

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***VOX DEI***

***Metáfora(s) da Espiritualidade***

Rui Alexandre Rosa Grincho Serra

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES  
(Especialidade de Pintura)

Tese orientada pela Professora Catedrática Isabel Maria Sabino Correia

2013

## RESUMO

Esta tese de Doutorado em Belas-Artes, especialidade de Pintura, consiste na articulação de uma investigação em duas partes, uma de índole prática e outra teórica. A primeira, relativa à concepção de um corpo de trabalho pictórico inédito, corporiza-se na execução de um conjunto de pinturas, intituladas *Vox e Dei*, e na idealização de um dispositivo espacial concebido para as receber, intitulado *Foi a Luz*.

As questões de fundo do processo criativo deste trabalho motivam a investigação teórica, desenvolvida em simultâneo. Esta incide sobre a relação entre espiritualidade e arte no contexto cultural ocidental (de matriz judaico-cristã), e sobre a ideia da progressiva autonomização da arte (principalmente desde o século XIX até à actualidade), apresentando-se como realidade espiritual alternativa ao universo religioso. Para tal, abordou-se a forma como três autores - Rui Chafes, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky - se incluem perfeitamente dentro dos parâmetros da espiritualidade analisados e que, inclusive, através das suas obras, acrescentam algo à dimensão secular contemporânea de ver e conceber Deus. Ao eleger estes autores, e ao falar deles e da sua obra de forma objectiva, no interior das suas áreas artísticas específicas (nomeadamente da escultura, da pintura e do cinema), consolidaram-se as ferramentas teóricas e discursivas necessárias para analisar em profundidade os resultados pictóricos obtidos na investigação prática.

Palavras-chave: Espiritualidade, Pintura, Metáfora, Deus, Alquimia, Psicanálise Junguiana.

## ABSTRACT

This dissertation thesis for the PhD in Fine-Arts, speciality in Painting, consists of two great investigations, one of a practical nature, the other theoretical. The first, concerning the conception of an original pictorial body of work, is based on the execution of a group of paintings, entitled *Vox and Dei*, and on the idealization of a spatial device designed to receive them, entitled *It Was the Light*.

Simultaneously, a deep theoretical research was performed, regarding the relationship between spirituality and art in the Western cultural context (of Judeo-Christian matrix), and the notion of progressive autonomization of art (especially from the nineteenth century on) and its constitution as an alternative spiritual reality to the religious universe. For that, the manner in which three authors - Rui Chafes, Mark Rothko and Andrei Tarkovsky - fit perfectly the parameters of spirituality analyzed was brought into account, as well as their contribution, through their works, to the contemporary secular vision and conception of God. By electing these authors, and by speaking objectively of them and their works, within their specific artistic domains (namely sculpture, painting and filmmaking), the theoretical and discursive tools required to analyze in depth the results of the practical investigation were consolidated.

Keywords: Spirituality, Painting, Metaphor, God, Alchemy, Jungian Psychoanalysis.

“É a ausência de fé que faz as pessoas temerem os desafios.”

Muhammad Ali (pugilista norte-americano, n. 1942)

Para a concretização da presente tese contribuíram várias entidades e personalidades, às quais não posso deixar de expressar a minha mais profunda gratidão, designadamente à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (por me ter concedido uma dispensa de serviço lectivo durante o período de redacção da tese), à Professora Catedrática Isabel Sabino, pela excelente e sempre oportuna orientação e pela grande amizade (e infinita paciência), e ainda agradecimentos especiais à Amália Cardoso, Ana Mata, José Domingos Rego, José Mário Brandão, Liisa Kruusmägi, Magda Tassinari, Maria João Ferreira, Miguel Abrantes, Pedro Cabral Santo, Tomás Maia e Virginia Fróis, pelas contribuições efectuadas ao longo deste trabalho, sem as quais a investigação teria sido menos produtiva. Um agradecimento muito especial ao Rui Chafes, por toda a disponibilidade e simpatia demonstrada durante o período de entrevista que fiz ao seu trabalho. E um agradecimento final muito especial à minha mulher, Teresa Vale, pela ajuda prestada e por toda a compreensão, sabedoria e fé depositadas no decorrer desta investigação.

# ÍNDICE

Nota prévia .....	08
Introdução .....	13
I. <i>Da Espiritualidade e da Arte</i> .....	18
I.1. O que se entende por espiritualidade? .....	18
I.2. Raízes fundadoras da dicotomia entre arte e espiritualidade .....	21
I.3. Início do período contemporâneo .....	27
I.3.1. Separação entre arte e Igreja .....	27
I.3.2. Idealismo alemão .....	29
I.3.3. Sublime .....	32
I.3.4. Repercussões .....	37
I.4. Século XX .....	41
I.4.1. O início teosófico .....	41
I.4.2. Abstracção .....	45
I.4.3. <i>Do Espiritual na Arte</i> .....	48
I.4.4. Contributos coevos .....	52
I.4.5. Depois do Holocausto .....	56
I.4.6. Sublime americano .....	58
I.4.7. Espiritualidades alternativas .....	60
I.4.8. E a Igreja Católica? .....	63
I.5. Actualidade .....	66
I.5.1. Pós-modernidade .....	66
I.5.2. Regresso ao religioso .....	68
I.5.3. Secularização e <i>kenosis</i> .....	70
I.5.4. A Igreja no momento actual .....	75
I.5.5. Novas perspectivas .....	77
I.5.6. Um novo sublime .....	82
I.5.7. Numinoso .....	83
II. <i>Ecos da Espiritualidade</i> .....	88
II.1. Rui Chafes: série escultórica .....	97
II.1.1. O autor .....	97
II.1.2. Descrição da série .....	100
II.1.3. O poder da ilusão .....	104
II.1.4. Ferro e fogo .....	106
II.1.5. A forma esférica .....	111
II.1.6. A cor negra .....	116
II.1.7. Títulos .....	120
II.1.8. Contaminações .....	128
II.1.9. Regresso ao passado .....	132
II.1.10. Possíveis sentidos finais .....	134

II.2. Mark Rothko: capela de Houston .....	139
II.2.1. A invenção de Rothko .....	141
II.2.2. Características plásticas inovadoras .....	145
II.2.3. Início da fase <i>void</i> .....	149
II.2.4. A encomenda da capela .....	150
II.2.5. Processo de concretização das pinturas .....	157
II.2.6. Questões técnicas e integração espacial .....	167
II.2.7. O sentido da capela .....	170
II.2.8. Escurecimento e ‘cegueira’ .....	172
II.2.9. Teatro do <i>self</i> .....	180
II.2.10. A voz interior .....	183
II.3. Andrei Tarkovsky: filme <i>Andrei Rublev</i> .....	185
II.3.1. Contextualização .....	185
II.3.2. Projecto fílmico .....	188
II.3.3. Breve descrição do filme .....	193
II.3.4. Ícone e cinema .....	199
II.3.5. Questões autorais .....	203
II.3.6. De volta às origens .....	206
II.3.7. A influência do pessoalismo russo .....	209
II.3.8. O louco e o jovem .....	211
II.3.9. Milagre alquímico .....	215
II.3.10. Re-nascer .....	221
II.3.11. Tarkovsky no feminino .....	224
II.3.12. A fé como o triunfo do artista .....	227
III. <i>Foi a Luz</i> .....	230
III.1. Apresentação da instalação pictórica .....	231
III.2. Reflexões sobre a pintura .....	236
III.2.1. Questões prévias .....	237
III.2.1.1. Tese em Pintura .....	237
III.2.1.2. A relevância do discurso metafórico .....	240
III.2.1.3. Sinestesia .....	243
III.2.1.4. Processo de trabalho e <i>atelier</i> .....	245
III.2.1.5. O mistério da criação .....	253
III.2.1.6. Compor os resultados .....	255
III.2.2. <i>Vox</i> .....	256
III.2.2.1. Etapas de execução da série .....	256
III.2.2.2. Título .....	262
III.2.2.3. O número doze e o movimento circulatório .....	266
III.2.2.4. O factor cromático .....	269
III.2.2.5. Ponto e eclipse .....	271
III.2.2.6. Superior <i>versus</i> inferior .....	276
III.2.2.7. O espelho .....	279
III.2.2.8. O género (masculino) dos <i>Vox</i> .....	280

III.2.3. <i>Dei</i> .....	282
III.2.3.1. Execução do quadro .....	282
III.2.3.2. Nomear Deus .....	284
III.2.3.3. Deus no feminino .....	287
III.2.3.4. Outras abordagens ao fenómeno .....	290
III.2.3.5. Grande-Mãe <i>tremendum</i> .....	292
III.2.3.6. Grande-Mãe <i>fascinans</i> .....	297
III.2.3.7. Grande-Mãe ‘vulvar’ .....	302
III.2.3.8. Arborescências .....	314
III.2.3.9. Árvore e abstracção .....	321
III.2.3.10. Inversão da árvore e simetria .....	325
III.2.3.11. Relâmpago .....	328
III.2.4. <i>Foi a Luz</i> .....	332
III.2.4.1. Dispositivo espacial .....	332
III.2.4.2. Construção da maquete .....	335
III.2.4.3. Título da instalação .....	336
III.2.4.4. Uma ideia de templo .....	339
III.2.4.5. Centro e circulação .....	341
III.2.4.6. Possíveis referências espaciais .....	344
III.2.4.7. Degraus .....	347
III.2.4.8. O quadrado .....	348
III.2.4.9. O artista e o ‘outro’ feminino .....	353
III.2.5. Considerações finais .....	355
III.2.5.1. Processo autoral .....	355
III.2.5.2. Fé perceptiva .....	360
III.2.5.3. Quaternidade final .....	365
Conclusão .....	369
Bibliografia .....	374
Webgrafia .....	384
Filmografia .....	387
Índice de ilustrações .....	388
Anexo 1 .....	412
Anexo 2 .....	419
Anexo 3 .....	421
Anexo 4 .....	422
Anexo 5 .....	423
Anexo 6 .....	424
Anexo 7 .....	425
Anexo 8 .....	426
Anexo 9 .....	429

## Nota prévia

Nesta tese de doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura, proponho-me criar um corpo de trabalho pictórico inédito e analisar o tema da espiritualidade na produção artística e fruição estética contemporâneas.

Não se trata, todavia, de todo e qualquer tipo de espiritualidade. Sendo indiscutível a abrangência do tema, optarei por tentar limitá-lo. Como demonstrarei, a espiritualidade no nosso contexto cultural ocidental (de raiz judaico-cristã), aplicada ao fenómeno artístico e estético (ou seja, às imagens), sempre se orientou perante duas grandes direcções: uma tendencialmente figurativa (mimética) e outra tendencialmente não figurativa (ou de redução e dissolução da figuração). Adoptarei, para estudo, preferencialmente esta segunda tendência, como se verá de tradição neo-platónica, associada directamente aos primeiros abstraccionismos e abstracções posteriores e actuais.

Ao idealizar um projecto de Pintura que acompanhe estes pressupostos, sinto a necessidade de recorrer a um *leit-motiv* que despoletará o início da componente prática do trabalho e espelhará, directa ou indirectamente, de modo mais objectivo ou mais subjectivo, o tema por mim adoptado. Esse referente inicial é o sino. Com efeito, a expressão latina *Vox Dei*, usada no título da tese, é frequentemente associada aos sinos, integrando o seu próprio significado, permitindo que os mesmos sejam efectivamente entendidos como a ‘voz de Deus’, como mediadores entre o humano e o divino, entre a realidade imanente e a transcendente. A escolha deste elemento/objecto iconográfico, à primeira vista, parece demasiado restritiva (existem outros objectos e muitas outras realidades no âmbito da espiritualidade que possuem a capacidade de exprimir esta mediação, contudo não os abordarei por uma questão de síntese da investigação); subsistem todavia motivações de ordem biográfica e subjectiva que justificam o início do projecto pictórico com este referente. Foi o caso da componente prática da minha dissertação de mestrado<sup>1</sup> ter terminado com um quadro intitulado *A Fórmula do Silêncio* (Fig. 1), onde representei um sino quebrado. Já então, as ideias de espiritualidade se cruzavam como subtexto implícito (então ainda intuitivo) ao meu projecto artístico, numa aparente antítese ou contradição da transgressão tematizada nos fenómenos destrutivos - destruição e criação, negativo e positivo, como energias motoras, reversos da mesma

---

<sup>1</sup> Veja-se Rui SERRA, *DESTRUCTIO, Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*, (Dissertação de Mestrado em Pintura), Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006 (texto policopiado).



medalha, da minha pintura e do seu percurso. Por outro lado, os sons dos sinos despoletam em mim sensações psico-fisiológicas e emocionais intensas, que não posso deixar de associar às minhas próprias interrogações existenciais e criativas.



Fig. 1 Rui Serra, *A Fórmula do Silêncio*, 2005

Considerando que um doutoramento em Pintura deve constituir-se como um momento de reflexão sobre o meu trabalho presente e sobre as perspectivas futuras de evolução do mesmo, a escolha e interesse deste tema - espiritualidade - para a componente teórica da tese e deste referente inicial - sino - para a componente prática, decorre também da evolução do meu percurso de autor. Nesse sentido, enquanto criador, tenho sentido a necessidade de erradicar em definitivo a componente figurativa das minhas obras e, por inerência, a necessidade de destacar e valorizar mais as qualidades expressivas autónomas da luz e da cor nas pinturas. Este projecto de investigação surge então como uma charneira, como um acto específico dentro do meu percurso que, isolado e justaposto ou entrecruzado à realidade teórica que escolhi (sem nunca a ilustrar), irá justificar as alterações formais e semânticas pelas quais a minha obra está a passar e que, espero, serão o futuro da minha pintura. A tese irá apresentar-se, portanto, como uma justificação da mudança (pressentida intuitivamente), o que pode considerar-se como hipótese central da investigação.

Um dos grandes problemas que se coloca numa tese com estas características é o facto de, enquanto autor, ter de conseguir destacar-me do trabalho produzido subjectivamente, para poder analisar objectivamente os resultados obtidos. Para que isso aconteça deverei abordar, de modo fundamentado, a forma como alguns autores e algumas práticas artísticas parecem incluir-se dentro dos parâmetros da espiritualidade que escolhi, e que podem, por sua vez, inter-agir em termos plásticos e estéticos com a minha obra.

Esse movimento de descentramento - falar de outros - acabará por me proporcionar as ferramentas teóricas necessárias para poder voltar a centrar-me na minha obra, de modo objectivo, no final da dissertação. A escolha dos autores recairá sobre Rui Chafes, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky. Optei por escolher uma obra (ou série de obras) por autor (o propósito não é de índole monográfica) em três áreas disciplinares diferenciadas: escultura, pintura e cinema. Elegi estes autores porque os mesmos são paradigmáticos da presença de um marcado pensamento simbólico e porque, todos eles, produzem objectos que pretendem ser receptáculo de algo mais, de algo que transcende e é superior ao plano mais estritamente ontológico do objecto. São autores com características demiúrgicas, cujo trabalho se baseia na simplicidade e pureza dos constituintes primários e estruturantes de cada um dos meios que utilizam: Chafes com o ‘peso’ do ferro em escultura e a transmutação alquímica; Rothko com a luz, a cor e o *som interior* na pintura; e Tarkovsky com a fé criativa e o ‘tempo’ no cinema. Em todos estes autores consigo vislumbrar uma austeridade de meios, uma redução ao material mínimo, mas todos eles superam o mero formalismo do objecto estético, porque se movem em territórios míticos, arcaicos, territórios onde o máximo de contenção gera o máximo de expressividade simbólica e espiritual.

Apesar da diversidade de valores existentes nestas três disciplinas artísticas, que espero possam ser-me úteis na compreensão do meu projecto, é minha intenção criar um corpo de trabalho na via pictórica mais tradicional, dando continuidade à minha metodologia habitual de trabalho em *atelier*. Assim, procurarei criar um conjunto de trabalhos cuja dimensão visual possa elevar a fruição dos espectadores a uma dimensão emocional e, se possível, também espiritual. Convém referir que este projecto artístico, estando já delineado, não está fechado, e poderá incluir alterações que resultarão da maturação da pesquisa teórica e do processo plástico. Desse modo, o projecto de pintura não será visto nem como um ponto de partida, nem como um ponto de chegada, mas como algo que existe na condição de resultado simbiótico da investigação teórica e da *práxis* artística. O resultado estará sempre relacionado com o que se antecipou, mas tenho consciência que, em pintura, o resultado acaba sempre por ser outra coisa (ou muitas mais coisas), pelo que terei de fazer um esforço final de leitura, re-leitura e re-interpretação, à luz de outros autores, outros conceitos e até outros temas (não aflorados e não previstos inicialmente na proposta de tese) que possam surgir.

Uma tese de doutoramento em Pintura tem de ter, por definição, uma estrutura flexível. A sua compartimentação obedecerá num primeiro momento a uma explanação do

tema, capítulo no qual farei um estado da questão sobre o modo como alguns autores, de diversas áreas do conhecimento (nomeadamente Estética, Filosofia, História, Teologia, Sociologia, Psicanálise, etc.), pensam o fenómeno da espiritualidade na arte e as suas consequências para a própria noção actual da arte como substituto espiritual da realidade religiosa. Num segundo momento, analisarei as obras dos três autores que escolhi, retirando ilações teórico-práticas para justificar e 'balizar' a minha pintura. Num terceiro momento, apresentarei os resultados pictóricos e aquilo que considero ser o núcleo fundamental da tese, uma reflexão analítica - formal, semântica e auto-referencial - exaustiva dos resultados por mim obtidos. Tal reflexão far-se-á sobre os aspectos formais e objectivos da pintura (aquilo que é visível), traduzindo-se nomeadamente: numa análise do possível conteúdo e dimensão conotativa das obras; num comentário sobre as relações directas e indirectas com outros autores, outras obras, outros contextos e inclusive outras formas de expressão ou áreas disciplinares; num aprofundamento da iconografia usada e leitura final do possível potencial de comunicação dos resultados; numa abordagem das questões de autoria, obra e recepção; numa apresentação dos indícios máximos para a definição da tese, como súpula de todas as minhas dúvidas, receios, intenções e acções, procurando justificar a minha atracção por um complexo de ideias inerentes ao tema da espiritualidade - poder criador/gerador, vocação alquímica, som, emoção, etc.; numa análise da pintura como instrumento para a transcendência perceptiva; e, por último, no questionamento sobre a medida em que a minha pintura se afasta progressivamente da figuração e caminha no sentido da abstracção, numa procura do informe e do irrepresentável, abordando a fé enquanto conceito pictórico.

Para a investigação em curso, efectuar-se-á uma pesquisa iconográfica e bibliográfica aprofundada e proceder-se-á à consulta de obras de carácter geral e específico nos domínios da Pintura e das Teorias da Pintura, da Estética, da História da Arte, da Sociologia, da Antropologia, da Psicanálise, da Teologia, da História das Religiões e Misticismos, etc., e ainda de Dicionários e Enciclopédias, a fim de bem definir e clarificar os conceitos abordados ao longo do texto. Consultar-se-ão monografias, catálogos, artigos, recensões, obras literárias, publicações periódicas e estudos sobre os temas em discussão, bem como serão visionados filmes e documentários sobre os autores por mim escolhidos. E, por último, contactar-se-á pessoalmente Rui Chafes, um dos artistas cujas obras se enquadram no âmbito desta problemática, para que, através de uma entrevista, se possa obter mais informação enriquecedora para a investigação (anexo 1).

A pertinência científica do tema da espiritualidade na arte contemporânea prende-se, naturalmente, com aquilo que penso vir a ser o carácter inédito da abordagem que me proponho efectuar. Em absoluto, a temática foi desenvolvida ao longo de múltiplos textos de diferente envergadura e de diversos autores, porém a minha abordagem teórico-prática propõe-se como inovadora ao procurar demonstrar que: a temática que é aqui objecto de estudo pode ser isolada, descontextualizada, trabalhada projectualmente e redimensionada para uma prática artística; é possível falar de mim, enquanto autor de obra própria, de forma objectiva, sistemática e racional; e, finalmente, que é possível (e cientificamente útil) demonstrar e, de certa forma, desmistificar o processo de trabalho, revelando mecanismos de apropriação e de concretização, expondo, no fundo, uma parte oculta da actividade pictórica.

Uma tese de doutoramento implica, por definição, a existência de progresso científico. Se na área da Pintura a questão científica (comum às ciências humanas e ciências exactas) é relativizada, devido à imponderabilidade dos resultados criativos obtidos, verifica-se pelo menos a possibilidade da existência de uma ancoragem na objectividade dos elementos estruturantes das várias fases do processo de criação pictórica, tentando compreendê-los e justificá-los à luz das disciplinas científicas e humanistas que se possam convocar, numa perspectiva de inter e transdisciplinaridade, sempre necessária e enriquecedora do resultado final, num processo como é o da elaboração de uma tese.

Por último devo referir que foi minha escolha utilizar, preferencialmente, o discurso na primeira pessoa e que optei por não traduzir as citações efectuadas ao longo do texto, pelo que as mesmas surgirão sempre na língua da publicação a que recorri.

## Introdução

O que significa espiritualidade no momento actual? Em que medida é que se pode pensar a arte mais recente à luz da espiritualidade ou do regresso ao religioso? Quando é que a arte se separou, no passado, da religião e se tornou autónoma? E a arte contemporânea poderá ser considerada metaforicamente uma nova religião? Estas e outras questões pertinentes sobre o fenómeno artístico no início deste século XXI, numa época de profunda crise de valores como a que se vive hoje, vêm colocar no centro da discussão estética o que, de forma semelhante, já havia sido questionado pela arte e artistas das vanguardas modernistas há 100 anos atrás: a crise da realidade e a necessidade de, através da arte, serem criados mecanismos de ‘superação’ dessa mesma realidade.

No primeiro capítulo, pretendo desenvolver o tema da arte como portadora de ideias de espiritualidade e de sagrado, e tentarei perceber se existe um patamar em que arte e religião (ou religiões) se possam encontrar e entender, ou se, por sua vez, a arte se autonomizou e tomou o lugar que lhe é (ou era) específico, criando uma nova sensibilidade estética mais espiritual, de conotações teológicas. Irei também equacionar o eventual papel regenerador da arte e demonstrar a necessidade da existência de um ‘mistério’ no acto criativo.

Os conceitos de espiritualidade, religiosidade e sagrado, sempre se confundiram. Por isso, o meu primeiro esforço foi no sentido de balizá-los e escolher, para aprofundar, o conceito que melhor servisse o meu projecto de pintura. Escolhi a espiritualidade aplicada ao fenómeno artístico e estético, mas orientada para a redução e progressiva dissolução da figuração, e do acto de representação do visível, na concepção de imagem de origem e tradição ocidental judaico-cristã (aspectos relativos às noções imagéticas não ocidentais poderão ser mencionados, mas não aprofundados).

Será conveniente referir que foi excluída, à partida, a investigação aprofundada da arte espiritual e sacra de cariz figurativo, por acreditar que, pela especificidade e complexidade do assunto, ela merece um estudo autónomo. Excluí também desta investigação a arte crítica, ou tendencialmente ofensiva à Igreja e ao universo do sagrado. Tenho, contudo, consciência que poderia ser pertinente (e até fazer sentido) a inclusão destas manifestações artísticas na investigação, mas optei pela sua exclusão.

Para uma eficaz abordagem do fenómeno da espiritualidade, em particular aplicada ao domínio da arte contemporânea, convirá explicitar uma série de autores e obras

teóricas, e até mesmo de exposições recentes, que evidenciam a pertinência da temática no momento actual e que foram úteis e determinantes nesta investigação.

Nos universos da teologia e do pensamento teológico aplicado à estética, foi considerado um conjunto de autores que tentam argumentar a possível ligação entre arte e cristianismo no século XX e no momento actual pós-moderno, e cuja visão da arte sacra decorre da aproximação da Igreja Católica ao mundo artístico, principalmente a partir do Concílio Vaticano II dos anos sessenta do século passado. São exemplo as obras *Fondamenti Teorici dell'Arte Sacra* de Carlo Chenis (textos sobre a nova aliança estabelecida entre Igreja Católica e arte contemporânea)<sup>2</sup>, *Dire Dio con Arte* de Pierluigi Lia (análise teológica da linguagem artística e das obras de arte)<sup>3</sup>, *Arte e Spiritualità: Parlare allo Spirito* de Natale Benazzi (antologia de textos sobre a união simbólica entre arte e espiritualidade cristã)<sup>4</sup>, *In Principio Era l'Arte* de Tomás Spidlik (estudo sobre a teologia vizinha da arte no acto da criação de beleza)<sup>5</sup> e, para o aprofundamento do cinema cristológico, o livro *Gesú di Nazareth nella Settima Arte* de Paola Dalla Torre e Claudio Siniscalchi (obra onde são apresentadas as fases clássica, moderna e pós-moderna do cinema sobre Cristo e respectivos cânones)<sup>6</sup>.

Numa área tão vasta quanto é a do pensamento teológico, alicercei a investigação também nos contributos de Gianni Vattimo com o fundamental *Acreditar em Acreditar* (desenvolvimento da tese sobre o regresso secularizado da religião, que supera a sua vocação metafísica)<sup>7</sup>; de João Manuel Duque *Dizer Deus na Pós-modernidade* (o regresso do religioso e do sagrado na actualidade, e a universalidade do cristianismo na era da globalização)<sup>8</sup> e, do mesmo autor, *Homo Credens, Para uma Teologia da Fé* (desenvolvimento da temática da re-sacralização na pós-modernidade e fundamentação e análise do conceito de fé no mesmo período)<sup>9</sup>; por último, neste sector, o livro *Deus e os Filósofos* de Keith Ward (história da evolução das várias concepções de Deus na tradição

---

<sup>2</sup> Carlo CHENIS, *Fondamenti Teorici dell'Arte Sacra, Magistero Post-conciliare*, Roma, LAS, 1991.

<sup>3</sup> Pierluigi LIA, *Dire Dio Con Arte*, Milão, Ancora Editrice, 2003.

<sup>4</sup> Natale BENZAZZI, (dir. de), *Arte e Spiritualità: Parlare allo Spirito e Creare Arte*, Bolonha, EDB, 2004.

<sup>5</sup> Tomás SPIDLIK, *Miscellanea II, Alle Fonti dell'Europa, In Principio Era l'Arte*, Roma, Lipa Edizioni, 2006.

<sup>6</sup> Paola DALLA TORRE, Claudio SINISCALCHI, *Gesú di Nazareth nella Settima Arte*, Roma, Edizioni Studium, 2007.

<sup>7</sup> Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

<sup>8</sup> João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, Lisboa, Alcalá, 2003.

<sup>9</sup> João Manuel DUQUE, *Homo Credens, Para uma Teologia da Fé*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2004.

judaico-cristã, com um debate sobre as origens platónicas e aristotélicas de verdade e de Absoluto)<sup>10</sup>.

Mas como uma tese com estas características problematiza obrigatoriamente o fenómeno artístico (em geral) e a pintura (em particular), será dado especial destaque a Wassily Kandinsky, autor paradigmático na forma como é teorizada a espiritualidade e o acto criativo, com o seu célebre *Do Espiritual na Arte* (teoria do artista messiânico cuja tarefa é a revelação do conteúdo místico e eterno da arte, segundo o princípio da ‘necessidade interior’)<sup>11</sup> e *O Futuro da Pintura* (no qual Kandinsky explicita a deslocação do ponto de vista da criação do exterior para o interior, do material para o espiritual)<sup>12</sup>. Outros autores importantes para pensar a simbiose entre espiritualidade, religião e arte são Jacques Barzun com o livro *The Use and Abuse of Art* (com o seu conhecido capítulo *The Rise of Art as Religion*, sobre o modo como a partir do Romantismo do século XIX a arte se autonomiza da instituição Igreja e se transforma numa verdadeira nova religião)<sup>13</sup>, Suzi Gablik com o livro *The Re-enchantment of Art: Reflections on the Two Postmodernisms* (no qual a autora pensa a espiritualidade sem conexões às religiões tradicionais e revaloriza o papel catalisador da arte e do artista, ao serviço de causas sociais)<sup>14</sup>, e James Elkins com *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (reflexão profunda sobre a simbiose arte/religião e, após a sua separação, a constatação da espiritualidade como característica intrínseca aos dois universos, que os mantém inclusive unidos)<sup>15</sup>; de Donald Kuspit, outra obra fundamental, *The End of Art* (no qual o autor considera a recuperação, hoje em dia, do acto visionário das primeiras vanguardas modernistas, com o estabelecimento da arte como

---

<sup>10</sup> Keith WARD, *Deus e os Filósofos*, Cruz Quebrada, Estrela Polar, 2007. Vejam-se ainda, a propósito do regresso à espiritualidade e ao religioso no período secular pós-moderno, as seguintes publicações: Alain BADIOU, *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford, Stanford University Press, 2003, Slavoj ZIZEK, *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, The MIT Press, 2003 e, mais recentemente, Terry EAGLETON, *Reason, Faith and Revolution*, Londres e New Haven, Yale University Press, 2009.

<sup>11</sup> Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

<sup>12</sup> Wassily KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, Lisboa, Edições 70, 1999. Ao longo da dissertação, iremos também recorrer a outros textos do mesmo autor, nomeadamente: Wassily KANDINSKY, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 2006 (sobre a construção de uma ciência da arte abstracta, relacionando-a com as estruturas mentais e emocionais do ser humano) e Wassily KANDINSKY, *Gramática da Criação*, Lisboa, Edições 70, 2008 (estudo e reflexão sobre a cor, a forma e o conteúdo na pintura abstracta).

<sup>13</sup> Jacques BARZUN, *The Use and Abuse of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

<sup>14</sup> Suzi GABLIK, *The Re-enchantment of Art. Reflections on the Two Postmodernisms*, Londres e Nova Iorque, Thames & Hudson, 1991.

<sup>15</sup> James ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2004.

substituto do fenómeno religioso)<sup>16</sup> e, na primeira pessoa, o artista Jungu Yoon com o seu livro *Spirituality in Contemporary Art - The Idea of the Numinous* (no qual demonstra a relevância dos conceitos numinoso e sublime na compreensão da espiritualidade aplicada a muita da arte actual)<sup>17</sup>.

Por último, não posso deixar de referir o contributo decisivo dado pela consulta dos catálogos das exposições *The Spiritual in Art - Abstract Painting 1890-1985*, de Los Angeles em 1986 (com textos apresentando uma nova visão, pós-greenberguiana, sobre a forma como é estudada, do ponto de vista da espiritualidade, a arte abstracta nos seus vários momentos ao longo do século XX, e estudos em áreas tão díspares quanto a sinestesia, a alquimia, a teosofia, o hermetismo, a parapsicologia ou as religiões orientais alternativas)<sup>18</sup>, e o catálogo da exposição *Traces du Sacré*, de Paris, em 2008 (com ensaios sobre as várias abordagens possíveis do sagrado e da espiritualidade na arte do século passado, apresentando uma visão global e exaustiva tanto do fenómeno artístico, com os movimentos, obras e autores, como do fenómeno religioso, com os diferentes cultos e misticismos, e possível interacção entre ambas áreas do conhecimento)<sup>19</sup>.

A nível de exposições, pretendo também destacar, dentro de um universo cada vez maior de acontecimentos subordinados ao tema principal desta tese, aqueles eventos que de modo directo ou indirecto mais contribuíram para a presente investigação. A já mencionada *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, em Novembro de 1986, no Los Angeles County Museum of Art, comissariada por Maurice Tuchman<sup>20</sup>; *Presente-Eternidade. Vestígios da Transcendência na Arte do Nosso Tempo*, em Abril de 1990, no Edifício Martin Gropius de Berlim, apresentada por Wieland Schmied<sup>21</sup>; as exposições *Faith: the Impact of Judaeo-Christian Religion on Art at the Millennium*, em Janeiro de 2000, no Aldrich Museum of Contemporary Art em Ridgefield (Connecticut),

---

<sup>16</sup> Donald KUSPIT, *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>17</sup> Jungu YOON, *Spirituality in Contemporary Art - The Idea of the Numinous*, Londres, Zidane Press, 2010.

<sup>18</sup> Maurice TUCHMAN, (ed. de), *The Spiritual in Art - Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles e Nova Iorque, Los Angeles County Museum of Art e Abbeville Press, 1986.

<sup>19</sup> Mark ALIZART, (dir. de), *Traces du Sacré*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

<sup>20</sup> Exposição patente em Los Angeles, entre Novembro de 1986 e Março de 1987, no *Museum of Contemporary Art* de Chicago, entre Abril e Julho de 1987, e no *Haags Gemeentemuseum* em Haia, de Setembro a Novembro de 1987, cf. Maurice TUCHMAN, *op. cit.*, p. 3 e também cf. James ELKINS, *op. cit.*, p. 79.

<sup>21</sup> Exposição patente no edifício Martin Gropius de Berlim, entre Abril e Junho de 1990, cf. Angela LAMPE, “Traces du Sacré Dans l’Espace d’Exposition”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 33.



comissariada por Christian Eckart<sup>22</sup>, e *Sombra da Razão: A Ideia do Sagrado na Identidade Europeia no Século XX*, em Maio do mesmo ano, na Galleria d'Arte Moderna de Bolonha, organizada por Danilo Eccher<sup>23</sup>; *On the Sublime: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell*, em Julho de 2001, no The Deutsche Guggenheim de Berlim, comissariada por Tracey Bashkoff<sup>24</sup> e *The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art*, em Dezembro também de 2001, no Contemporary Art Museum de Houston, organizada por Lynn M. Herbert<sup>25</sup> (ambas as exposições demonstraram a pluralidade de expressões actuais sobre a espiritualidade e tornaram bem presentes as várias noções de sublime e de numinoso na arte contemporânea); e ainda a já referida exposição *Traces du Sacré*, em Maio de 2008, no Centre Georges Pompidou de Paris, comissariada por Jean de Loisy e Angela Lampe<sup>26</sup>. Finalmente, para demonstrar o interesse da Igreja Católica pela arte que se faz recentemente, refere-se o caso da inauguração do projecto *KOLUMBA*<sup>27</sup>, em 2007, no novo museu erguido sobre as ruínas da Igreja de Santa Colomba de Colónia, promovido pela arquidiocese da mesma cidade (dedicado ao diálogo entre Igreja e arte contemporânea, e entre arte sacra e arte profana) e, neste preciso ano de 2013, a inauguração do Pavilhão da Santa Sé (estado do Vaticano) no certame internacional Bienal de Veneza. Facto interessante para esta investigação é o da exposição do Pavilhão Central nesta 55ª Bienal, intitulada *O Palácio Enciclopédico* (comissariada por Massimiliano Gioni), abrir com o inédito *Livro Vermelho* do psicanalista Carl Gustav Jung (1875-1961), manuscrito ilustrado pelo próprio, entre 1914 e 1930, com narrativas simbólicas dos seus sonhos, intuições e visões inconscientes, e apresenta muitas das principais personalidades artísticas dos primórdios da abstracção, vinculadas aos universos esotérico e espiritualista da teosofia e da antroposofia no início do século XX<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Cf. Christian ECKART, (ed. de), *Faith: the Impact of Judaeo-Christian Religion on Art at the Millennium*, Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 2000.

<sup>23</sup> Cf. AAVV, *L'Ombra della Ragione: l'Idea del Sacro nell'Identità Europea nel XX Secolo*, Milão e Nova Iorque, Charta, 2000.

<sup>24</sup> Cf. David Stanton GUION, *A Study of Spirituality in Contemporary Visual Art - Dissertation*, The Ohio State University, 2008 in <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/GuionDavidStanton.pdf?osu1210694707> de 29-09-2010, p. 3.

<sup>25</sup> Cf. *idem*, p. 3.

<sup>26</sup> Exposição patente, entre Maio e Agosto de 2008, no *Centre Georges Pompidou* de Paris e, entre Setembro de 2008 e Janeiro de 2009, no *Haus der Kunst* de Munique, cf. Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 3.

<sup>27</sup> Cf. *MUSEU KOLUMBA. Arte Religiosa e Diálogo com o Profano* in [http://www.snpcultura.org/a\\_teologia\\_visual\\_da\\_bezeza\\_museu\\_kolumba.html](http://www.snpcultura.org/a_teologia_visual_da_bezeza_museu_kolumba.html) de 30-09-2010.

<sup>28</sup> Cf. Sofia NUNES, *55ª Biennale di Venezia. Il Palazzo Enciclopedico*, in <http://www.artecapital.net/perspetiva-154-sofia-nunes-55-biennale-di-venezia-il-palazzo-enciclopedico> de 20-07-2013.

## I. *Da Espiritualidade e da Arte*

### I.1. O que se entende por espiritualidade?

Espiritualidade (do latim *spiritualitas*) significa a qualidade do que é imaterial, incorpóreo, e do que é contrário à noção de materialidade. Em termos de sentido, espiritualidade consiste na dimensão que traduz a necessidade do ser humano procurar e alcançar a plenitude da sua relação (e do seu compromisso) com algo que lhe é superior e que o transcende. Vulgarmente este conceito é associado às religiões e ao sagrado, mas também pode surgir fora desse domínio, e até mesmo autonomizar-se ou integrar outras áreas da condição humana, nomeadamente a estética. A espiritualidade traduz a noção do indivíduo como ser naturalmente crente. Quando associada explicitamente às religiões, a espiritualidade consiste na relação natural do Homem com Deus (ou Deuses). O ser humano quer acreditar que não é só corpo, só matéria, e que existe algo mais para lá da sua própria condição física, experienciada e cientificamente provada.

A espiritualidade é um conceito trans-religioso, não estando relacionada directamente a nenhuma religião específica; é uma condição comum a todas, representando, acima de tudo, uma ligação do ser humano com o seu 'Criador'. Por sua vez, a religião é um sistema principal de crença; um sistema estruturado de doutrinas, dogmas, regras e práticas de uma determinada comunidade, ou grupos sociais, que instituem um determinado tipo de relação com um poder ou entidade superior, ou sobre-humana<sup>29</sup>; essa relação é uma verdadeira 're-ligação' a uma realidade ulterior, mas no domínio público e social, envolvendo as noções de família e de comunidade.

Muitas são, portanto, as características que distinguem a espiritualidade do fenómeno puramente religioso. Por um lado, o fenómeno religioso implica um sistema público e uma instituição, a participação colectiva em ritos formais, a adesão do grupo a doutrinas oficiais, denotando uma organização social e política regida por obrigações e hierarquias previamente estipuladas; por outro, a espiritualidade implica um maior grau de subjectividade, consistindo numa noção privada de crença, individual, não comunicável (e muitas vezes sem registo), existente no indivíduo, na sua experiência e enriquecimento

---

<sup>29</sup> Desde a pré-história, as ideias de religião (ou rituais religiosos e sagrados) e de Deus, de um ponto de vista conceptual, desenvolvem-se a partir do terror manifestado pelo indivíduo perante o desconhecido, perante a sua morte e fim físico, e pela imensidão do espaço em que o mesmo se encontra. Para combater esse medo torna-se essencial para o homem criar uma ideia do inexplicável, de Deus e da própria metafísica.

pessoal, sendo muito mais próxima de uma sensibilidade do que de um conjunto de credos<sup>30</sup>.

As experiências que normalmente são denominadas de espirituais, religiosas ou místicas, incluem experiências emocionais de espanto, de êxtase, de iluminação e de união, mas também de temor e medo, terror e reverência. Os eventos através dos quais se podem ter estas experiências são os rituais, a meditação, a oração, de um modo mais artificial o consumo de substâncias psico-ativas, mas também através da música, da dança, da actividade artística e da contemplação.

Poder-se-á afirmar que a espiritualidade consiste numa preocupação pela transcendência, por aquilo que é superior à limitação do humano; mas também implica o desenvolvimento da vida interior (espiritual, emocional, religiosa, estética) do indivíduo. E esta vida interior pode ser vista como algo fundamental para o equilíbrio do ser, que o mantém emocionalmente saudável, que o preserva, protegendo o ‘ego’ duma realidade que pode ser desafiadora, debilitante e até intimidante. O incontornável Sigmund Freud (1856-1939) refere-se a este mecanismo como o ‘sentimento oceânico’, que transporta o indivíduo para uma dimensão ulterior à realidade em que se insere<sup>31</sup>. Assim, pode-se

---

<sup>30</sup> Deve ter-se ainda em consideração que o misticismo, estando próximo da noção de espiritualidade, não se pode confundir com os vários conceitos de religião. O misticismo, ou práticas místicas, surge como alternativa evolutiva em épocas que as religiões organizadas ou oficiais entram em decadência ou cristalizam.

<sup>31</sup> Freud fala pela primeira vez deste sentimento no seu livro *O Mal-Estar na Civilização* de 1929, reinterpretando uma expressão cunhada pelo novelista e místico Romain Rolland (1866-1944), com quem mantinha uma relação de amizade. Em 1927 Rolland escreve a Freud, a propósito da leitura do seu último livro *O Futuro de uma Ilusão*, e fala-lhe da sensação de felicidade e bem-estar, e do sentimento de eternidade e de infinitude (‘oceânico’), experimentada desde que descobrira a dimensão religiosa. Freud tenta, no seguimento desta correspondência, descobrir uma explicação psicanalítica para esta sensação, dando início à investigação sobre a noção de abandono, formulada na obra *O Mal-Estar na Civilização*. Nela, o psicanalista tenta desmontar a locução ‘sentimento oceânico’, referindo que a necessidade de religião significa o colmatar de uma lacuna, o da sensação primordial uterina, isto é, significa a falta da pertença, de não se fazer parte do todo inclusivo, onde não há diferenças entre indivíduo e mãe (sensação de totalidade que o ser possui no inconsciente, remanescente do único momento aprazível em que não havia distinção entre ego e mundo exterior). O ‘sentimento oceânico’ viria, então, dessa lembrança inconsciente. Por sua vez, as restrições a esse desejo inicial seriam impostas pelo pai (princípio da negação do prazer), ou seja, pelo elemento civilizacional (o início do psiquismo seria, pois, fruto do drama de já não se fazer parte do ‘outro’, e passar-se a ser ‘indivíduo’). Assim, segundo Freud, o que realmente estava na origem do fenómeno religioso seria uma necessidade infantil ligada ao estado de dependência absoluta à mãe, e nostalgia desse mesmo estado. Posteriormente, em 1939, no livro *Moisés e o Monoteísmo*, o médico austríaco reflete sobre a revolução monoteísta - a *Torah* (Lei do Pai) -, que estabelece a interdição do acesso do filho à mãe (interdição da ilusória unidade primordial), aniquilando, conseqüentemente, a dimensão matriarcal da cosmovisão pré-monoteísta. A investigadora Gilsa Tarré de Oliveira refere a propósito: “Como lei simbólica, a *Torah* funda uma separação irreversível da unidade primordial, ou seja, da Mãe-Terra, erigindo a Lei do Pai.”, Gilsa Tarré de OLIVEIRA, *O Ateísmo da Psicanálise*, in <http://www.antroposmoderno.com/textos/oateismo.shtml> de 17-10-2011, p. 7. Assim,

entender também espiritualidade como libertação interior da autoridade (humana ou até divina), porque através dos mecanismos da imaginação e dos sentidos se pode aceder a uma experiência diferente da realidade mensurável e factual<sup>32</sup>. Assim, a espiritualidade, do ponto de vista psicanalítico, é gerada pela ‘vontade de sentido’, isto é, está ligada à liberdade pessoal, e envolve a noção de transcendência em relação ao determinismo natural e social<sup>33</sup>.

Os pensamentos espiritual, religioso e místico, utilizam a linguagem metafórica e simbólica para se manifestar. Existem, desde logo, devido a esta dimensão não literal dos conteúdos, afinidades e correspondências directas entre o universo da espiritualidade e o universo da arte. Ambos possuem um registo emocional e vivem de sensações experienciadas ou intuídas. Na verdade, a arte e a espiritualidade (ou a arte e a religiosidade até épocas recentes) sempre subsistiram simbioticamente<sup>34</sup>. Quase 5000 anos de história civilizacional ocidental onde arte e espiritualidade remetem o ser humano para as mesmas e fundamentais questões da existência: que o Homem é mortal, logo transitório, e que existe uma ordem superior que o justifica e à qual aspira integrar-se. E que têm em comum os mesmos interesses: interpretar de modo explícito ou implícito a experiência humana e dar uma visão de ‘verdade’ da realidade, tanto individual quanto colectiva. A este propósito, o teólogo e fenomenologista da religião Gerardus van der Leeuw (1890-1950) distingue quatro diferentes formas de relação entre religião/espiritualidade e arte: a

---

Freud, conclui que as noções religiosas de Deus são apenas nobres sublimações do complexo parental (de abandono da mãe pelo desafio do pai) e que o fenómeno religioso é a necessidade humana de regressão à ‘paz interior’ (leia-se ‘paz uterina’).

<sup>32</sup> Capacidade do indivíduo (*self*) transcender o mundo material objectivo através da sua subjectividade criativa, cf. Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, in [http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit\\_d/reconsidering\\_text.htm](http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm) de 29-09-2010, p. 13.

<sup>33</sup> Segundo o psicólogo e sociólogo Erich Fromm (1900-1980), transcendência não significa só o movimento em direcção a um Deus transcendente (não tem nada, segundo ele, a ver com Deus, mas sim com o ego pessoal); significa transcendência do ego narcisístico (o indivíduo tenta ‘elevar-se’ além da sua realidade insatisfatória, criando vias possíveis de libertação), cf. *idem*, p. 14.

<sup>34</sup> A arte sempre manifestou de forma sensível os conteúdos das experiências religiosas. Para o homem arcaico (mítico) a vida é uma realidade absoluta, engloba todas as dimensões do humano e, como tal, é sagrada. Tudo tem uma justificação transcendente, divina, inclusive os fenómenos artísticos. Nas civilizações clássicas antigas e na Idade Média a arte inscreve-se sempre num sistema ritual sagrado, fora do âmbito profano. Como se constatará, religião, espiritualidade e arte são indissociáveis até ao início da era moderna, cf. Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 2000, pp. 18 e 46. E também cf. Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, Porto, Edições ASA, 1993, p. 25. Veja-se ainda Flavio CUNIBERTO, “Religião e Arte”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70, 2003, pp. 303-304.

completa união de ambas, uma estrutura de transferência (em que ambas as dimensões perdem características), um conflito entre ambas (hostilidade em que uma e outra se opõem), e uma nova unidade descoberta<sup>35</sup>.

Ainda há a considerar aspectos que diferenciam o modo como os dois universos conceptualmente se relacionam: a arte pode ser religiosa convencional e denominar-se arte sacra<sup>36</sup>; a arte pode ser crítica perante a religião, e neste caso podem-se constatar duas vertentes, uma negativa, que é a arte que se insinua contra a religião, e outra positiva, quando reconsidera as ideias pré-concebidas sobre religião; a arte que projecta criar uma nova fé; a arte que destrói o que é falso na religião; e, por último, uma arte que cria uma nova fé, mas de modo inconsciente e não propositado<sup>37</sup>.

Uma última questão deve ser aqui enunciada. Se esta investigação remete por um lado para uma dimensão espiritual, imaterial, não física, por outro remete para o plano da visualidade e do físico na dimensão artística. Este aparente paradoxo, no âmbito das possíveis relações entre arte e espiritualidade, é passível de ser explicado se se reconhecer duas formas distintas de pensar a questão da imagem, no contexto da tradição cultural ocidental: pela representação visível, mimética desse universo metafísico, ou apresentando um caminho alternativo de libertação do mundo figurativo através da exploração gradual do não visível<sup>38</sup>.

Tentarei, portanto, pensar dois grandes trajectos evolutivos, encadeando-os ou cruzando-os sempre que necessário: o trajecto que diz respeito à relação entre arte e espiritualidade, e o trajecto do pensamento figurativo (que pensa o visível) para o pensamento tendencialmente abstracto (que questiona o invisível).

## I.2. Raízes fundadoras da dicotomia entre arte e espiritualidade

O sagrado consiste na procura de significados fundadores e universais, implicando um diálogo com (um)a transcendência, que ora se revela ora se oculta. Este problema,

---

<sup>35</sup> Cf. Wessel STOKER, *God, Master of Arts: On the Relation Between Art and Religion*, in <http://www.arsdisputandi.org/publish/articles/000277/article.pdf>, de 12-10-2010, p. 7.

<sup>36</sup> Cf. Carlo CHENIS, *op. cit.*, p. 26.

<sup>37</sup> Cf. James ELKINS, *op. cit.*, p. 37.

<sup>38</sup> A insistência nas questões da não figuração e da não representação levar-me-ão a dar especial ênfase e a recorrer, como se verá no decurso da tese, às noções contemporâneas de sublime e numinoso. Sobre esta questão Keith Ward também escreve: “Se queremos falar de forma sensata sobre Deus, é por aqui que devemos começar. Não por definições abstractas e argumentos intermináveis, mas pelo sentido do sublime, do infinito, do numinoso, (...)”, in Keith WARD, *op. cit.*, p. 49.

desde logo elementar da revelação ou ocultação, transporta esta investigação para o domínio do pensamento sobre os fenómenos da imagem e da representação que, curiosamente, está na génese da própria concepção tradicional de pintura. Será importante pois discorrer sobre os seus mitos fundadores.

Na Grécia clássica, surgem duas grandes formulações sobre o fenómeno da representação: Por um lado, Platão (427-347 a.C.) afirma que a arte é apenas um simulacro, uma imitação da realidade ideal, criando uma simples aparência duma beleza superior<sup>39</sup>. Platão, com a sua ‘alegoria da caverna’, incluída no capítulo VII do diálogo *A República*, imagina o homem primitivo prisioneiro numa caverna, sem poder vislumbrar outra coisa que não seja a parede do fundo dessa mesma prisão, na qual se projectam sombras de uma realidade exterior, de cuja existência não suspeita. Só virando-se para o mundo iluminado pelo sol conseguirá o prisioneiro alcançar o verdadeiro conhecimento<sup>40</sup>. Perante esta concepção, o verdadeiro conhecimento está afastado das coisas visíveis e da experiência sensorial (da aparência) e estabelece-se na essência (na luz não visível de forma directa). Esta é uma alegoria sobre a visão, implicando inclusive o ver para lá da realidade (dos sentidos, dos corpos materiais, da dimensão física), no intuito de se aceder à ordem espiritual do mundo inteligível. Com esta noção, Platão influenciará, mais tarde, a própria concepção cristã de beleza e de Deus.

Por outro lado, Aristóteles (384-322 a.C.) contraria esta noção considerando que a beleza não é uma abstracção, é real, porque o prazer proporcionado pela arte, pelas cores e formas é físico (concreto, fisiológico) e demonstrável pelos sentidos (prazeres ‘desinteressados’ capturados pela visão, audição e olfacto)<sup>41</sup>. Este modo de ver aristotélico irá influenciar directamente aquele que é considerado por excelência o mito da fundação da pintura e da representação no contexto ocidental, o episódio narrado por Plínio (23-79 d.C.) na sua *História Natural*<sup>42</sup>, segundo o qual uma noiva fixa a imagem do seu noivo, que se vai ausentar, mediante o desenho do contorno da sua sombra projectada sobre um muro, criando uma substituição (a silhueta desenhada, antes sombra); este é o vestígio de

---

<sup>39</sup> Cf. Jean-Luc CHALUMEAU, *As Teorias da Arte*, Lisboa, Instituto Piaget, [1997], p. 25.

<sup>40</sup> Cf. PLATÃO, *A República*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1975, pp. 229-261. Veja-se, a propósito da ‘alegoria da caverna’, Victor STOICHITA, *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pp. 24-26, e também Isabel SABINO, *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 20-23.

<sup>41</sup> Cf. Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, p. 27.

<sup>42</sup> Relato da sombra circunscrita (*omnes umbra hominis lineis circumducta*), cf. PLÍNIO, “Historia Natural, XXXV, 15”, in Esperanza TORREGO, (trad.), *Textos para la Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1987, p. 78.

uma presença que se quer eternizar, como se se criasse o mesmo mas em estado de cópia (ou de duplo).

Neste sentido conclui-se haver dois grandes mitos fundadores paralelos que inauguram a teoria da representação ocidental, numa cultura que estará durante séculos centrada na visão<sup>43</sup>. A perspectiva de Platão - de que as imagens são sombras, são reduções e meras cópias que, por uma vaga semelhança, despertam a recordação da verdadeira realidade inteligível - vai ser especialmente adoptada pelo universo cristão e vai estruturar de modo definitivo as noções medievais de beleza, dos ícones e de Deus.

Num primeiro momento (primitivo) do cristianismo constata-se a preponderância do aniconismo (recusa das imagens) e a assimilação da fé pela palavra, como meio alternativo ao gosto mimético praticado pelo culto pagão<sup>44</sup>. Contudo, nos séculos III e IV d.C. a arte dedica-se a assimilar um substrato pagão (continuidade estilística da cultura do império romano) e cria uma iconografia cristã<sup>45</sup>. É neste contexto que surgem os primeiros autores medievais de tradição neo-platónica. Plotino (203-270 d.C) constitui-se como o primeiro a interpretar o caminho estabelecido por Platão desde o mundo das aparências até ao mundo inteligível da essência (o corpo transforma-se gradualmente em espírito). Plotino influencia toda a Idade Média ao utilizar o conceito de emanção divina (de origem oriental). Segundo Plotino, uma obra de arte é bela porque faz parte do pensamento emanado por Deus. Nesse sentido, os artistas não se contentam em imitar, são instrumentos mediadores para atingir a realidade suprema<sup>46</sup>. Deste modo, Plotino espiritualiza a arte e influencia a arte bizantina e o Renascimento neo-platónico, insistindo que a visão exterior é redutora, aparente, e que o chamamento para o invisível, para o irrepresentável que é Deus, deve ser executado por uma ‘luz interior’, inscrita na mente dos fiéis (os olhos passam, deste modo, a ‘ver’ o interior da alma).

---

<sup>43</sup> Há que ter em consideração que estes dois relatos paralelos abordam coisas distintas em contextos distintos. Enquanto que em Platão a ‘alegoria da caverna’ diz respeito à origem do conhecimento, em Plínio o mito é relativo à origem da arte e da representação visual. Contudo, ambos se centram no motivo da projecção da luz e da representação da sombra, cf. Victor STOICHITA, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>44</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *Il Destino della Belleza. Ambizioni dell'Arte, Aspirazione della Fede*, Milão, Ancora Editrice, 2008, p. 28. Esta recusa das imagens justifica-se também por razões ideológicas e teológicas; nasce a partir da proibição bíblica de fixar imagens (*Êxodo e Levítico*). Aliás, as culturas judaica e muçulmana, como se sabe, são contrárias às concepções cristãs de representação do que é divino.

<sup>45</sup> Cf. *idem*, p. 29.

<sup>46</sup> Cf. Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, p. 28.

Por sua vez, Plotino influencia o pensamento e o discurso de Santo Agostinho (354-430 d.C.). Este autor elabora um discurso que se constitui como uma passagem da cultura tardo-pagã para o verdadeiro nascimento do pensamento cristão. Funda a noção de beleza como harmonia<sup>47</sup> e tenta salvar a ideia de imitação do carácter depreciativo inicial atribuído por Platão. Santo Agostinho é igualmente influenciado por Plotino ao definir o prazer como sensível moral, e com ele nasce a filosofia patrística, numa tentativa de racionalização da religião que culminará na Escolástica de São Tomás de Aquino<sup>48</sup>.

No final do século V e início do século VI surge Pseudo-Dionísio, o Areopagita, o qual liga a tradição hebraica à tradição platónica e as actualiza, através da concepção intuída de Deus. Segundo ele, Deus não pode ser traduzido por palavras, isto é, pode ser demonstrado mas não descrito<sup>49</sup>, e a beleza constitui-se também como itinerário para o divino (recuperando a ideia plotiniana de beleza como emanção divina)<sup>50</sup>.

No mesmo século VI, devido ao poder quase sacramental atribuído às imagens, inicia-se o denominado ‘conflito das imagens’ entre iconófilos e iconoclastas<sup>51</sup>, que culminará no século IX com o *Grande Cisma do Ocidente*, que dividirá, e separará em definitivo, a Igreja Ortodoxa Bizantina e a Igreja Católica do Sacro Império Romano do Ocidente.

Por último, recorde-se a importância do pensamento de São Tomás de Aquino (1225-1274) no período medieval, o qual institui a beleza como ‘esplendor da verdade’<sup>52</sup>, ou seja, a ideia de beleza passa a ser não só *formositas* mas também *claritas*<sup>53</sup>. Aquino pensa Deus como incognoscível, logo não poderá haver imagens Dele (o indivíduo tem de

---

<sup>47</sup> Esta concepção de harmonia incorpora a cultura antiga tradicional da matemática (de raízes pitagóricas) como sabedoria espiritual.

<sup>48</sup> São Tomás de Aquino na *Summa Theologica* pensa poder provar racionalmente a existência de Deus, a partir da ordem (harmonia em Santo Agostinho) do mundo.

<sup>49</sup> Cf. Keith WARD, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>50</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 33.

<sup>51</sup> Este conflito de natureza puramente teológica, não deve ser entendido como conflito entre arte e religiões, mas sim como rejeição ou aceitação da idolatria das imagens. Sucede principalmente em dois períodos iconoclastas compreendidos entre 726-787 d.C. e 815-843 d.C., cf. “Quarrel of the Images” in Dario GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 28. Veja-se a propósito também David FREEDBERG, *El Poder de las Imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 432.

<sup>52</sup> Paralelamente à definição de beleza como ‘esplendor da verdade’, surge o conceito de ‘metafísica da luz’ com Roberto Grossatesta (1175-1253), cf. Flavio CUNIBERTO, “Teologia e Estética”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 342.

<sup>53</sup> *Claritas* como esplendor, como um clarão ou força transcendente. O Sublime romântico deverá muito a esta noção de beleza, cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 34 e 35.



ultrapassar a própria noção tradicional de imagem)<sup>54</sup>. Com São Tomás de Aquino dá-se uma transformação na forma de ver a realidade: de um universo puramente simbólico caminha-se para um universo exponencialmente natural.

A partir do Renascimento a realidade começa a transformar-se radicalmente. De uma realidade teocêntrica, dominada pela força simbólica da imagem transcendente, passa-se a uma cosmovisão antropocêntrica. A filosofia aristotélica, redescoberta, condena ao declínio o antigo pensamento patrístico. O indivíduo principia a interessar-se pelas coisas como elas são, pelo seu aspecto contingente. A arte deixa de ter uma dimensão eminentemente sagrada e transcendente e encontra o peso da história, do profano e da natureza imanente. A este respeito pode ler-se: “A questo punto la parola *reale* comincia a significare quello che significa ancora per tutti noi, qualcosa cioè di sperimentale, tangibile, osservabile. Anche la teologia comincia a distinguere l’ordine soprannaturale da quello della natura, (...)”<sup>55</sup>. A emancipação, autonomia e glorificação do artista renascentista gera, de imediato, uma retracção do poder religioso sobre o artístico<sup>56</sup>. A própria concepção de religião passa de uma visão tradicional colectiva para uma experiência cada vez mais pessoal. Este poder conferido ao indivíduo tem como consequência limite a Reforma Protestante, logo no início do século XVI, e o início do descrédito da Instituição Igreja e dos seus valores ideológico-morais<sup>57</sup>.

Mas será somente no Iluminismo que, pela primeira vez, se vislumbra uma separação entre arte sacra religiosa e uma arte não religiosa mas espiritual. Neste período, a Razão é o árbitro, e os artistas suspeitam da religião e formulam as suas próprias ideias de espiritualidade (autónomas e contrárias às ideias tradicionais de Igreja). A mesma Igreja começa a ser desacreditada e, para colmatar a necessidade humana de sagrado, filósofos como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) propõem, como alternativa espiritual, a Natureza e o mundo natural<sup>58</sup>. Por sua vez, a razão analítica da *Época das Luzes* confronta

---

<sup>54</sup> Cf. Keith WARD, *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>55</sup> Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 38.

<sup>56</sup> Cf. Natale BENAZZI, (dir. de), *op. cit.*, p. 125.

<sup>57</sup> No século XVI, a propósito do início do descrédito da Igreja Católica enquanto instituição de poder, é conhecida a vaga anicónica protestante de destruição de imagens consideradas perigosas, com o exemplo paradigmático de Calvino (1509-1564), que defende a erradicação de imagens, ícones, retábulos, etc., enquanto necessidade absoluta de purificação do cristianismo, cf. Dario GAMBONI, *op. cit.*, p. 29.

<sup>58</sup> Espanto, temor, respeito, conceitos que já tinham surgido nas concepções de Deus no mundo ocidental, mas que estavam agora a perder intensidade (pelo enfraquecimento do poder da instituição Igreja). Rousseau, com uma nova compreensão destas sensações, antecipa o Idealismo alemão e, de certa forma, o Romantismo, cf. Jacques BARZUN, *op. cit.*, p. 26.

o sagrado com métodos de questionamento e prova, e a crença religiosa é denunciada como irracional; a imaginação artística liberta-se dos constrangimentos dogmáticos teológicos e o sagrado começa a manifestar-se noutras domínios (que não os puramente religiosos). Esta questão deve-se, sobretudo, ao nascimento de uma nova disciplina da filosofia - a Estética - como reacção a um cartesianismo positivista, no qual o elemento subjectivo se configura de tipo racional<sup>59</sup>. Alexander Baumgarten (1714-1762), no seu *Aesthetica* de 1750, reconhece que se deve valorizar, na experiência humana, a estrutura da sensibilidade. Este processo de autonomização do sensível - o belo passa a ser irracional - tem como consequência o afastamento entre o homem e Deus, porque Deus é inteligível e metafísico, e a estética trata do que é real, sensível, imanente (e não especulativo): “O nascimento da estética revela-se assim rigorosamente indissociável de uma certa retracção do divino.”<sup>60</sup>, pode ler-se a este propósito. A disciplina estética passa a ser, deste modo, a afirmação da subjectividade fora do âmbito da teologia.

Com a Revolução Francesa, entre 1789 e 1799, dá-se a derrocada do Antigo Regime e, com ele, o declínio da instituição Igreja<sup>61</sup>. Inicia-se um novo paradigma: a crise do divino no mundo ocidental e a secularização contemporâneas. Enfatizam-se os valores da liberdade, igualdade e fraternidade; os estados tornam-se progressivamente laicos e democráticos e a realidade torna-se materialista e racionalista, assente numa sociedade baseada em formalismos burgueses. Reagindo contra todo este universalismo pós-iluminista, e contra a falta de sensibilidade e elevação espiritual da nova realidade, surgem os idealistas alemães e, com eles, a filosofia transcendental.

---

<sup>59</sup> René Descartes (1596-1650) em 1637, no *Discurso do Método*, afirma que a faculdade sensível não é fiável. Descartes refere que o elemento subjectivo não está na faculdade sensível mas sim na faculdade lógica (racional). Perante este pensamento racional-analítico, a visão simbólica da arte aparece como algo confuso que a verdadeira ciência positivista dificilmente aceita e tenta evitar.

<sup>60</sup> Luc FERRY, *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Coimbra, Almedina, 2003, p. 48.

<sup>61</sup> Em Portugal, por exemplo, o decreto liberal de 1834, que determina a expulsão das ordens religiosas, tem naturalmente como consequência a fragilização do papel da Igreja e o inerente enfraquecimento da sua influência social e cultural.

### I.3. Início do período contemporâneo

#### I.3.1. Separação entre arte e Igreja

A crise espiritual que marca o Ocidente a partir do final do século XVIII e início do século XIX deve-se, em grande medida, ao desaparecimento da ideia de Absoluto<sup>62</sup>. E, por sua vez, o Absoluto, que se perde com o declínio da influência da Igreja na realidade, vai ser alvo de uma tentativa de recuperação pela própria arte. Será esse o argumento que irei apresentar a partir deste ponto: o da arte enquanto ‘religião da superação da realidade’ que, num primeiro momento, se torna visível com o Romantismo<sup>63</sup>, e a re-interpretação que a arte (e a estética) faz do sentido de Absoluto, através das noções de sublime e, mais tarde, de numinoso.

Os antecedentes desta relativização do divino podem ser vários. Logo nos momentos finais da Revolução Francesa, vislumbram-se, em simultâneo, ecos partidários, tanto de um ateísmo crítico quanto de um deísmo reaccionário tradicionalista. São exemplos a concepção de ‘Deus morto’ na obra *Un Songe* de Jean Paul Richter (1763-1825), que irá influenciar toda uma geração de escritores românticos franceses, narrativa na qual Cristo, ele próprio, anuncia o desaparecimento de Deus<sup>64</sup> e, nos antípodas, o caso de François-René de Chateaubriand (1768-1848) que escreve, durante o seu exílio em Inglaterra no período revolucionário, *O Génio do Cristianismo* (publicado em 1802), uma fervorosa defesa da religião cristã<sup>65</sup>.

“Na última década do século XVIII, assiste-se, sobretudo na Alemanha, (...), a um movimento de recuperação do significado dos mitos, nos quais se crê captar uma

---

<sup>62</sup> Constata-se uma crise da religião e da fé iniciada pelo progresso científico iluminista, em que pela primeira vez a noção de Deus é posta em causa.

<sup>63</sup> A este propósito leia-se: “(...) è il movimento romantico, nella sua grande stagione storica, a dare una complessiva dignità sistematica all’elezione dell’arte come religione definitiva.”, Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 58. Reacção dos primeiros pensadores românticos ao espírito iluminista, racionalista e positivista da *Aufklärung*: a missão da arte seria a moralização do mundo, e só através dela o indivíduo seria capaz de vencer a matéria e alcançar o domínio do espiritual. A propósito deste projecto da ‘religião da arte’ ver também Olivier SCHEFER, “Religion de l’Art et Modernité”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, pp. 45 e seguintes.

<sup>64</sup> *Un Songe* (Rede em alemão), obra traduzida em 1796-1797 por Charles de Villers (1765-1815) e também por Madame de Staël (1766-1817). Esta tradução para francês foi deliberadamente feita com truncagens e cortes para intensificar o efeito de choque produzido no leitor. Charles de Villers omitiu, de propósito, o final esperançoso do texto original alemão. Madame de Staël, por sua vez, na sua tradução, tentou atenuar os cortes feitos por Villers, cf. *MADAME de Staël, Charles de Villers, and the Death of God in Jean Paul’s Songe*, in <http://www.jstor.org/pss/40245991> de 13-09-2010.

<sup>65</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 52.

verdade mais originária e mais autêntica, por mais próxima da natureza e da originária identidade cultural dos povos, (...).”<sup>66</sup>, escreve Leonel Ribeiro dos Santos. A época romântica substitui o cosmos tradicional cristão, e afirma a natureza como espaço de eleição, e a paisagem como género pictórico por excelência. Este espírito panteísta (de relação humana com a natureza) vai afastando progressivamente o indivíduo do interior da Igreja e das cerimónias litúrgicas, passando a pensar-se ele próprio à luz de uma vida religiosa interior. Desse modo, o Romantismo também pode ser pensado como uma utopia, na medida em que a religião é substituída por uma moral onde a arte, associada a uma nova forma de espiritualidade, é garante da formação estética do homem. É nesse sentido que creio ser útil a explanação dos antecedentes do movimento romântico, nomeadamente no que diz respeito a algumas perspectivas apresentadas pelos autores pertencentes à já denominada filosofia transcendental<sup>67</sup>.

Immanuel Kant (1724-1804) é considerado o pioneiro da filosofia transcendental. Muitas vezes visto como o grande Racionalista, acredita contudo que a fé ainda é necessária para alcançar os domínios a que a razão não consegue aceder. Segundo Kant, a filosofia e a arte surgem ambas de uma instância mais profunda, mais essencial do ser humano, do que a razão. Diz Ribeiro dos Santos: “(...) a arte mostra em si a própria lógica do funcionamento do espírito, uma lógica mais originária do que a lógica do entendimento.”<sup>68</sup>. É nessa condição que surge, com Kant, a imaginação como uma faculdade criadora: criadora de ideias estéticas, de símbolos, de metáforas, de alegorias e até da ideia de Absoluto<sup>69</sup>. Com Kant proporciona-se, portanto, uma inversão do platonismo, porque a beleza adquire uma existência própria e deixa de ser o reflexo da essência metafísica divina. Para ele, o artista já não revela as verdades de Deus (*mediator*), e passa a ser aquele que inventa (*creator*) e, com este dado, nasce a ideia de génio e de imaginação como entidades que rivalizam com o divino. Como refere Jean-Luc Chalumeau: “O nascimento da estética aparece assim ligado a um movimento de afastamento da filosofia em relação ao divino: mudança fundamental para o artista, que

---

<sup>66</sup> Leonel Ribeiro dos SANTOS, *A Razão Sensível - Estudos Kantianos*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, p. 120.

<sup>67</sup> A filosofia transcendental passa a ser pensada por analogia com a *poiesis* e com a arte, e não por analogia com a ciência (como no Positivismo). Implica a relação de ‘jogo’ entre a subjectividade e o mundo, por um lado, e entre o espírito e a natureza, por outro.

<sup>68</sup> Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 122.

<sup>69</sup> “Agora a imaginação tem de realizar uma tarefa que se afigura impossível: a de expor numa intuição aquilo que por natureza nem é demonstrável mediante uma imagem intuitiva, nem é exponível num conceito determinado”, Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 31.

deixa de ser encarado como alguém «à descoberta», e posteriormente que «expressa» verdades criadas por Deus, mas que passa a rivalizar com Ele.”<sup>70</sup>. Na sua *Crítica da Razão Pura* de 1781, Kant faz de Deus uma ideia da razão humana, logo circunscreve a religião aos limites da simples racionalidade, o que implica uma redução, pois Kant reconhece a existência de algo exterior à própria razão. No fundo este autor conclui, em termos teóricos, o processo de racionalização da religião iniciada pelos iluministas<sup>71</sup>.

### I.3.2. Idealismo alemão

Immanuel Kant influenciou directamente toda uma geração de filósofos do denominado Idealismo alemão. Em 1793, data da primeira versão de *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, o seu autor, Friedrich Schiller (1759-1805), escreve na Décima Primeira Carta (ponto 7): “(...) O ser humano traz indubitavelmente na sua personalidade uma disposição para a divindade; o caminho para a divindade, se se pode chamar caminho a algo que nunca conduz ao destino, é-lhe aberto através dos *sentidos*.”<sup>72</sup>. Esta ‘educação estética’, de que Schiller fala, designa a edificação do ser humano, ou seja, significa elevá-lo e restituir-lhe a sua dignidade espiritual e, com isso, inculcar-lhe uma possível dimensão transcendental. Schiller apropria-se da ideia kantiana de génio e, em 1795-1796, no seu ensaio *On Primitive and Self-Conscious Poetry* (também conhecido por *On Naive and Sentimental Poetry*), explicita a comparação do génio/artista a um santo, a um indivíduo com poderes superiores. Jacques Barzun, na abordagem que faz a Schiller, diz: “(...) the way of salvation can only be shown us by the genius, the artist, because he is not self-conscious like the rest of us. He is inspired by self-belief, which gives him power, a magnetic attraction and control over others, like a saint or a great leader of men.”<sup>73</sup>. Está criada a noção de génio romântico, um ser inspirado, vidente, profeta, que aparece para anunciar uma nova palavra, e cujo papel interpretado é similar à do sacerdócio<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, p. 68.

<sup>71</sup> Cf. Olivier SCHEFER, “Religion de l’Art et Modernité”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 42.

<sup>72</sup> Friedrich SCHILLER, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p. 53.

<sup>73</sup> Jacques BARZUN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>74</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 49. Ver também Flavio CUNIBERTO, “Religião e Arte”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 304. O grande ‘ícone sacerdotal’ da estética romântica é, indubitavelmente, Richard Wagner (1813-1883). Na sua última ópera, *Parsifal* (1877-1882), como se se tratasse de uma liturgia, Wagner une simbioticamente o imaginário cristão com mitologias oriundas do imaginário romanesco medieval, realizando uma ‘viagem’ do contexto religioso para o universo do sonho, cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 58.

A questão sacerdotal será recorrente nestes primeiros idealistas alemães. O jovem poeta Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), escreve em 1797 *Desabaços do Coração de um Monge Amante da Arte*, obra na qual afirma que os artistas trabalham sob influência da inspiração divina, e a arte surge como um ‘milagre’ da criação<sup>75</sup>. Wackenroder toma como modelo a grande arte sacra e a pintura consagrada à história religiosa, sublinhando a santidade da pintura realizada pelos Primitivos do *Quattrocento* italiano<sup>76</sup>.

Friedrich Schleiermacher (1768-1834), nos seus *Discursos Sobre a Religião*, datados de 1799, confirma a noção de ‘sacerdócio universal’ como a relação de comunicação privilegiada de cada crente com Deus através da fé em Cristo<sup>77</sup>. Este pastor luterano fala dos ‘heróis da religião’, das ‘almas santas’, dos ‘novos santos’ e compara os artistas a profetas. Condena a racionalização da religião, da moral e da metafísica proposta no Iluminismo, porque torna o homem menos humano, menos espiritual. Schleiermacher propõe que o pensamento religioso seja precisamente o contrário, a relação do sujeito com o universo através dos sentimentos<sup>78</sup>.

Não por acaso, este ‘alicerce’ teológico do Romantismo é contemporâneo de um outro texto, visto por muitos como o manifesto teórico por excelência de toda esta revolução espiritual no pensamento ocidental. Refiro-me ao célebre *O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*, realizado dois anos antes, em 1797, por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)<sup>79</sup>, um fragmento de texto de apenas duas páginas, no qual se unem pela primeira vez, de modo integral, arte, religião e filosofia<sup>80</sup>. O grande

---

<sup>75</sup> Este ensaio de Wackenroder é considerado um dos primeiros textos consagrados unicamente ao carácter divino da arte, cf. Jacques BARZUN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>76</sup> Wackenroder constitui-se como apologista do regresso à tradição, que irá ser equacionada posteriormente pelos Nazarenos, Pré-Rafaelitas e alguns simbolistas, cf. Olivier SCHEFFER, “Religion de l’Art et Modernité”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>77</sup> Cf. *idem*, p. 48.

<sup>78</sup> Como diz o próprio Schleiermacher: “(...) é a sensibilidade e o gosto pelo infinito. (...) A essência da religião não é nem pensamento nem acção, mas antes intuição e sentimento.”, Friedrich SCHLEIERMACHER citado in Keith WARD, *op. cit.*, p. 33. A pertinência do pensamento deste autor para o Romantismo prende-se com o facto de ter sido ele a criar uma justificação teológica para esta nova expressão da espiritualidade e da transcendência fora da Igreja, para uma nova forma de religiosidade mais privada (sem recurso às narrativas e liturgias tradicionais).

<sup>79</sup> A autoria da obra ainda é controversa. Pensa-se poder ter sido um texto redigido individual ou colectivamente pelos jovens Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) e Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843).

<sup>80</sup> Arte, religião e filosofia surgirão unidas ao serviço da verdade no pensamento final hegeliano. Contudo, a filosofia permanecerá como o vértice mais elevado desta tríade, cf. Manuel do Carmo FERREIRA, “Uma Mitologia da Razão”, in

operador desta simbiose é a imaginação transcendental (com gênese em Kant), investida de uma função poética (um novo campo de sentido não subordinado às leis dogmáticas e metafísicas do catolicismo)<sup>81</sup>. Também se expressa neste documento, de forma categórica, a reconciliação da filosofia com a mitologia (algo que tinha sido eliminado pelos positivistas)<sup>82</sup> o que, como se verá, irá abrir horizontes a um campo especulativo que será a base de sustentação do pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e, numa fase final do século XIX, alicerce para toda uma vaga de pensamentos misticistas e espiritualistas.

A ‘nova mitologia’ estará também presente na obra *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800) de Friedrich Schelling<sup>83</sup>. Com este autor regressa-se aos mitos, à necessidade mitológica<sup>84</sup>, e mitologia significa, diz Schelling: “(...) a matéria eterna de onde brotam todas as maravilhosas e variadas formas de arte.”<sup>85</sup>. No *Sistema do Idealismo Transcendental*, Schelling explicita que a arte é o que de mais elevado existe para a filosofia porque lhe abre as portas para o sagrado<sup>86</sup>. Nesse sentido, a arte apresenta-se como uma totalidade acabada dos discursos fundamentais (religioso, político e ético) e como instrumento especulativo<sup>87</sup>. Outra questão fundamental a assinalar nesta obra de

---

Carlos João CORREIA, Markus GABRIEL, (coord. de), *Arte, Metafísica e Mitologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008, p. 250.

<sup>81</sup> A este propósito, Manuel do Carmo Ferreira refere: “(...) ‘poesia transcendental’ que pretende ser uma forma genuína de metafísica, (...)”, *idem*, p. 252. Outro autor romântico, Friedrich Leopold von Hardenberg, dito Novalis (1772-1801), também refere que a forma originária do conhecimento humano é a forma poética (o sentido metafórico e simbólico da vida). O pensamento simbólico universal de Novalis aglutina três dimensões do conhecimento: a poética, a metafísica e a mística, cf. Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 126.

<sup>82</sup> Cf. *idem*, pp. 124-125.

<sup>83</sup> Também existente em Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829). Para Schlegel a ‘nova mitologia’ é uma nova religião, onde a poesia é o centro (todas as formas de expressão nascem da poesia e a ela regressam), cf. Markus ENDERS, “A Mitologia É Uma Obra de Arte da Natureza”, in Carlos João CORREIA, Markus GABRIEL, (coord. de), *op. cit.*, p. 63. Cf. também Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 124 e Raymond BAYER, *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 289.

<sup>84</sup> Schelling reconhecerá este regresso, de modo mais explícito, nas *Lições de Introdução à Filosofia da Mitologia*, ministradas anos mais tarde, a partir de 1841, na Universidade de Berlim, cf. Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 121.

<sup>85</sup> Friedrich SCHELLING citado in *idem*, p. 124.

<sup>86</sup> Schelling fala, em tom profético, do advento de um reino da liberdade assente numa ‘religião sensível’ ou num ‘politeísmo da imaginação e da arte’, cf. Kleiton Cerqueira de ALMEIDA, *Cristianismo e Secularização, Violência e Sagrado: Considerações a Partir de Gianni Vattimo*, in <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.../1015> de 13-09-2010, p. 71.

<sup>87</sup> Schelling equipara a arte à filosofia, sendo ambas as dimensões aliadas do conhecimento. Ainda no domínio da estética idealista, temos uma posição diferente em Hegel, para quem a arte se reduz à filosofia, cf. Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, pp. 71-72.

Schelling é a enunciação do conceito de Absoluto (ligado à noção de Deus), e a afirmação de que o mesmo Absoluto é o mais alto princípio filosófico<sup>88</sup>.

### I.3.3. Sublime

É precisamente com o enunciar do Absoluto que se torna pertinente a análise de um outro conceito - o de sublime - enraizado directamente na arte romântica e, de certa forma, base teórica para muita da arte não-objectiva e/ou arte abstracta nascida no século XX (e com repercussões até à actualidade). Como James Elkins sugere: “The sublime is - among many other things - an opportunity for writers in the largely secular culture of the art world to speak about concepts that used to be studied only by theologians.”<sup>89</sup>.

Não tendo a pretensão de ser exaustivo, convirá ainda assim tentar apresentar os momentos mais significativos da génese da definição de sublime até ao período romântico. Etimologicamente sublime vem do latim *sublimis*, que significa elevação, movimento ascensional, e foi utilizado pela primeira vez, no âmbito da Retórica e da Poesia, por Pseudo-Longino (séc. I d.C.) no célebre tratado *Do Sublime*, como a capacidade dos oradores afectarem os ouvintes de modo a conduzi-los ao êxtase divino<sup>90</sup>. Com Plotino, nas *Eneíades*, o conceito não é enunciado, mas a beleza e o belo são já relativizados, na medida em que o autor ultrapassa o conceito de imitação ao usar o conceito de emanção - coloca a hipótese do belo ser informe e o ‘resplendor’ ser a verdadeira beleza espiritual. Plotino vai ser recuperado pela escolástica medieval com S. Tomás de Aquino, para quem belo e luz se apresentam como uma dualidade metafísica. Mas vai ser Marcílio Ficino (1433-1499) quem, na sua *Teologia Platónica* de 1482, vai falar da transcendência e incorporalidade da beleza e, com isso, antecipar noções posteriores de informe. Contudo, será só com Nicolas Boileau (1636-1711), na sua *Arte Poética* de 1674, traduzindo o tratado de Pseudo-Longino, que se referirá o sublime como conceito - o sublime (ainda no

---

<sup>88</sup> Em 1440, no *De Docta Ignorantia*, Nicolau de Cusa (1401-1464) concebe a noção de Absoluto com origem neo-platónica. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), no Idealismo alemão, identificará o Absoluto a Deus. Schelling, por sua vez, destaca o conceito de Absoluto do universo teológico e apresenta-o como o vértice superior de todos os princípios filosóficos, cf. Andréi NAKOV, “Absolu”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 154.

<sup>89</sup> James ELKINS, *op. cit.*, p. 96.

<sup>90</sup> Nesta primeira definição, sublime surge como a metáfora de um movimento de elevação para a transcendência (ainda nada tem a ver com as sensações de medo e aflição posteriores), cf. Flavio CUNIBERTO, “Sublime”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 332.



âmbito da retórica) é a beleza elevada ao seu ponto mais extremo<sup>91</sup>. Joseph Addison (1672-1719) será o primeiro, em 1712, a fazer uma distinção clara entre belo e sublime, e o primeiro a fazer corresponder o sublime a situações assustadoras e/ou penosas<sup>92</sup>. Em 1719, no seu *Réflexions Critiques Sur la Poesie et Sur la Peinture*, Jean-Baptiste du Bos (1670-1742) refere-se ao sublime como tendo uma natureza contraditória (criando um prazer próximo da aflição), e menciona já uma impressão psicológica negativa produzida por algumas obras de arte nos espectadores. Diz du Bos: “L’art de la poésie et l’art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu’ils ont réussi à nous affliger.”<sup>93</sup>.

É com Edmund Burke que o sublime passa do campo da retórica para o âmbito da filosofia. *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de 1757, é uma tentativa de categorização e sistematização das diferentes emoções causadas pelo belo e pelo sublime, enquanto conceitos opostos e autónomos. Burke descreve e amplia o número de estados emocionais e afectivos possíveis nas respostas estéticas. Por sublime entende uma força irracional, contraditória, que abrange o prazer e a dor, a mais violenta emoção que a consciência é capaz de sentir. Explicita Burke: “Tudo o que é, de algum modo, apto a excitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo o que é de algum modo terrível, ou se relaciona com objectos terríveis, ou actua de maneira semelhante ao terror, é uma fonte do sublime.”<sup>94</sup>. Define sublime, portanto, como experiência radicada no corpo<sup>95</sup>, como reacção física ou psicológica que eleva o sujeito acima do perigo interno ou externo (uma verdadeira purgação). O sublime é um sentimento negativo ligado à obscuridade, a um poder incontrolado (que pode provocar medo e terror), ao infinito e ao vazio. Perante objectos poderosos e desmesurados, que ultrapassam os limites do humano, o indivíduo sente-se ameaçado - o sublime consiste na percepção (corpo e sentidos) da privação, da terrível aproximação à morte (implica a percepção de um risco extremo). Este assombro (*astonishment*) é um estado de alma no qual as emoções

---

<sup>91</sup> Este sublime clássico passa a ser entendido como um fundo abissal, obscuro, terrível, mas ainda não diz respeito ao informe e ao impossível de representar de Burke.

<sup>92</sup> Cf. *idem*, p. 333.

<sup>93</sup> Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions Critiques Sur la Poésie et Sur la Peinture*, (1ª parte), Paris, École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, 1993, p. 1.

<sup>94</sup> Edmund BURKE citado in António GUERREIRO, *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000, p. 153. Cf. também Edmund BURKE, *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres e Nova Iorque, Routledge e Columbia University Press, 1958, p. 39.

<sup>95</sup> Enquanto pensador empírico Burke dá muito valor ao corpo e aos sentidos. Mais tarde Kant distancia-se porque estabelece uma relação não com o corpo, mas com o infinito e a liberdade espaciais (como no idealismo alemão).

ficam suspensas e antecedem uma sensação de alívio e prazer finais (*delightful horror*), porque o sujeito se apercebe do seu distanciamento em relação ao perigo<sup>96</sup>. Acima de tudo, Burke ampliou o conceito de sublime ao incluir-lhe os fenómenos naturais, e precisamente serão esses fenómenos que proporcionarão aos românticos uma mais intensa união entre o ser e o Absoluto universal (muito mais do que a experiência religiosa instituída).

Ao contrário de Burke, para Kant o sublime não está nos objectos, devendo apresentar-se somente no plano das ideias. O sublime kantiano passa-se na esfera da subjectividade e surge do conflito interno (do sujeito) que opõe a imaginação à razão, não possibilitando um acordo entre ambos (ou melhor, criando um desacordo), sendo a apresentação do sublime negativa porque demonstra o inapresentável, isto é, presentifica o Absoluto<sup>97</sup>. Na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), mais propriamente no segundo livro - *Analítica do Sublime* -, Kant clarifica o seu pensamento com precisão, fazendo uma distinção entre sublime matemático (sentimento de grandeza desproporcionada em relação às faculdades sensíveis) e sublime dinâmico (sentimento de um poder terrífico para as mesmas faculdades sensíveis). Kant apresenta, portanto, dois sentimentos de desproporção e inadequação: na contemplação de uma realidade informe (imensidão) ou disforme (potência), a imaginação é impelida a intuir uma ideia de todo, mas é confrontada com o seu próprio limite (impotência) e fracassa. Depois deste desacordo (que provoca a sensação de dor), vem o acordo, quando a razão entra em jogo e provoca um prazer e satisfação ilimitados<sup>98</sup>. Kant refere que existem muitas semelhanças entre o sentimento sublime e o sentimento moral: é uma experiência da sensibilidade que traz ao indivíduo a sensação de que é individualmente tocado por algo que o transcende, que lhe provoca medo, terror e espanto e que o emociona no plano do sagrado<sup>99</sup>.

Friedrich Schiller, por sua vez, no seu ensaio *Sobre o Patético* incluído no *Sobre o Sublime* de 1801, afasta-se de Kant (e até de Burke) sobretudo pela aliança que faz da teoria do sublime à teoria da tragédia<sup>100</sup>. Para ele, o trágico é a forma mais autêntica de sublime. Sobre a arte trágica diz Schiller: “Trata-se de um fenómeno geral da nossa natureza a atracção, em nós exercida com irresistível feitiço, pelo que é triste, terrível,

---

<sup>96</sup> O choque (negativo) que as coisas sublimes provocam nos espectadores, por os colocar em perigo, é precisamente o que intensifica a sensação do espectador estar vivo, de ser sobrevivente.

<sup>97</sup> Cf. António GUERREIRO, *op. cit.*, p. 157.

<sup>98</sup> Cf. Luc FERRY, *op. cit.*, p. 122.

<sup>99</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 48.

<sup>100</sup> Cf. Friedrich SCHILLER, *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, p. 16.

mesmo pelo que é arrepiante, de tal modo que nos sentimos repelidos e atraídos de novo com igual força por cenas de lamento e horror.”<sup>101</sup>. Schiller explica que o sublime é um: “(...) objecto perante o qual a nossa natureza física sente os próprios limites, (...) um objecto relativamente ao qual somos fisicamente frágeis, enquanto que moralmente nos elevamos para além dele através das ideias.”<sup>102</sup>. O autor enfatiza a importância do espectador diante do espectáculo. O sublime só existe quando o indivíduo observa o perigo à distância, não fazendo parte do perigo, do pavor real<sup>103</sup>. Para Schiller o objecto sublime parece ser hostil e contra a existência do ser humano, desafiando-o para um ‘combate’ que consegue ou não ultrapassar. Ao conseguir superar moralmente a sua impotência perante o sublime, o indivíduo sente um prazer de superioridade, que lhe provoca a sensação de evasão do mundo sensível para o mundo espiritual.

O pintor que melhor exprimiu, no universo do Romantismo, todas estas características, definições e nuances estéticas que alteraram por completo a cosmovisão do indivíduo contemporâneo, foi Caspar David Friedrich (1774-1827), verdadeiro arquétipo do artista místico. Friedrich vê a arte como um substituto da religião; tenta criar uma nova forma de arte através da alegorização da natureza, sem o recurso à narrativa bíblica<sup>104</sup>. Friedrich, nas suas composições pictóricas (nas suas naturezas), integra símbolos tradicionais da Igreja, nomeadamente crucifixos, abadias, mosteiros, cemitérios. Numa das suas obras mais significativas, o retábulo de Tetschen intitulado *A Cruz nas Montanhas* de 1807-1808 (Fig. 2), o pintor representa, de modo minúsculo, a figura de Cristo crucificado, que quase desaparece no meio da composição, isto é, do meio natural representado. Para Friedrich, não se trata propriamente da expressão da morte de Deus (ou da redução da sua importância), mas sim a afirmação da refundação da religião através de um panteísmo cristão. O pôr-do-sol (ou será nascer-do-sol?), que recorta um Cristo virado de costas para o espectador, assinala não um fim, mas o princípio de uma nova fé que nasce dos escombros do passado<sup>105</sup>. O que Friedrich afirma é, acima de tudo, a morte do mundo antigo, inclusive a nível visual e plástico. O pintor admite, na sua *Carta de 8 de Fevereiro*

---

<sup>101</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>102</sup> Friedrich SCHILLER citado por Flavio CUNIBERTO, “Sublime”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 335.

<sup>103</sup> Cf. Friedrich SCHILLER, *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, (...), p. 149.

<sup>104</sup> Friedrich vê a natureza como uma força cósmica primordial. Esta é em tudo semelhante ao panteísmo ‘aórgico’ do seu contemporâneo Hölderlin, que vê a natureza como a mais antiga e mais sagrada de todas as imagens possíveis de Deus, cf. Natale BENAZZI, (dir. de), *op. cit.*, p. 147.

<sup>105</sup> Cf. Jean de LOISY, “La Trace des Dieux Enfuis”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 58.

de 1809 a Johann Schulze<sup>106</sup> em que explica o seu quadro *A Cruz nas Montanhas* (metáfora do Antigo Testamento que se desdobra no Novo Testamento), que quebra deliberadamente as regras ancestrais de composição, no sentido de chegar a um objectivo mais vasto, o de representar simbolicamente o espaço e autonomizá-lo, através da frontalidade das formas e ausência de relevo<sup>107</sup>. Nessa mesma carta, o autor insurge-se contra o seu delator Ramdohr porque, sendo este último um defensor do classicismo nas artes, preconiza um único caminho e uma única solução a seguir. Friedrich afirma que o ‘efeito’ que o quadro provoca nos espectadores é suficiente para existir como verdade - a sua pintura comunica espiritualmente, para além dos meios, técnica, cor, forma, e da maior ou menor acentuação figurativa.

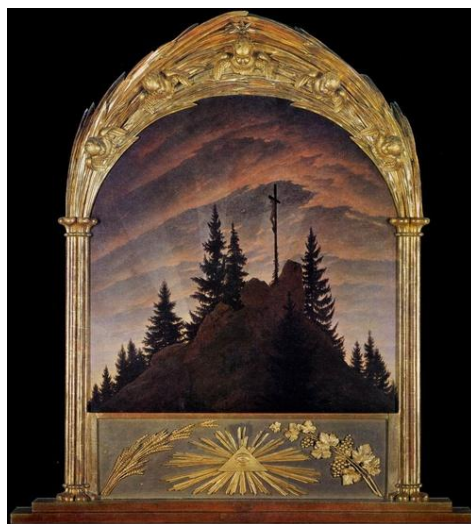


Fig. 2 Caspar David Friedrich, *A Cruz nas Montanhas*, retábulo de Tetschen, 1807-1808

Para outros autores, como Philip Otto Runge (1777-1810) ou William Blake (1757-1827), e muitos mais no período romântico, a concepção de arte passa por uma visão nova de Absoluto e de sagrado. Jacques Barzun é bastante explícito a este respeito: “Like other religions the religion of art promised the individual not only the peace of harmonized feeling and understanding but also the bliss of spiritual ecstasies. For Wordsworth and

---

<sup>106</sup> Comentário e resposta a Johann Schulze, amigo de Friedrich, a propósito de uma crítica desfavorável feita sobre este seu quadro por Friedrich Ramdohr (1755-1822) em 1809, cf. Caspar David FRIEDRICH, “On *The Cross in the Mountains*, Letter to Professor Schulze, 8 February 1809”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, Jason GAIGER, (org. de), *Art in Theory 1648 - 1815. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2000, pp. 1023-1027.

<sup>107</sup> A renúncia dos efeitos de profundidade e a relação forma/fundo explicitada, vão encontrar repercussões mais tarde nos movimentos abstractos. A própria separação dos elementos preconiza a total autonomia das componentes expressivas da pintura no século XX.

Goethe, Beethoven and Berlioz, Turner and Delacroix, great art - including their own work - produced all the effects of religious fervor - enthusiasm, awe-struck admiration, raptures and devoutness.”<sup>108</sup>, ou ainda: “Most romantic artists needed nothing higher. Art was sufficient and supreme. For a Goethe or a Berlioz, nature and art equally embodied the divine.”<sup>109</sup>.

#### I.3.4. Repercussões

As grandes transformações, sobre esta temática, no pensamento ocidental não cessaram no Romantismo. No segundo quartel do século XIX surge um pensador que vai radicalizar ainda mais o que foi estabelecido pelos primeiros idealistas alemães. Refiro-me a Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Este autor propõe que a realidade, o todo universal, seja a auto-expressão do espírito Absoluto (*Geist*)<sup>110</sup>. O universo é uma imagem do espírito e, nesse sentido, recupera-se a dimensão platónica de universo, como imperfeição da verdadeira realidade; neste idealismo compreende-se todo o mundo material como uma aparência da mente<sup>111</sup>. Hegel derruba assim os ideais românticos de arte<sup>112</sup>; o importante passa a ser a ideia e não o fenómeno em si. A obra de arte, a sua objectualização, representa apenas uma necessidade residual (superada), logo a verdade não vem através da arte, mas sim através da filosofia (Hegel coloca efectivamente a arte e a religião num plano inferior ao da disciplina filosófica)<sup>113</sup>. A arte do passado é, pois, vista por este pensador como uma auto-revelação de Deus (do Absoluto)<sup>114</sup>. Desse modo, a arte está em declínio no mundo contemporâneo porque já não possui um destino supremo (a sua função deixa de ser o da revelação da verdade última). O muito famoso ‘fim da arte’ hegeliano não significa que a arte desapareceu, mas sim que perdeu a sua função mediadora de conteúdos

---

<sup>108</sup> Jacques BARZUN, *op. cit.*, p. 27.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>110</sup> Cf. Keith WARD, *op. cit.*, pp. 176 e 289.

<sup>111</sup> Cf. *idem*, p. 207.

<sup>112</sup> Hegel suspeita da arte romântica porque, diz, dá forma a uma verdade já revelada, a do cristianismo, cf. Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>113</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 60. Nas *Lições de Estética*, publicadas postumamente em 1835, Hegel afirma todavia que a arte é, em parceria com a religião e a filosofia, uma das três formas superiores de auto-revelação do espiritual, cf. Carlos João CORREIA. “Notas Críticas Sobre o Conceito de «Fim da Arte»”, in Carlos João CORREIA, Markus GABRIEL, (coord. de), *op. cit.*, p. 203.

<sup>114</sup> Cf. John GOLDING, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Pollock, Newman, Rothko*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 37.

superiores, tendo de viver sozinha, isto é, autonomizando-se<sup>115</sup>. O que se está é perante, isso sim, o início do fim da metafísica: a verdadeira realidade deixa de ser superior, para passar a ser interior e individual<sup>116</sup>.

Friedrich Wilhelm Nietzsche surge na continuidade deste pensamento hegeliano, mas por reacção, tentando até, numa primeira fase, a recuperação dos ideais românticos combatidos por Hegel, principalmente no que diz respeito à reabilitação da arte<sup>117</sup>. Desde o início da sua produção filosófica, logo na obra de 1872 *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (re-publicada em 1866 com novo título *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*), Nietzsche luta contra o socratismo, contra o domínio da razão (do *logos*) na evolução do pensamento ocidental. Reconhece ser influenciado por Kant e por Schopenhauer, porque estes filósofos identificaram e evidenciaram os limites da ciência e da razão<sup>118</sup>. Com Nietzsche dá-se então um regresso em força ao mito<sup>119</sup>; nessa mitologia será Dionísio (e não Deus) quem encarna o movimento superador da arte, destacando-se a poesia e, em particular, a música como principais meios de acção, e tendo

---

<sup>115</sup> A arte autonomiza-se da religião e a missão futura da arte é tornar possível a estética, cf. Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, p. 74. A propósito do ‘fim da arte’ ver também Luc FERRY, *op. cit.*, p. 164. Outros autores referem-se a esta ideia como ‘morte da arte’, cf., por exemplo, Paolo d’ANGELO, “Morte da Arte”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 247.

<sup>116</sup> Luc Ferry explica-o de modo claro: “O *depois* da arte consiste em que o espírito é habitado pela exigência de encontrar satisfação no interior apenas de si próprio (...) « absoluto desloca-se da objectividade da arte para a interioridade do sujeito», (...)”, Luc FERRY, *op. cit.*, p. 165.

<sup>117</sup> Nietzsche é considerado anti-hegeliano. Acredita que Hegel é puramente dialéctico, e nesse sentido tenta revalorizar o fenómeno estético, cf. *idem*, p. 50. Ter também em consideração que Nietzsche não era totalmente adepto da arte romântica; para ele, o Romantismo era a ‘estética da consolação’, permanecendo cúmplice de uma grande mentira (segundo Nietzsche a arte romântica ainda não tinha ultrapassado o servilismo dos valores morais cristãos), cf. Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 60.

<sup>118</sup> Cf. Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 131. Arthur Schopenhauer (1788-1860) possui uma visão anti-intelectualista e trágica da vida, e afirma o sofrimento como aspecto essencial do ser humano; concebe a noção de ‘vontade’ que inspirará Nietzsche na idealização do espírito dionisíaco. Para Schopenhauer, a arte, os mitos, os símbolos, são expressão da ‘vontade’, dos sentimentos, dos impulsos e paixões do próprio corpo, sendo a música a manifestação mais directa e real dessa ‘vontade’, cf. *idem*, pp. 127 e 131. Ver também Fernando Rosa DIAS, “Introdução ao Expressionismo”, in AAVV, *As Artes Visuais e as Outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 13-14.

<sup>119</sup> Como escreve Leonel Ribeiro dos Santos: “(...) a proposta nietzscheana, formulada em *O Nascimento da Tragédia*, deve ser apreciada no contexto de um movimento filosófico-cultural mais amplo que, em termos gerais, se pode descrever como um movimento de retorno da razão ao mito, de reencontro da filosofia com a mitologia e o mundo dos símbolos (...)”, Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 128. Este movimento de retorno da razão ao mito vai ser claramente afirmado, como explicitarei mais adiante no século XX, pelas primeiras vanguardas abstraccionistas e, acima de tudo, pelo expressionismo abstracto americano.

como modelo inspirador Richard Wagner<sup>120</sup>. Serão os artistas a constituir essa nova mitologia, pensa o filósofo alemão. Os ‘fortes’, expressão de Nietzsche para aqueles que possuem a capacidade criativa (‘forte’ como artista ou ‘super-homem’ com qualidades dionisíacas que supera a sua própria finitude através do poder criador - valor infinito - e diz ‘sim’ - afirmativo criador - perante o abismo do nada, da morte, não tendo medo das possibilidades em aberto)<sup>121</sup>, não receiam viver na incerteza finita da realidade; os outros (não criadores), por sua vez, buscam um fundamento infinito (leia-se Deus) para a própria realidade, e isso constitui uma limitação. Creio residir aqui uma das respostas fundamentais para se pensar a ideia de espiritualidade na arte contemporânea: com a arte, pensa Nietzsche, o autor supera o desejo natural (humano) de infinito fora da realidade e descobre-o no interior da sua própria realidade finita. Este virar de página, este fim da concepção única de Deus - a ‘morte de Deus’ metafísico<sup>122</sup>-, abre a realidade para a afirmação plural de Deus, com o ‘regresso dos deuses’. Assim, o autor alemão acusa a metafísica cristã (supra-sensível) e acaba por criar outra metafísica, através de uma forma de religiosidade mais individual e subjectivista<sup>123</sup>. Nietzsche apresenta pois uma visão pessimista da verdade; o autor explica que por pessimismo compreende o não ensino da verdade por parte da ciência e da religião, e apresenta a tese optimista que consiste na ‘vontade de poder’ e no ‘espírito livre’. E a arte, subsequentemente, relaciona-se com a vontade de poder e intensifica a vida. Depreende-se, portanto, que a arte passa de instrumento do conhecimento metafísico para instrumento de representação e conhecimento do *eu* do artista.

O regresso à espiritualidade no último quartel do século XIX - época dos ‘poetas malditos’, de Charles Baudelaire (1821-1867) e do *spleen*, da industrialização consumada e da realidade materialista e capitalista, época também dos misticismos alternativos (teosóficos e orientalizantes) - implica também um regresso ao espiritual religioso. A Igreja Católica, contudo, não compreende a revolução iniciada pela estética, e não

---

<sup>120</sup> Nietzsche adere imediatamente à estética wagneriana da ‘obra total’. Contudo, quando Wagner escreve *Parsifal*, ópera em que parece assumir o cristianismo e não a mitologia grega como figura do seu ideal estético, Nietzsche afasta-se por completo do compositor, cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>121</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 251.

<sup>122</sup> Nietzsche formula o conceito de ‘morte de Deus’ no livro *Gaia Ciência* de 1882. A ‘morte de Deus’ significa não só o fim do Deus metafísico, mas também o fim do sujeito absoluto e o nascimento do ‘sujeito fragmentado’, aberto à alteridade do inconsciente. Deixa, portanto, de haver verdades absolutas, para passar a haver apenas verdades singulares e múltiplas, cf. Luc FERRY, *op. cit.*, pp. 50 e 180.

<sup>123</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Homo Credens, Para uma Teologia da Fé*, (...), p. 155.

consegue acompanhar o espírito das vanguardas artísticas, refugiando-se numa estética revivalista, retrospectiva e nostálgica. É nesse contexto que surgem, em termos artísticos, a irmandade Pré-Rafaelita, o movimento simbolista, e uma inteira geração de artistas que, mais do que reagirem contra a instituição Igreja ultrapassada e decadente, se insurgem contra a sociedade contemporânea. São disso exemplo autores como Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Gustave Moreau, mas também Vincent Van Gogh, para quem a religião da arte substitui a religião tradicional (a sua pintura transforma-se numa confissão de fé), Paul Gauguin, obcecado pelo ‘sagrado puro’ em contextos mais primitivos (como a Bretanha, a Provença ou a Oceania), ou ainda o grupo *Nabis* iniciado por Maurice Denis, Paul Sérusier, Georges Desvallières, Pierre Bonnard, Jean-Édouard Vuillard, aos quais se juntam mais tarde Aristide Maillol e Félix Edouard Vallotton, entre outros.

A sensação de realidade diversificada e múltipla, por um lado com pensamentos alternativos ao cristianismo, por outro de aproximação às várias dimensões do sagrado e do religioso (curiosamente em tudo semelhante ao momento pós-moderno e actual), culmina com o surgimento em 1889 de *Os Grandes Iniciados* de Édouard Schuré (1841-1929), livro muito popular no final do século XIX entre os adeptos de uma visão sincrética das religiões. Esta obra é apologista da reconciliação entre as culturas europeia e asiática (união do cristianismo e do budismo), porque acredita na origem comum e na complementaridade entre culturas e saberes de religiões diferentes. O ‘sincretismo religioso’, subjacente a este livro, é consagrado pelo *Parlamento Mundial das Religiões*, organizado em Chicago, em 1893<sup>124</sup>. A convicção que a experiência do divino ultrapassa as particularidades de cada crença religiosa leva alguns artistas, do final do século XIX e princípio do século XX, a lançarem-se para a descoberta de uma realidade mais espiritual e mais universalizante.

---

<sup>124</sup> Cf. Valérie CARADEC, “Les Grands Initiés”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, pp. 83-84.



## I.4. Século XX

### I.4.1. O início teosófico

Oscar Wilde (1854-1900), no seu *De Profundis*, escrito na cadeia, refere: “When I think of religion at all, I feel as if I would like to found an order for those who cannot believe: the Confraternity of the Faithless, (...). And agnosticism should have its rituals no less than faith.”<sup>125</sup>. Esta consciencialização do poder da fé, para lá dos limites do religioso, por parte de Wilde, é paradigmática do clima conturbado que caracteriza a cultura em geral, e a realidade teológica ocidental em particular, no limiar do século XX, e especificamente o clima de desconfiança em relação à religião católica.

São várias, contudo, as razões porque neste período o mundo da arte se tem mantido reservado e distante em relação à instituição Igreja. A arte, principalmente as vanguardas modernistas, alinha com a progressiva secularização da vida e com a radicalização da subjectividade; as principais ideias motoras da arte deste período são oriundas das filosofias modernas, das políticas liberais e radicais utópicas, da sociologia e das culturas populares ou até ditas primitivas (quase nunca vindas da esfera teológica); os fundos da arte, dinheiro e mercado, já não surgem do mecenato das igrejas ou ordens religiosas; e a Igreja é genericamente vista como uma instituição reaccionária e intolerante, avessa às transformações e modificações do progresso artístico<sup>126</sup>.

A religião é colocada fora dos assuntos objectivos e passa a ser uma questão de subjectividade e de escolha pessoal. É inato o indivíduo ter de acreditar em algo que lhe seja superior para se completar; a fé dos artistas na arte servirá, como se constatará, para rectificar essa lacuna. Por outro lado, nos últimos anos do século XIX, o público fica tão impressionado com as conquistas tecnológicas mais avançadas que aceita, genericamente, uma interpretação científica da natureza e do mundo objectivo. Por exemplo, a invenção da fotografia em meados de oitocentos passa a ser entendida (com todas as suas implicações) como o instrumento privilegiado do visível. Com a possibilidade de ver melhor e mais longe, a fotografia consciencializa o indivíduo de que existem áreas mínimas (micro-fotografia) e máximas (macro-fotografia) da realidade por explorar e que, paradoxalmente, o visual não se reduz apenas ao visível, mas também ao que não é explícito a ‘olho nu’.

---

<sup>125</sup> Oscar WILDE (“De Profundis”) citado por Dan FOX, “A Kind of Faith, Dan Fox talks to Simon Critchley”, in *FRIEZE - Contemporary Art and Culture: Religion & Spirituality*, nº 135, Nov.-Dez. 2010, p. 96. Ver também Oscar WILDE, *De Profundis*, in [http://www.upword.com/wilde/de\\_profundis.html](http://www.upword.com/wilde/de_profundis.html) de 22-11-2010.

<sup>126</sup> Cf. Dan FOX, “Believe it or Not - Religion Versus Spirituality in Contemporary Art”, in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 15.

Caso disso é o exemplo da invenção em 1895, pelo físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923), dos Raios X (a imprensa da época denominou-os ‘fotografias do invisível’)<sup>127</sup>. Esta e outras invenções no meio da óptica provocam a sensação que a exploração científica e fotográfica não tem limites, e que ainda é possível uma penetração mais profunda no íntimo do ser humano: a ideia de captar as emoções, de fixar os seus princípios vitais e a própria alma. Assiste-se, no interior de toda esta realidade complexa, ao recrudescimento de práticas esotéricas e ocultistas, e floresce, como culto, durante a década de 1890 e primeiras duas décadas do século XX, uma nova forma de espiritualidade: a Teosofia<sup>128</sup>.

Em 7 de Novembro de 1875, um grupo de intelectuais funda em Nova Iorque a denominada *Sociedade Teosófica*. O seu principal objectivo era a criação de uma nova fraternidade universal entre ‘homens livres’. Diz John Golding a este respeito: “It sought to destroy the boundaries between all religions and to transform observation of the natural world into «the inner eye».”<sup>129</sup>. Assim, a Teosofia resulta da conjugação do processo de secularização e democratização da sociedade do século XIX e o desenvolvimento das ciências experimentais. A Teosofia faz uma simbiose das ciências ocultas vindas do Renascimento (Alquimia, Astrologia, Cabala) com as novidades científicas (teoria da evolução darwiniana, descoberta de forças ‘invisíveis’ como a electricidade e o som, e o inconsciente ‘invisível’ dos primórdios da Psicanálise)<sup>130</sup>. Como expresso no catálogo da exposição *Traces du Sacré* de 2008: “La doctrine théosophique se pensait comme l’unique dépositaire d’un corps de vérités issu d’une religion primitive disparue, dont seraient nées toutes les religions du monde.”<sup>131</sup>. Consistia, portanto, num eclectismo de saberes, de origens totalmente diversas, tanto religiosas, como filosóficas, antropológicas, científicas, etc..

O principal mentor deste novo culto foi Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), a qual tenta reunir, num só pensamento, o oculto e a religião. Escreve em 1878 *Isis Unveiled*, obra sobre as correntes neo-platónicas, esotéricas e cabalísticas da tradição

---

<sup>127</sup> Cf. Clément CHÉROUX, “Voies de l’Invisible”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 112.

<sup>128</sup> Darei particular atenção à Teosofia, porque acredito ter sido uma das principais realidades que justificaram o nascimento da arte abstracta. A corrente teosófica teve um impacte decisivo nas primeiras vanguardas abstractas e no regresso em força de um idealismo de origem neo-platónica, no qual a realidade é, uma vez mais, dividida em mundo das aparências (o corpo e as sensações) e mundo das ideias (a alma e a contemplação e fruição espirituais).

<sup>129</sup> John GOLDING, *op. cit.*, p. 15.

<sup>130</sup> Cf. Marty BAX, “Théosophie”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 90.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 90.

ocidental, e *A Doutrina Secreta* de 1888, em que Blavatsky aspira integrar as tradições religiosas orientais (Hinduísmo e Budismo) no seio do esoterismo ocidental. Alguns teosofistas serão determinantes na forma como a sua linguagem foi assimilada por inúmeros artistas do início do século XX. Foram os casos em 1901 de Annie Besant (1847-1933) e Charles Webster Leadbeater (1847-1934) que publicaram o livro *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation* (Figs. 3 a 6), no qual ilustram, através da forma e da cor, um mundo invisível oculto nos sentidos, uma polifonia de emoções e experiências humanas, à luz da ciência espiritual, como se de uma enciclopédia da visão teosófica se tratasse<sup>132</sup>. Maurice Tuchman, na exposição de 1986 *The Spiritual in Art - Abstract Painting 1890-1985*, afirma que os fundadores da arte abstracta estavam totalmente interessados nestas investigações teosóficas, nas quais incluíam alguns princípios espirituais como a sinestesia (experiência sensorial na qual as sensações que correspondem a um sentido, por exemplo da audição, são associáveis às de outro sentido diferente, por



Fig. 3 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Vague Pure Affection)*, 1901

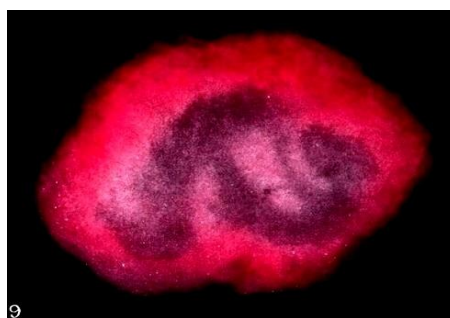


Fig. 4 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Vague Selfish Affection)*, 1901

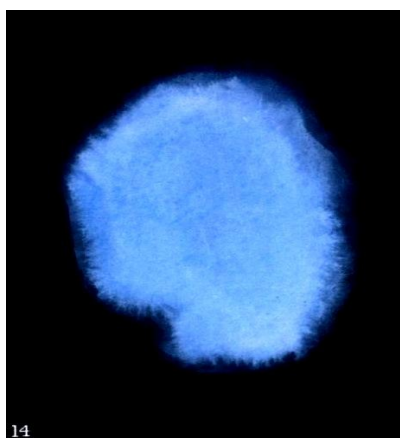


Fig. 5 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Vague Religious Feeling)*, 1901



Fig. 6 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Response to Devotion)*, 1901

<sup>132</sup> Cf. Mark PILKINGTON, “Soul Searching”, in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 26. Cf. também Marie-Émilie FOURNEAUX, “Au-Delà du Visible”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 108.

exemplo da visão), como a dualidade (o princípio do sim e do não, do positivo e negativo, do Yin e do Yang), ou ainda como a geometria secreta da realidade (de origem neo-pitagórica e neo-platónica)<sup>133</sup>. Sabe-se inclusive que Wassily Kandinsky (1866-1944), um dos pioneiros da abstracção que irei analisar, consultou as *Thought-Forms* de Besant e Leadbeater<sup>134</sup>, mas terá sido a pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944) a primeira autora a utilizar as premissas teosóficas no domínio da arte, mais precisamente numa série de 182 pinturas intitulada *Painting for the Temple*, executada entre 1906 e 1915 (Fig. 7), na qual af Klint pensa representar o caminho de reconciliação entre a espiritualidade e o mundo material. Usa assim as suas obras enquanto símbolos de um equilíbrio cósmico, como objectos para comunicar com a transcendência. Devido à sua enorme capacidade de sugestão formal e cromática af Klint chega mesmo a influenciar Rudolf Steiner (1861-1925), outro importante teosofista para os primeiros autores vanguardistas, que se tornará dissidente em 1913 da Sociedade Teosófica e fundará um movimento alternativo, a Antroposofia, herdeiro não só da Teosofia, como também das teorias estéticas de Goethe (teoria das 3 cores primárias) e de Hegel (com o seu idealismo neo-platónico)<sup>135</sup>. Steiner acabará por afirmar: “Art is the daughter of the divine.”<sup>136</sup>.

A primeira geração de pintores abstraccionistas, dos quais irei abordar de modo mais directo Wassily Kandinsky, mas na qual se incluem também Piet Mondrian (1872-1944) e Kasimir Malevich (1878-1935), entre outros, foi influenciada pela Alquimia, pela Cabala, pela Magia, pela Mediunidade e Telepatia, pela doutrina Rosa-Cruz, pelo Espiritismo e Quarta Via, mas é inegável que, acima de tudo, estes artistas foram influenciados pela Teosofia, pois todos eles eram entusiastas leitores e especialistas dessa mesma corrente do pensamento<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> Cf. Pamela SCHAEFFER, *Spirituality in Abstract Art*, in <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1065> de 13-10-2010, p. 3.

<sup>134</sup> Cf. Marie-Émilie FOURNEAUX, “Au-Delà du Visible”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 108.

<sup>135</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 15.

<sup>136</sup> Rudolf STEINER citado in Pamela SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 1.

<sup>137</sup> Cf. João PENEDA, “O Sujeito e o Real - O Abstraccionismo e a Questão da Natureza”, in AAVV, *Arte e Abstracção*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, p. 53.

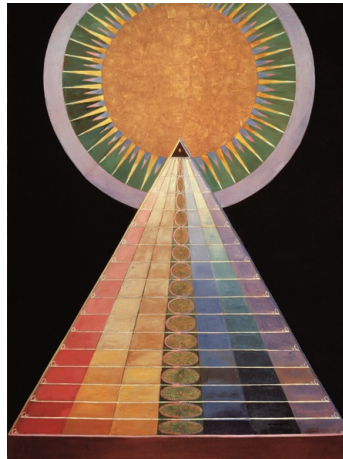


Fig. 7 Hilma af Klint, *Altar Picture n° 1 (Group 10)*, 1915

#### I.4.2. Abstracção

O termo abstracção, surgido da noção de origem latina *abstrahere*, significa ‘tirar de’, ‘extrair de’, ou ‘sair de’. A abstracção nasce da operação de separação da realidade figurativa, da separação do sujeito com os lugares, com o que lhe é exteriormente visível, logo, o sujeito fica numa dimensão ulterior ao sensível, para lá da resistência da matéria e dos corpos<sup>138</sup>. Tem-se pois, por um lado, a figuração, a representação, o aspecto exterior (corpóreo e superficial) dos fenómenos e, por outro, a abstracção, a apresentação do aspecto interior, essencial ou possivelmente espiritual dos fenómenos. O acabar com a figuração, com o mimetizar a natureza e a realidade, permite também aos primeiros autores abstractos encontrar as condições necessárias para a expressão de uma subjectividade cada vez mais autonomizada, isto é, a rejeição do mundo visível exterior permite-lhes admitir o acesso a um mundo (in)visível interior e, com isso, aceder a uma dimensão sagrada. A abstracção era, na arte, um meio para atingir uma verdade maior, como fica bem expresso nas palavras de Rudolf Steiner: “(...) «what appears in painting is a depiction of something supersensible», a «revelation of the spiritual world».”<sup>139</sup>. Muitos autores abstractos rejeitam a figuração, porque acreditam que essa é uma forma de evasão do mundo alienado em que se encontram, e assim podem exprimir melhor a sua subjectividade e os valores que lhes parecem os mais autênticos, ou seja, os espirituais. Como dirá Kandinsky: “A forma abstracta é mais vasta e mais livre do que a forma figurativa e o seu conteúdo mais

<sup>138</sup> Cf. Fernando Rosa DIAS, “Arte Abstracta: Autonomia e Retaliação da «Gnoseologia Inferior»”, in AAVV, *Arte e Abstracção*, (...), p. 11.

<sup>139</sup> Rudolf STEINER, em conferência de 1920, citado in James ELKINS, *op. cit.*, p. 79. Para Steiner a pintura era a reminiscência de um sistema ancestral perdido (superior à visão objectiva/fisiológica) de comunicação com o mundo espiritual.

rico.”<sup>140</sup>. Segundo Robert Rosenblum, historiador de arte e um dos autores do catálogo da já mencionada exposição de 1986, a abstracção, mais do que apresentar uma ruptura definitiva com a arte figurativa, na realidade faz parte duma tradição, iniciada no período romântico, que impulsionou um tipo de pintura paisagística com ‘sentido de divindade’<sup>141</sup>. Rosenblum afirma que os primeiros abstraccionistas se debateram com os mesmos problemas dos românticos: como encontrar, num mundo secular, meios convincentes de exprimir o sagrado, e de exprimir experiências de cariz religioso? Porque, na realidade, o que se tratava para os pioneiros do abstraccionismo era de tentar o acesso a algo transcendente, de justificar e apresentar a existência do Absoluto, mas através de uma perspectiva invisível. Como refere Alain Besançon, o movimento abstracto é pontuado por referências directas ao iconoclasmo religioso<sup>142</sup>; Besançon sublinha os grandes ciclos do iconoclasmo histórico: o platónico (Antiguidade Clássica), o bíblico (a interdição da imagem de Deus pela *Torah* hebraica), os dois ciclos medievais, o ciclo protestante (Idade Moderna) e, por último, o recente (e laico) ciclo do simbolismo e da arte abstracta (no período contemporâneo). Curiosamente, uma ‘chave’ para compreender a definição de abstracção (e em última análise para se entender grande parte da arte contemporânea) é um conceito teológico surgido nos primórdios do cristianismo - a mistagogia -, que significa a precedência de toda a experiência à significação que ela possa vir a ter<sup>143</sup>, ou seja, a arte (e a pintura em particular) deixa de representar a realidade para a exprimir em primeira instância e torna-se ‘partilha’ de experiência com o espectador, e não acto de justificação da realidade.

Este desligar do processo histórico, e da renúncia e desconfiança em relação à tradição judaico-cristã ocidental, é explicitado por muitos artistas vanguardistas, que preferem um regresso ao olhar primitivo, às origens das emoções universais primordiais, onde a condição humana está indissociada da experiência do sagrado<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> Wassily KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, (...), p. 58.

<sup>141</sup> Cf. Pamela SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 1.

<sup>142</sup> Cf. Alain BESANÇON, *L'Image Interdite*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 14.

<sup>143</sup> Por mistagogia compreende-se o encontro da significação última de todas as coisas (p. ex.: Deus, ou o Absoluto), que se faz através de uma experiência sensível - fé, milagre, iluminação, etc. - e não através de uma explicação racional, cf. Philippe MARKIEWICZ, “Art Contemporain et Christianisme”, in *ARTS Sacrés*, Éditions Faton, nº 5, Mai.-Jun. 2010, p. 34.

<sup>144</sup> Paulo Pires do Vale escreve sobre esse período inaugural do século XX: “Um regresso às origens mais puras da relação com os mitos e a nostalgia das origens, a comunhão com a matéria, a simplicidade das formas originais, o cosmos, e as suas forças sagradas, o fascínio pelo informe e o caos.”, Paulo Pires do VALE, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (II), O Sagrado e a Obscuridade*, in

Georges Rouault (1871-1958), por exemplo, considera que a ‘humanidade está perdida’, e é na cor, na luz, nos meios pictóricos, que encontra a verdade que, para ele, equivale a uma essência religiosa e salvífica<sup>145</sup>. Franz Marc (1880-1916), pintor pertencente ao grupo *Cavaleiro Azul*, afirma em 1912: “A aspiração ao ser indivisível, o desejo de libertar a nossa vida efêmera da ilusão dos sentidos é a tendência de toda a arte... mostrar o ser não terreno que está por detrás de tudo, quebrar o espelho da vida para podermos olhar para esse ser.”<sup>146</sup>. A pintura abstracta foi literalmente inventada por artistas que acreditavam que a arte deveria fornecer uma mensagem transcendente. Os artistas desta vanguarda inovavam porque acreditavam que correr um risco artístico significava também correr um risco espiritual. Estes autores sentiam-se ‘criadores’ porque eram motivados pela descoberta de novas formas, novas linguagens, motivados pelo sonho de criar verdadeiramente ‘outra coisa’, e surpreendiam-se com as suas descobertas. A este propósito pode-se ler: “A abstracção é assim esse contacto mais intenso com o mundo, para lá da epiderme das aparências, para exprimir as suas leis cósmicas.”<sup>147</sup>. Tudo isto poderá parecer estranho na actualidade, porque muita da concepção sobre arte abstracta, e muito do pensamento teórico sobre o abstraccionismo, se baseou (e foi amplamente difundido mais tarde) nas teorias formalistas de Clement Greenberg (1909-1994) que, ao recusar analisar qualquer sentido ou conteúdo na pintura além do formal, e ao negar a própria ideia de profundidade ilusória, rejeita a possível espiritualidade ou religiosidade associadas à pintura abstracta<sup>148</sup>. Em 1912, num tom quase profético, o crítico de arte alemão Wilhelm Hausenstein (1882-1957) escreve um texto sobre arte e religião no qual advoga uma ‘nova religiosidade’ - a da arte -, a única possível num futuro próximo; afirma

---

[http://www.snpcultura.org/vol\\_uma\\_fenda\\_no\\_mundo\\_do\\_espiritual\\_na\\_arte\\_contemporanea\\_2.html](http://www.snpcultura.org/vol_uma_fenda_no_mundo_do_espiritual_na_arte_contemporanea_2.html) de 12-10-2010, p. 5.

<sup>145</sup> Cf. Walter HESS, *Documentos Para a Compreensão da Pintura Moderna*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s.d., p. 69.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>147</sup> Fernando Rosa DIAS, “Introdução ao Expressionismo”, in AAVV, *As Artes Visuais e as Outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, (...), p. 26.

<sup>148</sup> Donald Kuspit afirma que a teoria modernista de Clement Greenberg é o último degrau do processo modernista de desespiritualização da pintura que, em última instância, passa a ser vista apenas como um médium, cf. Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (...), p. 7. Curiosamente a pintura não-objectiva dos primeiros abstraccionistas, que anos mais tarde será vista como arte moderna revolucionária, é anti-modernista em espírito; Greenberg ao afirmar, anos mais tarde, que a arte abstracta reflecte o positivismo materialístico da modernidade, não considera que Kandinsky (e outros autores da época) era totalmente contra esses valores, cf. *idem*, p. 13.

o autor que só através de êxtases poéticos e pictóricos é que o público ultrapassará a sua condição finita e acederá ao infinito e ao incompreensível<sup>149</sup>.

### I.4.3. *Do Espiritual na Arte*

A obra que, porventura, será mais determinante para toda a compreensão do nascimento do pensamento da arte abstracta é *Do Espiritual na Arte* (1911), de Wassily Kandinsky. Esta obra consiste numa agregação de textos iniciados em 1904, e que, terminados em 1910, só serão publicados em Dezembro de 1911 e enriquecidos, para reedição e tradução, 6 meses mais tarde, em 1912. Foi sobretudo depois de 1912 que a recepção americana do livro gerou um aceso debate sobre a arte abstracta como possível ‘linguagem democrática e universal’<sup>150</sup>. Os textos de Kandinsky são proféticos, porque antecipam teoricamente o que, mais tarde, ele e outros autores irão produzir em termos artísticos. O grande interesse deste *Do Espiritual na Arte*, que por alguns é visto como uma verdadeira filosofia da religião em termos estéticos, deve-se ao facto de levar o leitor a tomar consciência que a arte, ao autonomizar-se da esfera do religioso, não deixa de ter uma dimensão espiritual. Para Kandinsky a arte era o último bastião possível para a espiritualidade. A este respeito diz Donald Kuspit: “(...) in modernity art is the only genuinely spiritual religion, for it is the only endeavor that is existentially authentic - that is, conveys, in an emotionally comprehensible, personal way, the archetypes and universals that are the mysterious fundament of the human spirit and human values (...).”<sup>151</sup>.

Wassily Kandinsky compara desde logo o artista a um profeta, a um visionário, ou até mesmo a um guia espiritual<sup>152</sup>. O pintor pensa-se: “(...) como servidor de um ideal particularmente elevado que lhe impõe obrigações especiais e sagradas, uma grande

---

<sup>149</sup> Cf. Angela LAMPE, “Emil Nolde et la Danse”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 196. Outro autor, o politólogo e sociólogo Daniel Bell (1919-2011), afirma que a arte desse período se tornou mística, um verdadeiro substituto para a religião numa época niilística e de crise espiritual. Bell pensa que o problema reside em acreditar, em ter fé, e que a arte é a ‘porta de entrada’ para a dimensão espiritual, para todos aqueles que deixaram de acreditar nas velhas religiões, cf. Daniel BELL, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nova Iorque, Basic Books, 1976, p. 29. Cf. também Donald KUSPIT, *A Critical History of 20th-Century Art*, in <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit12-14-05.asp> de 14-10-2010, p. 1.

<sup>150</sup> Cf. Marcella LISTA, “Du Spirituel Dans l’Art”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 252.

<sup>151</sup> Donald KUSPIT, *The End of Art*, (...), p. 150.

<sup>152</sup> Cf. Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), pp. 30-31 e 37. Kandinsky pensa-se como um ‘homem-santo’ que profetiza ou anuncia uma nova era do espírito, uma espécie de complexo messiânico, no qual o artista-herói enfrenta as ameaças da realidade, cf. Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (...), p. 12.



tarefa.”<sup>153</sup>. Kandinsky justifica todo este seu universo místico-religioso em três grandes fundamentos. Desde logo, num primeiro momento, no contexto cultural onde nasceu - império russo decadente do final do século XIX; Kandinsky, formado pelo simbolismo russo, alemão e francês, não deixa de criar uma relação de proximidade com a religião tradicional ortodoxa russa e com as manifestações pagãs e mitológicas dos povos autóctones das regiões eslavas<sup>154</sup>. Sempre se interessou pela revitalização (e reinterpretação), em termos da pintura, da experiência e da intensidade dos ícones da tradição ortodoxa russa. Por contactar directamente com a arte no interior das igrejas, o autor começou a perceber que cor e sentimento eram conceitos indissociáveis. A este respeito leia-se: “(...) the external, visible phenomenon of color seemed to be a spontaneous manifestation of the internal, invisible phenomenon of feeling. Feeling needed color to become consummate (...).”<sup>155</sup>. O pintor, no seu *Do Espiritual na Arte*, percebe também o parentesco espiritual (e as semelhanças) dos artistas do início do século XX com a arte dos povos primitivos, sendo este o segundo fundamento em que se baseia. Segundo ele, os primitivos eram ‘puros’ porque estavam em sintonia com os seus sentimentos e emoções mais profundos, renunciando às contingências exteriores, e apenas reflectiam na arte o essencial, ou seja, a sua necessidade interior; o que os caracterizava era a simplicidade, o não haver excessos, manifestando apenas o grito primordial do espanto interior<sup>156</sup>. Afirma Kandinsky: “This is that cosmic tragedy in which the human element is only one sound, only a single voice, whose focus is transposed to within a sphere that approaches the divine.”<sup>157</sup>. Como terceiro fundamento surge a Teosofia. Em 1909 Kandinsky assiste a uma apresentação pública dada em Berlim por Rudolf Steiner; nela Steiner pensa a fusão entre algumas formas de conhecimento ocultista oriental e a tradição

---

<sup>153</sup> Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), p. 115.

<sup>154</sup> Nos primeiros anos da abstracção Kandinsky investigou e explorou incessantemente iconografia religiosa cristã e iconografia pagã, para aumentar o seu léxico visual, mas sempre no sentido da erradicação do reconhecimento das imagens, cf. John GOLDING, *op. cit.*, pp. 82 e 94.

<sup>155</sup> Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (...), p. 3. Kuspit refere também a analogia que Kandinsky fazia entre pintura e igreja: ambas são espaços sagrados interiores (pintura pensada como metáfora de um templo).

<sup>156</sup> Noção de transcendência, associada à noção de renúncia, para se compreender a espiritualidade dos primitivos ‘puros’ e dos artistas contemporâneos, cf. Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), pp. 21-22. Ver também a propósito Paulo Pires do VALE, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (I), Da Renúncia*, in [http://www.snpcultura.org/vol\\_uma\\_fenda\\_no\\_mundo\\_do\\_espiritual\\_na\\_arte\\_contemporanea\\_1.html](http://www.snpcultura.org/vol_uma_fenda_no_mundo_do_espiritual_na_arte_contemporanea_1.html) de 12-10-2010, p. 2.

<sup>157</sup> Wassily KANDINSKY, “Cologne Lecture”, (1914), in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *Art in Theory 1900 - 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, p. 92.

apocalíptica do gnosticismo cristão (reconhece a Rússia como ‘ponte’ de união entre esses dois mundos), e demonstra o seu interesse pelo simbolismo das cores<sup>158</sup>. É neste contexto que Kandinsky, entusiasmado, proclama: “(...) «a general interest in abstraction is being reborn both in the superficial form of the movement towards the spiritual and in the forms of occultism, spiritualism, monism, the ‘new’ Christianity, Theosophy, and religion in its broadest sense».”<sup>159</sup>. No *Do Espiritual na Arte*, as afirmações do seu autor são resultado de impressões psíquicas totalmente empíricas, baseadas em processos intuitivos decorrentes do misticismo teosófico (e nunca baseadas em dados científicos). É nessa medida que se refere à expressão ‘novas verdades interiores’ afastada das religiões sociais, conforme a uma nova forma de misticismo individualizante<sup>160</sup>.

Nasce então um dos principais conceitos deste autor, que será determinante na sua obra: o *innersound*. Diz: “A palavra é um som interior. Este som corresponde, parcialmente (e talvez principalmente), ao objecto que serve para designar. Quando não se vê o objecto, mas apenas o seu nome, forma-se no cérebro do auditor uma representação abstracta, o objecto desmaterializado, que imediatamente desperta uma «vibração» no coração. (...) O valor abstracto do objecto designado desaparece; apenas o «som» da palavra permanece, isolado. Este «som» puro, apercebemo-lo talvez inconscientemente, (...) é então que este som aparece em primeiro plano, para exercer uma impressão directa sobre a alma.”<sup>161</sup>.

Depois, mais à frente no texto, Kandinsky afastar-se-á da palavra e verá na cor e nas formas esses mesmos sons interiores, explicitados no ‘princípio da necessidade interior’, princípio que é habitado por entidades (‘seres’) totalmente abstractas (não reconhecíveis), que possuem vida própria e se caracterizam através de formas simples, despojadas, precisas e claras. Diz ele: “A aparente pobreza [dos ‘seres’] transforma-se em enriquecimento interior.”<sup>162</sup>. As formas e as cores libertam-se da contingência dos objectos reais (passam a não representar o visível, mas a tornar visível) e constituem-se como linguagem autónoma<sup>163</sup>. Estes elementos formais básicos, não-objectivos, constituem a realidade primordial - a realidade original da criação do mundo – e, isolados, vivem da sua

---

<sup>158</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 87.

<sup>159</sup> Wassily KANDINSKY citado in *idem*, pp. 86-87.

<sup>160</sup> Cf. Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), pp. 39-40 e 78.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>163</sup> Cf. *ibidem*, p. 63. As cores não se concebem sem limites, e o limite das cores é a forma, criando-se portanto uma relação simbiótica entre ambas.

potência expressiva, sendo entidades com ‘alma’ porque geram energia e forças cósmicas. Afirma ainda Kandinsky: “(...) I was still too strongly bound up with the wish to seek purely pictorial forms having *this* spiritual sound.”<sup>164</sup>.

O princípio da necessidade interior, cujo objectivo artístico é o *innersound*, consubstancia-se sobretudo num aspecto ainda não focado: a música. Com efeito, o pintor russo propõe no seu *Do Espiritual na Arte* a música como modelo a seguir, como ‘veículo’ para o indivíduo se transportar para fora da realidade visível. Escreve António Rodrigues no prefácio à edição portuguesa de 1985 do livro: “(...) a pintura de Kandinsky atingia a abstracção na idealização de uma realidade mística de «sons interiores», imaterializada em relações intuitivas de formas-cores equiparadas às sonoridades da música (...).”<sup>165</sup>; e refere Kandinsky: “Desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. (...) o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior (...) inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música, o consegue.”<sup>166</sup>. Este pintor procurava, portanto, em termos visuais uma pulsão vital (não figurativa) e uma emancipação da realidade, tal como a música possibilitava<sup>167</sup>. Arnold Schönberg (1874-1951), colaborador do almanaque *O Cavaleiro Azul* (*Der Blaue Reiter*), e amigo de Kandinsky, criou a música atonal, na qual deixava de haver uma base estrutural prévia (harmónica, melódica, rítmica, formal) que suportasse a concepção da obra, e na qual os elementos constituintes se autonomizavam e transmitiam sensações e emoções em estado puro - existe aqui um paralelismo directo das formas e cores kandinskianas com os timbres sonoros, sem referência directa à realidade mimética, de Schönberg. Leia-se a este propósito: “(...) para Schönberg, a música ultrapassara, desde sempre, esse âmbito [da comunicação de conceitos concretos, como transmissão linguística de impressões e sentimentos], estabelecendo-se como a única arte capaz de expressar a mais profunda essência do mundo humano. (...) Como se, de alguma forma, a música, nascida do profundo interior do compositor, comunicasse esta essência directamente ao profundo

---

<sup>164</sup> Wassily KANDINSKY, “Cologne Lecture”, (1914), in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, p. 91.

<sup>165</sup> António RODRIGUES, “Prefácio”, in Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), p. 10.

<sup>166</sup> Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), p. 49.

<sup>167</sup> Recorda a música como expressão directa da ‘vontade’ schopenhaueriana e do dionísíaco nietzscheano. Wassily Kandinsky chega mesmo a acreditar no poder curativo da música. Em 1907, após recuperação de um esgotamento nervoso, afirma: “Only music can save me now.”, Wassily KANDINSKY citado in John GOLDING, *op. cit.*, p. 86.

interior do ouvinte, numa espécie de linguagem pura, jamais codificável.”<sup>168</sup>. A possibilidade de uma expressão para lá da consciência era tanto mais pertinente quanto o facto de serem coevas as teorias psicanalíticas, amplamente difundidas, do subconsciente e inconsciente freudianos. Kandinsky vê, portanto, a música como a mais abstracta das artes e acredita, devido à Teosofia, na possível tradução sinestésica dos sons em cores e formas, e no poder curativo e redentor tanto da música como da pintura. Aliás, o progressivo interesse do autor russo pelo xamanismo de alguns povos autóctones eslavos<sup>169</sup>, deve-se ao facto de acreditar (tal como os teosofistas) no poder paliativo da arte, e no poder da espiritualidade como segurança do *ego (self)* perante as adversidades do mundo material objectivo<sup>170</sup>.

#### I.4.4. Contributos coevos

Outro pioneiro do abstraccionismo, profundamente influenciado pela espiritualidade da Teosofia, foi Piet Mondrian. Este pintor chega a aderir à Sociedade Teosófica de Amsterdão em 1909<sup>171</sup>, e o próprio termo neo-plasticismo, com o qual cunhou a sua arte, é um eco directo do conceito de ‘essência plástica’ nomeado por Blavatsky para definir a origem cósmica de todas as coisas<sup>172</sup>. Não é de estranhar, portanto, toda esta proximidade do pintor holandês ao misticismo teosófico. A esse respeito escreveu: “The new art is the old art *free of all oppression...*, in this way art becomes religion.”<sup>173</sup>. Mondrian na sua pintura aspira alcançar um absoluto desmaterializado. A obra (coisa física) passa a ser signo residual do essencial, ou seja, da verdade (como no pensamento de Platão).

Um outro autor fulcral das primeiras abstracções, a pretender aceder a um absoluto não material, foi Kasimir Malevich. Também foi influenciado pela Teosofia,

---

<sup>168</sup> Tiago CUTILEIRO, “Expressionismo e Música”, in AAVV, *As Artes Visuais e as Outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, (...), p. 40. Consulte-se também Jelena HAHN-KOCH, (ed. de), *Schoenberg/Kandinsky - Letters, Pictures and Documents*, Boston e Londres, Faber and Faber, 1984.

<sup>169</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 171.

<sup>170</sup> Cf. Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (...), p. 13.

<sup>171</sup> Cf. Fanny DRUGEON, “Abstraction et Spiritualité”, in *ARTS Sacrés*, (...), p. 38.

<sup>172</sup> Cf. Marty BAX, “Mondrian, Evolutie”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 94.

<sup>173</sup> Piet MONDRIAN citado in John GOLDING, *op. cit.*, p. 28. Consultem-se, a propósito da dimensão misticista teosófica de Mondrian, os livros Piet MONDRIAN, (trad. de Alice Peels), *La Nueva Imagen en la Pintura*, Murcia, Librería Yerba/Cajamurcia, 1993, Piet MONDRIAN, (trad. de Martin S. James), *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Dialogue Form 1919-1920*, Nova Iorque, Georges Braziller, 1995 e Meyer SCHAPIRO, *Mondrian: On the Humanity of Abstract Painting*, Nova Iorque, George Braziller, 1995.

nomeadamente pelas relações de proximidade com Piotr D. Uspensky (1878-1947), continuador de Blavatsky no que concerne à invocação de fontes platónicas e plotinianas, e interpretações místicas, da arte<sup>174</sup>. Malevich em 1913 adere ao «zaoum», uma linguagem ‘transmental’ inventada pelo poeta Velemir Khlebnikov (1885-1922), que consistia no discurso para lá do meramente sensível. O «zaoum» era uma nova plasticidade liberta da função mimética, e autónoma da razão<sup>175</sup>, e foi utilizada na ópera futurista *Vitória Sobre o Sol* (1913), para a qual Malevich concebeu os cenários<sup>176</sup>. Esta obra foi determinante para Malevich, tanto mais que se sabe que o 2º Acto - em que se retrata a ocultação do sol, culminando a cena com um eclipse total e definitivo do astro, ou seja, com a destruição dos ciclos dos dias e das estações<sup>177</sup> - se constitui como o elemento-chave do nascimento do pensamento suprematista. Malevich cria este movimento quando se transforma no ‘zero da forma’ (expressão do autor); pinta 46 quadros totalmente abstractos (ou seja, não-objectivos e não-referenciáveis) e apresenta-os na exposição *0.10, Última Exposição de Pintura Futurista*, em Dezembro de 1915, em Petrogrado (Fig. 8), para a qual escreve o *Manifesto Suprematista*. Paradigmaticamente, no meio da exposição e no canto superior da sala, coloca o célebre *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*, como se de um ícone se tratasse, pintura que se constitui, dirá Malevich, como o equivalente visual do Absoluto<sup>178</sup>.



Fig. 8 Kasimir Malevich, *0.10, Última Exposição de Pintura Futurista*, Petrogrado, 1915-1916

<sup>174</sup> Cf. *idem*, p. 62.

<sup>175</sup> Cf. José QUARESMA, “Linguagem «Zaoum» Como Ante-Câmara do Suprematismo”, in AAVV, *As Artes Visuais e as Outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, (...), p. 167.

<sup>176</sup> Ópera com prelúdio de Khlebnikov, libreto de Aleksei Kruchenikh, música de Mikhail Matiushin e cenários de Kasimir Malevich, cf. Marcella LISTA, “Lumière”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 118. Cf. também John GOLDING, *op. cit.*, p. 64. O libreto da ópera consistia na revolta suprema do sujeito, determinado a derrubar a ordem do mundo, de modo a encontrar em si próprio a luz (movimento de descentramento da luz do exterior para o interior do ser).

<sup>177</sup> Erradicação da forma tradicional de medir o tempo, isto é, eliminação da 4ª dimensão, tão em voga na época, em termos científicos, devido à teoria da relatividade einsteiniana. Posteriormente, as abstracções suprematistas de Malevich suspendem o tempo e o espaço, como se essas dimensões da realidade deixassem de existir.

<sup>178</sup> O *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* consiste na designação do indeterminado, do informe, do invisível como verdade do visível, isto é, ‘revela’ o Absoluto (Deus?) em termos pictóricos, cf. Marc ARCHAMBAULT, “Absolu”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 151.

A pintura de Malevich estabelece-se como a metáfora de um voo, de uma viagem de ascensão do homem para o éter, para o ‘meio-luz’ em que os ocultistas acreditam. A sua investigação será sempre, pois, fruto de uma óptica misticista. Escreve em 1920 (publicado em 1922) o documento *Deus Não Foi Destronado. A Arte. A Igreja. A Fábrica*, onde afirma o potencial sagrado da arte, ao defender a divisão ternária da vida do ser humano em espiritual, científica e artística (sendo que a conjugação das três áreas implica a perfeição)<sup>179</sup>. Neste texto, segundo o autor russo (numa visão mais radical e mais exaltada que a própria noção nietzscheana de *super-homem*), Deus é o Super-Artista e, por sua vez, o artista age à semelhança Dele. As pinturas já não são pinturas em termos tradicionais, passam a ser signos, mensagens, códigos de comunicação universal.

Este texto - *Deus Não Foi Destronado (...)* - nasce em simultâneo (e apresenta muitas semelhanças) com outro texto determinante para o pensamento abstracto: o *Credo do Criador* (1920) de Paul Klee (1879-1940). Nele pode-se ler: “Partindo dos elementos formais abstractos, passando pela sua associação em seres concretos ou em coisas abstractas como números e letras, produz-se por fim um universo formal que apresenta tal semelhança com a grande criação que basta um sopro para transformar em acto a expressão da religiosidade, a religião.”<sup>180</sup>. E ainda: “A arte é uma imagem da criação. (...) A arte joga um jogo inconsciente com as coisas últimas, mas acaba por chegar lá! (...) Mais ainda, deixa que ela te ajude a mudar de pele e a imaginar por momentos que és Deus.”<sup>181</sup>. No *Credo do Criador*, a essência da religião actualiza-se através da arte. Em Klee o artista é um ser mediador, um génio profético, uma espécie de messias revolucionário e rebelde. Está-se, portanto, perante uma espécie de recuperação do projecto romântico da ‘religião da arte’.

Neste mesmo período pós-1ª Guerra Mundial, em 1919, Max Beckmann (1884-1950), na esteira do pensamento nietzscheano da «deificação definitiva do homem», tenta realizar, sem sucesso, uma escola terapêutica e mística - o Novo Centro Religioso<sup>182</sup> -, e Maurice Denis e Georges Desvallières (oriundos do grupo *Nabis*) cunham o conceito de

---

<sup>179</sup> Cf. Fanny DRUGEON, “Abstraction et Spiritualité”, in *ARTS Sacrés*, (...), p. 38. Ver ainda John GOLDING, *op. cit.*, p. 76, e consulte-se Kasimir MALEVICH, *Dieu N'est Pas Détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique*, Lausana, L'Âge d'Homme, 2002.

<sup>180</sup> Paul KLEE, “O Credo do Criador”, in Paul KLEE, *Escritos Sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001, p. 43.

<sup>181</sup> *Idem*, pp. 44-45.

<sup>182</sup> Cf. Olivier SCHEFER, “Religion de l'Art et Modernité”, in *idem*, p. 53.

‘arte sacra’ e criam um centro de ensino e produção de arte destinada às igrejas<sup>183</sup>, e de arte simbólico-religiosa com motivos devocionais. Contudo, a produção neste núcleo, apesar da excelência e do contributo de grandes autores - casos de Marc Chagall, Georges Rouault, Paul Klee, etc. -, ainda era muito limitada à produção figurativa e à utilização de iconografia cristológica, porque a Igreja se mantinha reactiva à adopção de novas plasticidades e à integração plena do fenómeno estético contemporâneo<sup>184</sup>. Na mesma data, 1919, nasce a Escola Antroposófica Waldorf, fundada por Rudolf Steiner e a célebre Bauhaus; sintomaticamente, Walter Gropius (1883-1969), o seu primeiro director, no *Manifesto da Bauhaus* (texto introdutório), fala da reunião de uma colectividade de artistas e artesãos - ‘a elite’ - que trabalharão a bem da humanidade, numa espécie de irmandade ‘símbolo de uma nova fé futura’<sup>185</sup>.

Nesta fase do Pós-Guerra, o discurso (ou os discursos) sobre a espiritualidade e o religioso na arte poucas alterações sofrerá até ao advento da 2ª Guerra Mundial. Uma pequena nota apenas para referir a posição anti-clericalista do movimento surrealista, a partir da década de 20, fundamentada pela ‘tradição de negação do humano’, marcada tanto por Donatien Alphonse François, dito Marquês de Sade, no século XVIII (com a célebre expressão ‘ódio a Deus’), passando por Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, no seu *Cantos de Maldoror* em meados do século XIX (a ideia de ‘Deus antropofágico’), bem como pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud no início do século XX, o qual imagina Deus como uma possível projecção dos desejos sexuais fundamentais. Os artistas deste movimento apresentam-se contra a tirania da razão e contra as instituições e tradições ocidentais de matriz judaico-cristã; recebem também influências do ocultismo, de religiões asiáticas, do misticismo e, evidentemente, da psicanálise, e também de práticas fetichistas arcaicas, imagens de sonhos, associações livres e objectos encontrados (acaso ‘mágico’), deixando-se ‘encantar’ pela possibilidade do carácter sagrado (e extraordinário) dessas mesmas realidades<sup>186</sup>. Os surrealistas, portanto, pegam em todos estes aspectos, rejeitando a religião católica de modo iconoclástico e blasfematório.

---

<sup>183</sup> Cf. Funny DRUGEON, “Querelles de l’Art Sacré?”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 294.

<sup>184</sup> Cf. Carlo CHENIS, *op. cit.*, p. 45.

<sup>185</sup> Cf. Olivier SCHEFER, “Religion de l’Art et Modernité”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>186</sup> A relevância do surrealismo para esta investigação é mínima. O interesse prende-se mais com o seu legado recuperado por práticas artísticas posteriores, nomeadamente o automatismo, o informalismo, o expressionismo abstracto, a *Fluxus*, a *Body Art*, etc.. Consultem-se, no entanto, os livros: Celia RABINOVITCH, *Surrealism and the Sacred: Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Boulder (Colorado), Westview Press, 2002 e Jennifer MUNDY, (ed. de), *Surrealism, Desire Unbound*, Londres, Tate Publishing, 2001.

#### I.4.5. Depois do Holocausto

Se na primeira metade do século XX a arte vive da experiência da ‘morte de Deus’ e reinventa a sua própria espiritualidade na procura, ainda, de um Absoluto transcendente, e se o choque visual da 1ª Guerra Mundial foi traumático, mas mesmo assim houve espaço à redenção do indivíduo<sup>187</sup>, no período pós-2ª Guerra Mundial está-se perante a noção de ‘morte do ser humano’ e, com a ausência do indivíduo, o que se coloca em questão é a própria sobrevivência da espiritualidade e da arte. Esta alteração de paradigma espiritual é de tal modo radical e drástica que, da procura do Absoluto, rapidamente a humanidade chega à noção de ‘vazio’, ficando ancorada na imanência do ‘aqui e agora’. Desaparece, pois, toda e qualquer forma de transcendência. Neste sentido pode-se ler: “(...) le deuil de la transcendance ouvre sur une religion profane de l’immanence, et l’art (...) peut alors se faire l’espace d’une telle religion sans Dieu ni téléologie.”<sup>188</sup>.

Um dos porta-vozes desta crise negativa é, como se sabe, Theodor Adorno (1903-1969)<sup>189</sup>. Este filósofo coloca a questão: será que a arte ainda serve como refúgio do espiritual? O choque da 2ª Guerra Mundial, segundo Adorno, gera a noção de impasse na resposta. Adorno, em 1944, na redacção da 1ª Parte da obra *Minima Moralia*, cunha, no âmbito da linguagem estética, o conceito de micrologia, um espaço dessacralizado onde já não é possível o grande, o superior, o espiritual exterior, ou seja, Deus<sup>190</sup>. Para Adorno a arte, e até a filosofia, deve ser repensada depois do holocausto (Auschwitz como paradigma máximo da inumanidade do ‘ser’). A sua famosa frase “(...) escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e este facto afecta até o conhecimento que explica porque

---

<sup>187</sup> A arte ainda soube sublimar-se no Pós-1ª Guerra mundial, conseguindo exorcizar a humanidade através do inconsciente (onirismo, surrealismo, expressionismo, etc.), mas também conseguindo acreditar utopicamente no ser humano, na sua capacidade de transformar a realidade e conceber um futuro melhor (abstraccionismo, suprematismo, neo-plasticismo, futurismo, etc.), cf. Yves CUSSET, “L’Absurde et le Sublime”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 263.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 268. Ver também, a propósito, Lukas NIEDERBERGER, Lars MÜLLER, (ed. de), *Faith Is, The Quest for Spirituality and Religion*, Baden, Lars Müller Publishers, 2009, p. 25.

<sup>189</sup> Theodor Adorno, que antes da 2ª Guerra Mundial faz parte de uma corrente crítica filosófica - a Escola de Frankfurt, da qual também fazem parte Max Hockheimer, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse e Walter Benjamin - com características positivas (acreditava na possibilidade de transformação e reconciliação do ser), após a guerra faz uma inversão no seu pensamento e a sua crítica torna-se negativa (sem perspectivas transformadoras ou reconciliadoras).

<sup>190</sup> Cf. Yves CUSSET, “L’Absurde et le Sublime”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 263.



se tornou hoje impossível escrever poemas.”<sup>191</sup>, leva o ser humano a empreender uma verdadeira meditação sobre a realidade<sup>192</sup>, porque se não há nada para ver, o ‘nada’ torna-se o único objectivo da arte. A dessacralização da arte neste período é também corroborada por outra questão igualmente pertinente, a noção da cultura de massas, onde os objectos (e as obras de arte) já não são apenas destinados à visão (à pura fruição estética) mas também ao consumo (como mercadoria), e este facto tem como consequência imediata a progressiva desvalorização da experiência estética<sup>193</sup>.

A realidade de ‘ver o nada’ artístico, profundamente niilista, apresenta duas possíveis soluções, reminiscentes da estética negativa adorniana<sup>194</sup>: o absurdo e o sublime. À luz destas duas justificações superadoras da espiritualidade tradicional, a arte torna-se interrogativa e começa a questionar o ser, isto é, a arte já não diz, questiona ironicamente (absurdo) e questiona gravemente (sublime). O ano-chave para toda esta dinâmica discursiva é 1948, no qual dois dramaturgos, Eugène Ionesco (1909-1994) com a peça *A Cantora Careca*, e Samuel Beckett (1906-1989) com *À Espera de Godot*, dão início ao

---

<sup>191</sup> Theodor ADORNO citado in António GUERREIRO, *op. cit.*, p. 38. Consultar também Theodor ADORNO, *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 23, e Paul VIRILIO, *Art and Fear*, Londres e Nova Iorque, Continuum, 2004, p. 4. A condição da cultura após Auschwitz é amplamente comentada por Adorno no seu ensaio *Crítica da Cultura da Sociedade*, escrito em 1949 e publicado em 1951, cf. António GUERREIRO, *op. cit.*, p. 38. Por sua vez, Giorgio Agamben fala da intromissão de categorias teológicas por parte de certos autores [leia-se Adorno] que fazem do Holocausto uma nova teodiceia: “«Que Auschwitz tenha sido um fenómeno único (...) é bastante provável (...). Mas porquê indizível? Porquê conferir ao extermínio o prestígio da mística?»”, Giorgio AGAMBEN citado in *idem*, p. 39. Ver também Giorgio AGAMBEN, *Quel Che Resta di Auschwitz*, Turim, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 29-30.

<sup>192</sup> O homem questiona-se existencialmente, ao contrário da necessidade de transformação própria das vanguardas do princípio do século XX. O objectivo da arte deixa de ser o de invenção de formas novas, para passar a ser uma análise transformadora do ser, uma espécie de ascese ou exercício espiritual, no qual tudo tem de começar de novo, cf. Jean de LOISY, “Face À Ce Qui Se Dérobe”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 23.

<sup>193</sup> Walter Benjamin identifica a modernidade (1º etapa do século XX) com o declínio do valor cultural da arte (a arte ‘perde a aura’ e passa a ser um dispositivo integrado numa dimensão sociológica da indústria cultural). A este propósito leia-se o seu texto “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, in Walter BENJAMIN, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, pp. 71-113. Ver também Carlos João CORREIA, “Notas Críticas Sobre o Conceito de «Fim da Arte»”, in Carlos João CORREIA, Markus GABRIEL, (coord. de), *op. cit.*, p. 198.

<sup>194</sup> Entre 1945 e 1970, basicamente, a estética (sob a égide de Adorno) é pensada negativamente. Hans Robert Jauss cria, durante os anos setenta da centúria passada, a Estética da Recepção, uma tentativa de fechar o ciclo negativo adorniano. O principal objectivo da estética de Jauss era o regresso ao projecto modernista. Relativo a este assunto leia-se o seguinte: “(...) réactiver le pouvoir d’inventer des formes libres de communication contre leur captation systématique par les médias et l’industrie culturelle. Réinvestir le pouvoir émancipateur de la jouissance symbolique (...)”, Yves CUSSET, “L’Absurde et le Sublime”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 274. Jauss atribui à arte um novo poder espiritual, mas agora mais humanista (restitui à arte, à experiência estética, a sua função de comunicação, de ‘tornar comum’, que havia sido perdida com Adorno e Benjamin).

percurso da filosofia do absurdo que culminará no existencialismo de Jean-Paul Sartre (1905-1980) na década de 60 do século XX, minando e arruinando em definitivo a hegemonia da razão<sup>195</sup>.

#### I.4.6. Sublime americano

Também em 1948, e ainda no âmbito desta espiritualidade negativa, aparece no outro lado do Atlântico, mais propriamente nos Estados Unidos da América, uma via de exploração igualmente desencantada, mas porventura menos profana e menos crítica: a de um ‘novo’ sublime. Barnett Newman escreve o texto *The Sublime Is Now*, que se tornará o grande paradigma da via de exploração da subjectividade, do *eu (self)* tragicamente sozinho perante o universo. Newman cria uma espécie de ‘religião da imanência’; mas não é o regresso da arte ao sagrado, é antes a invenção de uma nova forma de subjectividade na arte - uma subjectividade que vive da fragilidade do indivíduo, de uma energia espiritual radicada na sua dimensão diminuta<sup>196</sup>. Para Newman o sublime é o que se esconde na imanência e no imediato, no acontecimento que a obra é em si como artefacto (e não como referência a algo transcendental). O autor procura o sublime no ‘eu terrível e constante’ (*terror of self*), em presença do puro acontecimento que é o quadro - o ‘quadro é agora’<sup>197</sup>. Como na dita arte primitiva (algo que Newman acha que os surrealistas ignoram de propósito ou, pelo menos, negligenciam), os objectos resultantes do expressionismo abstracto americano resultam do terror intuído de diferentes forças míticas e mitológicas. Newman acredita que o homem original (primitivo) grita tanto de medo e terror quanto de ódio e de espanto pelo seu estado trágico (de auto-percepção do seu desespero perante o vazio universal) e, nesse sentido, esse grito é mais uma necessidade poética do que uma

---

<sup>195</sup> Cf. Rebecca McElfresh SPEHLER, Patrick SLATTERY, *Voices of Imagination: The Artist as Prophet in the Process of Social Change*, in <http://people.cehd.tamu.edu/~pslattery/documents/imagination.pdf> de 05-12-2010, p. 6. O teatro destes autores consiste na afirmação do sem-sentido da vida e na demonstração da impotência dos dispositivos existenciais - teológicos, lógicos, fenomenológicos, estéticos, etc.. A única saída para estes autores é a catarse pelo riso, para exorcizar a ausência de profundidade (o personagem por excelência do teatro do absurdo é o palhaço, a figura representativa do ‘homem sem qualidade’).

<sup>196</sup> Cf. Barnett NEWMAN, “The Sublime Is Now”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, pp. 580-582.

<sup>197</sup> O ‘aqui e agora’ de Newman assemelha-se em tudo à *jetztzeit* de Walter Benjamin. Benjamin opõe o conceito *jetztzeit* (literalmente o ‘tempo-do-agora’) à contingência absoluta do progresso moderno (historicista); o *jetztzeit* é a concepção de um presente que se destaca do *continuum* histórico (catastrófico segundo Benjamin) e se constitui como espaço de experiência, cf. António Sousa RIBEIRO, *Walter Benjamin, Pensador da Modernidade*, in <https://estudogeral.sib.uc.pt/.../Walter%20Benjamin,%20Pensador%20da%20Modernidade.pdf> 13-10-2010, pp. 10-11.

necessidade de comunicação<sup>198</sup>, facto que Newman pretende transpor para a sua obra e, por inerência, para a corrente expressionista abstracta americana<sup>199</sup>. O autor no *The Sublime Is Now* ambiciona aceder a um Absoluto espiritual (associa a espiritualidade à noção de sublime); para isso vai ser influenciado tanto pelo misticismo cabalístico<sup>200</sup>, quanto pelo misticismo cristão (nomeadamente pela obra de São João da Cruz e a sua ‘via negativa’)<sup>201</sup>. Barnett Newman, com o seu texto de 1948, responde também a Clement Greenberg, que duvidava do conteúdo místico das suas obras, dizendo-lhe que os artistas da sua geração haviam criado um universo autenticamente abstracto, que só podia ser abordado sob um ponto de vista metafísico<sup>202</sup>. Newman procurava, pois, a elevação (sublime) para exprimir a sua relação privilegiada com o Absoluto.

*The Sublime Is Now* é uma tentativa de ser reencontrado, na experiência artística, o testemunho do inexprimível, ou melhor, o informe é procurado no ‘agora’, no instante que se torna imanência e eternidade (em simultâneo). Num mundo destruído, onde o

---

<sup>198</sup> Sobre o assunto leiam-se as palavras de Newman: “The purpose of man’s first speech was an address to the unknowable.”, Barnett NEWMAN, “The First Man Was an Artist”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, p. 576. Martin Heidegger (1889-1976) foi um dos primeiros filósofos a propor esta referência ao espanto originário; diz João Manuel Duque a propósito: “(...) a experiência do sublime situa-se ao nível daquela primordial experiência humana que costuma ser descrita como experiência do *espanto* e da *vertigem*, que pode provocar ou medo ou o temor (...)”, João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 149, e acrescenta: “Essa revelação originária, a que corresponde a atitude de espanto ou admiração, tem sido denominada por muitos filósofos do nosso século [leia-se por exemplo Heidegger] como dimensão do «sagrado» ou do «santo», enquanto mistério indisponível que tudo precede e tudo fundamenta, sem ele próprio possuir um fundamento ou uma justificação demonstrável”, *idem*, p. 185.

<sup>199</sup> Segundo Newman, se numa primeira fase a abstracção europeia transcende os objectos (ou seja, transcende a representação do visível) para constituir um mundo espiritual (mas ainda objectual), passados 30 anos depois do seu início, acredita que a abstracção europeia se está a academizar e a tornar decorativa, e o futuro da abstracção passa pelos Estados Unidos, onde os autores expressionistas tentam ultrapassar a realidade abstracta, para viverem a ‘experiência transcendente’ (do Absoluto não objectual) na imanência do mundo real, cf. John GOLDING, *op. cit.*, pp. 153 e 194.

<sup>200</sup> Cf. *idem*, p. 194. Por exemplo, o conceito ‘Tsim-Tsum’ da cabala hebraica, que significa o vácuo primordial necessário ao verdadeiro acto criativo, vai de tal modo influenciá-lo, que Newman chega a conceber uma série escultórica (executada postumamente) intitulada *Zim Zum*, cf. Armin ZWEIFEL, *Barnett Newman. Paintings, Sculptures, Works on Paper*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 1999, p. 316.

<sup>201</sup> Via negativa segundo a qual o crente acede a Deus nomeando tudo o resto, e despojando-se desse tudo chega ao nada, ao escuro, ao vazio (única concepção possível de Deus). Esta noção irá ser desenvolvida no capítulo referente à capela Rothko. Pode-se também perceber as repercussões do pensamento místico em outros autores exteriores ao expressionismo abstracto, como por exemplo em Ad Reinhardt (1913-1967) com a sua série *Black Paintings* (da década de 60), e a correspondência profíqua que estabeleceu com o monge trapista Thomas Merton (1915-1968), cf. Fanny DRUGEON, “Abstraction et Spiritualité”, in *ARTS Sacrés*, (...), p. 42.

<sup>202</sup> Cf. Jack FLAM, “Barnett Newman”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 334. Segundo Donald Kuspit as obras de Newman não deveriam ser vistas materialmente (visão greenberguiana) mas como ‘provocações espirituais’, cf. Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (...), p. 6.

trauma da guerra e o terror da era nuclear (e do possível fim da humanidade) se apoderam do sujeito, uma ‘falha trágica’ é gerada pelo sublime. A ideia do autor é começar tudo do ‘zero’, como se a pintura nunca tivesse existido; não é uma nova linguagem, mas sim uma nova atitude, uma nova função (mediúnica) para a arte. Os quadros de Barnett Newman e dos seus ‘companheiros espirituais’ já não representam o sublime (como no Romantismo), tornam-se sublimes (trata-se da experiência em si, e a obra torna-se definitivamente um santuário)<sup>203</sup>.

#### I.4.7. Espiritualidades alternativas

Outra atitude coexistente, mais otimista, sensível e hedonista, e afastada do absurdo e do sublime, foi a pensada e praticada por autores que alargaram os respectivos campos de percepção para fora do paradigma ocidental, olhando para o Oriente filosófico e teológico, e assimilando práticas do Hinduísmo, do Budismo e do Zen. Em 1952, o ‘manifesto’ fundador desta nova realidade foi a obra *4’33’’: Para Qualquer Instrumento ou Combinação de Instrumentos* do compositor John Cage (1912-1992), uma vez mais um exemplo de espiritualidade associada à música. Este compositor norte-americano sente-se atraído pela poesia clássica chinesa e japonesa, tentando, através da sua obra, exprimir estados emocionais e afectivos que são anteriores à invenção da palavra, em particular o confronto existente entre a tentação do vazio e a sua real impossibilidade. A *Silent Piece* (nome pela qual também é conhecida a composição *4’33’’*) foi inspirada nas *All-White Paintings* de Robert Rauschenberg (1925-2008), mas acima de tudo na tentativa de desmaterialização formal das práticas Zen, podendo ler-se, sobre o assunto, o seguinte: “(...) a form of meditation where the practitioner is seated opposite a white wall and contemplates it while remaining motionless. The goal is to enter a spiritual realm beyond time and space, represented by absolute emptiness.”<sup>204</sup>. Esta definição - *zazen* - é bem sintomática do porquê da sua adopção por Cage. Leia-se: “Dans l’art spirituel, le vide est tout à la fois inspiration, thème et méthode. L’artiste, l’oeuvre, l’acte de créer et l’acte de voir se fondent dans l’Un Tout.”<sup>205</sup>. *4’33’’* constitui-se, portanto, como a afirmação de uma possível reconciliação entre o sujeito e o mundo.

---

<sup>203</sup> Cf. Jean de LOISY, “Face À Ce Qui Se Dérobe”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 24.

<sup>204</sup> Jungu YOON, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>205</sup> Deborah JENNER, “Sagesses Orientales”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 387.

As suas repercussões são muitas, principalmente em relação ao movimento *Fluxus*<sup>206</sup> e às práticas artísticas decorrentes, inspiradas no Xamanismo<sup>207</sup> e no Tantra, em que a exploração dos efeitos psicotrópicos e o interesse pelo misticismo oriental se associam à procura do êxtase; estas realidades alicerçam também a investigação de toda uma geração de poetas - a *Beat Generation* -, particularmente Allen Ginsberg (1926-1997) que escreve em 1955 o poema *Howl*, no qual utiliza o Budismo e a atitude *mantra* (prática de meditação oriental que define que tudo é divino), como base para a sua exploração e definição de sagrado<sup>208</sup>.

O livro *Portas da Percepção* (1954) de Aldous Huxley (1894-1963) constitui mais um episódio decorrente deste processo, tendo como mote principal as investigações literárias a partir dos efeitos alucinatórios experimentados pelo uso de drogas químicas (nomeadamente L.S.D.), e as ilações que o seu autor retira da ponte estabelecida com o fenómeno visual. Aliás, o fascínio de Huxley pelas capacidades da visão (como expressão de revelações místicas e verdades metafísicas) e a combinação dos efeitos lumínicos e cromáticos que o autor sente sob o efeito das drogas, levam-no a conceber rituais (pseudo-religiosos) que estão na génese da corrente artística psicadélica<sup>209</sup>. Os artistas dos *Light Shows* do psicadelismo, do princípio dos anos 60 do século passado, utilizam máquinas complexas compostas por estroboscópios, projectores de líquidos coloridos e parafernália simuladora de estados de alucinação, sempre com a finalidade de produzir uma experiência

---

<sup>206</sup> Movimento artístico iniciado por Georges Maciunas (1931-1978) em 1961. O termo *fluxus*, de origem latina, significa fluxo, movimento e escoamento. As realizações *Fluxus* implicam a utilização de objectos, sons, movimentos, luzes, etc., num apelo à justaposição sinestésica dos sentidos (visão, olfacto, audição, tacto), e apelo às possíveis conexões estabelecidas do indivíduo com um universo mitológico, mágico e espiritual, cf. Florence MÈREDIEU, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Larousse, 2004, pp. 545-548.

<sup>207</sup> É o caso de Joseph Beuys, artista que se vê imbuído de uma missão espiritual salvífica, no sentido de reconciliar a sociedade do pós-holocausto com as suas verdadeiras origens culturais ancestrais. Beuys, artista-xamã, é um mediador entre o mundo dos espíritos e o dos homens, e detém o poder de curar espiritualmente a humanidade, cf. Yves CUSSET, “L’Absurde et le Sublime”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 271 e Maria STRAVINAKI, “Artiste-Chaman”, in *idem*, p. 332.

<sup>208</sup> Faziam parte da *Beat Generation*, além de Ginsberg, Jack Kerouac (1922-1969) e William Burroughs (1914-1997), entre outros. Apologistas do não conformismo, da desobediência civil e da livre expressão incondicional no período do pós-guerra e Guerra Fria, estes autores utilizam formas radicais de atingir a dimensão espiritual, através do consumo de álcool, de investigações psicotrópicas (descobrem o uso de drogas como caminho de exploração do sagrado) e pela apologia de música alternativa, preferencialmente jazz, rock e música orientalizante, cf. Alice MARQUAILLE, Alessandra SANDROLINI, “Doors of Perception”, in *ibidem*, p. 337 e Gérard-George LEMAIRE, “Beat Generation”, in *ibidem*, p. 356.

<sup>209</sup> Cf. Cristoph GRUNEMBERG, “Aldous Huxley”, in *ibidem*, p. 352.

colectiva de hipnose e conexão pseudo-transcendental. Nos *happenings* óptico-psicadélicos a intenção é a libertação de energias espirituais, combinando os *Light Shows* ao efeito do consumo de L.S.D., e ultrapassando-se a mera representação simbólica para produzir verdadeiras experiências mágicas, onde o tempo e o espaço são suspensos e as formas sólidas e a matéria se desintegram. O expoente máximo desta corrente foi Timothy Leary (1920-1996), que desenvolveu espectáculos para a sua *League for Spiritual Discovery*<sup>210</sup>. As ‘missas de uma nova religião’ consistiam na utilização de dispositivos visuais (diaporamas pintados e re-pintados, filmes de baixo orçamento ou *home-made movies*, luzes estroboscópicas), sonoros (música *hindu*, rock, recitação de textos místicos orientais) e performativos (danças, *happenings*, teatro), todo um conjunto extenso de meios para estimular sinestesticamente ao limite os sentidos, e conduzir os espectadores a um novo estado de meditação. Leia-se em conformidade: “La surcharge sensorielle provoquée par ces «énergies directes, la lumière, les ondes sonores amplifiées» correspond à la société avancée sur le plan technologique et à l’ère nouvelle des mass media; elle satisfait un besoin profond d’expériences primordiales, intenses (...).”<sup>211</sup>. Este regresso ao irracional primordial, instintivo e extático, recorda o sentimento dionisíaco nietzscheano.

Toda a exaltação da espiritualidade no período da Guerra Fria culminará, como se pressente no final dos anos 60, na convocação do corpo como médium de exploração artístico, num primeiro momento com o accionismo vienense, e depois com a difusão mundial do fenómeno da *Body Art*<sup>212</sup>. Não interessa, contudo, aprofundar a temática do corpo nesta investigação, por vários motivos, principalmente porque se refere a autores que

---

<sup>210</sup> Nomeado ‘messias bioquímico’ e ‘guru da meditação’, Timothy Leary cria no início da década de 60 uma nova religião - *League for Spiritual Discovery* (acrónimo de L.S.D.) - onde a droga aparece como substituto sacramental. O uso do L.S.D. permite ao sujeito entrar num estado de hipersensibilidade semelhante às experiências religiosas místicas, e permite-lhe unir-se simbolicamente com o Absoluto, não havendo qualquer distinção (sob o efeito da droga) entre o individual e o universal, cf. Cristoph GRUNEMBERG, “Timothy Leary”, in *ibidem*, p. 368.

<sup>211</sup> Cristoph GRUNEMBERG, “Psychédélimisme”, in *ibidem*, p. 366.

<sup>212</sup> Estes movimentos constituíram-se como programas de libertação e exaltação espiritual da vida, através da violência do corpo. Enquanto que no accionismo vienense a destruição progressiva da matéria (corpo) implica uma transformação espiritual relacionada com processos do inconsciente, na *Body Art* intensifica-se a existência do ser através da exposição máxima do corpo. A ‘carne’ é vista pelos autores destes movimentos como o último refúgio sagrado de uma realidade dessacralizada e vazia. O accionismo vienense e a *Body Art* aproximam-se das temáticas religiosas, mais propriamente das cristológicas, onde o Filho de Deus é visto como o verdadeiro artista e a Sua *Paixão* vista como ‘obra-de-arte total’. Neste contexto, as referências bíblicas são recorrentes e constantes: os fenómenos da transubstanciação, do sacrifício, das oferendas, dos excessos fundamentais, etc., estão sempre presentes no discurso artístico. Consulte-se o capítulo “Corpo e Sua Representação”, in Rui SERRA, *op. cit.*, pp. 55-95, (texto policopiado) e também Carlos VIDAL, *O Corpo e a Forma, Dois Conceitos, o Mesmo Tema*, Porto, Mimesis Multimédia, 2003.

continuam o ‘ciclo negativo adorniano’, por ser um fenómeno artístico que se debruça de modo directo ou indirecto sobre temáticas do sofrimento humano mas, acima de tudo, porque se constitui como uma via de investigação tendencialmente figurativa, e o cerne da questão nesta tese reside precisamente na espiritualidade associada ao pensamento abstracto e tendencialmente abstractizante.

#### I.4.8. E a Igreja Católica?

Não se pode, todavia, concluir um discurso sobre a espiritualidade na arte do período Pós-2ª Guerra Mundial, sem ter em consideração todo o esforço que a Igreja Católica fez no sentido da aproximação ao mundo da arte. A arte aceite pela Igreja Católica até aos anos 50 do século XX ainda era sustentada por ideais de beleza figurativos, extremamente cristalizados e baseados em concepções tomistas medievais - ‘o belo como aquilo que dá prazer à visão’ de São Tomás de Aquino. Os dogmas orientadores da criação artística no seio da Igreja vinham tanto do Concílio de Niceia (século IV d.C.), quanto do Concílio de Trento (século XVI d.C.). Os próprios papas Pio XI (1922-1939) e Pio XII (1939-1958) falavam da possível arte sacra contemporânea como algo desfigurante e caricatural, o que contribuía, segundo eles, para a profanação dos verdadeiros valores católicos<sup>213</sup>. Nos anos 50, no contexto da reconstrução física, intelectual e moral do mundo do Pós-Guerra, nasce a ideia da renovação da arte sacra, em França, fundamentalmente através da acção de duas individualidades, os padres dominicanos Couturier (1877-1954) e Régamey (1900-1996)<sup>214</sup>, que irão tentar encontrar um elo de ligação integrador da Igreja com o seu tempo, ou seja, levar a Igreja ao interior da arte contemporânea, através de uma

---

<sup>213</sup> Cf. Fanny DRUGEON, “Querelles de l’Art Sacré?”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 294.

<sup>214</sup> O padre Couturier, figura emblemática da renovação plástica da arte sacra do Pós-Guerra, pintor por vocação, integra os *ateliers* de arte sacra fundados por Maurice Denis e Georges Desvallières, entre 1919 e 1925, e afirmará que o clero é incompetente no que diz respeito à arte contemporânea e ao fenómeno estético. É a sua estadia nos Estados Unidos e no Canadá, entre 1940 e 1945, que lhe permite aprofundar os seus conhecimentos da arte moderna, e mais especificamente da arte abstracta (Couturier considera-a uma estética possível para a arte sagrada). Por sua vez, o padre Régamey, figura com menor visibilidade que Couturier, trabalha como historiador de arte no departamento de Pintura do Museu do Louvre em Paris, e vai, após o falecimento do primeiro, dar continuidade ao seu trabalho, sempre na qualidade de intermediário entre os encomendadores e os artistas. Exemplos de artistas que trabalharam para a Igreja, pela acção directa ou indirecta destas duas figuras: Pierre Bonnard, Georges Bracque, Marc Chagall, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Henri Matisse, Georges Rouault, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Germaine Richier, Le Corbusier, Jean Cocteau, Maurice Denis, etc.. Exemplo de projectos directamente relacionados com estes dominicanos: Assy, Vence, Audincourt, Ronchamp, La Tourette, Villefranche-sur-Mer, Saint-Germain-en-Laye, etc., cf. Valérie da COSTA, “Le Père Couturier”, in *idem*, p. 296. Cf. ainda James ELKINS, *op. cit.*, p. 14 e também cf. Fanny DRUGEON, “Abstraction et Spiritualité”, in *ARTS Sacrés*, (...), pp. 39 e 41-42.

nova política de patrocínio de grandes trabalhos, para renovação da sua imagem. Estes agentes impulsionadores renunciam à tradição, à arte *saint-sulpice* e aos artistas saídos dos *ateliers* de arte sacra. “«Aux grands hommes, les grandes choses».”<sup>215</sup>, dirá o padre Couturier em 1950, na revista *L'Art Sacré*, da qual é director e onde difundirá as suas ideias progressistas. Será, pois, a partir da vitalidade da arte profana que nascerá a nova arte cristã.

Em 1951 surge a chamada ‘querela da arte sacra’, na qual vários detractores anti-modernistas vêm como aberrante e anti-católica a introdução de ‘monstros’ no interior das Igrejas (Fig. 9)<sup>216</sup>, acrescentando o facto, dizem, dessas obras serem executadas por não crentes. Couturier e Régamey defendem-se (e defendem os autores) afirmando que a escolha dos melhores artistas da época (quer sejam crentes ou não) deve-se ao facto de não terem dúvidas que a crença do artista na sua arte é a afirmação da dimensão espiritual (e da fé) inerente à criação, pois esta assemelha-se à criação divina<sup>217</sup>.



Fig. 9 Germaine Richier, *Cristo de Assy*, 1950

O Concílio Vaticano II (1961-1965), contribui decisivamente para apaziguar e pôr fim a esta contenda. O Concílio propõe uma aproximação entre o dogma católico e as formas modernas de expressão, coincidindo curiosamente com a ‘vitória’ da abstracção e do informalismo do pós-guerra, no contexto da arte internacional. Os documentos emitidos pelo Concílio Vaticano II, e que subsequentemente surgiram no *Catecismo da Igreja*

<sup>215</sup> Padre COUTURIER citado por Valérie da COSTA, “Art Sacré”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 289.

<sup>216</sup> O *Cristo de Assy* de Germaine Richier é recebido de modo violento por parte de uma comunidade nada habituada à compreensão da arte contemporânea. Foi um dos principais acontecimentos a despoletar a denominada ‘querela da arte sacra’, cf. Valérie da COSTA, “Le Père Couturier”, in *idem*, p. 296.

<sup>217</sup> Cf. *ibidem*, p. 296.



*Católica*, reafirmam o papel das artes - concretamente as artes visuais - ao serviço da Igreja, na sua missão específica de culto ao divino. Pode-se ler no artigo 122 da *Constituição da Sagrada Liturgia do Vaticano II (Sacrosanctum Concilium)* : “The Fine Arts are rightly classed among the noblest activities of man’s genius; this is especially true of religious art and of its highest manifestation, sacred art.”<sup>218</sup>. E também se pode ler no artigo 2502 do *Catecismo da Igreja Católica*: “(...) the evangelical possibilities of art, specifically 'sacred art'. «Sacred art is true and beautiful when its form corresponds to its particular vocation: evoking and glorifying, in faith and adoration, the transcendent mystery of God (...) Genuine sacred art draws man to adoration, to prayer, and to love of God, Creator and Savior (...)».”<sup>219</sup>. As declarações, em primeira instância, do papa João XXIII (1958-1963) fazem da arte um ‘quase sacramento’, conferindo-lhe um eminente valor teológico<sup>220</sup>. Mais tarde, o papa Paulo VI (1963-1978) irá mais longe e indicará as vantagens da relação recíproca entre arte contemporânea e culto e defenderá explicitamente a mudança do paradigma visual da Igreja. Sobre o assunto dir-se-á: “Essa non dev’essere servilmente realistica. Non deve dare una precisa rappresentazione di forme materiali. Non è una *copia* della realtà visibile. Al contrario, l’arte sacra ha il difficile compito di comunicare una *realtà spirituale nascosta e invisibile*.”<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> ARTIGO 122, “Constituição da Sagrada Liturgia do Vaticano II” citado por Hamilton Reed ARMSTRONG, *The Transmission of Faith Through Art*, in <http://www.catholicnewsagency.com/resource.php?n=1040> de 17-10-2010, p. 3.

<sup>219</sup> ARTIGO 2502, “Catecismo da Igreja Católica”, citado in *idem*, p. 4.

<sup>220</sup> Cf. Carlo CHENIS, “Intuizione Estetica ed Estasi Religiosa”, in Natale BENAZZI, (dir. de), *op. cit.*, p. 258.

<sup>221</sup> Thomas MERTON, “Arte Sacra e Vita Spirituale”, in Natale BENAZZI, (dir. de), *op. cit.*, p. 162.

## I.5. Actualidade

“«If we really want to know what’s going on in the present, we should first ask the artists; (...) since they live in the absolute present».”<sup>222</sup>

### I.5.1. Pós-modernidade

A mais recente historiografia estabelece que, por motivos de ordem de objectivação da informação, não se deve analisar qualquer período próximo, com menos de 40 ou 50 anos de distância do momento actual. Tal afigurar-se-ia impossível porque a realidade estaria muito presente, pelo que passível de mutação, e assim não seria possível analisá-la com correcção, porque os dados não estariam ainda devidamente ‘cristalizados’. Nesse sentido optou-se, no âmbito desta investigação, por dar início à etapa sobre a actualidade precisamente no momento coincidente com o célebre Maio de 68, facto que se tornou determinante para a alteração de paradigma do processo histórico, no sentido de definição do denominado período pós-moderno (ou pós-histórico) que vem até ao momento presente.

No que consiste a pós-modernidade? Jean-François Lyotard (1924-1998), no final dos anos 70 do século passado, fala do fim das metanarrativas. No seu livro *A Condição Pós-Moderna* (1979), Lyotard apresenta este período como: “(...) o estado da cultura ocidental depois do declínio das «grandes metanarrativas» ideológicas - marxismo, idealismo, positivismo.”<sup>223</sup>. O que está em causa é o fim da ideia de progresso (com o fim das respectivas utopias), iniciado no final do século XVIII, que serve para descrever as experiências modernas, e cujo objectivo consiste no aperfeiçoamento da vida humana, num *continuum* histórico. Em causa está também o efeito de um último desencantamento: o da razão<sup>224</sup>.

Várias são as características manifestadas neste período: a complexificação do acto de ver, o eclectismo, a circulação frenética de imagens e produtos; a dissolução da

---

<sup>222</sup> Marshall McLuhan citado in Paul VIRILIO, *op. cit.*, p. 47. Marshall McLuhan (1911-1980), místico mediático canadiano, enunciou as noções de ‘presente absoluto’ e de ‘aldeia global’ aplicadas à actualidade.

<sup>223</sup> Jean-François LYOTARD citado por Flavio CUNIBERTO, “Pós-moderno”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 289. Cf. também Jean-François LYOTARD, “Introduction To The Postmodern Condition”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, p. 1122 e Jean-François LYOTARD, “What Is Postmodernism?”, in *idem*, pp. 1131-1134.

<sup>224</sup> A Razão, que era ‘deificada’ na Revolução Francesa e início da contemporaneidade (o primado cognitivo-racional), perde agora em definitivo o seu estatuto, cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 75.

categoria do novo, onde tudo é imanente e contingente; uma postura irónico-crítica dos valores em desuso e uma compilação arquivística da informação; a coexistência de formas, estilos e sensibilidades diferentes e o fim da ilusão de verdade absoluta (não há uma verdade, mas sim muitas); a experiência do ‘fim da história’ e, por inerência, a noção de pós-história (mistura de todos os estilos e de todas as crenças e globalização da experiência); a descontinuidade, o relativismo dos valores, o antagonismo (convivência harmónica dos contrários e dos contraditórios); o particularismo, a tolerância da diferença e da indiferença, etc.<sup>225</sup>. Em alguns aspectos a pós-modernidade caracteriza-se também por um regresso à pré-modernidade, recuperando uma inteligência global e mística em tudo semelhante à sabedoria antiga e medieval<sup>226</sup>. As linhas de pensamento mais importantes na pós-modernidade são a crítica à noção de Ocidente, a contextualização plural e renúncia a princípios universais e objectivos, e a regulação hermenêutica da realidade, em que tudo é reduzido ao discurso, à linguagem, ao próprio evento - o ser já não é, agora acontece (trata-se sempre de uma interpretação)<sup>227</sup>.

Crê-se existir uma possível interpretação do período pós-moderno em duas grandes tendências, no que diz respeito à questão da espiritualidade no universo artístico: uma primeira niilista (com características auto-destrutivas), e uma segunda de regresso ao espiritual-religioso (com características de re-encantamento da, ou pela, realidade). Na primeira tendência, que corresponde *grosso modo* a uma primeira fase da pós-modernidade<sup>228</sup>, a realidade ainda vive intensamente a experiência do desencantamento existencialista do pós-2ª Guerra Mundial e Guerra Fria, caracterizada por um sistema tardo-capitalista muito agressivo, onde o materialismo e a ‘velocidade desenfreada’ da realidade não permitem a existência de tempo para a reflexão e para a contemplação. O niilismo apresenta-se, pois, como uma espécie de ponto de chegada da modernidade, onde o pensamento toma plena consciência do fim da metafísica<sup>229</sup>. Como propõe Martin

---

<sup>225</sup> Cf. Flavio CUNIBERTO, “Pós-moderno”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, pp. 289-290.

<sup>226</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 58.

<sup>227</sup> Cf. *idem*, p. 112.

<sup>228</sup> Ter em consideração que a tendência niilista pós-moderna ainda hoje se faz sentir, e que a sua ‘colagem’ a uma primeira fase deste período serve apenas para simplificar o discurso nesta investigação; do mesmo modo, a tendência de regresso ao religioso, apesar de começar a manifestar-se desde a década de 70, só irá ser determinante e fulcral, para esta análise da actualidade, nos últimos anos do século XX.

<sup>229</sup> Niilismo subsidiário de Nietzsche (crítico do conceito de Ocidente religioso-cristão, com a sua ‘morte de Deus’), de Heidegger (‘fim da metafísica’ e o ser e a realidade como produtos do sujeito), e também de Adorno (sujeito pensado como objecto, como puro material artificial, que faz parte da engrenagem geral da produção e do consumo), cf. Gianni VATTIMO, *op. cit.*, p. 20. Vejam-se ainda outros factores de irreligião e de niilismo, tais como o ‘declínio do Ocidente’

Heidegger, o sentido da história do Ocidente é o da derrota e do ‘declinar do ser’, o que só corrobora o sentido do seu significado etimológico: terra do ocaso<sup>230</sup>.

### I.5.2. Regresso ao religioso

A segunda tendência, de regresso ao religioso, numa realidade agora secularizada, deve ser analisada de forma mais aprofundada (pela relevância no âmbito deste estudo). Nos anos 90 do século passado, devido ao desapontamento provocado pelo excesso de materialismo e devido aos problemas sociais, políticos e económicos decorrentes verificados nas democracias ocidentais, o prenúncio do milénio chega como uma espécie de balanço. O fenómeno da globalização aumenta a disponibilidade do ser humano para outros valores e outras culturas alternativas; os progressos médicos e tecnológicos chegam a um impasse, ao colocar questões éticas e morais (radicais e alternativas) sobre o indivíduo e o meio-ambiente (limites intransponíveis que o homem se confronta a nível da biotecnologia, da genética, da ecologia, e impasses provocados pela violência terrorista, crises económicas, etc.). A aparente insolubilidade destes problemas através da razão conduz o ser humano ao ‘regresso a Deus’. Aliás, torna-se óbvio que a ciência moderna não consegue sequer dar respostas definitivas e satisfatórias a questões fundamentais, tais como o sagrado, o religioso, o espiritual, o absoluto e mesmo Deus. A conclusão a que se chega é que a única forma possível, não racional mas objectiva, para se falar sobre esses conceitos, será através da questão poética, como o constata João Manuel Duque: “(...) o possível não objectivável e não abarcável, só poderá ser articulado poeticamente (...). É urgente salientar o papel da imaginação mística, para superar os reducionismos de todos os sistemas racionalistas.”<sup>231</sup>. A propósito deste novo espírito pós-moderno, diz ainda Duque:

---

diagnosticado por Oswald Spengler, a ‘crise do espírito’ de Paul Valéry e o ‘desencantamento do mundo’ por Max Weber e Ortega y Gasset, cf. Mark ALIZART, “Traces du Sacrilège, Grandeur et Déclin du Matérialisme au XXème Siècle”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 407.

<sup>230</sup> Cf. Gianni VATTIMO, *op. cit.*, p. 22. A dimensão niilística e anti-metafísica da pós-modernidade conduz ao enfraquecimento da concepção de Deus, e tem como consequência o gradual enfraquecimento da concepção de homem e de mundo, cf. Paola DALLA TORRE, Claudio SINISCALCHI, *op. cit.*, pp. 22-23. Ou ainda, a noção de niilismo pós-moderno que, segundo o filósofo Gianni Vattimo, significa o fim da arte como fenómeno separado da experiência e a subsequente estetização da realidade (a arte como extensão dos *mass-media* dominantes), cf. Gianni VATTIMO, *O Fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 49.

<sup>231</sup> João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 130. De modo semelhante já Heidegger havia defendido a ‘poesia como instituição da verdade’, cf. Gianni VATTIMO, *O Fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, (...), p. 55. E também Vattimo com a ‘poetização do real’, que analisarei mais à frente, quando me debruçar sobre a sua defesa da ‘idade do Espírito’.

“Ouve-se falar, cada vez mais frequentemente, de um regresso do «religioso» ou do «sagrado». E é já costume caracterizar a nossa época, precisamente, por esse regresso, o que a tornaria uma época de atitude pós-moderna, isto é, superadora de uma correspondente atitude moderna, que se diz por natureza adversa ao religioso e ao sagrado.”<sup>232</sup>. E acrescenta: “A morte da religião, em vez de se consumir, parece ter-se transfigurado em ressurreição.”<sup>233</sup>.

O regresso do religioso e do sagrado surge de múltiplas formas: a realidade depara-se com uma religiosidade global e difusa, surgindo como uma espécie de ‘tapa-buracos’ para compensar a angústia do ‘vazio’ gerado pela crise espiritual e existencialista da 2ª metade do século XX. A religião apresenta-se como salvação individual (e já não colectiva), conferindo segurança psíquica e, nalguns casos, até física. É uma religiosidade fragmentada assente num pluralismo politeísta e neo-pagão, num reavivar das mitologias, de credos e práticas não ortodoxas, num sincretismo espiritual (absorção de elementos de outras realidades e tradições), e até num fanatismo integrador (algumas religiões que pretendem dominar e eliminar outras). O certo é que esta nova religiosidade fala apenas da experiência existencial individual de cada pessoa, sendo anti-racionalista e não querendo (ou recusando-se) falar ao intelecto; é uma visão holística da realidade, uma visão unitária que engloba tudo, inclusive o que não é religioso: “(...) já não é possível distinguir entre sagrado e profano, uma vez que tudo é sagrado e, por isso, susceptível de ser experimentado religiosamente.”<sup>234</sup>, refere João Manuel Duque.

Gianni Vattimo foi um dos autores que melhor pressentiu e soube explorar este renovado interesse pelo religioso na actualidade<sup>235</sup>. Este filósofo italiano apresenta categoricamente o regresso da religião como uma alternativa credível ao niilismo nietzscheano-heideggeriano, e refere que a filosofia redescobre na actualidade a hipótese religiosa quando se apercebe da dissolução definitiva das metanarrativas da modernidade

---

<sup>232</sup> João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 163.

<sup>233</sup> *Idem*, p. 164.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>235</sup> Vattimo enuncia três características principais do pensamento pós-moderno: é um pensamento de fruição, de usufruto daquilo que é imediato ao homem (o ser é evento); é um pensamento de contaminação (diálogo com outras culturas e ecumenismo); e é um ‘pensamento fraco’ (o fim das estruturas fortes da modernidade), cf. Francisco Rodrigues OLIVEIRA, *Uma Reflexão Sobre o ‘Pensiero Debole’ de Gianni Vattimo*, in <http://br.monografias.com/trabalhos3/metafisica-religiao-experiencia-posmoderna/metafisica-religiao-experiencia-posmoderna3.shtml> de 15-09-2010, p. 21.

(curiosamente também elas metafísicas)<sup>236</sup>. Diz Vattimo: “O racionalismo ateu assumira, de facto, duas formas na modernidade: a crença na verdade exclusiva da ciência experimental da natureza e a fé no desenvolvimento da história como pressuposto da plena emancipação do homem em relação a qualquer autoridade transcendente. (...) Mas hoje tanto a crença na verdade «objectiva» das ciências experimentais, como a fé no progresso da razão com vista a um pleno esclarecimento, surgem, precisamente, como crenças superadas.”<sup>237</sup>. Vattimo pensa que, perante esta desilusão em relação à ciência e à razão, é necessário ao homem actual fazer um ‘caminho de regresso’ à sua identidade cultural ocidental. Mas surge um problema: nesse caminho depara-se com as suas raízes judaico-cristãs (quase como um substrato arquetípico), pelo que se justifica um repensar o cristianismo. Agora, em plena pós-história, esse repensar torna-se enfraquecido porque já não se enquadra no âmbito de um pensamento superior metafísico. O ‘pensiero debole’, expressão cunhada por Vattimo que significa ‘pensamento fraco’, é uma espécie de filosofia da secularização que dará resposta à realidade.

### I.5.3. Secularização e *kenosis*

Este regresso a uma religiosidade pós-metafísica vattimiana só será entendível à luz da análise da secularização em curso na realidade actual. Por secularização entende-se todo o processo que liberta a sociedade laica das suas origens sagradas, ou seja, a

---

<sup>236</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 193. Deus, supostamente, tinha sido negado por Nietzsche, mas a partir da reinterpretação nietzscheana feita por Heidegger, na qual se esclarece que não é Deus que morre mas sim uma concepção metafísica Dele, já não se pode negar filosoficamente Deus; dá-se então a revitalização do religioso também pela sua legitimação filosófica, cf. Kleiton Cerqueira de ALMEIDA, *op. cit.*, p. 69. Segundo Vattimo, os filósofos, por tradição e recentemente, eram ateus porque pensavam poder haver, a limite, um verdadeiro conhecimento da realidade (exterior à metafísica religiosa), mas na pós-modernidade já nem todos são ateus, porque a pretensão ao conhecimento verdadeiro da realidade se manifestou impossível, cf. *O Mundo Pós-Moderno Regressa ao Religioso?*, in <http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=57535> de 15-09-2010. E ainda sobre este assunto: “Modernity has long and famously treated religion with skepticism. (...) some now anticipate that theology can succeed where philosophy and critical theory failed.”, Paul TEASDALE, “Does Theology Hold the Answer for Revolutionary Politics?”, in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>237</sup> Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, (...), pp. 17-18. Vattimo demonstra o esgotamento das filosofias que haviam excluído o pensamento religioso (historicista hegeliano-marxista e positivista evolucionista-científica). Para este pensador parece óbvia, no momento actual, a re-leitura da mensagem bíblica como suporte para a concretização de uma fé autónoma da razão.

substituição do divino pelo humano<sup>238</sup>. A origem desta percepção secular remonta ao pensamento teológico do pastor luterano Dietrich Bonhoeffer (1906-1945). Este autor reflecte sobre a ‘condição adulta do cristianismo’ e chega a afirmar que a secularização do Ocidente representa, entre muitas outras coisas, uma libertação das heranças míticas do passado cultural cristão, isto é, o novo género de vida contemporânea, dos grandes centros urbanos caracterizados pela mobilidade, velocidade, anonimato e superficialidade das relações humanas estabelecidas, levam a humanidade a caminhar para uma era não religiosa; a religião e o homem religioso em breve terminariam e, com isso, a realidade alcançaria a secularização<sup>239</sup>. Bonhoeffer cria, portanto, uma espécie de teologia da morte de Deus, na qual separa explicitamente o conceito de fé do conceito de religião, em que fé seria a relação do crente com o Deus vivo, enquanto a religião suportaria a marca do sagrado (e aqui sagrado com o sentido negativo da transcendência ultrapassada). A este propósito diz Julien Ries: “The theology of the death of God seeks to show that secularization, (...) represents a chance for the development of a truly purified faith.”<sup>240</sup>.

Gianni Vattimo também se debruça em profundidade sobre o processo de secularização. Segundo ele: “(...) secularização significa exactamente (...) a relação de proveniência de um núcleo sagrado do qual nos afastámos e que, todavia, permanece activo mesmo na sua versão «decaída», distorcida, reduzida a termos puramente mundanos, (...)”<sup>241</sup>. A secularização, segundo Vattimo, deverá ser sempre associada à dessacralização do ‘sagrado natural’ da religião, e por ‘sagrado natural’ entenda-se o mecanismo violento em que Deus é um absoluto e a metafísica um dogma, não permitindo o diálogo e a proximidade entre Deus e o crente, requerendo apenas adoração e ‘obediência cega’<sup>242</sup>. Secularização, para Vattimo, é ainda a transformação dos poderes absolutistas de direito divino para as democracias representativas, e também a visão de um mundo cada vez mais materialista, consumista, babélico, onde se cruzam e convivem vários sistemas de valores e onde a informação é massificada, ou seja, é sempre um debilitamento das

---

<sup>238</sup> Cf. Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, (...), pp. 32-33. Há que ter em consideração que a história do Ocidente, depois da Antiguidade Clássica, sempre foi delineada pela história da religião cristã até ao século XIX, daí ainda o seu peso bem visível na realidade contemporânea.

<sup>239</sup> Cf. Paola DALLA TORRE, Claudio SINISCALCHI, *op. cit.*, p. 57.

<sup>240</sup> Julien RIES, “The Question of the Sacred”, in Demetrio PAPARONI, *Eretica, The Transcendental and the Profane in Contemporary Art*, Milão, Skira Editore, 2007, p. 122.

<sup>241</sup> Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, (...), p. 9.

<sup>242</sup> Cf. *idem*, pp. 32-33. Traços naturais que terão a sua expressão máxima em Cristo (nesta perspectiva, Cristo é visto como a vítima perfeita da tradição violenta das religiões sacrificiais).

estruturas ‘fortes’ (metafísicas) da realidade. Diz Vattimo: “Secularização como facto positivo significa que a dissolução das estruturas sagradas da sociedade cristã, a passagem a uma ética da autonomia, à laicidade do estado, a uma literalidade menos rígida na interpretação dos dogmas e dos preceitos, não deve ser entendida como um decréscimo ou uma despedida do cristianismo, mas como uma realização mais plena da sua verdade que é, recordemo-lo, a *kenosis*, o rebaixamento de Deus, o desmentir dos «traços naturais» da divindade.”<sup>243</sup>.

*Kenosis*, conceito oriundo da área teológica, corresponde ao esvaziamento de Deus do Seu poder divino, da Sua força metafísica, ao tornar-se humano<sup>244</sup>. A *kenosis*, iniciada com a encarnação de Cristo, não é a negação de Deus, é sobretudo o Seu rebaixamento, a pura exclusão do transcendente e, por consequência, a superação da essência violenta do sagrado natural (elimina-se em definitivo a ligação entre ‘sacro’ e ‘violência’). A *kenosis* também pode ser entendida como a exclusão de todos os aspectos transcendentais, incompreensíveis, misteriosos e até bizarros de Deus. Ele passa a ser humano e, acima de tudo, compreensível. Curioso que, num plano estético (não religioso), o sublime e o numinoso, nos dias de hoje, venham precisamente substituir aquilo que está em falta na religião: o incompreensível, o misterioso, o inexplicável. A actualidade depara-se, portanto, com um sentido kenótico, secularizante, dessacralizante no sentido positivo do cristianismo. Gianni Vattimo levanta assim a hipótese do ‘pensamento fraco’, uma teoria da fragilidade como traço característico do ser humano ocidental na época do fim da metafísica<sup>245</sup>. Vattimo, através da leitura de René Girard, principalmente do seu *Des Choses Cachées Depuis la Fondation du Monde* (1978)<sup>246</sup>, consegue criar assim um paralelismo, uma aproximação, entre a doutrina da *kenosis* (rebaixamento divino) e o ‘pensamento fraco’ (enfraquecimento das estruturas fortes). Do Deus transcendente do passado, surge agora um Deus imanente, e é precisamente esse facto que legitima a

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 39. A própria literatura teológica do século XX, principalmente após o Concílio Vaticano II, fala muito do processo de purificação que a secularização encetou na realidade cristã, nomeadamente a aproximação à vida e o afastamento da ‘religiosidade natural’. Diz o autor italiano: “(...) a secularização, isto é, a dissolução de toda a sacralidade naturalista, é a própria essência do cristianismo.”, *ibidem*, p. 43.

<sup>244</sup> Cf. Philippe MARKIEWICZ, “La Pesanteur et la Grâce”, in *ARTS Sacrés*, (...), p. 48.

<sup>245</sup> Cf. Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, (...), p. 26.

<sup>246</sup> René Girard (n. 1923) é outro autor que Vattimo pensa ser relevante neste regresso ao religioso (é dele a expressão ‘sagrado natural’ que Vattimo utiliza com frequência). Girard insiste na diferença radical entre o que é a religião (propensão humana para a dependência de um ser supremo) e o que é a fé cristã, cf. *idem*, p. 29.



experiência religiosa actual, caracterizada por uma explosão imagética e por uma consequente libertação metafórica.

Pensar a pós-modernidade em Vattimo implica, portanto, confrontar diversos conceitos: religião, fim da metafísica, *kenosis*, secularização, cristianismo, niilismo, ecumenismo, hermenêutica. Este período passa a ser, segundo este pensador, o tempo do advento da 3ª era: a ‘idade do Espírito’ (depois da ‘idade do Pai’ e da ‘Idade do Filho’). Vattimo recupera esta ideia a partir da leitura dos escritos do monge medieval Gioacchino da Fiore<sup>247</sup>, ao descobrir a possível simbiose entre a ideia de secularização, como sentido positivo da revelação cristã, e a sua ontologia fraca, conseguindo aproximar-se e regressar ao religioso e à tradição cristã. A norma essencial da secularização positiva é a redução da violência em todas as suas formas, sendo, a limite, a potenciação da caridade e do amor. A nova fé nada tem a ver com os dogmas da Igreja; a nova fé tem a ver com a caridade exercida de modo livre e com a compreensão imanente de Deus<sup>248</sup>. Agora, o crente é dotado de consciência e sentido crítico, sentindo-se livre para debater e questionar a fé. Refere Vattimo: “Esta interpretação mais livre da Bíblia oferece-nos a oportunidade de realizarmos o reino do espírito entendido como suavização e ‘poetização do real’.”<sup>249</sup>.

Espaço para renovadas experiências religiosas e crenças de todas as espécies - a isto chama Vattimo ‘libertação da metáfora’ -, a idade que está a chegar põe em evidência o estético<sup>250</sup>. Surge então, deste modo, o fenómeno *New Age*, que consiste num crescente número de crentes que, tendo perdido o interesse pela Igreja Católica, viajam para cultos emocionalmente e espiritualmente mais satisfatórios. A *New Age* é um sintoma do fim do milénio e da realidade secularizada, e surge inicialmente como movimento *hippie*, na Califórnia (E.U.A.) da década de 70 do século passado. O nome designa uma nova era global, baseada na crença optimista da evolução da humanidade em harmonia com a natureza. A *New Age* pressupõe o nascimento de uma sociedade global pacífica, unida

---

<sup>247</sup> Gioacchino da Fiore (c. 1130-1202) estabelece, pela leitura que faz da Bíblia, três idades da fé: a 1ª idade (Antigo Testamento) corresponde ao governo de Deus-Pai, em que o indivíduo é escravo e é obrigado à obediência (violência metafísica); a 2ª idade (Novo Testamento) corresponde à revelação e à *kenosis* (Deus-Filho), em que o indivíduo é servo voluntário; a 3ª idade (do Espírito) em que o indivíduo se apresenta como amigo de Deus (é o tempo da caridade). O regresso à religião na actualidade prepara, segundo Vattimo, esta 3ª idade, cf. Kleiton Cerqueira de ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 71-73. Veja-se ainda Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, (...), pp. 88-89.

<sup>248</sup> Cf. *idem*, pp. 89-90. Vattimo reivindica o direito da interpretação bíblica sem o peso dos dogmas, das doutrinas (tudo violências); a Bíblia deve ser interpretada livremente a partir do rebaixamento de Deus ao humano, segundo ele.

<sup>249</sup> Gianni VATTIMO, *Depois da Cristandade. Por um Cristianismo Não Religioso*, Rio de Janeiro, Record, 2004, p. 70.

<sup>250</sup> Cf. Kleiton Cerqueira de ALMEIDA, *op. cit.*, p. 69.

espiritual, económica e politicamente<sup>251</sup>. Combina elementos clássicos do esoterismo e misticismo, critica os sistemas modernos tecnocráticos (tais como as multinacionais, os grandes monopólios, os mercados bolsistas e a especulação), e cria relações de proximidade com grupos pacifistas, ecologistas, integracionistas, etc.. Em termos puramente religiosos, a *New Age* coloca a experiência espiritual individual acima dos sistemas religiosos tradicionais<sup>252</sup>. Esta nova espiritualidade consiste na reunião de imensas formas de fé, um fluxo de fé místicas denominadas *New Religions Movements*: Neopaganismo, Animismo, Alquimia Espiritual, Escola Arcana, Aliança do Círculo Pagão, Odinismo, Tradição da Sabedoria Antiga, Igreja Universal e Triunfante, Fundação Urantia, Cientologia, Igreja do Juízo Final, Movimento da Potência Humana, Meditação Transcendental, Cabala, Neo-platonismo e Neo-pitagorismo, Magia Medieval, Cristianismo Céltico, Satanismo, Xamanismo, Igreja do Sétimo Dia, Igreja Universal do Reino de Deus, proliferação do Hinduísmo, do Budismo e das práticas Zen, etc.<sup>253</sup>.

Esta sensibilidade espiritual e religiosa, implementada durante a denominada *Jesus Revolution* (época remanescente ainda das dúvidas e contradições da *Beat Generation* e da influência dos cultos orientalizantes), ganha uma grande visibilidade, à escala planetária, nos anos 80 do século XX. É um período caracterizado pela reinterpretação do texto bíblico, da sua transformação a nível de conteúdo e de forma, no sentido da sua total subjectivação. “(...) il divino non è fuori di te, ma dentro di te: tu sei il divino.”<sup>254</sup>, afirmam os membros da *New Age*, criando uma concepção de religião à medida do *eu*, e criando um sentimento do divino sem qualquer componente cognitiva ou racional (prefere-se uma ideia sentida de Deus do que a Sua explicação através da fé e da razão).

A tendência é para uma compartimentação e explosão de mini-religiões na década de 90, chegando-se à paradoxal individualização da fé e da espiritualidade. Pode ler-se, a propósito da caracterização do indivíduo nesse período: “They are seen as taking active responsibility for their own personal and spiritual growth rather than outsourcing it to a

---

<sup>251</sup> Num mundo globalizado, multicultural e sofisticado, a demanda por valores humanistas aumenta. Observa-se uma maior necessidade de procura de religiosidade também por este motivo, pela necessidade da interacção humana e coabitação global entre grupos sociais diversos e até antagónicos, mas sempre em segurança e correndo o menor número possível de riscos. A Carta dos Direitos Humanos e as Nações Unidas, por exemplo, designam esses mesmos valores morais.

<sup>252</sup> Cf. Patrick HUSER, “On -isms and -ists”, in Lukas NIEDERBERGER, Lars MÜLLER, (ed. de), *op. cit.*, pp. 336-337.

<sup>253</sup> Cf. James ELKINS, *op. cit.*, p. 51.

<sup>254</sup> Paola DALLA TORRE, Claudio SINISCALCHI, *op. cit.*, p. 111.

church/mosque/temple (...).”<sup>255</sup>. Com o advento da era digital e do mundo virtual, neste fim de milénio, a autonomia (e liberdade) do crente é potenciada ainda mais. O ciberespaço aparece como ‘espaço transcendental’ alternativo às religiões tradicionais; espelha o mito da criação, porque sendo visto como mundo paralelo (não físico, não concreto), acaba por simbolizar o intangível e o mundo metafísico perdido<sup>256</sup>. Fazer parte da tendência *New Age* confere ao indivíduo uma sensação de pertença a um todo universal, como o descrito na teoria holística<sup>257</sup>.

#### I.5.4. A Igreja no momento actual

Mas o que pensa a Igreja Católica sobre todos estes fenómenos religiosos e espirituais alternativos? Como enfrenta esta instituição toda uma nova realidade, e que relações estabelece, ou não, com o universo da estética e da arte actual? A religião católica, como já se referiu, sofreu a diversos níveis muitas e significativas alterações desde o Concílio Vaticano II, e encetou um grande esforço no sentido da gradual aproximação ao mundo da arte. O papa Paulo VI, na carta endereçada aos artistas - *Nós Precisamos de Vocês* - de 7 de Maio de 1964, refere que o ministério sacerdotal é o de rezar e de tornar compreensível o mundo do espírito, do inefável e de Deus, e compara-o com o trabalho dos artistas, cuja visão intuitiva (coincidente com a dos religiosos) serve para tornar visível, acessível e compreensível, o mistério da criação, ou seja, o mundo do espírito. Diz Paulo VI: “(...) il Dio transcendente è diventato l’amico interiore, il maestro spirituale.”<sup>258</sup>. Afinidades são reconhecíveis no discurso do papa João Paulo II (1978-2005), anos mais tarde, já em plena pós-modernidade, na intervenção realizada no âmbito do Congresso Internacional dos Artistas Cristãos, em 14 de Outubro de 1986: “Questa è la sublime missione dell’arte, che non è senza analogia com la missione della Chiesa. (...) Più che mai il mondo nel quale viviamo hà bisogno di valori spirituali, valori che il vostro lavoro

---

<sup>255</sup> Michele DILLON, “The Persistent Ambiguity of Faith, Religion and Spirituality”, in Lukas NIEDERBERGER, Lars MÜLLER, (ed. de), *op. cit.*, p. 44.

<sup>256</sup> Cf. Gothard PIETSCH, Andre SKUSA, Christian MAASS, “Cyberspace - Somewhere Between Spiritual Quest and Investment”, in *idem*, pp. 58-59.

<sup>257</sup> Cf. Stephan DEGEN-BALLMER, “God and the World As Holistic Process”, in *ibidem*, p. 240. Por teoria holística compreende-se a noção de ser humano como uma componente do todo universal, e não uma parte exterior que pode ser acrescentada ao todo; na filosofia holística a natureza é vista como uma entidade singular, como um organismo vivo total, e o humano está totalmente integrado nela.

<sup>258</sup> PAOLO VI, “Gli Artisti e lo Spirito”, in Natale BENAZZI, (dir. de), *op. cit.*, p. 183. Esta afirmação de Paulo VI é, de certa forma, semelhante à espiritualidade defendida meio século antes pelos pioneiros do abstraccionismo (Kandinsky, Mondrian, Malevich, Klee, entre outros).

aiuta a comunicare.”<sup>259</sup>. A experiência teológica apresenta, pois, pontos comuns com a pura criatividade: ambas são ‘luz do risco’ e estrada em direcção ao misterioso<sup>260</sup>.

Todavia não é negada também alguma dificuldade nesta tentativa de diálogo entre Igreja e arte contemporânea. Essa dificuldade reside no facto da Igreja não aceitar (ou não concordar com) a posição de grande parte da arte actual, que parece preferir explorar todas as vias de desconstrução niilista da realidade, demonstrando a inconsistência do ser humano, do que explorar o lado positivo dessa mesma realidade. A Igreja continua, mesmo assim, a acreditar ser possível fazer-se uma ponte entre fé e arte, e a ‘provocação’ artística deverá ser canalizada para a relação de proximidade entre o homem (criador) e Deus.

Apesar da Igreja Católica ser una, já não é possível contar com uma única e idêntica teologia homogénea; surge necessariamente um pluralismo teológico, algo já previsto pelo Concílio Vaticano II, criando-se uma simbiose entre a neo-escolástica tradicional dos séculos XIX e XX e as tendências teológicas modernas, e uma abertura inter-religiosa vocacionada para o diálogo ecuménico<sup>261</sup>. Uma possível teologia da arte no mundo secularizado pós-moderno tem de ter em consideração necessariamente alguns aspectos:

- A arte torna-se signo, torna-se linguagem e expressão simbólica.
- Os autores utilizam, regra geral, linguagem religiosa para falarem das suas criações, e a própria investigação artística é concebida como auto-investigação espiritual; esta ideia remete inevitavelmente para uma obra de Bruce Nauman (n. 1941), inaugural da pós-modernidade, o néon *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)*, de 1967 (Fig. 10). Aliás, para muitos, a arte actual consegue exprimir melhor ideias religiosas (através de uma linguagem secular acessível), do que a Igreja através de uma linguagem teológica incompreensível<sup>262</sup>.

---

<sup>259</sup> Giovanni PAOLO II, “Cristiani e Artisti: Fate Riscoprire Dio e la Bellezza”, in *idem*, pp. 234-235. Muito recentemente, mais precisamente a 12 de Maio de 2010, no *Encontro Com a Cultura* realizado no C.C.B. em Lisboa, o Papa Bento XVI falou da cultura como conflito (saudável) entre o presente e a tradição e, recuperando as palavras de Paulo VI, declarou que a Igreja Católica deve entrar em diálogo permanente com o mundo em que vive, no sentido da criação de pontes entre dois sectores que estiveram, durante décadas, afastados: o mundo laico da cultura e a própria Igreja, cf. BENTO XVI, *Encontro Com A Cultura*, in [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2010/may/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20100512\\_incontro-cultura\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100512_incontro-cultura_po.html) de 28-07-2013.

<sup>260</sup> Cf. Joseph CAILLOT, “Esperienza Estetica Come «Analogia» dell’Esperienza Spirituale?”, in *ibidem*, p. 311.

<sup>261</sup> Cf. Karl RAHNER, *Corso Fundamentale Sulla Fede*, Milão, Edizioni San Paolo, 2005, pp. 572-573.

<sup>262</sup> Cf. Wessel STOKER, *op. cit.*, p. 12. Outro facto constatado é que a linguagem da arte está repleta de conceitos como espiritualidade, transcendência, meditação, fé, milagre, criação, vocabulário que não é propriamente o dos ateus, mas sim

- A arte contesta a realidade e profetiza um devir melhor.
- E a Bíblia deixa de ser um livro religioso, para passar a ser o livro da vida e o livro de uma grande narrativa - a da história da relação original do homem com Deus<sup>263</sup>.

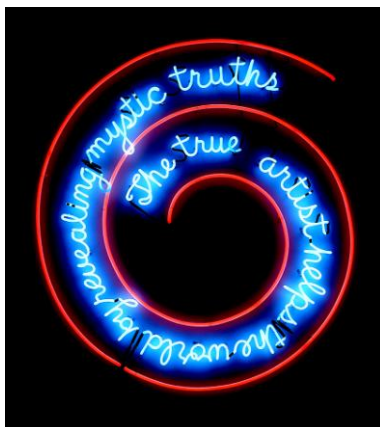


Fig. 10 Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967

#### I.5.5. Novas perspectivas

É toda uma essência cristã e espiritual que imprime sentido à actual cultura artística ocidental. Alguns teóricos, que convém enunciar, apresentam-se como determinantes na clarificação desta problemática. O teólogo italiano Giuliano Zanchi, no seu *Il Destino della Belleza. Ambizioni dell'Arte, Aspirazione della Fede* (2008), apresenta uma série de características possíveis, umas de afastamento e outras de aproximação, entre a arte de hoje e a espiritualidade cristã. A arte contemporânea parece viver, diz Zanchi, da manipulação de objectos de uma realidade já dessimbolizada (o poder de enfraquecimento dos *ready-made* retira a aura aos objectos); do gosto pela desmaterialização dos objectos; do prazer pelo corpo pós-humano<sup>264</sup>; do jogo semântico e linguístico onde o comentário é sempre protagonista<sup>265</sup>; da semelhança cada vez maior com as operações de comunicação,

---

daqueles que acreditam (nessa medida a arte actual exige crença e fé por parte de quem a pratica), cf. Dan FOX, "Believe it or Not - Religion Versus Spirituality in Contemporary Art", in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>263</sup> Cf. Jérôme COTTIN, *Le Spirituel dans l'Art Contemporain - Ruptures et Convergences*, in <http://www.protestantismmeetimages.com/Le-spirituel-dans-l-art.html> de 02-06-2010. A arte do presente, consciente ou inconscientemente, recorre muito a um vocabulário vindo do universo bíblico: piedade, cruz, paraíso, redenção, pecado, queda, caridade, encarnação, transfiguração, etc., cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, p. 82.

<sup>264</sup> Uma espécie de recuperação (crítica) cristológica, que apresenta duas vertentes: uma do corpo na dissolução orgiástica da carne, e outra da metamorfose do humano (com a hibridização entre corpo orgânico e investigação tecnológica).

<sup>265</sup> Zanchi, a propósito, afirma: "L'arte è oggi cosa che si spiega, che richiede per necessità la competenza avvocatesca dell'interprete, l'abilità comunicativa dell'ermeneuta, il ministero oracolare del critico (...)", *idem*, p. 100. É o poder da palavra no mundo da arte como acto catequético ou de evangelização do grande público. Opinião também partilhada por Dan Fox quando diz: "(...) We still rely on artists, curators and critics to act as interpreters of contingent meaning,

isto é, cada forma de expressão artística é conduzida inevitavelmente à sua estrutura textual<sup>266</sup>; da restituição da paixão pelo humano, pelo sensível; como discurso que é, a arte parece viver da interrogação, da dúvida, e volta a estar perante o mistério e perante o indecifrável; e, por último, refere Zanchi, a arte parece viver da analogia com a liturgia (os próprios signos litúrgicos apresentam-se muitas vezes ao serviço da arte)<sup>267</sup>.

Por sua vez, mais recentemente, o teólogo Jérôme Alexandre (n. 1952), entrevistado sobre o seu novo livro *L'Art Contemporain, Un Vis-À-Vis Essentiel Pour la Foi* (2010), refere três traços constantes da arte de hoje que se identificam com o pensamento católico: a ideia de criação (o artista-criador); a arte exprime a vida na sua concretude imediata e imanente; e a arte questiona a verdade, e ao questioná-la age sobre o espectador e implica-o no processo de descoberta dessa mesma verdade<sup>268</sup>. Segundo Alexandre, arte e criação (ou poder criador) são quase sinónimos, e a arte actual é um acto do espírito, surge da interioridade pessoal e subjectiva do autor, e direcciona-se ao outro como acto de partilha, de ‘tornar comum’<sup>269</sup>. Os artistas de hoje, considera este teólogo, colocam-se muitas vezes perante o que desconhecem e perante o que não dominam, porque só assim se confrontam com o ‘mistério da criação’ que, para todos os efeitos, é o primeiro

---

aesthetic creeds or at world ‘ethics’, just as rabbis, imams and priests do.”, Dan FOX, “Believe it or Not - Religion Versus Spirituality in Contemporary Art”, in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 15. Aliás, também a este propósito, convém dizer que na pós-modernidade o artista já não é um génio (ou um ‘autor-sacerdote’) como na modernidade, nem modelo de uma grandeza superior (como o artista nietzscheano). A visão artística já não é melhor que muitos elementos que constituem o mundo multicultural, e acresce também o facto da condição do artista ter sido descredibilizada em relação à do crítico, do ensaísta, do curador, do comissário, ou do coleccionador, esses sim os agentes que, de uma forma ou de outra, dominam a dimensão hermenêutica da arte e a sua difusão mediática. O artista torna-se, portanto, uma mera peça do *puzzle* que é a realidade artística.

<sup>266</sup> O mais importante (e mais real) são os infundáveis níveis de interpretação do fenómeno, e não a obra em si, como descrito no célebre livro *Mille Plateaux* (1980) de Deleuze e Guattari, cf. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Milles Plateaux*, Paris, Ed. Minuit, 1980.

<sup>267</sup> Cf. Giuliano ZANCHI, *op. cit.*, pp. 91-111. Interessante também constatar a ‘migração’ do público do universo religioso para o universo do mundo da arte: “People go to galleries on Sundays rather than churches.”, Dan FOX, “Believe it or Not - Religion Versus Spirituality in Contemporary Art”, in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 15. Outro autor, Simon Critchley, acredita que ir ao Museu e às galerias é o *Sabbath* dos ateus, cf. Dan FOX, “A Kind of Faith, Dan Fox talks to Simon Critchley”, in *idem*, p. 99.

<sup>268</sup> Cf. Théodora DOMENECH, “L’Artiste et le Théologien”, *ARTS Sacrés*, *op. cit.*, p. 52. Consulte-se também Jérôme ALEXANDRE, *L’Art Contemporain, Un Vis-À-Vis Essentiel Pour la Foi*, Saint-Maur, Parole et Silence e Collection Collège des Bernardins-Ecole Cathédrale, 2010.

<sup>269</sup> Leia-se: “(...) la question de la vérité commence quand l’expression de la singularité personnelle se montre capable de reveler celle des autres, quand le singulier s’élève à l’universel.”, *idem*, p. 57.

e o grande assunto da fé cristã. Diz Alexandre em entrevista: “(...) l’acte artistique doit être en mesure de produire chaque fois un quasi-miracle, (...).”<sup>270</sup>.

Robert Wuthnow, no seu *Practicing Spirituality: The Way of the Artist* (2001), conclui que certos artistas fornecem modelos de como dizer algo sobre a experiência do sagrado, num período em que os discursos racionais são redutores e até, de certo modo, insignificantes. Wuthnow fala da pós-modernidade como uma multiplicação de formas de sentir o sagrado fora da religião. Numa poderosa crítica, este autor faz a distinção clara entre arte religiosa e arte espiritual. Sugere que se explore a persistência das simbolizações religiosas e sagradas nas produções actuais, em todos os universos culturais, até fora do universo ocidental, tal como explorado pelo historiador das religiões Mircea Eliade. Eliade, refere Wuthnow, explica a insistência do sagrado no trabalho de certos artistas que utilizam material simbólico perscrutado num tempo primordial, antes da criação, antes do nascimento da matéria (uma espécie de xamanismo mágico). Esses artistas, contempladores místicos, utilizam nas respectivas obras a memória, o espaço, os rituais, a transcendência, tudo conceitos também utilizados no domínio do religioso<sup>271</sup>.

Um outro autor, Paulo Pires do Vale, afirma: “Os anjos contemporâneos [leia-se artistas] sabem pouco sobre Deus”<sup>272</sup>. A arte contemporânea afastou-se da religião mas não esqueceu o sagrado; o que desapareceu foi o peso da religião na dimensão artística. A arte, segundo Pires do Vale, é o espaço último onde é possível a esperança que resiste ao famoso desencantamento do mundo<sup>273</sup>, e o artista apresenta-se como o ‘lugar’ onde uma nova sensibilidade espiritual (mais laica, autónoma, livre de ligações a qualquer confissão) acontece.

Esta esperança havia já sido mencionada por Suzi Gablik, na sua obra *The Re-enchantment of Art. Reflections on the Two Postmodernisms* (1991), para quem a arte deve produzir novamente um re-encantamento da experiência humana ao nível da espiritualidade, da sociedade e até da ecologia. Contra todo o desencantamento vindo do

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>271</sup> Cf. Linda EKSTROM, Richard HECHT, *Unveiling the Sacred in Contemporary Art*, in [www.soc.ucsb.edu/projects/ct3/docs/hecht1.doc](http://www.soc.ucsb.edu/projects/ct3/docs/hecht1.doc) de 19-12-2009, pp. 1 e seguintes.

<sup>272</sup> Paulo Pires do VALE citado por *ANJOS Que Sabem Pouco Sobre Deus*, in <http://www.paroquias.org/noticias.php?n=6816> de 10-10-2006.

<sup>273</sup> Noção de desencantamento do mundo empreendida por Max Weber e Ortega y Gasset. Da mesma forma pensa Marcel Gauchet, para quem viver na arte, e viver para a arte, é uma forma de viver religiosamente sem ter de o confessar, cf. Philippe FILLIOT, *Exercices Spirituels et Art Contemporain*, in [http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id\\_article=1352](http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=1352) de 02-10-2010, p. 2.

passado, Gablik contrapõe um tipo de arte catalisador da mudança das coisas. A autora escreve que o artista (dimensão individual), fazendo parte da sociedade (dimensão colectiva), tem o poder, e o dever moral, de influenciar o grande público e, com isso, compreender-se como agente social ao serviço de causas positivas, comunitárias, humanitárias, e globalizantes<sup>274</sup>.

Outro pensador incontornável, nesta clarificação da necessidade espiritual pós-moderna, será Donald Kuspit. Kuspit constata que a arte, a partir da revisão modernista greenberguiana, tende a ser vista literalmente, tornando-se, acima de tudo, coisa e objecto; nessa medida defende o regresso ao conteúdo, à contemplação e reflexão sobre as obras de arte existentes num passado anterior a esse momento revisionista. Kuspit defende que deverá surgir uma dimensão poética (metafórica) que confira à arte a possibilidade de sonhar, de imaginar livremente; defende também a recuperação do acto visionário dos primeiros vanguardistas de há 100 anos, a saber, o ‘olhar’ para o interior (*inner-eye*), ou seja, para o inconsciente. Afirma: “(...) there are still artists who believe in the imaginative refinement, under the auspices of the unconscious, of raw social and physical material into aesthetically transcendent art.”<sup>275</sup>. Frontalmente contra a actual arte ideológica, retórica, tautológica, hermenêutica - a denominada *post-art*<sup>276</sup>-, Kuspit mostra-se interessado em revitalizar o ‘impulso espiritual’, e fá-lo através da crença na arte direccionada para os sentidos, como já o haviam feito Kandinsky, Mondrian, Malevich, Klee, e outros<sup>277</sup>. Kuspit levanta, mesmo assim, uma questão: como demonstrar a ‘necessidade interior’ enunciada em *Do Espiritual na Arte* nos dias de hoje? O autor argumenta que essa ‘necessidade interior’ era uma ideia perfeitamente clara e evidente no contexto histórico-social em que vivia Kandinsky (cuja tradição era profundamente religiosa), mas não agora onde a realidade é muito menos religiosa e mais laica (e secular), e onde o mundo da arte é

---

<sup>274</sup> Cf. Rebecca McElfresh SPEHLER, Patrick SLATTERY, *op. cit.*, pp. 9-10. Cf. também Rebecca Moran BRINE, *Thoughts on the Re-enchantment of Art by Suzi Gablik*, in <http://www.springhillstudio.com/AIB/The%20Reenchantment%20%20Art.pdf> de 05-12-2010. Tal como Suzi Gablik, Peter Berger, um dos investigadores da actualidade que se debruça sobre o regresso ao sagrado, recupera também a noção de re-encantamento do mundo, cf. Peter BERGER, *Questions of Faith: a Skeptical Affirmation of Christianity (Religion and Spirituality in the Modern World)*, Malden e Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

<sup>275</sup> Donald KUSPIT, *The End of Art*, (...), p. 177.

<sup>276</sup> *Post-art*, termo inventado por Alan Kaprow para se referir à arte pós-moderna ‘vazia’, que não possui um propósito superior. *Post-art* como arte fútil, não meditativa, não contemplativa, decorrente do nihilismo duchampiano e warholiano (‘arte da morte’ segundo Kuspit), cf. Tom PENNEY, *Art, Spirituality and Technology*, in [www.tompenney.com.au/ESSAY%20ART%20SPIRIT%20TECH.doc](http://www.tompenney.com.au/ESSAY%20ART%20SPIRIT%20TECH.doc) de 03-10-2010.

<sup>277</sup> Cf. Donald KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*, (...), pp. 2-9.



demasiado materialista<sup>278</sup>. Uma resposta possível a esta problemática é a formulação, por parte de alguns autores contemporâneos, de uma nova concepção de ícone<sup>279</sup>, um ícone sem a dimensão figurativa, no qual subsiste o potencial espiritual (o que desaparece é o efeito da representação), e que reenvia o espectador para a contemplação e para a pura reflexão. Essa possível nova tipologia de abstracção não antecipa um conteúdo, mas este vai sendo descoberto à medida que o artista trabalha e à medida que induz no espectador uma disposição espiritual (consciente ou inconsciente). Alguns destes autores, bastante reconhecidos até nos meios religiosos, são os pintores Pierre Soulages, Simon Hantaï, Sam Francis, Ellsworth Kelly, Joan Mitchell, Frank Stella, Brice Marden, Sean Scully, Antoni Tapiés, entre muitos outros<sup>280</sup>.

Por último, apresenta-se a opinião de James Elkins sobre esta possível ponte entre espiritualidade e arte na actualidade. Elkins acredita que só depois da passagem do milénio é que o fenómeno da procura da transcendência artística, do enunciado estético vocacionado para um mistério de ordem espiritual, se torna possível. A religião, contudo, é raramente mencionada porque é entendida como algo exterior ao mundo da arte, algo de mais privado, mais íntimo e subjectivo<sup>281</sup>, e porque levanta problemas à discussão do que é ou não é arte<sup>282</sup>. Segundo James Elkins existem dois conceitos fundamentais para descrever a arte espiritual actual: o sublime (principalmente uma nova modalidade pós-moderna) e o numinoso<sup>283</sup>. Convirá, pois, aprofundá-los.

---

<sup>278</sup> Kuspit crê existirem duas grandes vertentes na arte: uma que se apresenta na sua interioridade (não obedece a regras explicativas), e outra que critica a realidade (através da ironia, do sarcasmo, da banalidade, do absurdo). O materialismo que se vive no mundo da arte actual, segundo Kuspit, é decorrente da segunda vertente, mais propriamente das reminiscências da *Pop Art*, a partir da qual a obra de arte é reduzida a objecto de consumo e a dinheiro. Kuspit vê a *Pop Art* como um dos motores do niilismo artístico actual, e Andy Warhol como o artista paradigma da descrença na interioridade e na aspiração artística a objectivos espirituais superiores. A arte pós-Warhol transforma-se em dinheiro, isto é, a realidade capitalista transforma, qual milagre alquímico, a arte (*prima materia*) em dinheiro (*ultima materia*), cf. Donald KUSPIT, *The End of Art*, (...), p. 147.

<sup>279</sup> O ícone, por definição, refere-se às imagens religiosas que, através da representação figurativa, remetem o crente directamente para a presença do espiritual-divino. Nessa medida, o ícone significa o mesmo que a entidade religiosa que representa.

<sup>280</sup> Cf. Fanny DRUGEON, “Abstraction et Spiritualité”, in *ARTS Sacrés*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>281</sup> Cf. James ELKINS, *op. cit.*, p. 15. Aliás, sempre que aparecem conexões às religiões, diz Elkins, são ligadas a um género de criticismo, de distanciamento irónico do assunto. Opinião semelhante tem Robert Wuthnow ao constatar que os artistas contemporâneos falam mais confortavelmente sobre espiritualidade do que sobre religião, e quando o fazem é do ponto de vista crítico, cf. Hamilton Reed ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 1.

<sup>282</sup> Elkins refere-se, do seguinte modo, àquilo que é senso comum no mundo da arte: “Contemporary religious paintings will be appropriate for churches, and contemporary fine art will be found in museums.”, James ELKINS, *op. cit.*, p. 2.

<sup>283</sup> Cf. *idem*, pp. 105-106. Veja-se também David Stanton GUION, *op. cit.*, p. 1.

### I.5.6. Um novo sublime

A principal pretensão do sublime é que o indivíduo, através dos sentidos e do discurso criativo, ‘se eleve’, transcenda o humano e aceda ao Absoluto. Elkins, de todos os modos, pensa que a experiência do sublime pós-moderno acaba sempre em incerteza (e não em prazer como no sublime romântico). Diz o autor: “The postmodern sublime is a place where the exhausted mind digs among the last shards and fragments of meaning that might point toward something transcendental, even if pure transcendence, real sublimity, remains out of sight.”<sup>284</sup>. O sublime pós-moderno, pensa Elkins, ao contrário dos românticos do século XIX, não oferece vistas infinitas, mas apenas grutas escuras e paredes negras absorventes, às quais o espectador se vê impossibilitado de escapar.

Mas o filósofo que melhor parece apresentar o conceito de sublime pós-moderno é Jean-François Lyotard, ao defini-lo como ‘representação do irrepresentável’, como alusão do invisível no visível. Lyotard, nas *Lições Sobre a Analítica do Sublime* (1991), atribui a este conceito um papel importantíssimo no desenvolvimento das vanguardas abstractas modernistas. Refere que o sublime se constitui como a justificação que essa arte encontrou para a: “(...) rejeição da dimensão figurativa e a tensão não resolvida para o irrepresentável.”<sup>285</sup>. Lyotard ao apresentar este novo conceito de sublime (denomina-o *sublime novatio*<sup>286</sup> para o distinguir do sublime moderno), levanta o problema da espiritualidade. A espiritualidade relacionada com o sublime define-se como uma preocupação pela transcendência: é a sensação de que algo na vida está para lá da realidade concreta, e o compromisso com esse mesmo algo. Existem referências filosóficas à ideia de transcendência neste sublime de Lyotard, desde logo todas as que recebe do sublime de Burke (o vazio e a ansiedade que lhe são associadas), e as influências recebidas do sublime kantiano (a ideia de Absoluto e a noção de informe como possível caminho para exprimir o inapresentável)<sup>287</sup>. O que se conclui é que este sublime não direcciona o espectador para

---

<sup>284</sup> James ELKINS, *op. cit.*, p. 98.

<sup>285</sup> Jean-François LYOTARD citado por Flavio CUNIBERTO, “Sublime”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 336. Para Lyotard a pintura abstracta leva o espectador a considerar o invisível através do visível (os seus autores tinham de apresentar o indemonstrável: Absoluto, Deus, metafísica, espírito, etc.). Usando a abstracção como exemplo, Lyotard confirma que nem toda a realidade é demonstrável. Contudo a dor e a angústia de não se conseguir compreender uma obra leva o indivíduo ao prazer, isto porque o sublime pós-moderno é, não a gratificação pelo acesso ao Absoluto (isso seria doloroso e impossível de representar), mas sim o esforço pela tentativa. A tensão surgida gera, portanto, prazer, cf. David Stanton GUION, *op. cit.*, p. 46.

<sup>286</sup> Cf. *idem*, p. 53.

<sup>287</sup> Cf. *ibidem*, pp. 45-46.

uma resposta, antes pelo contrário, liberta o sentido de modo radical (não tem regras e foge à razão e à imaginação), e demonstra que o visual também inclui o invisível, que por sua vez se relaciona não com o olho mas com o espírito. A marca actual da espiritualidade, refere Lyotard, é a alusão ao inapresentável, e só assim o ser humano poderá entender que a sua limitação imanente não é necessariamente uma prisão absoluta<sup>288</sup>.

#### I.5.7. Numinoso

Numinoso, por sua vez, é um conceito que, apesar de apresentar algumas semelhanças com o sublime, nasce no seio da experiência religiosa pura. O termo é difundido pelo teólogo protestante Rudolf Otto (1869-1937), no seu livro *A Ideia do Sagrado. Os Aspectos Irracionais na Noção do Divino e a Sua Relação com o Racional* (1917). Etimologicamente numinoso apresenta uma génese dúbia: tanto pode ter origem grega - *neuma* - e significar vontade de poder de uma divindade, como pode ter origem latina - *numen* - e significar vontade, comando, inspiração, poder e presença divina, ou, muito simplesmente, Deus. Para Rudolf Otto, que escreve o seu pensamento durante a 1ª Guerra Mundial, o termo numinoso significa a súbita, inesperada, esmagadora e irresistível presença de Deus para lá da compreensão e do entendimento, ou seja, numinoso como a revelação imediata do sagrado<sup>289</sup>. Para Otto a verdadeira essência do sentimento religioso é a procura do numinoso e inscreve a religião no domínio do irracional; o sagrado transcende a compreensão racional e, por esse motivo, é uma experiência não verbalizável. Otto, contudo, pensa que o complexo fenómeno religioso é formado por duas categorias opostas e bem definidas: uma (racional) que diz respeito ao que é possível comunicar através da linguagem (narrativas, doutrinas, ética, moral), e outra (irracional) que diz respeito ao sagrado, que foge à linguagem (à apreensão conceptual), e é nesta última categoria, a que Otto chama numinoso, que se inscreve Deus. O numinoso em Otto corresponde, portanto, ao aspecto activo e experiencial da vivência religiosa. Mas de que modo é que ele se manifesta? Otto responde que o numinoso se manifesta ao crente de modo complexo, como algo totalmente diferente do que se experiencia na realidade, tal como uma revelação, uma iluminação, ou até mesmo um milagre. O teólogo alemão propõe uma fórmula para

---

<sup>288</sup> Cf. C. FRANCIS, *The Virtual Sublime*, in <http://www.armageddon.org/~sanvean/sublime.htm> de 12-10-2010. João Manuel Duque também constata que o conceito de sublime formulado por Lyotard - representação do irrepresentável - é muito semelhante ao pensar Deus na pós-modernidade do ponto de vista teológico, cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 94.

<sup>289</sup> Cf. James ELKINS, *op. cit.*, pp. 105-106. Veja-se também Keith WARD, *op. cit.*, p. 40.

expressar esta complexidade: *mysterium tremendum et fascinans*<sup>290</sup>. Por *mysterium* Otto entende o desconhecido, o incompreensível e extraordinário, para além de qualquer definição. *Tremendum* significa o aspecto negativo desse mistério e diz respeito à ira e ao terror, ao medo e ao terrível no sagrado, que alimenta uma sensação de risco (pode inclusive pôr em causa a integridade do ser humano)<sup>291</sup>. *Fascinans* é o aspecto positivo, aquilo que atrai e dá prazer, são as formas sedutoras do sagrado (a atracção, o fascínio, a compulsão e o êxtase)<sup>292</sup>. O grande interesse da teoria de Otto revela-se na compreensão psicológica dos fenómenos sagrados e religiosos, e é precisamente esse facto que aproxima, mais tarde, a noção de numinoso à noção de arquétipo do investigador Carl Gustav Jung. O autor suíço ‘transfere’ este conceito (numinoso) da esfera religiosa para um contexto psicanalítico e psico-dinâmico; para Jung o numinoso é uma alteração de consciência envolvendo uma poderosa experiência espiritual, precipitada pela presença de algo visível ou invisível. A este propósito pode ler-se: “Jung percebia que a crença, consciente ou inconsciente, isto é, uma disponibilidade prévia para confiar num poder transcendente, era uma condição prévia para a experiência do numinoso. (...) Porém, uma experiência do numinoso é mais que a sensação de uma potência tremenda e compulsiva; é um confronto com uma força que encerra um significado ainda não revelado, atractivo e profético ou fatídico.”<sup>293</sup>. Neste sentido numinoso também pode ser visto como uma qualidade mágica, perigosa, *tabu*, equivalente à experiência de um arquétipo colectivo<sup>294</sup>.

---

<sup>290</sup> Otto recorre, no *Livro do Êxodo* do Antigo Testamento, ao que se denomina *yahweh* (‘medo de Deus’), para explicar o numinoso, o *mysterium tremendum et fascinans*, cf. Jungu YOON, *op. cit.*, p. 43.

<sup>291</sup> Cf. Roger CAILLOIS, “Sanctity and Depravity”, in Demetrio PAPANONI, *op. cit.*, p. 69. O *mysterium tremendum* também foi descrito por Aldous Huxley no seu livro *Portas da Percepção*. Huxley apresenta-o para se referir às dores (e terrores) avassaladoras sentidas por aqueles que, de modo repentino e drástico, estiveram face a face com manifestações numinosas, cf. NUMINOSO, in <http://en.wikipedia.org/wiki/Numinous> de 24-11-2010.

<sup>292</sup> Cf. Roger CAILLOIS, “Sanctity and Depravity”, in Demetrio PAPANONI, *op. cit.*, p. 69. Não querendo aprofundar demasiado a questão, devido à sua complexidade teológica, convém mesmo assim referir que o aspecto negativo de *mysterium* divide-se em 3 fórmulas - *tremendum* (sensação de risco), *majestas* (sensação de impotência e finitude) e *orgê* (emoção, comoção perante o numinoso) -, e o aspecto positivo divide-se em 2 fórmulas - *augustus* (sensação de pureza e santidade) e *sebastus* (sensação de prudência, de reverência e veneração) -, cf. Fabrício Fonseca MORAES, *Numinoso: Do Sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung*, in <http://psicologiaanalitica.wordpress.com/2010/04/13/numinoso-do-sagrado-de-otto-ao-arquetipo-de-jung/> de 24-11-2010, pp. 2-3.

<sup>293</sup> DICIONÁRIO Crítico de Análise Junguiana, in <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/numinoso.htm> de 24-11-2010.

<sup>294</sup> Cf. Jungu YOON, *op. cit.*, p. 26. O arquétipo consiste numa categoria de padrões básicos de organização e orientação psíquica. Esses padrões dividem-se em complexos, representações simbólico-culturais, representações simbólicas pessoais e representações corporais ou sentimentos. Os arquétipos colectivos são, portanto, ‘organizadores inconscientes’, forças mais ou menos armazenadas nos estratos do inconsciente humano, que são comuns a todos os indivíduos, cf.

Ou seja, na sua possibilidade de manifestação, o arquétipo pode ser terrível e/ou fascinante, o que leva Jung a afirmar que o arquétipo poder ser numinoso ou possuir numinosidade. Outro aspecto de aproximação de Otto a Jung é a questão da irracionalidade: sagrado e arquétipo são conceitos que não se apreendem racionalmente, não se verbalizam, sendo sempre necessário viver as suas experiências para os poder compreender<sup>295</sup>.

Uma verdadeira transposição estética na utilização do conceito numinoso acontece nos dias de hoje, por exemplo, através de obras como as do artista sul-coreano Jungu Yoon. Segundo Yoon, que investigou teoricamente as possíveis origens do conceito no seu livro *Spirituality in Contemporary Art - The Idea of the Numinous* (2010)<sup>296</sup>, ao contrário do sagrado que está inscrito no domínio do religioso, o numinoso transcende esse contexto e possui um significado mais abrangente, transmitindo melhor a ideia de espiritualidade no mundo e sociedade secular actuais. Yoon sugere: “(...) the numinous experience is accessed not only in a church or temple but also in the art gallery, which functions as a kind of equivalent religious experience.”<sup>297</sup>. Porém, refere Yoon, esta noção de numinoso com as suas 3 possíveis interpretações (Otto, Jung e Eliade), ainda não é suficiente para abarcar a ideia total de espiritualidade na arte contemporânea, e para isso é preciso uma articulação com as noções de sublime<sup>298</sup> e certas noções de espiritualidade oriental, nomeadamente a utilizada pelos autores *shanshui*, que identificam o mistério irracional por detrás das experiências religiosas e exploram-no visualmente, albergando as noções de ‘vazio’ ou ‘nada’, e ‘foco móvel’ ou ‘multiplicidade de pontos de vista’<sup>299</sup>. Yoon, devido à complexidade da definição do conceito numinoso, tenta simplificar o seu sentido, identificando-o com alguns elementos preponderantes na arte actual, tais como o medo, o

---

Fabrcio Fonseca MORAES, *op. cit.*, pp. 3-4. Veja-se também Guitemie MALDONADO, “Mythmakers”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 326. A questão do arquétipo junguiano será devidamente abordada no início do segundo capítulo.

<sup>295</sup> Cf. Fabrcio Fonseca MORAES, *op. cit.*, p. 5. Lembra a noção de mistagogia, já referida nesta investigação.

<sup>296</sup> Às interpretações de Otto e de Jung, Yoon acrescenta a classificação feita pelo historiador das religiões Mircea Eliade, para quem numinoso é um fenómeno que se manifesta em todas as religiões, em todas as crenças e em todas as épocas onde o sagrado está presente. Eliade afirma que o numinoso implica o sentimento de terror, de medo, perante o desconhecido e o misterioso, ou seja, perante o sagrado, cf. Jungu YOON, *op. cit.*, p. 43.

<sup>297</sup> *Idem*, pp. 7-8.

<sup>298</sup> O sublime e o numinoso possuem uma ligação muito próxima: ambos não podem ser explicados e são misteriosos, e ambos encerram um conflito entre desprazer/angústia e prazer/satisfação, cf. *ibidem*, pp. 13 e 55.

<sup>299</sup> Cf. *ibidem*, pp. 58-59. A pintura espiritual *shanshui* tanto sugere o mistério do vazio como a infinitude da natureza. Yoon refere que durante os anos 60 do século passado certos artistas, principalmente John Cage e os artistas *Fluxus*, apropriaram-se destes elementos orientalizantes - vazio, silêncio, imobilismo, lentidão, etc. - e exploraram-nos em profundidade, cf. *ibidem*, p. 81.

terror, o misterioso, o poder esmagador e, por influência oriental, o vazio, o nada, o tempo e o espaço. Portanto, numinoso apresenta-se como um conceito alternativo que pode definir espiritualidade aplicada à arte de hoje, fora dos mecanismos impostos pelas concepções religiosas tradicionais.

O numinoso, bem como o sublime pós-moderno, pode ser observado nas obras de múltiplos artistas actuais que tentam conceptualizar a tecnologia como metáfora do espiritual: os casos mais paradigmáticos são os de Nam June Paik, Dan Flavin, James Turrell, Bill Viola, Anish Kapoor, Damien Hirst, ou Olafur Eliasson (Fig. 11)<sup>300</sup>. Todavia, alguns teóricos propõem que, paradoxalmente, o tipo de arte mais espiritual praticada no momento actual é a tradicional (feita nas disciplinas de pintura e escultura), porque é nela que se dá uma maior aproximação do artista ao médium eleito e uma maior aproximação à verdade da matéria utilizada; entre eles refira-se Donald Kuspit, que afirma que os processos tecnológicos mais avançados da pós-modernidade afastam o criador da sua possível missão espiritual<sup>301</sup>. Tom Penney, por sua vez, distancia-se de Kuspit e considera que os artistas que procuram a espiritualidade não o fazem devido à maior ou menor utilização tecnológica, sendo possível haver autores que utilizam técnicas mais avançadas sem descurarem conteúdos profundos; além que os mesmos sempre viram a marca tecnológica como um processo alquímico transformador<sup>302</sup>. Hoje em dia reconhecem-se linhas de pensamento que sustentam esta fusão entre tecnologia e espiritualidade: as tradições místicas que vão buscar fundamento na física quântica (que considera que o universo não é feito de porções separadas, e que o todo parte de uma rede unificada de interconexões de energia), a sincronicidade entre psicanálise e alquimia (como se verá seguidamente nas teorias de Carl Gustav Jung), e até o pensamento *i ching* chinês (o que acontece no universo obedece às leis do acaso)<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> Cf. Tom PENNEY, *op. cit.*, p. 2.

<sup>301</sup> Cf. *idem*, pp. 3-5. Kuspit dá os exemplos máximos de Andy Warhol e da consequente ‘arte da morte’.

<sup>302</sup> Cf. *ibidem*, pp. 3-5.

<sup>303</sup> Uma visão optimista desta postura integradora de arte, espiritualidade, ciência e tecnologia, é a desenvolvida pelo artista e teórico britânico Roy Ascott (n. 1934). Ascott desenvolve uma filosofia holística, na qual a noção de espiritualidade universal resulta da combinação de saberes dos artistas, dos cientistas, dos pensadores, dos músicos, arquitectos, povos indígenas, etc.. Roy Ascott cria assim o conceito de ‘realidade sincrética’ (tudo como um todo), muito semelhante ao sincretismo desenvolvido na arte vanguardista de há 100 anos, cf. *ibidem*, pp. 5-6.



Fig. 11 Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003

Conclui-se este primeiro capítulo com as palavras do teólogo Joseph Caillot (1948-2003): “Al centro di questo processo, l’esperienza estetica ha poi, per funzione propria, come sembra, di *intensificare* ancora questo mistero senza nome, nel quale siamo immersi: intensificazione dei nostri pensieri, dei nostri sentimenti, dei nostri desideri, delle nostre esperienze, fino agli stati interiori inesprimibili che ci abitano.”<sup>304</sup>. Pensa-se que alguns artistas o fazem, nomeadamente os que irão ser analisados no capítulo seguinte - Rui Chafes, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky -, porque possuem uma experiência estética que intensifica, a limite, a relação do ser humano com o mundo, e demonstram o preço a pagar por um verdadeiro acesso à liberdade do espírito. O mesmo Caillot afirma: “(...) l’esperienza estetica (allo stesso titolo, forse e in parte, dell’esperienza mistica) può veramente costituire una *conductio in mysterium*; ossia: una strada *in e verso* il *mistero*; una strada che può rivelarsi importante per la fede.”<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> Joseph CAILLOT, “Esperienza Estetica Come «Analogia» dell’Esperienza Spirituale?”, in Natale BENAZZI, (dir. de), *op. cit.*, p. 312.

<sup>305</sup> *Idem*, p. 313.

## II. *Ecos da Espiritualidade*

“(…) se uma explicação racional e objectiva é, na verdade, pouco satisfatória para justificar uma descoberta realizada por um espírito primitivo, uma explicação psicanalítica, por muito fantástica que pareça, deve finalmente ser a explicação psicológica verdadeira.”<sup>306</sup>

No capítulo anterior abordou-se a temática da espiritualidade e da arte de modo genérico e abrangente, abrindo e dilatando os seus conteúdos, mas nunca se perdendo a noção da especificidade da área da Pintura e dos fenómenos artísticos actuais. Agora, neste segundo capítulo - *Ecos da Espiritualidade* -, pensa-se ser imperativo apresentar e analisar autores e obras que corroboram este universo de valores, mas que também serão fundamentais para alicerçar (e justificar) teoricamente as escolhas desenvolvidas no projecto pictórico a apresentar no terceiro capítulo. Objectivamente, é como se esta tese se tratasse de um percurso efectuado do geral para o particular, sendo que, desta forma, possibilita a objectivação gradual de algo que é totalmente subjectivo, isto é, de falar de obra própria (pensada na primeira pessoa) através da análise distanciada do trabalho de outros autores e obras apresentadas.

A Pintura, tal como a concebo, consiste numa realidade ‘porosa’ que absorve outras realidades e se deixa contaminar, implicando assim sempre um universo de valores muito lato e uma amplitude multidisciplinar vasta. Pintar significa convocar ideias, sentidos, percursos, obras, autores, disciplinas. Sempre me foi muito difícil fazer tudo isto sem um relacionamento directo com outras áreas de acção, quer sejam criativas ou não. Foi esse o motivo pelo qual escolhi, como ecos ou metáforas da espiritualidade, obras oriundas do universo escultórico do artista Rui Chafes, do universo pictórico do artista Mark Rothko e do universo cinematográfico do realizador Andrei Tarkovsky. No decurso deste segundo capítulo, demonstrar-se-á até que ponto é que estes autores (e respectivas obras apresentadas), aparentemente tão díspares, se conseguem relacionar, interceptar e fundir num plano comum de entendimento: o da espiritualidade.

Contudo, para que a investigação tenha sucesso, foi necessário encontrar uma plataforma teórica de entendimento das obras destes autores; e essa plataforma situa-se, no âmbito da expressão metafórica e simbólica, na dimensão poética e mitológica dos conteúdos do sagrado e, imprescindível, na área da psicanálise. Acredito ser esta última um

---

<sup>306</sup> Gaston BACHELARD, *Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989, p. 29.



dos fundamentos para poder comunicar de modo objectivo os conteúdos subjectivos, não racionais e inconscientes, que terei de abordar. Tentar-se-á, neste preâmbulo, questionar as noções de símbolo e de mito, apresentando a relação que estabelecem com a psicanálise (em Freud com os conjuntos simbólicos e os mitos, e em Jung, com os arquétipos e o inconsciente colectivo) e aprofundar-se-ão as teorias do sagrado simbólico e toda a comparação junguiana entre alquimia e simbolismo alquímico, com a respectiva estrutura inconsciente do acto criativo (e também do acto religioso e espiritual).

Refira-se que se entende por símbolo todo o signo concreto que evoca algo ausente ou impossível de perceber. O símbolo é visível pelo significante e invisível pelo significado (ou múltiplos significados), o que implica que o pensamento simbólico seja sempre indirecto: “O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério.”, diz Gilbert Durand no seu estudo sobre a imaginação simbólica<sup>307</sup>. E continua: “Vemos, de novo, qual vai ser o domínio de predilecção do simbolismo: o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Estas «coisas ausentes ou impossíveis de perceber», por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, «finalidade sem fim», alma, espíritos, deuses, etc.”.<sup>308</sup> Por sua vez, Mircea Eliade, no seu livro *Ferreiros e Alquimistas*, comenta: “Para o pensamento simbólico, o mundo não só está «vivo», como também «aberto»: um objecto nunca é simplesmente ele próprio (como considera a consciência moderna), é ainda sinal ou receptáculo de qualquer coisa mais, de uma realidade que transcende o plano de ser do objecto.”<sup>309</sup>. Demonstra-se, uma vez mais, com este entendimento do pensamento indirecto (simbólico), uma corrente neo-platónica de pensamento, em que o símbolo está ‘em vez de’ e reconduz o sentido das coisas para uma dimensão metafísica. Já foi mencionado no primeiro capítulo o declínio do ‘pensamento indirecto’ a partir do fim da Escolástica Medieval e também da eliminação gradual (pelo menos no Ocidente) da função evocativa da imagem simbólica, principalmente a partir do período Iluminista. O poder do símbolo, este poder de pensar ‘indirectamente’, só será devidamente recuperado (com as necessárias e devidas ressalvas históricas) nos finais do século XIX quando surge a psicanálise;

---

<sup>307</sup> Gilbert DURAND, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 12. Etimologicamente epifania surge do grego *epiphaneia* e significa «aparicação». Mito (noção muito semelhante à de símbolo) também implica o desvendar de um mistério, mas revela sempre um evento primordial, ou seja, revela um evento fundador do comportamento humano.

<sup>308</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>309</sup> Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, Lisboa, Relógio d’Água, 1956, p. 114.

redescobre-se assim a importância das imagens e do imaginário associado ao símbolo na leitura dos sonhos e da psique, e consciencializa-se a sociedade da importância dessas mesmas imagens simbólicas (e por inerência dos mitos como principais conjuntos simbólicos) na vida mental do ser humano. A expressão simbólica, depreende-se assim, consiste na dimensão consciente de formular os instintos inconscientes.

Sigmund Freud descobre a importância do símbolo e dos conjuntos simbólicos, todavia limita sempre o sentido do símbolo à causalidade sexual. Diz Durand a propósito do ‘pai’ da psicanálise: “Todas as imagens, todos os fantasmas, todos os símbolos *reduzem-se* a alusões metafóricas dos órgãos sexuais masculino e feminino.”<sup>310</sup>. Ou seja, o símbolo é confinado à pulsão biológica e individual. Freud apresenta-se assim como uma espécie de redutor simbólico<sup>311</sup>.

Numa posição diametralmente oposta surge Carl Gustav Jung, para quem o inconsciente é, principal e fundamentalmente, um órgão de estruturação simbólica, no qual os símbolos têm por função restabelecer equilíbrios psíquicos de índole vital, psicossocial ou até antropológica. Este desacordo de perspectivas entre Freud e Jung (que levou ao seu afastamento profissional e pessoal em 1912) deve-se não só à não limitação deste último aos aspectos puramente sexuais da psique, mas também (e neste aspecto reside a verdadeira revolução junguiana) na demonstração que a natureza do inconsciente não é apenas individual mas inclusive colectiva: as experiências inconscientes acumuladas pela humanidade ao longo dos tempos, desde épocas arcaicas e remotas, constituem o que ele designou por arquétipos, isto é, conteúdos do inconsciente colectivo, e estes arquétipos influenciam no homem (instauram) a criação de símbolos, mitos, lendas, etc.<sup>312</sup>.

E no que consistem objectivamente o inconsciente colectivo e os arquétipos? A psicologia junguiana consiste numa teoria da compreensão da personalidade como um todo, à qual o autor dá o nome de psique: “O homem não luta para se tornar um todo; ele já

---

<sup>310</sup> Gilbert DURAND, *op.cit.*, p. 40. Esta redução do símbolo à libido sexual, à pulsão biológica, não retira a importância dada por Freud à dimensão visível do símbolo; considera-se inclusive ser esta uma das maiores revoluções no plano visual do período contemporâneo, a do ‘olhar interior’ (olhar para o inconsciente).

<sup>311</sup> Aliás, como foi referido no primeiro capítulo da presente dissertação, o ‘sentimento oceânico’ em Freud (ou seja, a componente religiosa do Ser) também é reduzido apenas à pulsão sexual, ao sentimento de lacuna que o indivíduo desenvolve devido às restrições paternas de acesso ao desejo primordial (princípio do Prazer), ou seja, ao desejo de preenchimento e totalidade do Ego no período inicial materno. Enquanto que, pelo contrário, este sentimento de ‘regressar à mãe’ para Jung é arquetípico (e não puramente sexual).

<sup>312</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, “On the Concept of the «Archetype»”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op cit.*, pp. 378-379.

é um todo, ele nasce como um todo.”, pensa Jung<sup>313</sup>, que sustenta que a psicanálise tem como função recuperar o equilíbrio, a harmonia, a unidade perdida do indivíduo e fortalecer a sua dimensão psíquica (para se tornar resistente à realidade). Jung distingue três níveis da psique: consciência, inconsciente pessoal e inconsciente colectivo. O ego (organizador da consciência) desempenha a função básica de vigia; sempre que as ideias e lembranças provocadoras de angústia se sujeitam a não passar para a consciência, por não obterem a aceitação do ego, ficam armazenadas no inconsciente pessoal<sup>314</sup>. À aglomeração de conteúdos residentes no inconsciente pessoal (grupos de sentimentos, pensamentos, lembranças que levam o indivíduo a duvidar, a inibir-se e a recalcar) Jung dá o nome de complexos, e o autor descobre que estes complexos nem sempre são obstáculo ou impedimento para o equilíbrio da pessoa; muitas vezes os complexos são ‘motores de acção’, fontes de impulso e inspiração criativa<sup>315</sup>.

O psicólogo suíço pensou ser demasiado redutor acreditar que os complexos tivessem raízes apenas em experiências traumáticas dos estados infantis (como acreditava Freud); por isso concebeu um novo nível da psique: o inconsciente colectivo. Determinou que, tal como o inconsciente pessoal é o sector da psique cuja existência depende da experiência individual, também haveria um local da psique - o inconsciente colectivo - cuja existência não dependeria da experiência pessoal, mas antes de uma pré-figuração ancestral, algo como o A.D.N. psíquico da espécie humana: “A mente do homem é pré-figurada pela evolução. Desta maneira, o indivíduo está preso ao passado, não somente ao passado da sua infância, mas também, o que ainda é mais importante, ao passado da espécie e, antes disso, à longa cadeia da evolução orgânica.”<sup>316</sup>. Segundo Jung, o inconsciente colectivo é um reservatório de imagens latentes (‘imagens primordiais’) e cada indivíduo recebe essas imagens do passado ancestral; aos conteúdos dessas imagens o autor chamou arquétipos (uma espécie de protótipos ou modelos originais). Foram vários os arquétipos que Jung estudou ao longo da sua vasta obra: explorou, por exemplo, o nascimento, a morte, a magia, o herói, o velho sábio, Deus, a Mãe-Terra, o sol, a lua, a árvore, o vento, o fogo, etc., mas foram os arquétipos fundamentais na constituição da personalidade do indivíduo aqueles que se constituíram como os mais importantes e

---

<sup>313</sup> Carl Gustav JUNG citado por Calvin HALL, Vernon NORDBY, *Introdução à Psicologia Junguiana*, São Paulo, Editora Cultrix, 2005, p. 25.

<sup>314</sup> Cf. *idem*, p. 28.

<sup>315</sup> Cf. *ibidem*, p. 30.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 31. Jung coloca assim a psique dentro do próprio processo evolutivo da humanidade.

basilares na sua linha de investigação: a *persona*, a *anima/animus*, a *sombra* e o *self*. Estes arquétipos, é necessário afirmá-lo, não são representações, são potências à espera de preenchimento por parte do indivíduo, e não se podem conceber como núcleos estanques, uma vez que possuem a capacidade de inter-agir e de se auto-combinar. Leia-se, a propósito, o seguinte: “O arquétipo materno, por exemplo, não é uma fotografia de uma mãe ou de uma mulher. Assemelha-se mais a um negativo à espera de ser revelado pela experiência.”<sup>317</sup>. Será importante descrever no que consistem os quatro arquétipos fundamentais (até porque eles serão determinantes para o aprofundamento da obra dos autores que irão ser analisados):

- A *persona* é a face ‘externa’ da psique, a face vista pelo mundo, pela realidade, é a vulgar personalidade social do indivíduo.

- Como segundo arquétipo fundamental, na face ‘interna’ da psique, existe a *anima* para os homens e o *animus* para as mulheres, ou seja, a *anima* constitui o lado feminino da psique masculina e o *animus* constitui o lado masculino da psique feminina<sup>318</sup>. No caso dos homens, a primeira projecção da *anima* é feita na mãe, e depois os indivíduos passam a projectá-la nas mulheres que lhe suscitam sentimentos positivos ou negativos (ou inclusive em actos que suscitem essa possível identificação, como por exemplo os actos criativo e religioso).

- *Sombra* é o arquétipo que diz respeito ao género da pessoa, à relação que o indivíduo estabelece com o próprio sexo. Jung afirma que este arquétipo é potencialmente perigoso, na medida que implica o ímpeto animal, fonte de tudo o que poderá haver de melhor e pior no indivíduo. Para o indivíduo ser civilizado há que reprimir este arquétipo, e uma das formas naturais de repressão, segundo Jung, é através das fortes emoções, da espontaneidade das acções, das intuições profundas e da criatividade<sup>319</sup>. A *sombra* é pois

---

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 34. O arquétipo *mater* não significa que haja desejo libidinal pela mãe (é superior a isso). Assim, o efeito-sígnico de Freud é ultrapassado claramente pelo arquétipo-símbolo de Jung. Esta noção de arquétipo tem tudo a ver com o universo do ícone pictórico, na medida que este último se apresenta como impressão (preenchimento) da matriz sígnica original.

<sup>318</sup> Como refere Jung: “Todo o homem leva dentro de si a imagem eterna da mulher, não a imagem desta ou daquela mulher em particular, mas sim uma bem definida imagem feminina. Esta imagem é fundamentalmente inconsciente, um factor hereditário de origem primordial gravado no sistema vivo e orgânico do homem, uma impressão ou arquétipo de todas as experiências ancestrais da fêmea, um depósito, por assim dizer, de todas as impressões deixadas pela mulher (...)”, Carl Gustav JUNG, citado in *ibidem*, p. 39.

<sup>319</sup> Cf. *ibidem*, pp. 40-41. Poderá, portanto, residir na *sombra* a força do ‘poder criativo’, sendo certo que com este arquétipo o indivíduo potencia a superação dos seus antepassados ou daqueles que o precedem. Ainda a este propósito, Jung refere-se ao artista como um dos representantes do tipo (psíquico) intuitivo introvertido; este indivíduo, diz o autor,

um arquétipo valioso porque possui a capacidade de reter e afirmar ideias ou imagens que podem vir a ser vantajosas no futuro do indivíduo.

- Por último o *self* que se constitui como o principal arquétipo do inconsciente colectivo, uma vez que é ele o estabilizador e unificador dos outros três fundamentais (que se podem opor entre si). O *self* manifesta-se atraindo e harmonizando os outros arquétipos. Evidencia-se frequentemente só na maturidade, quando o indivíduo atinge um estado de auto-realização pessoal e psíquica<sup>320</sup>.

Esta psico-dinâmica complexa de que fala Jung - equilíbrios e/ou instabilidades entre ego (organizador da consciência), inconsciente pessoal e inconsciente colectivo - não irrompe apenas nos sonhos, nas fobias, nem só nas demências. Esta psico-dinâmica pode ser observada também em todo o tipo de fenómenos sociais, desde manifestações negativas (como por exemplo em crimes e guerras), até manifestações positivas (como por exemplo em religiões e na arte) e, reside aqui a grande novidade junguiana, a manifestação exterior dos arquétipos faz-se sempre através de símbolos, do puramente visual (as teorias de Carl Gustav Jung sobre o papel das imagens é das mais profíguas na história da psicanálise). Será esta dimensão colectiva da psique e esta dimensão simbólica do colectivo que levou Jung a interessar-se pelo estudo de todo o tipo de práticas humanas onde tal fosse visível e recorrente: foi o caso das religiões e dos misticismos e, dentro destes últimos, na área da alquimia.

Jung sempre se interessou por religiões e por mitologias (muitas das quais orientalistas). A sua amizade com o especialista em cultura chinesa Richard Wilhelm (1873-1930) aproximou-o tanto do *i ching* quanto da alquimia<sup>321</sup>. Com efeito, um assunto tão suspeito quanto a alquimia interessava a Jung enquanto psicólogo, na medida em que abordava temas reveladores da mente humana, sobretudo ao nível do inconsciente colectivo. Jung encontrou na leitura de textos antigos alquímicos o correspondente histórico da psicologia do inconsciente colectivo, encontrando analogias, semelhanças

---

vive isolado num universo de imagens primordiais cujos significados lhe escapam, cabendo-lhe a tarefa de, através do sentimento e da intuição, experienciar essas imagens, cf. *ibidem*, pp. 92-94.

<sup>320</sup> Cf. *ibidem*, pp. 43-44. Este equilíbrio e harmonia manifestado pelo *self* também pode ser compreendido à luz das experiências verdadeiramente religiosas; nessa medida, o desenvolvimento espiritual do *self*, a partir da meia-idade, poderá ser visto como um 'preparador/apaziguador' da futura morte do indivíduo.

<sup>321</sup> O primeiro contacto de Jung com a alquimia deu-se em 1928, quando Richard Wilhelm lhe facultou a leitura do texto taoísta *O Segredo da Flor de Ouro*. Freud, por sua vez, achava a alquimia (e o seu estudo) um assunto cientificamente questionável (numa época em que ainda era difícil aceitar a cientificidade da psicanálise, incluir na sua investigação uma disciplina mística como a alquimia só viria, segundo o médico austríaco, a descredibilizá-la).

muito próximas, entre o trabalho executado no processo de transmutação pelos alquimistas e o correspondente processo psíquico da individuação. Diz Jung: “Penso ter demonstrado que a teoria da ‘alquimia’ é essencialmente uma projecção de conteúdos inconscientes, ou seja, uma projecção de formas arquetípicas específicas de todas as criações imaginárias no estado puro, tais como as encontramos nos mitos e nos contos, por um lado, e nos sonhos, nas visões e nas fantasias dos indivíduos, por outro.”<sup>322</sup>. Os alquimistas, segundo as teorias de Jung, procuravam um ‘segredo superior’ na matéria desconhecida, preocupando-se e experimentando vias semelhantes às da moderna psicologia do inconsciente (uma espécie de psicologia ‘primitiva’). O psicólogo suíço consegue também demonstrar como o simbolismo alquímico da Idade Média pode surgir nos sonhos e nas visões de indivíduos submetidos a investigações psicanalíticas, no século XX, sem terem tido algum conhecimento da alquimia medieval. O mesmo se pode ler na obra *Estudos Alquímicos*: “Além disso, o simbolismo alquímico relaciona-se muito com a estrutura do inconsciente (...).”<sup>323</sup>. E, mais adiante, no mesmo texto: “(...) quem se propõe conhecer o simbolismo do sonho não pode fechar os olhos para o facto de que os sonhos do homem moderno podem conter imagens e metáforas que encontramos nos tratados eruditos da Idade Média.”<sup>324</sup>. Tratam-se, portanto, de sonhos arquetípicos. O que Jung demonstra nesta sua investigação é que as semelhanças, concordâncias, correspondências entre imagens e símbolos alquímicos no passado e imagens e símbolos oníricos no presente, corroboram a existência de arquétipos universais na formação do inconsciente colectivo<sup>325</sup>.

Jung escreve em 1944 *Psicologia e Alquimia*. Nesta obra, o médico analista estuda a alquimia, as mitologias, as religiões, os ritos, sempre no sentido de ajudar a curar os seus pacientes, acreditando que o universo alquímico é o ‘conhecer-se a si próprio’ ancestral, muito antes do surgimento da ciência psicanalítica. Desse modo, para Jung, as operações alquímicas são bem reais, não propriamente no plano físico mas, fundamentalmente, no plano psíquico. Na realidade, naquilo que os alquimistas chamavam matéria Jung via o *eu*. Assim, a ‘verdade’ da matéria não era mais do que a projecção da vida psíquica, séculos antes da *psique* ser equacionada de modo racional. O que me permito designar *homo alchemicum* acreditava encontrar leis na matéria que não eram mais

---

<sup>322</sup> Carl Gustav JUNG citado in Carole SÉDILLOT, *Da Alquimia*, Cascais, Pergaminho, 2002, p. 202.

<sup>323</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, Petrópolis, Editora Vozes, 2003, p. 71.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>325</sup> Cf. Calvin HALL, Vernon NORDBY, *op. cit.*, p. 101. Para Jung o símbolo é a manifestação exterior do arquétipo, ou seja, é a tentativa (sempre possível e imperfeita) de representá-lo.

do que o seu psiquismo projectado. Afirma Jung: “O que ele [alquimista] vê ou pensa ver na matéria são principalmente os dados do seu próprio inconsciente nela projectados.”<sup>326</sup>. E ainda: “A minha tendência é portanto a de acreditar que a verdadeira raiz da alquimia deve ser procurada menos nas lucubrações filosóficas do que nas projecções vivenciadas por cada pesquisador. (...) O alquimista vivenciava a sua projecção como uma propriedade da matéria; mas o que vivenciava na realidade era o seu inconsciente.”<sup>327</sup>.

Não deve porém extrapolar-se que o universo alquímico é um universo exterior ao sagrado e ao espiritual, um universo à parte da realidade religiosa ocidental. Na verdade, desde muito cedo nas suas investigações, Jung apercebe-se também das possíveis interpretações religiosas dos fenómenos alquímicos, e até do possível intercâmbio entre simbolismo alquímico e alegorias e liturgias eclesásticas no período pré-moderno<sup>328</sup>. Comenta o autor: “Na minha opinião porém é muito difícil reconhecer até que ponto o ‘opus alchemicum’, nas suas variadas formas, pode ser compreendido como uma transformação de ritos da Igreja (baptismo, missa) e de dogmas (concepção, nascimento, paixão, morte e ressurreição). Não se pode negar que a Igreja sempre forneceu à alquimia material novo, (...)”<sup>329</sup>.

Não é intenção desta tese debruçar-se historicamente sobre a alquimia e as eventuais relações que esta possui com a Igreja e com os fenómenos religiosos e espirituais no geral. Todavia, durante a análise que será feita dos autores (e respectivas obras) a convocar seguidamente, e sempre que for pertinente, voltar-se-á a abordar este assunto. O que importa relevar nesta investigação é precisamente a riqueza de interacção simbólica entre áreas tão díspares quanto a religiosa, a alquímica e a psicanalítica, e que servirá de mote para poder analisar o ‘regresso ao pensamento simbólico’ pré-moderno implícito nas

---

<sup>326</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, Petrópolis, Editora Vozes, 2009, pp. 240-241.

<sup>327</sup> *Idem*, pp. 256-257.

<sup>328</sup> Ter em consideração que este efeito de ‘permuta’ de elementos simbólicos entre Igreja e universo alquímico nem sempre foi pacífico. A este propósito diz Jung: “(...) a alquimia motivava incessantemente a projecção dos arquétipos que não podiam inserir-se sem atrito no processo cristão. A alquimia movia-se de facto sempre no limite da heresia e era proibida pela Igreja. Ela [alquimia] desfrutou entretanto da protecção eficaz da obscuridade do seu simbolismo, (...)”, *ibidem*, p. 44. A igreja católica, por sua vez, adopta a *imitatio christi* como solução para o problema do inconsciente, isto é, Jesus Cristo torna-se, para a Igreja, a imagem protectora contra os poderes (arquétipos/psíquicos) que ameçam o bem-estar do indivíduo.

<sup>329</sup> *Ibidem*, pp. 370 e 372. Aliás, Jung reitera também correspondências entre os arquétipos do inconsciente e os dogmas religiosos, cf. *ibidem*, p. 29. Tanto as religiões quanto a alquimia tratavam das questões da ‘alma’ (da natureza universal e desconhecida do inconsciente do indivíduo). Mas, segundo Jung, ao contrário da Igreja que remetia toda esta questão para a transcendência divina, os alquimistas sabiam estar perante algo imanente e não reconhecível.

obras de Rui Chafes, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky. Aliás, estes autores foram escolhidos porque, precisamente, possuem um marcado pensamento simbólico e porque, todos eles, produzem objectos que pretendem ser receptáculo de algo que transcende o plano estritamente ontológico das realidades que produzem. São autores com características demiúrgicas: Chafes com o ‘peso’ do ferro em escultura e a transmutação alquímica; Rothko com a luz, a cor e o *som interior* na pintura; e Tarkovsky com a fé criativa e o ‘tempo’ no cinema. O trajecto a efectuar pelos três autores será ditado claramente pelo força simbólica das suas imagens (são elas que justificam todas as ilações a fazer), pelo que reside aqui uma das especificidades desta investigação em Pintura: todo o percurso está subordinado metodologicamente ao poder da(s) imagem(s).



## II.1. Rui Chafes: série escultórica

“(…) e o alquimista, no sentido restrito, compete com o Criador do mundo, pois esforça-se por realizar a sua obra de modo análogo à obra da criação e por isso compara constantemente o seu trabalho microcósmico com a *opus* do criador do mundo.”<sup>330</sup>

### II.1.1. O autor

Rui Chafes, artista nascido em Lisboa em 1966, formou-se em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1989, e frequentou, entre 1990 e 1992, a Academia de Belas-Artes de Dusseldorf. O interesse de Chafes pela cultura germânica, e o domínio que possui da língua alemã, leva-o em 1992 a traduzir para a língua portuguesa os célebres *Fragmentos* de Novalis, autor romântico que será determinante na compreensão da sua obra escultórica. Chafes tem, portanto, uma verdadeira devoção pelo universo romântico e pelo universo espiritual do hemisfério Norte - denomina-o ‘anel nórdico/russo/japonês’<sup>331</sup>.

Em Abril de 2011, Rui Chafes apresentou, a convite da Universidade de Lisboa<sup>332</sup>, uma lição que consistiu na leitura de uma sua auto-biografia ficcionada intitulada *Entre o Céu e a Terra (A História da Minha Vida)*. Nessa lição, Chafes afirma ter nascido em 1266 na Francónia (Baviera alemã), no seio de uma pobre família de camponeses. Desde cedo demonstra virtuosas capacidades artísticas, e a sua formação foi acontecendo, de forma natural, como aprendiz de escultor, ao longo de séculos (até à actualidade). Trabalha aos vinte anos como aprendiz na execução de esculturas para a catedral de Naumburg e, anos mais tarde, ajuda na concretização de algumas esculturas da catedral de Reims. Em 1406 torna-se aprendiz de Jacopo Della Quercia em Lucca (Itália), a quem ajuda na execução de escultura tumular. Regressa em 1497 à Francónia para poder trabalhar com aquele que ele considera o seu grande Mestre - Tilman Riemenschneider de Würzburg -, e a quem ajuda durante o primeiro quartel do século XVI. Em 1530 viaja para França e trabalha proficuamente em Tours no *atelier* do escultor de origem italiana Jean Juste (Giovanni di Giusto Betti) e, anos mais tarde, na década de 70, labora com Germain Pilon. Entre 1622 e

---

<sup>330</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 194.

<sup>331</sup> Cf. Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

<sup>332</sup> Lição realizada pelo escultor no dia 6 de Abril de 2011, a convite da Universidade de Lisboa por ocasião das comemorações do seu centenário (incluída no ciclo *100 Lições*).

1623 trabalha em Roma na oficina de Gian Lorenzo Bernini. Em 1795, já de regresso à Alemanha, no alvor da ‘revolução romântica’, torna-se amigo pessoal e cúmplice de Novalis, que será por excelência o seu grande mentor espiritual e, em 1808, trabalha com o pintor Philip Otto Runge<sup>333</sup>.

O que mais impressiona neste texto, além da elasticidade da imaginação na qual a dimensão tempo é subvertida, é a clareza, a exactidão e rigor com que Chafes demonstra ter criado todo um universo de valores conceptuais, artísticos e espirituais em redor de uma ‘geografia’ e de um ‘tempo’ alargados, nos quais as suas esculturas parecem ter nascido e parecem viver.

Esta forma de trabalhar a escultura e este universo de valores artísticos exigem uma descrição particular. Chafes usa quase em exclusivo o ferro: corta-o, divide-o, solda-o, dobra-o, prensa-o, retorce-o, curva-o, martela-o, confere-lhe polimento e, por fim, sela toda a sua superfície com tinta espessa (e rugosa) negra ou cinzenta, para que não se consiga vislumbrar no resultado final qualquer indício autoral (o negro surge na sua obra não só como cor, mas também como sistema codificado de referências culturais, sociais, religiosas, morais, etc.)<sup>334</sup>. O escultor concebe tudo com uma exemplar e precisa realização técnica, onde a clareza e o rigor do definido, as ideias, a limpeza e a pureza dos resultados, a pretensa execução fria e mecânica para abolir a manualidade, têm de ser asseguradas. Chafes cria fórmulas visuais que procuram atingir a forma máxima de redução; é uma economia de processos quase puritana<sup>335</sup>, caracterizada pela redução de fórmulas e de meios, mas também pela redução da velocidade, da luz, do brilho, da espectacularidade da vida contemporânea. Diz Chafes: “Parto de uma redução (...) Quero resistir a este mundo digital, colorido, transparente, escorregadio. (...) A maior parte da arte da minha geração liga-se à realidade e isso aborrece-me. Interessa-me exclusivamente uma arte que formula um mundo próprio. Artistas que trazem consigo um mundo (...).”<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> Cf. Rui CHAFES, *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta, 2012.

<sup>334</sup> Cf. Doris von DRATHEN, *Rui Chafes*, Milão, Edizioni Charta, 2007, p.11. E também cf. Rui CHAFES, *Contramundo*, Corunha, Fundación Luis Seoane/Dardo, 2011, p.15.

<sup>335</sup> Processo no qual, com poucos elementos, ou com elementos básicos e ideias simples, se pode dizer muito, cf. Rui CHAFES, “Ser É Estar Num Ponto”, in Nuno FARIA, (coord. de), *Fernando Calhau, Convocação, Leituras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/C.A.M.-J.A.P., 2007, pp. 31-32. Baseei a caracterização de Chafes no texto que o próprio escultor escreveu a propósito da obra de Fernando Calhau, por me parecer que caracteriza exemplarmente (como uma projecção especular) o seu próprio processo de trabalho.

<sup>336</sup> Rui CHAFES, *Um Sopro*, Porto, Galeria Graça Brandão, 2003, p. 249. Veja-se também Rui CHAFES, *Projecto Respiração, Nocturno*, Rio de Janeiro, Fundação Eva Klabin, 2008, p. 172. Chafes reivindica uma missão para a arte, em tudo similar à missão enunciada por Novalis de ‘construção de uma realidade espiritual’; missão salvífica só possível,

Esta estratégia de resistência à realidade, que Chafes nomeia de *contramundo*, obriga o espectador a uma maior atenção e à dilatação do tempo receptivo. Para Chafes, a velocidade é sempre distração e esquecimento, enquanto que a lentidão facultava a sedimentação na memória. No filme-documentário sobre a sua obra - *Durante o Fim* -, de João Trábulo (2003), Chafes acrescenta: “A minha obra assenta em termos e princípios que parecem ser absolutamente ignorados pela contemporaneidade, como o silêncio e a sombra, a quietude, a religião e o mito, a beleza e a impossibilidade de beleza, a solidão, a dor, a morte e a serenidade, a suspensão do tempo, a paragem do tempo no meio da velocidade (...).”<sup>337</sup>. A negação da realidade actual não implica todavia um total despreendimento da mesma realidade, aliás, é precisamente o contrário, Chafes olha-a ainda mais de perto, para lá da mera superfície, com uma atenção redobrada. A força espiritual da obra do escultor português surge, portanto, da atenção ao real, do seu adensamento.

O que Rui Chafes instaura no momento actual é o regresso a uma dimensão poética, em tudo semelhante à vivida pelo homem no mundo arcaico e no mundo pré-moderno. Fá-lo através de temáticas e referências ‘animistas’, tal como Novalis e os românticos faziam. Rui Chafes escreve: “O meu Edifício é a cristalização da Natureza, o caminho para o sublime. Uma arquitectura de ritmos vegetais, orgânicos, ósseos, onde a simetria é a sua inteligência. A reencarnação da natureza animal na planta e esta no animal, através da doentia vitalidade sexual, filha da mais sombria exuberância. O mundo das simetrias e crescimentos orgânicos e vegetais, as estruturas leves. A anatomia, a cristalografia, a botânica, as analogias escultórico-anatómicas, a lógica estrutural de cada elemento orgânico, as flores e as vísceras.”<sup>338</sup>. E o escultor opera através de referências misticistas no âmbito da alquimia, como também se constatará adiante<sup>339</sup>.

---

segundo Chafes, através do regresso a uma ordem ancestral, porque a condição actual é a da ruína, cf. Bernardo Pinto de ALMEIDA, *Rui Chafes. A Doce Flor da Desordem*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006, p. 11.

<sup>337</sup> João TRABULO, *Durante o Fim*, (documentário), 2003, (Portugal/França), DVD Contracosta produções (2003), Cor, Sonoro, 68 minutos, 00:39:05 - 00:39:28.

<sup>338</sup> Rui CHAFES, *O Silêncio de ...*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 46. Doris von Drathen também sugere a Chafes a microesferologia de Peter Sloterdijk como eventual referência para o seu trabalho, que o escultor recusa de imediato, cf. Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 34.

<sup>339</sup> Rui Chafes sabe que a chave da compreensão do simbolismo alquímico é a Natureza, ou melhor, a analogia natural, e que os alquimistas recorrem a linguagens codificadas e secretas. Será talvez por esse motivo que o autor não desvende os segredos da sua obra; ele sabe que tem de caminhar num território desconhecido, complexo, ‘às cegas’, utilizando sempre uma das máximas processuais alquímicas: *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius* (o obscuro pelo ainda mais obscuro, o desconhecido pelo ainda mais desconhecido), cf. Carole SÉDILLOT, *op. cit.*, p. 41. Rui Chafes também é visto muitas vezes, em termos estéticos, como xamã, como aquele que vê, que possui uma visão sobrenatural que lhe

Ainda durante a sua lição de 2011 Chafes comenta: “Não me restou, senão, admitir que não tinha nascido no sul nem era feito para viver no sul (...). A Alemanha sempre foi o local da alma, o local onde o nevoeiro, a falta de luz e a pele branca dos seus habitantes nos prometem a existência de um mundo interior, não apenas um mundo virado para fora, como no sul.”<sup>340</sup>.

### II.1.2. Descrição da série

Num primeiro momento convém apresentar e descrever a série escultórica eleita para análise, que denominei ‘esferas em suspensão’ (Figs. 12 a 32)<sup>341</sup>. Entre 1998 e 2005 Rui Chafes executa uma série de esculturas cuja forma é, aparentemente, sempre igual, mas cujos títulos são sempre diferentes: *Amanhecer* (1998/2001), *Que Farás, Deus, Se Eu Morrer?* (1998/2001), *Sol* (1998/2001) *Suave Medo Escuro* (1998/2001), *Um Sopro* (1998/2001), *A Tua Sombra* (1998/2002), *Entre o Dia e o Sonho* (1998/2001), *Respiração* (1998/2002), *Perder a Sombra* (1998/2001), *Durante o Sono* (1998/2002), *A Alma, Prisão do Corpo* (três versões entre 2001 e 2004), *Aproxima-te, Ouve-me* (2002), *O Último Olhar* (2003), *Passagem* (2004), *A Sombra da Tua Sombra* (2004), *Apaga-me os Olhos* (2005), *Breve Mas Infinita Distância* (2005), *Ouçote Tão Lentamente* (2005) e *Não Pesar Sobre a Terra* (2005), são os títulos de muitas esculturas em ferro (ou será sempre a mesma?), cuja configuração consiste numa grande esfera, como um balão ou um sol negro, suspensa sobre linhas delgadas e ondulantes (semelhantes a frágeis fitas de couro), sem peso aparente, parecendo estar em ascensão ou em voo, ou, por outro lado, parecendo manter-se num estado intermédio de levitação. No livro *Um Sopro* estas obras são descritas da seguinte forma: “O escultor trabalha as peças grandes com três ou quatro operários metalúrgicos especializados, o que nos faz lembrar o ofício colectivo de uma oficina medieval. A maioria das esculturas envolve o uso de maquinaria. Por exemplo, as esferas que surgem aqui e ali no conjunto da obra de Chafes consistem em seis chapas de aço que são encurvadas, por meio de um processo mecânico complexo, de forma a encaixarem perfeitamente umas nas outras. Na fase final as esculturas levam um acabamento por

---

permite ver longe no espaço e no tempo, e ver o que se mantém invisível à realidade imanente (as forças ocultas, as almas, os espíritos e os deuses).

<sup>340</sup> Rui CHAFES, *Entre o Céu e a Terra*, (...), p. 30.

<sup>341</sup> Todas as figuras apresentadas seguidamente omitem o nome do autor - Rui Chafes -, para evitar a repetição e o excesso de informação nas legendas. O mesmo acontecerá quando me debruçar sobre as obras de Mark Rothko, Andrei Tarkovsky, e sobre a minha obra no terceiro capítulo da presente investigação.

metalização a quente e são depois pintadas de cinzento ou preto. (...) No resultado final, todos os vestígios concretos do material e do método de construção foram apagados.”<sup>342</sup>.

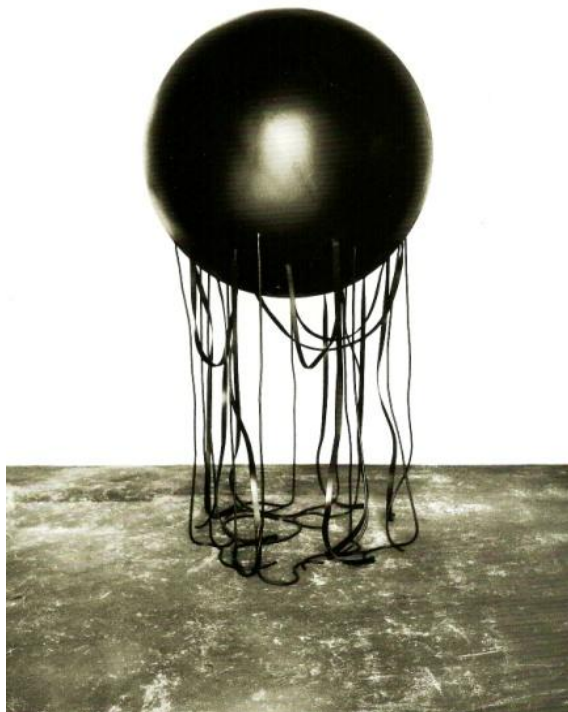


Fig. 12 *Amanhecer*, 1998/2001



Fig. 13 *Que Farás, Deus, Se Eu Morrer?*, 1998/2001



Fig. 14 *Sol*, 1998/2001



Fig. 15 *Suave Medo Escuro*, 1998/2001

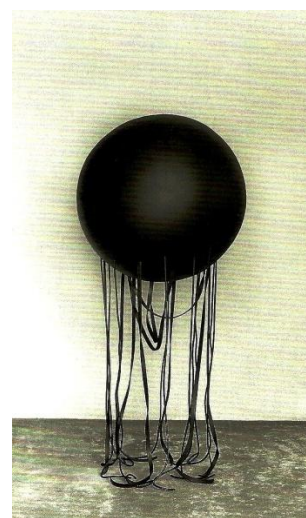


Fig. 16 *Um Sopro*, 1998/2001

<sup>342</sup> Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 15.

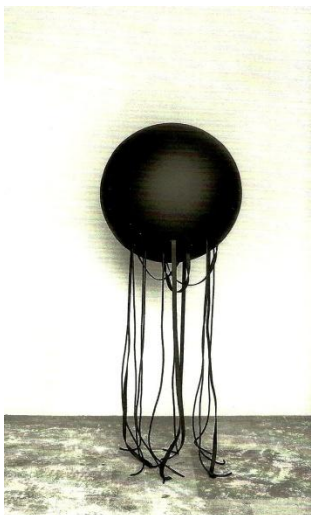


Fig. 17 *A Tua Sombra*, 1998/2002



Fig. 18 *Entre o Dia e o Sonho*, 1998/2001

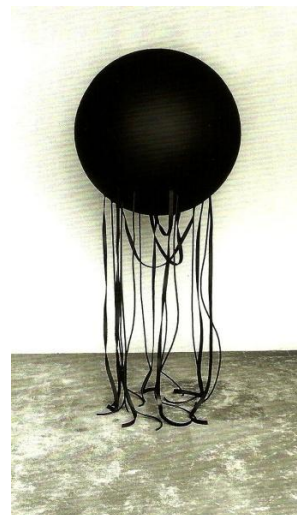


Fig. 19 *Respiração*, 1998/2002



Fig. 20 *Perder a Sombra*, 1998/2001



Fig. 21 *Durante o Sono*, 1998/2002



Fig. 22 *A Alma, Prisão do Corpo I*, 2001

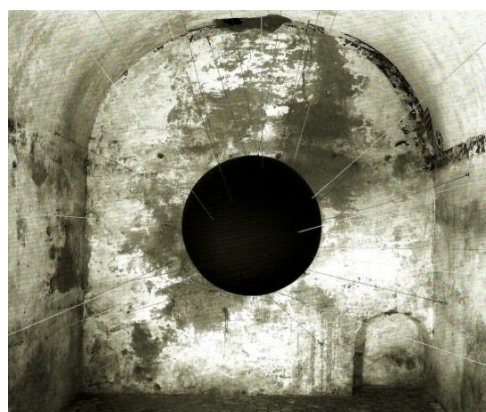


Fig. 23 *Aproxima-te, Ouve-me*, 2002



Fig. 24 *O Último Olhar*, 2003

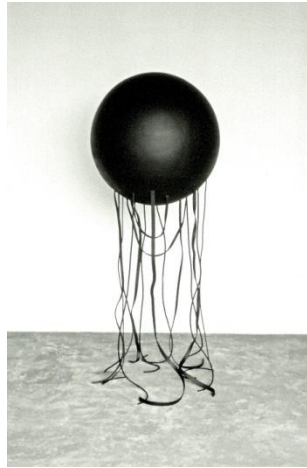


Fig. 25 *Passagem*, 2004

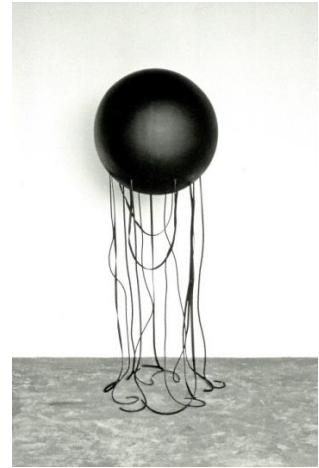


Fig. 26 *A Sombra da Tua Sombra*, 2004

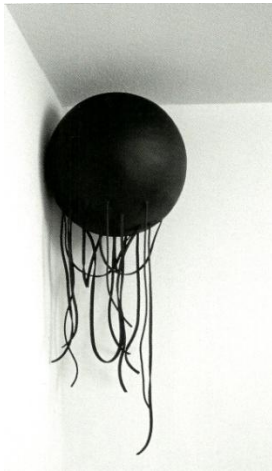


Fig. 27 *A Alma, Prisão do Corpo II*, 2004

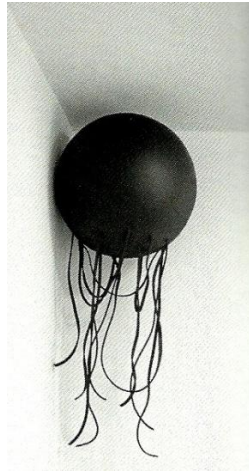


Fig. 28 *A Alma, Prisão do Corpo III*, 2004



Fig. 29 *Apaga-me os Olhos*, 2005

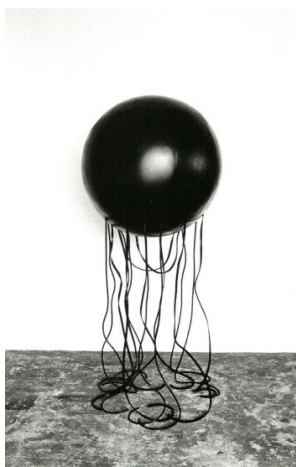


Fig. 30 *Breve Mas Infinita Distância*, 2005



Fig. 31 *Ouço-te Tão Lentamente*, 2005

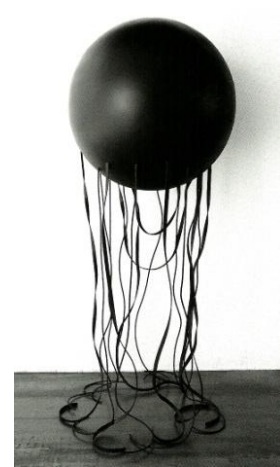


Fig. 32 *Não Pesar Sobre a Terra*, 2005

No mesmo livro surge também a descrição desta escultura como um paradoxo extremo: “Uma esfera negra com um metro de diâmetro parece flutuar no ar. (...) Na verdade tudo é negro diante dos olhos. As fitas ondulantes da esfera pendem soltas como se fossem feitas de couro. Na realidade são de ferro, embora flexíveis. (...) Não só assumem a forma da queda, como sustentam a esfera de duzentos quilogramas. (...) a escultura não formula outra coisa a não ser o momento paradoxal em que demasiada luz se transforma em trevas, em que o sol aparece como escuridão perante os nossos olhos. (...) Rui Chafes aborda um dos principais mitos da humanidade, nomeadamente o anseio pelo céu, o impulso de querer igualar-se a Deus, (...) querer possuir a luz, a luz como oposto das trevas, do nada, não significa senão o anseio de ser como Deus e de possuir o universo.”<sup>343</sup>.

### II.1.3. O poder da ilusão

Estas esculturas negras provocam um poder ilusório no espectador, como se estivesse perante um *trompe l'oeil*. As esferas, elevadas, situam-se sensivelmente à altura da sua visão, ou seja, da Linha de Horizonte. As tiras de ferro parecem estar dependuradas do balão, contudo são precisamente elas que suportam todo o peso do corpo esférico. É tudo uma ilusão, um simulacro de levitação: “Rui Chafes only conceives the heaviness of his sculptural material to be interesting in terms of its reversal, as an illusion of weightlessness.”<sup>344</sup>. Esta oscilação entre o que se vê e entre aquilo que acreditamos que vemos, entre o que é e o que parece, transporta o discurso, uma vez mais nesta dissertação, para o universo do pensamento platónico; Chafes acredita, assim, só poder aspirar aos objectos que possuem estatuto de pensamento<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> *Idem*, p. 231. Ver também Doris von DRATHEN, “Diálogo Com o Outro Lado”, in AAVV, *Comer o Coração, Rui Chafes/Vera Mantero*, Lisboa, Instituto das Artes - Ministério da Cultura, 2004, p. 71.

<sup>344</sup> Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 11.

<sup>345</sup> Chafes insiste muito que as suas esculturas, pelo menos para ele, não são objectos, mas sim hipóteses, possibilidades, perguntas, respostas, são canais para visualizar ideias. Diz ele: “Construo objectos de ferro sem acreditar em objectos nem em materiais. Por esse motivo, todos esses objectos têm de ter um estatuto de ideia. A dificuldade, o eterno paradoxo, está nesta criação de objectos destinada a provar que eles não existem. Não acredito em objectos, mas sei que só através de objectos posso demonstrar a sua ideia.”, Rui Chafes citado por Inês Marques FERREIRA, “União Entre Rui Chafes e a Estética Não-Aristotélica de Álvaro de Campos”, in *ARTE Teoria*, Lisboa, F.B.A.U.L., nº 11, 2008, p. 45. Chafes é basicamente um produtor de imagens mentais, não lhe interessando a veracidade do representado, mas sim a verdade da alusão, a verdade daquilo que é evocado. Chafes diz em entrevista: “Nunca trabalhei a partir das qualidades materiais da escultura (a textura, a ferrugem, etc.), sempre foi muito mais a realização de uma possibilidade quase platónica de uma ideia.”, Rui CHAFES em conversa com Pedro Costa, Catherine David e João Fernandes, in Pedro



A relação da esfera com a gravidade parece ter sido suspensa, como uma verdadeira condenação; é uma existência no limbo, no limite do ser/não ser - “(...) being neither living nor dead, (...)”<sup>346</sup>. A ideia de movimento de elevação e de ascensão milagrosa, ou seja, do material ferro conseguir voar, é uma das grandes utopias da escultura de Chafes, que sabe que tem de desmaterializar a forma (desfazer-se do corpo para se tornar espírito), e fá-lo precisamente através do sentido. Em conversa com Marcio Doctors, no projecto *Respiração, Nocturno* da Fundação Eva Klabin (Rio de Janeiro, 2008), Chafes esclarece: “Aquela minha escultura que é um balão flutuando é uma peça que tem a ver com tudo, menos com a matéria. Porque ela parece um balão cheio de ar, a flutuar no quarto. Isso é a história da morte: o balão negro que entra numa sala. Mas, na verdade, ela é feita de ferro e pesa 200 kg. Essa espécie de vaivém entre a realidade física e a efabulação é fundamental para o meu trabalho. Os espectadores desse meu balão oscilam entre a imagem efabulada de um balão que está suspenso no ar e arrasta langorosamente os fios, ou a realidade de uma bola de ferro de 200 kg que, ao contrário de estar suspensa, está realmente apoiada naqueles fios. (...) A maior parte dos meus trabalhos não toca o chão, eles simulam a leveza; mas, ao mesmo tempo, são feitos em ferro, são feitos em aço e não querem esconder isso. São efabulações.”<sup>347</sup>. Este enganar os sentidos cria no espectador sensações ambivalentes de atracção e repulsão: por um lado a esfera atrai, possui uma *strong gestalt*<sup>348</sup>, por outro o espectador tem a percepção da massa e do peso e dá-se um choque pelo perigo que representa a sua instabilidade. Para Chafes o medo é provocado inclusive pela própria quietude da obra, pela sua aparente ‘falta de vida’ (‘lifelessness’)<sup>349</sup>. A leveza da linguagem nos títulos adoptados pelo escultor retira peso à imagem, à forma, ao objecto; neste sentido leveza associa-se à precisão e à determinação da ideia, em tudo semelhante ao preconizado por Italo Calvino no seu livro *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*<sup>350</sup>. Outra ilação decorrente deste binómio peso/leveza é a relativa ao material

---

COSTA, Rui CHAFES, *Foral!*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, p. 61. Não interessa ao artista, portanto, o lado material mas sim o lado imaterial, do ‘tentar ser’ da ideia.

<sup>346</sup> Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 12. Equilíbrio delicado, extremamente instável, entre ser e não ser, entre o elemento vital e a falta dele, sendo nisso que consiste o próprio sopro divino criador.

<sup>347</sup> Rui CHAFES, *Projecto Respiração, Nocturno*, (...), pp. 160 e 162. Ver também José Fernandes PEREIRA, “Conversas Com Escultores - Rui Chafes”, in *ARTE Teoria*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>348</sup> Expressão cunhada pelo escultor minimalista norte-americano Robert Morris, cf. Rui CHAFES, *O Silêncio de ...*, (...), p. 167.

<sup>349</sup> Cf. Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 36.

<sup>350</sup> Cf. Italo CALVINO, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, 1990, pp. 29-30. Chafes acredita, enquanto escultor, que consegue transmutar a materialidade da obra em imaterialidade através, precisamente, da poesia.

ferro; o artista desde muito cedo no seu percurso radica-se neste ‘monomaterial’ devido às suas características pesadas, que lhe servem de contraponto para a formação de paradoxos com as variadas noções de leveza.

#### II.1.4. Ferro e fogo

Mas a verdadeira justificação da eleição deste material, por parte de Chafes, é a identificação do ferro às práticas metalúrgicas dos ferreiros e, por inerência, a identificação do ferro com o elemento fogo<sup>351</sup>. O autor sabe muito bem que a acção do fogo o transportará para um contexto sagrado e, por inerência também, o incluirá no universo alquímico - universo dos seres que transmutam a matéria, tendo em vista algo superior e espiritual. Rui Chafes esclarece: “O ferro é tudo. Tem um lado mágico, não lhe chamarei ritual, mas um lado de acção antiga inerente a ele e é um material que é trabalhado com o fogo. É um material que tem de ser martelado e cortado, é um trabalho que envolve muita violência.”<sup>352</sup>. E acrescenta: “(...) ele [ferro] possui a energia telúrica ancestral vinda do fogo do centro da Terra e foi trabalhado por demiurgos e alquimistas (...).”<sup>353</sup>. Trabalhar um produto da terra pela acção ‘divina’ do fogo, é esse o propósito do escultor português, como se se tratasse de uma experiência mágico-religiosa. Rui Chafes tem, portanto, uma autêntica devoção pelo ferro. É o que Mircea Eliade denomina ‘Senhor do Fogo’<sup>354</sup>, porque estabelece, como os ferreiros, os fundidores e os alquimistas, um laço íntimo entre a matéria e o espírito pela acção do elemento ígneo<sup>355</sup>.

Chafes tem consciência que, ao trabalhar o ferro, comunga de uma tradição milenar e ancestral coincidente com a própria génese civilizacional do Homem. O artista manipula e transforma o material que nasce do centro da Terra, do magma, e nessa condição apresenta-se como demiurgo, como Ser-Criador<sup>356</sup>, que entra em contacto com a

---

<sup>351</sup> Cf. Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 245.

<sup>352</sup> Rui CHAFES, *O Silêncio de ...*, (...), p. 113. O artista chega mesmo a afirmar em entrevista ser um jovem ferreiro, cf. José Fernandes PEREIRA, “Conversas Com Escultores - Rui Chafes”, in *ARTE Teoria*, op. cit., p. 324.

<sup>353</sup> Rui CHAFES entrevistado por Helena OSÓRIO, “Rui Chafes - A Força do Passado”, in *BOMBART'03 - Revista de Artes*, Porto, Maio/Junho 2009, p. 12.

<sup>354</sup> Cf. Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), p. 63.

<sup>355</sup> Eliade apresenta também um aspecto curioso para a compreensão da devoção de Chafes ao ferro. Diz ele que no Norte da Europa (principalmente na Escandinávia e na Renânia) surgem frequentemente relações de extrema proximidade entre a profissão de ferreiro e a arte da poesia, cf. *idem*, p. 78. Aliás, é o caso do poeta Novalis, figura determinante para o Romantismo alemão e para Chafes, cuja formação inicial era a de engenharia de minas, o que o aproximava da realidade dos mineiros e dos trabalhadores metalúrgicos.

<sup>356</sup> Cf. Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

própria ‘Criação original’. Por demiurgo entenda-se a entidade que criou o universo *in illo tempore*, organizando a matéria pré-existente (o demiurgo detém uma força sobrenatural e organiza a matéria de forma criativa). Platão apresenta este mito da criação na sua obra *Timeu* e chega a designar o demiurgo como ‘Poeta’, aquele que forma a partir do mundo primordial um cosmos de proporções perfeitas sob a forma de um organismo animado de alma<sup>357</sup> (Fig. 33). Leia-se a propósito: “«(...) e assim criou-o como um único ser vivo visível, que contém em si todas as criaturas afins (...) Através da rotação deu-lhe a forma esférica (...), conferindo-lhe pois a figura que é, de entre todas, a mais perfeita».”<sup>358</sup>.

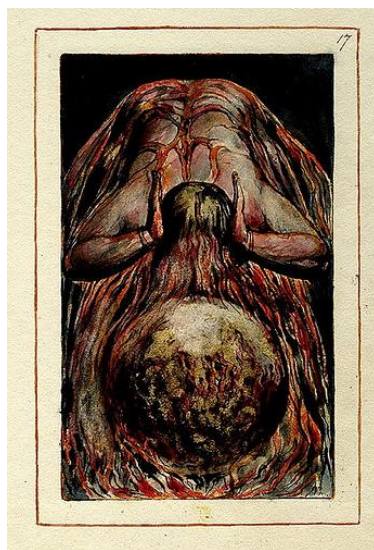


Fig. 33 William Blake, “O Demiurgo Cria o Mundo”, *The Book of Urizen*, 1794 (cópia de 1818)

O historiador das religiões Mircea Eliade enfatiza este poder demiúrgico dos ferreiros e dos alquimistas: “(...) toda a criação repete o acto cosmogónico por excelência - a criação do Mundo; (...)”<sup>359</sup>. Também Novalis não ignorava a velha ideia mineira segundo a qual, no interior da Terra, os metais crescem e desenvolvem-se tal como a vida se desenvolve no ventre materno<sup>360</sup>. No seu *Fragmento* “Nós temos uma *missão*. Fomos chamados para a formação da Terra” Novalis metaforiza a génese do metal no interior da Terra-Mãe, como se de embriões se tratasse. A imagem simbólica do poeta alemão para

<sup>357</sup> No ser humano este impulso demiúrgico corresponde à capacidade criativa da imaginação, cf. Alexander ROOB, *Alquimia e Misticismo, o Museu Hermético*, Colónia, Taschen, 2006, pp. 19-20.

<sup>358</sup> PLATÃO (*Timeu*) citado in *idem*, p. 35.

<sup>359</sup> Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), p. 33. Do ponto de vista cosmogónico a criação, em toda a sua extensão, efectuou-se sempre a partir da ideia de um centro, cf. *idem*, p. 33.

<sup>360</sup> Cf. Hubertus GASSNER, “The Unknown Masterpiece”, in Rui CHAFES, *Harmonia*, Porto, Canvas & Companhia, 1998, p. 8.

esta noção de comunhão pelo interior será a descida à gruta ou à mina. Para Novalis o mineiro é um ‘astrólogo às avessas’ que perscruta não o cosmos exterior mas o cosmos interior; o poeta apela, pois, ao regresso ao *calidum inatum*. Gaston Bachelard cita Novalis na sua obra *A Psicanálise do Fogo*: “O mineiro canta a Terra: «A Ela se sente ligado - e intimamente unido; sente para com Ela o mesmo ardor - como se Ela fosse a sua noiva. (...) Dir-se-ia que o mineiro tem nas veias o fogo interior da terra que o excita a percorrê-la».”<sup>361</sup>. Esta consciência do calor íntimo e a consciência da felicidade calorífica, ou seja, o fogo sexualizado, é tema muito recorrente no Romantismo alemão (Bachelard chama-lhe ‘complexo de Novalis’)<sup>362</sup>.

Ao poder criador dos ferreiros, dos fundidores, dos alquimistas e até dos artistas, associa-se o poder da fecundação. No livro *Harmonia*, de Rui Chafes, lê-se: “«A metalurgia assume por isso o carácter de obstetrícia. O mineiro e o metalurgista intervêm no desenvolvimento dos embriões subterrâneos: aceleram o ritmo de crescimento dos minérios, colaboram no trabalho da Natureza e ajudam-na a ‘parir mais depressa’» (...) a mitologia metalúrgica dos metais nascidos nas entranhas femininas da terra, e do ferreiro, ou escultor em ferro, como parteiro e modelador dos minérios de ferro.”<sup>363</sup>. Estas profissões têm em comum a constituição de uma experiência mágico-religiosa com a matéria, com a possibilidade que todos os seus agentes possuem de transmutá-la, de lhe ‘dar vida’ (não esquecer que etimologicamente o próprio termo matéria surge do latim *mater*). Mircea Eliade chega mesmo a associar a importância da metalurgia à noção de Terra-Mãe relativa aos primórdios civilizacionais: “Posterior à olaria e à agricultura, a metalurgia enquadra-se num universo espiritual em que o deus celeste, ainda presente durante as fases etnológicas da colheita e da pequena caça, é definitivamente destronado pelo Deus forte, o Macho fecundador, esposo da Grande Mãe terrestre. (...) Em relação directa com este simbolismo sexual, (...) as múltiplas imagens do ventre da Terra, da mina associada ao útero e dos minerais aos embriões - outras tantas imagens que conferem um significado ginecológico e obstetrício aos rituais que acompanham os trabalhos das minas e da metalurgia.”<sup>364</sup>.

---

<sup>361</sup> NOVALIS citado in Gaston BACHELARD, *op cit.*, p. 46.

<sup>362</sup> Cf. *idem*, pp. 45-46. Intuição animista e sexualizada do fogo, como se fosse um macho prestes a fecundar uma fêmea (neste caso a Terra).

<sup>363</sup> Hubertus GASSNER, “The Unknown Masterpiece”, in Rui CHAFES, *Harmonia*, (...), pp. 8-9.

<sup>364</sup> Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), pp. 26-27.

O trabalho do metal confere ao ferreiro a sensação de poder colaborar na grande obra que é a Natureza, porque intervém no desenvolvimento da ‘embriologia subterrânea’. Por sua vez, a alquimia também, analogamente, recupera e aperfeiçoa a obra da Natureza: “É nas concepções referentes à Terra-Mãe [Fig. 34], aos minerais e metais, e sobretudo na *experiência* do homem arcaico empenhado nos trabalhos da mina, da fusão e da fundição, que devemos procurar uma das principais fontes da alquimia.”<sup>365</sup>, explica Eliade. E acrescenta: “Tal como o metalúrgico que transforma embriões (isto é, minerais) em metais, acelerando o crescimento começado na Terra-Mãe, o alquimista sonha prolongar essa aceleração e coroá-la pela transmutação final de todos os metais «vulgares» no metal «nobre», (...).”<sup>366</sup>. Assim, a tradição alquímica ocidental tem como finalidade principal a transmutação, ou seja, a transformação do material (físico) em espiritual (metafísico). Apesar da origem histórica da alquimia ocidental ainda ser difusa (é provável que as primeiras raízes de uma cultura alquímica ocidental remontem à Idade do Ferro, cerca de 1000 a.C.), Eliade reconhece o surgimento repentino de textos alquímicos no início da era cristã como resultado do produto das tradições pagãs (vindas do oriente helenístico, da Mesopotâmia e do Egito) unidas a uma corrente de pensamento esotérico (na qual se incluem o neo-pitagorismo, o neo-orfismo, a astrologia, as sabedorias orientais, o gnosticismo, etc.)<sup>367</sup>. Os ferreiros e os alquimistas são os principais agentes de difusão das



Fig. 34 Michael Maier, “Terra-Mater”, *Atalanta Fugiens*, 1617-1618

<sup>365</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>366</sup> *Ibidem*, pp. 42-43. Eliade acredita haver uma simbiose plena entre a tradição metalúrgica e a tradição alquímica até ao final da Idade Média. Diz o autor: “(...) foi provavelmente a velha concepção da Terra-Mãe portadora dos minerais-embriões que cristalizou a fé numa transmutação artificial, isto é, operada em laboratório. Foi o encontro com os simbolismos, as mitologias e as técnicas dos mineiros, dos fundidores e dos ferreiros que ocasionou aparentemente as primeiras operações alquímicas.”, *ibidem*, p. 118.

<sup>367</sup> Cf. *ibidem*, p. 116.

mitologias<sup>368</sup>, facto que introduz o pensamento de Rui Chafes num território espiritual, misterioso (hermético) e arcaizante. Nessa medida o próprio conceito de tempo em Chafes é elástico, não obedecendo às leis da linearidade histórica, repetindo-se ciclicamente.

Não será então de estranhar que a ‘mesma’ escultura aconteça ininterruptamente. O escultor cria uma resistência ao progresso histórico, ao tempo profano contínuo; desacelera o ritmo temporal linear para chegar a uma dimensão circular de tempo. Como bem explica Eliade, o homem arcaico só conhece os actos que foram vividos anteriormente por outro(s) no início dos tempos; as acções foram criadas na época mítica e os gestos são sempre repetições dos gestos arquetípicos primordiais, logo, são sempre uma reactualização ‘daquele tempo inicial’ e só assim, na medida que retomam a acção primordial, é que as acções, os gestos, adquirem significado<sup>369</sup>. Quase se pode afirmar, perante esta noção, que a realidade não produz novidades, ou melhor, bloqueia toda a possibilidade do novo, porque tudo consiste na repetição dos mesmos arquétipos primordiais; talvez seja isto o que indirectamente transparece na constante repetição de Chafes das ‘esferas em suspensão’: não havendo novidade (entendida no sentido histórico, de único inovador) também não faz sentido falar-se em ‘aura’ benjaminiana, o que por si só justifica a possibilidade de se considerar o efeito de repetição (e de séries) na obra de Rui Chafes, sem a implicação da noção modernista e contemporânea de múltiplo. Esta é uma espécie de ontologia primitiva, na qual o ser só se vê como real na medida em que deixa de ser ele próprio e repete o outro inicial (recorrência à estrutura platónica na qual o real é sempre o outro ideal).

Chafes vive em pleno o mito do ‘eterno retorno’. Não admira pois que ele próprio defenda sempre, através da sua obra, o regresso a um passado ancestral. Diz Chafes: “(...) a Escultura foi, noutros tempos, a manifestação física das forças mágicas, das forças com capacidade para alterar as coisas do Mundo. Era um tempo em que tudo na Natureza era sagrado: onde o nosso olhar pousava escondia-se um deus, em cada nuvem, em cada erva, em cada árvore (...). Tudo era apenas visão e voz, *outra voz*: a Natureza falava. (...) tudo

---

<sup>368</sup> Os mitos implicam o desvendar de mistérios. São revelações de eventos primordiais fundadores do comportamento humano. A psicanálise, por exemplo, demonstrou haver transferências e analogias entre os universos mitológico e os universos psíquico e onírico. Os mitos também se integram na linguagem hermética dos alquimistas, porque narram sempre a ‘criação’ inicial das coisas (e nessa medida servem de modelo psíquico ao indivíduo).

<sup>369</sup> Cf. Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), pp. 19 e 49. A questão do ‘eterno retorno’ e do pensamento cíclico também soluciona o binómio morte/vida na obra do artista português, como se verá.

era a sua voz (...). Esse era um tempo em que as coisas (...) tinham um significado, (...).”<sup>370</sup>.

#### II.1.5. A forma esférica

Para poder aprofundar de modo mais preciso o significado desta série escultórica, será necessário desvendar o sentido dos seus elementos constituintes. Por exemplo, o porquê do recurso à forma esférica? O porquê do negro constante? O porquê da multiplicação de títulos?

No caso das ‘esferas’, para se perceber esta insistência do escultor (tanto nesta série como na utilização exaustiva das esferas no resto do seu percurso), há que recuar aos primórdios do pensamento filosófico ocidental - nomeadamente ao período pré-socrático, anterior à destruição da noção de mito pela Razão socrática (a qual se constitui como base do pensamento científico moderno)<sup>371</sup> - e à alquimia pré-moderna (enquanto dimensão espiritual alternativa ao domínio do pensamento religioso cristão). Serão apresentadas noções que são em tudo coincidentes, como se verá, com os princípios que regeram a criação destas ‘esferas’.

A concepção da mais antiga origem de todas as coisas surge enunciada, pela primeira vez no pensamento ocidental, com Anaximandro (610 - 547 a.C.). Na obra *Sobre a Natureza*, que lhe é atribuída, terá formulado uma espécie de lei ética da Natureza, na qual os fenómenos naturais seriam regidos por um modelo religioso<sup>372</sup>. Este princípio de todas as coisas, ainda indefinido enquanto forma em Anaximandro, leva vários autores a pensarem-no como uma espécie de caos primitivo, uma massa ou matéria viva da qual teria nascido tudo. A este princípio Anaximandro dá o nome de *ápeiron*, realidade originária da qual provinham todos os indivíduos e à qual regressariam após morrerem<sup>373</sup>.

No seguimento do pensamento de Anaximandro, surge o de um seu discípulo, Anaxímenes de Mileto (588 - 524 a.C.), o qual refere que a substância fundamental, una e indefinida, é o ar. Leia-se sobre esse pensador: “«Como a nossa alma, sendo ar, nos

---

<sup>370</sup> Rui CHAFES entrevistado por Helena OSÓRIO, “Rui Chafes - A Força do Passado”, in *BOMBART’03 - Revista de Artes, op. cit.*, p. 13.

<sup>371</sup> Os pré-socráticos foram os primeiros pensadores a afastar-se da mitologia, ao distinguirem e separarem mito e razão, mas mesmo assim ainda são caracterizados por uma certa mentalidade ‘primitiva’.

<sup>372</sup> Cf. Jean BRUN, *Os Pré-Socráticos*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 22.

<sup>373</sup> Cf. *idem*, p. 23.

sustenta, também um sopro e um ar envolvem o mundo inteiro».<sup>374</sup> Para Anaxímenes tudo nasce, portanto, do elemento etéreo.

Outro grande contributo é o de Pitágoras de Samos (c. 570 - c. 496 a.C.), para quem ‘tudo é número’. Além da criação da verdadeira aritmética (dimensão racional), Pitágoras cria a aritmologia (dimensão simbólica e mitológica dos números). Para este autor o princípio é a unidade, o Uno. Todos os outros números (e entidades) são subdivisões da unidade<sup>375</sup>. Para a aritmologia pitagórica existe uma dimensão espiritual dos números e, desse modo, constituem-se como verdadeiros entes vivos.

Será Heraclito de Éfeso (535 - 475 a.C.) o autor responsável pela introdução do elemento fogo como substância primordial, como explicação dos diferentes fenómenos universais. Para Heraclito conceitos como Uno, Fogo, Deus, são quase sinónimos, isto é, são noções que implicam uma mesma ideia central<sup>376</sup>. Com Heraclito surge também a concepção de ‘eterno retorno’, do que nasce e desaparece para voltar a nascer (imagem do início e do fim reencontrados) através da acção do fogo - ‘incêndio cósmico’ - que, consumindo todas as coisas, fá-las voltar ao seu princípio<sup>377</sup>.

Xenófanes de Cólofon (570 a.C. - 460 a.C.) é o primeiro filósofo a denunciar as concepções antropomórficas e caricaturais dos deuses e mitos helenísticos, apresentando uma concepção positiva e uma de Deus: “(...) Xenófanes acentua que o Deus único não se assemelha aos homens nem pela forma, nem pelo pensamento e é «todo olhos, todo pensamento, todo ouvidos» (...). Diz-nos que o corpo divino é esférico, idêntico em todas as direcções, imóvel, eterno, não engendrado, finito e uno.”<sup>378</sup>. O uno genesíaco, divino, cujo corpo, portanto, é uma esfera.

Parménides de Eleia (c. 515 - 450 a.C.) compara o Ser (a existência) a uma esfera imóvel - o denominado *sfairos*. O *sfairos* consiste na mistura homogénea primordial, da qual tudo nasce<sup>379</sup>.

Por sua vez, Empédocles de Agrigento (c. 490 - c. 435 a.C.) vê no *sfairos* de Parménides a esfera ontológica. Refira-se, a propósito: “Nada lhe é exterior, é absolutamente divino, inacessível aos homens. O *Sfairos* é anterior a qualquer ódio,

---

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>375</sup> Ao contrário da concepção actual, em que os números podem ser pensados em separado (como entidades autónomas), na concepção pitagórica todos os números são sempre divisões do Uno inicial, cf. *ibidem*, p. 29.

<sup>376</sup> Cf. *ibidem*, p. 48.

<sup>377</sup> Cf. *ibidem*, p. 50.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>379</sup> Cf. *ibidem*, p. 74.



qualquer divisão, qualquer fractura, (...) é. É por referência a este *Sfairos* primitivo e originário que Empédocles fala de um paraíso perdido e de uma idade de ouro primitiva onde reinava a inocência. De lá os homens foram precipitados sobre a Terra, onde estão sujeitos à luta dos contrários. (...) Por isso, o *Sfairos* divino é o fundamento primeiro de onde nasceram todos os começos. Não é uma unidade entre outras nem a unidade de uma multiplicidade, é Um como a esfera cuja rotundidade é feita de pontos equidistantes de um centro imóvel, em torno do qual gravita uma massa que nunca sai de si mesma e permanece acabada em si.”<sup>380</sup>.

Na literatura alquímica também se encontram várias referências ao elemento primordial esférico<sup>381</sup>; as investigações de Carl Gustav Jung indicam-no claramente. No seu *Psicologia e Alquimia* o autor escreve: “Na filosofia neoplatónica a alma mantém uma relação nítida com a forma esférica. Como no *Timeu* de Platão, a ‘anima mundi’ bem como a ‘alma do corpo’ tem para os alquimistas a forma esférica; (...).”<sup>382</sup>. Jung apresenta assim a visão hermética do universo (esférico) concebido do nada (*ex-nihilo*) por Deus à sua própria imagem de perfeição (Fig. 35). Ao longo deste seu livro Jung apresenta descrições do poder simbólico e metafórico da esfera no universo alquímico: “A primeira forma esférica é a do crânio. Segundo uma antiga concepção, a cabeça ou o cérebro é a sede da *anima intellectualis* (alma intelectual). Por isso o vaso alquímico deve ser redondo como a



Fig. 35 Hieronymus Bosch, “A Criação do Mundo”, *Jardim das Delícias*, c. 1510

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>381</sup> Esta literatura sempre utilizou uma linguagem muito rica, com recurso frequente a alegorias, a jogos metafóricos de palavras, recurso a nomes codificados, a discursos com vários níveis de sentido, etc.. Influenciou a poesia romântica (por exemplo com Novalis e Blake), a filosofia idealista alemã (com os casos de Hegel e Schelling) e também a literatura moderna (com inúmeros casos tais como Yeats, Joyce, Rimbaud, Breton, Artaud, Pessoa, etc.) e, como se constatará, será importante para perceber os títulos atribuídos por Chafes às suas esculturas.

<sup>382</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 93. A esfera (visível, tangível, material) representa para os neoplatónicos o resíduo de uma longa sequência de estádios cada vez mais subtis da matéria, até esta se transformar em espírito, cf. Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 21.

cabeça, a fim de que aquilo que nele for produzido também seja ‘redondo’, isto é, simples e perfeito, tal como a anima mundi (alma do mundo).”<sup>383</sup> (Fig. 36). O vaso alquímico (também designado por retorta), recipiente onde a matéria é transmutada, que para o alquimista corresponde ao ovo cósmico (ou seja à matriz universal), apresenta a forma esférica ou oval, é munido de um gargalo curto ou longo e é frequentemente, segundo Jung, sinónimo de útero materno. Leia-se: “O útero é o centro, o vaso doador de vida. (...) É circundado pela espiral, símbolo da aproximação indirecta pela circum-ambulação.”<sup>384</sup>. Jung continua: “Outra ideia, não menos importante, é a do vaso hermético (‘vas Hermetis’), representado pelas retortas e fornos que contêm as misturas das substâncias a serem transformadas. (...) ‘Unum est vas’ (um é o vaso) é constantemente reafirmado. Ele deve ser completamente redondo, à semelhança do cosmos esférico, (...). É uma espécie de ‘matrix’ (matriz) ou ‘uterus’ do qual deve nascer o ‘filius philosophorum’, a pedra milagrosa.”<sup>385</sup>.

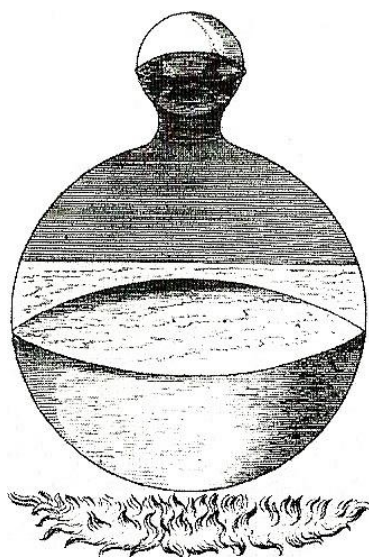


Fig. 36 J. C. Barchusen, “A Retorta”, *Elementa Chemicæ*, 1718

Como já referido no início deste capítulo, Jung acredita que o inconsciente no homem tem características femininas e é personificado pelo arquétipo *anima*. Pode residir aqui, desde já, um dos possíveis sentidos da ‘esfera suspensa’: a representação do

<sup>383</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 98.

<sup>384</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>385</sup> *Ibidem*, pp. 248-249. Gaston Bachelard, no seu livro *Psicanálise do Fogo*, apresenta, sempre no âmbito da interpretação da imagem simbólica, uma concepção similar: “Afim de contas, dizer-se que uma substância tem um interior, um centro, não é menos metafórico do que declarar-se que ela [substância] possui um ventre.”, Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 82.

inconsciente. Até porque outros momentos da investigação de Jung o sugerem: é o caso do alquimista Christophorus Steebus, para quem as águas celestes (a natureza espiritual da água vem da incubação do Caos, tal como revelado no *Génesis* 1, 2), animadas pelo espírito, ter-se-iam movido circularmente, e de onde surgiria a forma esférica perfeita da *anima mundi*<sup>386</sup>. Inúmeros são os relatos alquímicos que estabelecem uma analogia entre a *materia prima* e o caos genesíaco (e que estão próximos dos elementos esféricos de Chafes) (Figs. 37 e 38), sendo este um de muitos exemplos: “«(...) Porque é preciso ter o caos e a matéria primeva, em que os elementos se encontram confundidos em suspensão, até serem separados através do espírito ígneo. E quando isto acontecer, o que é leve subirá às alturas, e o que é pesado será arrastado para baixo».”<sup>387</sup>.

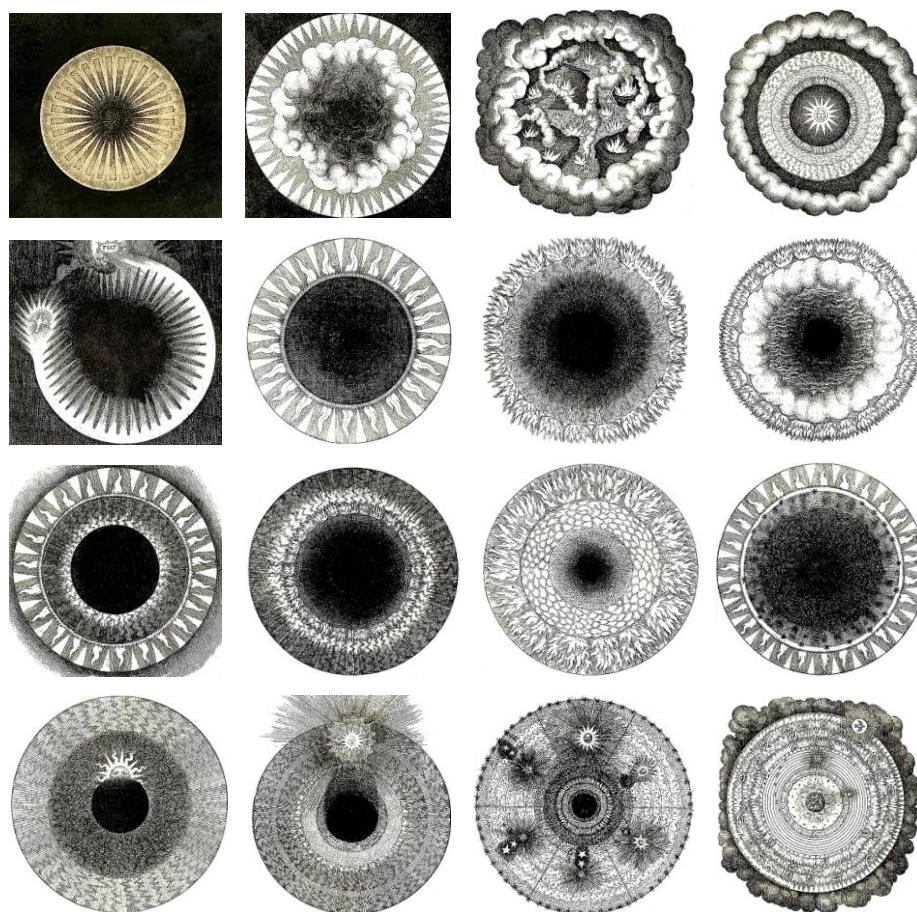


Fig. 37 Robert Fludd, “Génesis”, *Utriusque Cosmi (...)*, 1617

<sup>386</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos, (...)*, p. 79.

<sup>387</sup> J. d’ESPAGNET, “Das Geheime Werk” (Nuremberga, 1730), citado in Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 112.

## II.1.6. A cor negra

A concepção de ‘mónada’, uno esférico para os alquimistas, apresenta uma outra característica pertinente para o universo pictórico e para a leitura das esculturas de Chafes: refiro-me à cor negra. Evidentemente que, num primeiro momento, o negro serve para ‘selar’, para ‘apagar’ e ocultar o material ferro. Não obstante, Rui Chafes sente-se seguro



Fig. 38 Barent Coenders van Helpen, “Caos”, *Escalier des Sages*, 1686

num mundo (ou melhor, *contramundo*) onde a escuridão e o negativo dominam. Existem, todavia, vários modos de pensar esta ‘não-cor’ em Chafes. Na entrevista que deu para esta investigação o escultor apresentou como referente inicial, para a justificação da cor das suas esculturas, um sol negro (já por diversas ocasiões Chafes havia referido a influência, no seu trabalho, de um sol negro que se vê na extremidade inferior do quadro *Manhã* do pintor romântico Philip Otto Runge<sup>388</sup>) (Fig. 39). Diz o escultor: “(...) pensei num sol negro a elevar-se, suavemente, numa paisagem sem fim, sobre o caminho de alguém que vai morrer. E pensei também que este balão negro é a Morte: uma sombra que entra, pairando silenciosamente, numa casa.”<sup>389</sup>. A associação da cor negra à morte representa, em Chafes, o não-ser, a fronteira absoluta estabelecida quando a vida cessa ou inclusive, muito importante, os breves instantes antes dela começar.

<sup>388</sup> Este quadro faz parte de um ciclo de obras de Runge que representam as dimensões do espírito criado em quatro fases do dia. *Manhã* representa a iluminação sem limites do universo; na extremidade inferior está a noite (o sol negro) que significa a destruição sem limites da existência na origem do universo, cf. Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 211.

<sup>389</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.



Fig. 39 Philip Otto Runge, *Manhã*, (1ª versão), 1808

Assim, a morte é um conceito vital (e artificial) para Chafes. Não é o fim. Parece um contra-senso, mas é mais um paradoxo (o interesse do escultor reside sempre na deslocação do sentido, portanto o entendimento de morte é sempre outro). Segundo a teoria cíclica do ‘eterno retorno’, cara ao pensamento de Chafes, pensar-se a morte é pensar-se um recomeço, porque a morte, fazendo parte do processo ontológico, surge como mais uma etapa determinante do voltar a viver. No livro *Contramundo* está explicitada esta ideia: “(...) hasta invocar a la muerte que, en este caso, no es otra cosa que una paradójica invocación a la vida.”<sup>390</sup>. O próprio universo dos ferreiros e dos alquimistas - os *senhores do fogo* - valoriza este entendimento de morte. Diz Mircea Eliade: “A «morte» corresponde geralmente - ao nível operatório - à cor negra que tomavam os ingredientes, à *nigredo*. É a redução das substâncias à *matéria-prima*, à *massa confusa*, à massa fluida, informe, que corresponde - ao nível cosmológico - à situação primordial, ao Caos. A morte representa a regressão ao amorfo, a reintegração do Caos.”<sup>391</sup>. Esta morte, a da reintegração no caos original (pré-cosmológico), vista também metaforicamente como uma regressão ao estado pré-natal (*regressus ad uterum*), pode ser equacionada à luz de outra vertente: a da integração na ‘noite cósmica’<sup>392</sup>.

Na entrevista que integra como anexo a presente dissertação o artista concorda com esta associação - a da ‘noite cósmica’ -, quando fala da absorção da luz nos seus

<sup>390</sup> David BARRO, “Encriptar el Tiempo. La Escultura Contendida de Rui Chafes”, in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), p. 20. Veja-se também a teoria da harmonia dos contrários de Heraclito: “(...) o nascimento de amanhã provém da morte de hoje.”, Jean BRUN, *op. cit.*, p. 50.

<sup>391</sup> Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), p. 121.

<sup>392</sup> Cf. *idem*, pp. 123-124. As referências metafóricas à noite são muitas; por exemplo, o deus Vulcano, muito caro à metalurgia e à alquimia, opera na obscuridade do interior do vulcão Etna, protegido da luz do dia pela noite do interior da Terra.

trabalhos e se refere ao trabalho do pintor norte-americano Ad Reinhardt. Sabe-se que os objectos (e mesmo a realidade) durante a noite não perdem as suas características; o que acontece é que o ser humano perde a faculdade de as perceber. Contudo, Chafes acrescenta mais um nível de interpretação ao seu trabalho ao associar a noção de noite (e de negro) à metáfora do manto que cobre o dia, o manto que absorve e que retém todas as coisas. Chafes transporta assim o sentido do discurso para a ideia espiritual de ‘visão cega’, para a noção do indivíduo que vê a luz interior. No âmbito do pensamento místico, muito apreciado também por Reinhardt, pode-se constatar esta associação no poema *A Noite Escura da Alma* do místico quinhentista São João da Cruz:

“Na escuridão, segura,  
pela secreta escada disfarçada,  
oh ditosa ventura!,  
no escuro, ocultada,  
estando minha casa sossegada.

(...)

A viração amena,  
enquanto eu seus cabelos espargia,  
com sua mão serena,  
o meu colo feria,  
E meus sentidos todos suspendia.”<sup>393</sup>

Na segunda estrofe do poema a escada simboliza a iluminação gradual dentro da escuridão (e a comunicação entre a Terra e o Céu), como em *Génesis* 28, 12. Segundo São João da Cruz esta é uma escada mística de ascese rumo a Deus. Para ir ao encontro do amado (Deus), a alma (jovem à procura do seu amado) tem de elevar-se (a alma sobe a escada, portanto, para O encontrar)<sup>394</sup>. Na sétima estrofe do poema, a viração amena (isto é, a brisa amena) é o sopro<sup>395</sup>, o vento (mensageiro divino) que afasta as trevas e faz surgir

---

<sup>393</sup> São João da CRUZ, *Cântico Espiritual e Outros Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, pp. 43-47. Optou-se por apresentar apenas duas estrofes do poema (a segunda e a sétima) para relacionar com a obra de Chafes.

<sup>394</sup> De assinalar também que alma é uma palavra feminina que vem do latim *anima*, cujo correspondente grego - *psykhé* - define, no universo mitológico, uma jovem muito bela.

<sup>395</sup> Recordar que na tradição bíblica o ‘sopro de Deus’ animou Adão (conferiu vida ao primeiro homem), cf. *Génesis* 2, 7.

o novo homem (o ser ‘iluminado’ que regressa à sua origem divina). Abordarei outra vez este poema quando me debruçar sobre a obra de Mark Rothko.

Regressando à obra de Chafes, o artista explica: “Mencionaste a esfera. Ela é para mim como um sol negro; quando a expus pela primeira vez, em Jena, chamei-lhe «Amanhecer», como se, de madrugada, aparecesse um sol negro.”<sup>396</sup>. Não será de estranhar então que Chafes na sua lição *Entre o Céu e a Terra (A História da Minha Vida)* de 2011 se tenha associado simbolicamente à obra *Manhã* de Philip Otto Runge. O sol negro, no âmbito da alquimia, é quase sempre identificado com a *materia prima obscura*, com a *nigredo*. Jung esclarece: “A ‘massa negra’ é a ‘massa confusa’, o ‘caos’ e a ‘nigredo’ da alquimia ocidental. A prima materia é negra por fora e branca por dentro, tal como o chumbo.”<sup>397</sup>. *Nigredo* é o estado inicial material da *Opus*, é a primeira esfera da *Escada dos Sábios*, que se vai elevar e transmutar em espírito, rumo ao estado de perfeição<sup>398</sup> (Fig. 40). Mas este movimento ascendente alquímico nada mais é, segundo o pensamento junguiano, do que um movimento de ‘queda’ no interior do psiquismo humano. *Nigredo* corresponde psicologicamente, segundo Jung, ao encontro com a *sombra*, com o arquétipo do ‘homem desconhecido’ (caso o indivíduo seja do género masculino) no inconsciente colectivo<sup>399</sup>.

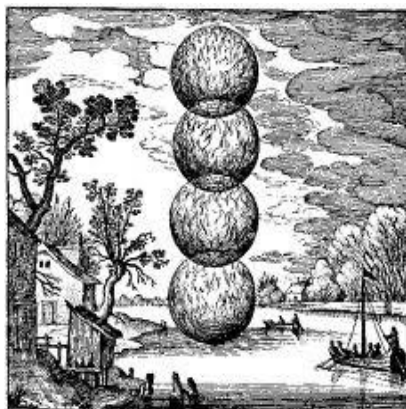


Fig. 40 Michael Maier, “A Escada”, *Atalanta Fugiens*, 1618

<sup>396</sup> Rui CHAFES em conversa com Doris von Drathen, in Rui CHAFES, *O Silêncio de ...*, (...), p. 154, e também in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 247.

<sup>397</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 318.

<sup>398</sup> O mesmo refere Mircea Eliade quando descreve os quatro estados pelos quais se faz a transmutação alquímica, definindo o negro - *melansis* - como a cor relativa à primeira fase, cf. Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), p. 118.

<sup>399</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), pp. 46 e 244 e também cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 260.

Uma última e breve consideração acerca da questão cromática. Rui Chafes na entrevista que se anexa afirma: “As minhas esculturas são negras mas sem brilho. (...) a presença vem do negativo, da absorção da luz, não da sua reflexão”<sup>400</sup>. A questão da absorção do negro foi perspicazmente levantada por Doris von Drathen no seu livro sobre Rui Chafes, quando a autora faz um paralelismo entre as esculturas do artista português e o fenómeno astronómico dos buracos negros: “Because of their absolute darkness, they cannot be registered visually (...)”<sup>401</sup>. Como se sabe, os buracos negros são regiões do Universo (de diâmetro relativamente pequeno) de concentração máxima de matéria; a densidade gravítica extrema desses ‘pontos’ faz com que cientificamente só possam ser equacionados, teorizados, pressentidos, e seja impossível vê-los, porque a luz perde na totalidade a sua dimensão visual (são regiões de exclusão da visão). Cientificamente os buracos negros são fenómenos cósmicos de interrupção da matéria, e Drathen refere-se às esculturas de Chafes como interrupções, como travões à realidade lumínica. Refere-se-lhes como objectos ambíguos e magnéticos, ‘forasteiros’ que, tal como os buracos negros, não deixam, por um lado, o espectador aproximar-se mas, por outro, sugam-no e absorvem-no<sup>402</sup>.

#### II.1.7. Títulos

Não será certamente este o local indicado para se empreender a tarefa de analisar de modo profundo os títulos que Chafes adoptou na série escultórica (nem será esse o propósito desta dissertação). Mesmo assim será importante apresentar algumas considerações sobre o assunto. Antes de mais os títulos são ‘Palavra’, como o próprio Rui Chafes afirma: “Todos os meus títulos são reinterpretações e reinvenções de todas as representações do Mundo através da Palavra.”<sup>403</sup>. Para Chafes as palavras são mais fortes que os próprios objectos, mas são-no na medida que não denotam, na medida que não justificam as esculturas; nesse sentido a palavra, nos títulos do escultor, carrega sempre o peso da poesia<sup>404</sup>. Não por acaso, como já referido em relação à proximidade de Chafes a

---

<sup>400</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

<sup>401</sup> Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 11.

<sup>402</sup> Cf. *idem*, p. 11.

<sup>403</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1. O escultor chega mesmo a afirmar: “O poder da palavra é muito superior ao da imagem. Uma palavra pode salvar ou matar.”, Rui CHAFES entrevistado na rubrica “Artista”, in *ARTES & LEILÕES*, nº 32, Julho/Agosto 2011, p. 26.

<sup>404</sup> A dimensão poética em Chafes é extremamente importante. É relevante na dimensão das palavras, dos conceitos, das ideias, na dimensão dos títulos, mas também na dimensão poética do enigma, como ponte para o invisível. Leia-se a



Novalis, a tarefa do escultor assemelha-se à do poeta: esculpir é criar imagens no espaço tal como a poesia o faz na mente humana.

Questionado sobre os seus títulos poéticos Chafes responde: “Creio que o sentido poético (tal como o entendia Pasolini) é o que nos permite agir sobre o mundo a partir de uma deslocação (por vezes mínima, por vezes enorme) de sentido do ponto de vista. O sentido poético é o que desloca o espectador (...) para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer.”<sup>405</sup>. Os títulos são como ecos que conferem uma orientação, uma referência, às esculturas, mas também são como amplificadores dos diversos níveis de compreensão das obras, porque geram espaço na mente do sujeito-receptor e ampliam a possibilidade de novas leituras em profundidade.

Outra das características desta série é a diversidade e multiplicação de títulos, aparentemente díspares, para uma ‘mesma’ escultura. Primeiro há que considerar que as esculturas da série são todas entidades únicas, autónomas. Rui Chafes é um escultor que possui como referências estruturais de trabalho a *site-specificity* do minimalismo e da *Land Art* dos anos 60 e 70 do século passado. Cada escultura é executada para um determinado local, o que significa que cada contexto também determina o sentido poético da palavra e, conseqüentemente, do título<sup>406</sup>. Facto curioso nesta série da ‘esferas em suspensão’ é que, à excepção de *O Último Olhar* de 2003 (Fig. 24), todas elas foram integradas em espaços fechados (arquitecturas interiores), limpos como folhas de papel à espera de suportarem a palavra escrita, e não em espaços abertos, integrados na Natureza, como é comum na obra do escultor português.

Uma segunda questão é a da multiplicação de títulos, numa época como a actual que privilegia, de certo modo no que diz respeito às séries, a eliminação dos títulos. Isto deve-se, uma vez mais, ao universo mental do escultor que evoca um passado alegórico e simbólico. A possível justificação poderá residir também no contexto metalúrgico e alquímico. Por exemplo, os fundidores de sinos tinham como hábito atribuir nomes aos sinos como se estes fossem pessoas, como se tivessem uma alma e respirassem (cada sino passava pelo ritual iniciático de baptismo e correspondente nomeação). Esta

---

propósito: “Como sucede con los poetas, entiendo que su mayor preocupación es contener lo visible para trabajar la tensión de lo invisible, el limite donde resuena lo posible.”, David BARRO, “Encriptar el Tiempo. La Escultura Contenida de Rui Chafes”, in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), p. 22.

<sup>405</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

<sup>406</sup> “Rui Chafes considera estas relações com o espaço tão importantes que por vezes dá novos títulos às suas esculturas, quando mudam de lugar.”, Doris von DRATHEN, “Corporizações no Fio da Navalha. Anotações Sobre Alguns Trabalhos de Rui Chafes”, in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 232.

antropomorfização do objecto pela palavra era uma das fórmulas de sacralização de algo material que se pretendia que fosse espiritual. Mas a justificação também reside no âmbito da alquimia pura. A matéria prima da *opus alchemicum*, conceito já apresentado como possível referência à configuração esférica e negra das esculturas de Chafes, possui muitas designações: “(...) mas este não é o único nome dado ao ‘uno’ sempre desejado e nunca atingido. Ele tem ‘mil nomes’ como a *materia prima*, dizem os alquimistas.”<sup>407</sup>, refere Jung. Com efeito, havia muitos nomes e muitos sinónimos dados pelos alquimistas para descrever o uno primordial. Eliade refere, a título de exemplo, que em 1787, em Paris, surge o *Dictionnaire Mytho-Hermétique* de Pernety com uma lista alfabética incompleta de mais de seiscentos nomes para designar a matéria-prima<sup>408</sup>. Jung também comenta a regra psicológica adoptada pelos alquimistas de nomear muitas vezes a mesma coisa: “(...) se forem dadas muitas variações ao nome de um mesmo objecto, isto sempre tem um significado para o objecto em questão. (...) o objecto por ele designado com um nome em suas múltiplas variações possui uma especial importância e uma particularidade característica: o objecto deste conceito é algo que sempre escapa no momento da sua captação; por isso o espírito formulador tem que esforçar-se por criar o maior número possível de palavras ou conceitos significativos, a fim de cativar este *servus fugitivus*, como é denominado na alquimia (...).”<sup>409</sup>.

Significativas são também as insistências de sentido, as redundâncias lexicais mais ou menos explícitas (e mais ou menos inconscientes), apresentadas nos títulos escolhidos por Chafes<sup>410</sup>. Senão, veja-se:

- Persistência do sentido da visão (*lux* na alquimia) nos títulos: *O Último Olhar, Apaga-me os Olhos*;

- Apresentação do tema da escuridão, da redução e eliminação da luz nos títulos: *Suave Medo Escuro, A Tua Sombra, Perder a Sombra, A Sombra da Tua Sombra, Apaga-me os Olhos*;

---

<sup>407</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 134.

<sup>408</sup> Cf. Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), p. 128.

<sup>409</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), pp. 137-138. Novalis também tem opinião semelhante; é dele a célebre expressão: “«É uma vantagem para uma ideia possuir diversos nomes».”, NOVALIS citado in Rui CHAFES, *Durante o Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim e Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000, p. 135.

<sup>410</sup> Estes agrupamentos de títulos elaborados em função de determinados sentidos servem somente para sistematizar a informação, e para verificar o universo de valores lexicais em que Chafes se move quando atribui títulos às peças. Não obstante também é um facto que, muitas vezes, o autor recorre a títulos-citações de poetas, nomeadamente Novalis, Rainer Maria Rilke, etc.. O sublinhado serve para realçar, nos títulos, os conteúdos do descrito em cada grupo de valores.

- Recurso à imagem da dormência nos títulos: *Entre o Dia e o Sonho, Durante o Sono*;
- Apelo ao sentido do som, da audição, nos títulos: *Um Sopro, Respiração, Aproxima-te, Ouve-me, Ouçó-te Tão Lentamente*;
- Recorrência ao sentido de leveza nos títulos: *Suave Medo Escuro, Um Sopro, Respiração, A Alma, Prisão do Corpo, Não Pesar Sobre a Terra*;
- Insistência na subtracção, na sensação de perda, nos títulos: *Perder a Sombra, O Último Olhar, Apaga-me os Olhos, Não Pesar Sobre a Terra*;
- Insistência no sentido de limite nos títulos: *Que Farás, Deus, Se Eu Morrer ?, O Último Olhar, Breve Mas Infinita Distância*;
- Constância no sentido de sequência temporal, de cronologia, nos títulos: *Amanhecer, Entre o Dia e o Sonho, Durante o Sono, Breve Mas Infinita Distância, Ouçó-te Tão Lentamente*;
- Recurso à ideia de espacialidade (*locus* na alquimia), e de deslocação no espaço, nos títulos: *Entre o Dia e o Sonho, A Alma, Prisão do Corpo, Aproxima-te, Ouve-me, Passagem, Breve Mas Infinita Distância, Não Pesar Sobre a Terra*;
- Redundância na ideia de Sujeito (inclusive pronomes pessoais e suas formas reflexivas verbais) nos títulos: *Que Farás, Deus, Se Eu Morrer?, A Tua Sombra, Aproxima-te, Ouve-me, A Sombra da Tua Sombra, Apaga-me os Olhos, Ouçó-te Tão Lentamente*;
- E por último, decorrente do item anterior, a ideia de corpo (*astro* na alquimia) nos títulos: *Sol, A Alma, Prisão do Corpo, Não Pesar Sobre a Terra*.

Apresentam-se ainda algumas possíveis aproximações ou contributos ao sentido específico de quatro destas esculturas de Rui Chafes: *Um Sopro*, *A Tua Sombra*, *Aproxima-te*, *Ouve-me* e *Alma*, *Prisão do Corpo*.

No que diz respeito à obra de 1998/2001 *Um Sopro* (Fig. 16), deve-se considerar a associação bíblica do momento genesíaco em que Deus concebe o primeiro homem, Adão, soprando-lhe vida. A metáfora do ‘sopro vital’ serve perfeitamente para Chafes/demiurgo, na medida que o escultor inscreve o espírito (palavra, título, dimensão imaterial) no corpo (ferro, objecto, dimensão material), concluindo o processo de transmutação alquímica da matéria inerte em organismo vivo, tal como Deus, na Bíblia, fez com Adão. Desse modo, *Um Sopro* é sobre a voz de Deus (*vox Dei* em latim) e, não por acaso, diversas vezes Chafes associa o sopro - ou melhor, a sua correspondente imagem, o vento - a Deus: “Wind is like a voice; you can hear it, but you don’t know where it comes from. I’ve

always thought that the wind is like the voice of God.”<sup>411</sup>. Noutra ocasião o escultor refere: “O que é que eu quero? (...) quero mimetizar o vento; mas o vento não é um objecto escultórico, o vento é uma voz, a voz de Deus. O vento nas folhas é a voz de Deus.”<sup>412</sup>. Curiosamente *aura*, do ponto de vista etimológico, advém do grego *aúra* (sopro de ar, brisa) e do latim *aura* (sopro, brisa, vento, ar); como se sabe, a noção de ‘aura’ tem sido muito debatida no século XX, a partir dos estudos de Walter Benjamin, como a capacidade das obras de arte serem percebidas como entidades únicas e irrepetíveis. Interessante, portanto, o paradoxo que poderá ser formado nesta série de Chafes se se pensar que cada escultura é única e irrepetível - a ‘aura’ existe -, apesar das obras no seu conjunto se parecerem umas com as outras, como se fossem múltiplos (cópias repetíveis) de uma mesma matriz original, perdendo-se assim (paradoxalmente) a noção de ‘aura’. Também a configuração do balão ajuda esta escultura, e respectivo título, a potenciar a sensação de movimento pela acção da brisa e do vento. O espectador sente a noção de instabilidade vital - do ser *versus* não-ser - pelo equilíbrio precário denotado entre a fixidez tectónica da esfera e o aparente dinamismo e fragilidade das cordas que a sustentam<sup>413</sup>.

*A Tua Sombra* de 1998/2002 (Fig. 17) e também, porque não, *Perder a Sombra* de 1998/2002 (Fig. 20) e *A Sombra da Tua Sombra* de 2004 (Fig. 26), remetem o discurso para a presença do negativo, a presença vinda não do que é, mas precisamente do que não é. Diz Chafes na entrevista que nesta dissertação se apresenta: “São sombras, são negativos. São negativos de esculturas, sombras de esculturas, um contra-mundo.”<sup>414</sup>. Está-se perante um fenómeno em tudo similar ao da concepção tradicional dos ícones que, mesmo na qualidade de manifestações religiosas e visuais, são sempre impressões (‘negativos’ como as provas, os *prints* das gravuras) da realidade, ou seja, são impressões da matriz (‘positiva’) invisível e não revelada. No entanto, pode remeter-se também o discurso para a crença ancestral de que a sombra é a imagem da alma. Diz Victor Stoichita que a forma mais antiga na qual os egípcios conceberam a alma - *Ka* - foi na sombra. Por sua vez, a sombra negra - *Khaibit* -, que sempre fora vista como a alma do próprio

---

<sup>411</sup> Rui CHAFES entrevistado por Doris von Drathen, in Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 33. O vento (tal como Deus) é uma energia espiritual, não se vê, apenas se experiencia o seu efeito, explica Chafes na mesma entrevista.

<sup>412</sup> Rui CHAFES entrevistado por Marcio Doctors, in Rui CHAFES, *Projecto Respiração, Nocturno*, (...), p. 102. Confira-se também a p. 132 do mesmo texto.

<sup>413</sup> Esta instabilidade vital (estar vivo e/ou não estar vivo) será explicitada na sequência inicial do filme *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovsky, que Chafes sugere como referência directa à sua série de esculturas.

<sup>414</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

indivíduo, passa a ser vista como o seu duplo (o ‘outro’ inconsciente)<sup>415</sup>. Stoichita apresenta ainda outra situação pertinente para esta investigação quando refere que no relato bíblico da Anunciação, o anjo Gabriel em diálogo com a Virgem Maria anuncia: “Hás-de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus (...) [Maria espantada diz] Como será isso, se eu não conheço homem? [O anjo responde] O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a Sua sombra [episkiazein/obumbrabit]. Por isso mesmo é que o Santo que vai nascer há-de chamar-Se filho de Deus!” (Evangelho de São Lucas 1, 30-35). O sentido da expressão «a força do Altíssimo estenderá sobre ti a Sua sombra» (*virtus altissimi obumbrabit tibi*) provoca, segundo Stoichita, interpretações diversas: do grego original *episkiazein*, utilizado por São Lucas, as traduções latinas passaram a *obumbrare*, expressão que perde todo o sentido fecundador original da expressão grega de sombra. Diz Stoichita: “Se trata en esencia de la potencia mágica de la sombra, y más particularmente en este caso, de su virtud fecundadora.”<sup>416</sup>. Outra hipótese de leitura seria ainda, com origem neo-platónica, que o verbo *episkiazo* significaria uma acção semelhante à da produção de imagens: “Las palabras del ángel querrían decir que Dios formaría en el vientre de María la «sombra» (es decir, una primera imagen en estado de esbozo) de Sí mismo, Cristo.”<sup>417</sup>. Sombra, duplo, ou até o outro, que retoma uma vez mais a noção junguiana do arquétipo *sombra*, que diz respeito à relação ‘perigosa’ que o indivíduo estabelece com o próprio género sexual e onde, segundo Jung, poderá residir a força do poder criativo.

A obra *Aproxima-te, Ouve-me* de 2002 (Fig. 23) apresenta, dentro do conjunto das ‘esferas suspensas’, algumas novidades. Por um lado não possui fitas que conectem a escultura ao pavimento, por outro lado está literalmente suspensa no ar, sendo sustentada por uma série imperceptível de linhas (cabos de aço) muito finas que ligam a esfera de ferro às paredes de um espaço em ruínas. Finalmente, um pormenor deveras subtil, e praticamente invisível a um olhar desatento, revela que a esfera tem uma incisão, uma abertura irregular para o seu interior inóspito (Fig. 41). Nunca uma das esferas de Chafes foi tão antropomorfizada; nunca uma sua esfera estabeleceu uma relação tão intensa e emocional com os espectadores. A sensação de flutuação, de ir contra a gravidade é, no

---

<sup>415</sup> Cf. Victor STOICHITA, *op.cit.*, p. 23. A sombra negra, no campo psíquico, é o inconsciente do indivíduo. Interessante também o vislumbrar das noções de retrato e de auto-retrato ao pensar-se a ‘sombra’ em Chafes, tanto como a reprodução do outro (exterior), como o duplo do eu/outro (interior).

<sup>416</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 72. Está de acordo com a concepção de ícone como *print* da matriz original (Deus).

fundo, o enunciado de uma gravidez (curiosa a forma como este dois conceitos sublinhados se tocam numa mesma obra). O próprio nome - *Aproxima-te, Ouve-me* - é a metáfora da esfera (‘sol negro’) que irá conceber (ou que já concebeu) uma vida (ou será uma alma?), que sairá, qual voz espiritual, pela abertura cesariana e entrará na realidade<sup>418</sup>.



Fig. 41 *Aproxima-te, Ouve-me*, (pormenor), 2002

Como último título a analisar surge *Alma, Prisão do Corpo*<sup>419</sup>, obra concretizada naquilo que poderiam ser consideradas três versões - uma de 2001 (Fig. 22) e duas de 2004 (Figs. 27 e 28) - que, regressando à configuração inicial de esfera e fitas pendentes, apresentam também duas alterações significativas em relação ao resto da série: por um lado a escala é muito inferior (enquanto a altura normal das esculturas da série se encontra balizada sensivelmente entre os 190 e os 160 cm, esta três possuem, mais ou menos, uma altura de 115 cm); por outro lado estas esculturas estão colocadas não no chão, mas sim no tecto (em cantos) dos espaços onde estão integradas. Rui Chafes diz sobre este título o seguinte: “Interessa-me a permanente divergência entre alma e corpo.”<sup>420</sup>, e ainda: “A ‘alma prisão do corpo’ é exactamente o que digo (...) mudar o ponto de vista, colocar noutra sítio. Contrariar a ideia platónica e católica, geralmente aceite, que o corpo é a prisão da alma, que tem de se libertar. Mas, e se for ao contrário? Se for o corpo que tiver

---

<sup>418</sup> Cf. Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 30. Drathen refere que a incisão de Chafes é por onde o *innersound* (uterino) se escapa após ter nascido. No mesmo livro também se lê: “To be born is the first great rupture, an intense injury. In principle, we shouldn’t be born (...) but should remain in the peacefulness of an ulterior world. To enter into life is accordingly the first rift; (...)”, Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 45. Sobre o mesmo assunto leia-se: “Pues no vivimos en la pureza del no ser, en la inmaculada libertad de lo prenatal, antes del exilio que es nacer.”, Alberto Ruiz de SAMANIEGO, “En Ningún Lugar Hay Mundo Más Que Dentro”, in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), p. 31.

<sup>419</sup> *El Alma Prisión del Cuerpo* foi o nome também de uma exposição de Rui Chafes na galeria Juana de Aizpuru (Madrid) em 2002.

<sup>420</sup> Rui CHAFES em conversa com Doris von Drathen, in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 246.

de se libertar da alma?”<sup>421</sup>. Uma vez mais está-se perante uma associação ao pensamento de Platão, em que o filósofo compara o corpo a uma prisão e a alma (aprisionada) ao mundo das ideias, mas neste caso de modo invertido, ou seja, a deslocação de sentido, característica da obra de Chafes, dirige-se para a posição antagónica do descrito pelo pensador grego<sup>422</sup>. Doris von Drathen, uma das autoras mais profíguas a escrever sobre a obra do escultor português, nas suas notas sobre *Comer o Coração* de 2004, comenta: “Uma dessas esferas estava montada muito alta, junto ao tecto; chamava-se *Alma, Prisão do Corpo*. (...) a imagem, rica em tradição, de um sol negro - esse «triunfo sobre o sol, como se todas as sombras e todos os objectos tivessem sido apagados».”<sup>423</sup>. Esta última frase, citada por Drathen, foi proferida por Kasimir Malevich em 1913 quando da sua participação na concepção da ópera *Vitória Sobre o Sol*, e decorrente da qual o artista russo deu início à aventura do Suprematismo em Pintura. A referência a Malevich demonstra a pertinência da colocação das três *Alma, Prisão do Corpo* no ângulo do canto superior do compartimento expositivo. Chafes evoca assim o paradigma máximo da arte não-objectiva, o *locus* onde o célebre *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* foi apresentado pela primeira vez, na exposição *0.10, Última Exposição de Pintura Futurista* de 1915 (Fig. 8) e que, como se sabe, por sua vez também alude ao local onde o povo ortodoxo russo tende a colocar o ícone da *Nossa Senhora com o Menino* (tradicionalmente o mais venerado): no canto superior da divisão principal da casa. A referência à mãe de Deus é muito significativa e, pela utilização do conceito alma no título, também justificável; é que alma provém do latim *anima* e, como já descrito no princípio deste capítulo, o arquétipo *anima* é a representação do inconsciente (sempre feminino) do homem, ou seja, é o carácter afectivo com traços femininos do ser psíquico masculino. A frase de Jung que se segue não poderia ser mais explícita: “Pode-se também definir a anima como imago ou arquétipo, ou ainda como o depósito de todas as experiências que o homem já teve da mulher. Por isso, a imagem da anima é, em geral, projectada numa mulher. Como sabemos, a arte poética frequentemente descreveu e cantou a anima.”<sup>424</sup>.

---

<sup>421</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

<sup>422</sup> Deve ter-se em consideração que a expressão ‘corpo prisão da alma’ foi enunciada pela primeira vez pelos pitagóricos: “O Pitagorismo exerceu forte influência em Platão. As especulações do *Timeu*, a assimilação do corpo a uma prisão, (...)”, Jean BRUN, *op. cit.*, p. 38.

<sup>423</sup> Doris von DRATHEN, “Diálogo Com o Outro Lado”, in AAVV, *Comer o Coração, Rui Chafes/Vera Mantero*, (...), p. 71.

<sup>424</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 46.

## II.1.8. Contaminações

As referências possíveis apresentadas no trabalho de Chafes não se prendem apenas aos títulos e aos seus significados<sup>425</sup>. Do modo como apresentei esta série (Figs. 12 a 32) fica-se com a sensação de se estar perante uma sequência fílmica, onde cada peça não é mais do que um fotograma de uma película de celulóide. Chafes, justificando a sua noção de série, e sublinhando o processo fluído de transformação no seu trabalho, em que uma escultura leva a outra, e a outra, indefinidamente, acaba por dizer: “Toda a minha escultura é uma só escultura com vários momentos. Um filme com vários fotogramas.”<sup>426</sup>. Em toda a obra de Rui Chafes consegue-se vislumbrar explicitamente a importância do cinema como referente (isto é, como contaminação segundo o escultor). E o caso desta série de esculturas aqui em análise é paradigmático disso mesmo: as ‘esferas suspensas’ ‘nasceram’ no dia em que o escultor viu pela primeira vez uma das obras mais paradigmáticas da história do cinema e da história do cinema religioso, o filme *Andrei Rublev* do cineasta russo Andrei Tarkovsky<sup>427</sup>. Chafes comenta em entrevista: “Há muitas intimidades com esse filme (feito no ano em que nasci, 1966) e com toda a obra de Tarkovsky. *Andrei Rublev* foi a minha primeira aula de Estética a sério. (...) Aí percebi, pela primeira vez, que a escultura pode ser apenas um enorme balão que se eleva lentamente no ar, levando consigo a emoção e o entusiasmo sem fim de um homem que perde o peso da gravidade.”<sup>428</sup>. O balão como referente também surge noutros filmes de Tarkovsky (Figs. 42 e 43), nomeadamente no *Solaris* (1972) em que se vislumbram, no início do filme, gravuras representativas dos primórdios do balonismo, inscritas no *décor* do interior da casa do protagonista Kris Kelvin antes de partir numa viagem interplanetária, e no filme *O Espelho* (1974) em imagens documentais de arquivo (propaganda soviética) mostrando balões com os pioneiros da cosmonáutica no período estalinista. Outras poderiam ser as contaminações mais ou menos explícitas contidas nas ‘esferas’ de Rui Chafes, contudo apenas incluo nesta investigação, como referência directa, o misterioso desenho a carvão *O Olho, Como Um Balão-Bizarro, Dirige-se Para o Infinito* de 1882 (Fig. 44) do pintor

---

<sup>425</sup> Chafes diz a João Fernandes em entrevista que o termo exacto não será referências mas sim contaminações, que ele próprio vê no mundo para poder criar outras realidades que se lhe opõem (o já designado contra-mundo), cf. Pedro COSTA, Rui CHAFES, *Fora!*, (...), p. 107.

<sup>426</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

<sup>427</sup> Tarkovsky é um dos cineastas preferidos pelo escultor, não só pela sua filmografia como inclusive pelo seu pensamento artístico. No livro *Würzburg Bolton Landing* Tarkovsky é o primeiro autor a ser referido por Chafes. Veja-se Rui CHAFES, *Würzburg Bolton Landing*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, pp. 9-11.

<sup>428</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.



simbolista Odilon Redon, o qual paira ameaçadoramente sobre a realidade e que tudo vê, e tudo observa<sup>429</sup>.



Fig. 42 Andrei Tarkovsky, *Solaris*, (3 fotogramas DVD1), 00:08:21, 00:08:38 e 00:08:40

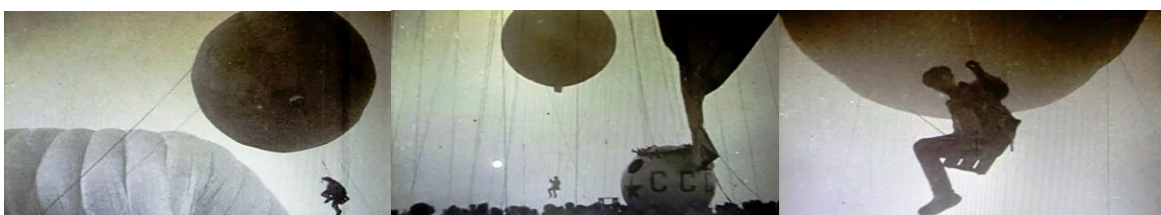


Fig. 43 Andrei Tarkovsky, *O Espelho*, (3 fotogramas), 00:39:46, 00:40:14 e 00:40:16

Mas, regressando à referência inicial indicada por Rui Chafes - o filme *Andrei Rublev* -, convém tecer algumas considerações sobre o início desta obra que tanto impressionou o escultor. O filme começa com um prólogo no qual o espectador se depara com a história de um personagem - Efim - que tenta voar com a ajuda de um balão primitivo, muito rudimentar (Fig. 45). No fim da sequência, o balão cai e o argonauta morre. Efim, mesmo assim, ainda voa durante algum tempo. O enorme balão é empurrado pelo vento (Chafes, como já se constatou, pensa sempre o vento como metáfora de Deus), qual sopro transcendente que anima de vida o balão e o dirige, neste caso, para o seu próprio fim.



Fig. 44 Odilon Redon, *O Olho, Como Um Balão-Bizarro, Dirige-se Para o Infinito*, 1882

<sup>429</sup> Significativa também a aproximação semântica que pode ser feita entre este desenho de Redon e a sensação de consciência, clarividência e onnipresença do planeta Solaris na obra homônima do escritor Stanisław Lem e no filme de 1972 de Andrei Tarkovsky.

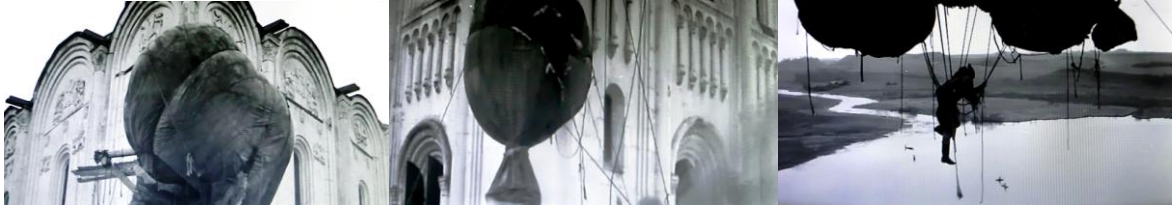


Fig. 45 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, (3 fotogramas DVD1), 00:02:52, 00:02:58 e 00:05:37

Esta mesma sequência surge (pelo menos na sua dimensão sonora) no filme-documentário *Durante o Fim* de 2003, do realizador João Trábulo, sobre a obra de Rui Chafes<sup>430</sup>. Na primeira parte do documentário pode ver-se o escultor no seu *atelier* a executar uma das suas ‘esferas suspensas’ (Fig. 46). Os ruídos metalúrgicos de fundo durante a execução da obra são intercalados com elementos sonoplásticos do filme de Tarkovsky. Senão veja-se:

- 3’20” surge a primeira imagem da sequência de Rui Chafes a construir a escultura;
- Aos 8’46” surge o primeiro som de sino que remete o espectador para o filme *Andrei Rublev*;
- Aos 9’04” ouve-se Efim dizer: “Arkhip, dá-me a corda”;
- 9’43” Efim diz: “Meu Deus, oxalá isto resulte”, entretanto Chafes continua no seu *atelier* a construir a ‘esfera/balão’;
- Aos 12’41” do documentário, quando Chafes se levanta e desprende a ‘esfera’ das correntes que a suspendem, quando liberta literalmente a obra, ouve-se a voz entusiasmada de Efim: “Estou a Voar!”;
- E aos 13’21” o êxtase antes da queda: “Venham apanhar-me, se puderem!”.

No resto do documentário, sempre que uma das esferas surge na imagem, o realizador João Trábulo coloca, como ‘pano de fundo’, vozes, diálogos do filme emblemático de Tarkovsky.

Mas o fim do personagem-argonauta em *Andrei Rublev* é deixado misteriosamente na dúvida. O espectador não vê a sua morte. Tarkovsky também

<sup>430</sup> *Durante o Fim* constitui-se como um filme-documentário sobre a obra de Rui Chafes, no qual são intercalados, com as sequências da realidade artística do escultor, excertos de filmes determinantes para o processo criativo do autor português. No caso de *Andrei Rublev* de Tarkovsky é paradigmática a sua introdução no documentário; por várias vezes ouvimos excertos do filme (dimensão poética da palavra dita), mas nunca vemos imagens do mesmo.



Fig. 46 João Trábulo, *Durante o Fim*, (3 fotogramas), 00:09:06, 00:10:36 e 00:12:47

compreende a dimensão tempo, tal como Chafes, segundo a noção simbólica do eterno retorno, como um ciclo ininterrupto, em que à morte sucede o nascimento e a vida. Após a câmara ‘subjectiva’ cair e se despedaçar na terra, o único objecto que o espectador observa é o balão (ou será a metaforização de uma placenta?) na margem do rio a expulsar ar, como um último suspiro vital ou como um organismo a respirar de forma ofegante após ter nascido (Fig. 47). Curiosamente, no livro *Tarkovsky*, de Nathan Dunne (2008), pode observar-se uma imagem inédita (Fig. 48), não incluída na versão final do filme, de Efim jazente ao lado do balão, a qual não dá certezas se o personagem está morto ou simplesmente a dormir (como uma criatura acabada de nascer).

Esta recorrência à questão da maternidade, do acto criativo como *analogon* da concepção e nascimento de vida humana (e a paradoxal ‘confusão’ de valores que a associam à ideia de morte), creio ser um dos elos principais de ligação entre estes dois autores e, como se verá, de ligação à própria obra a analisar de Rothko e à minha, a apresentar no terceiro capítulo da tese. Isso mesmo se confirma no final de *Durante o Fim*,



Fig. 47 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, (3 fotogramas DVD1), 00:07:06, 00:07:09 e 00:07:13

quando João Trábulo (ou será a mão ‘invisível’ do escultor?) apresenta uma sequência em que se vê um cemitério com a sepultura de Andrei Tarkovsky - um dos ‘pais’ espirituais de Chafes - na qual foi colocado um ícone representando *Nossa Senhora com o Menino* e, logo a seguir, encerrando o filme-documentário, o ‘movimento contrário’ com a apresentação de imagens subjectivas (em plano muito aproximado como nos ícones ortodoxos) da mulher e do filho-bebé do escultor. Não se pode deixar de referir que para

esta sensação de circuito fechado, de relação simbiótica entre passado e futuro, entre ascendência e descendência (a metáfora do balão suspenso como união entre princípio e fim), já concorrera também, no passado recente, uma outra obra célebre, a instalação-vídeo *Céu e Terra* (1992) do artista norte-americano Bill Viola (Fig. 49), onde se pode observar a ligação visual entre as imagens-documento dos momentos terminais da mãe de Viola e os primeiros segundos do seu filho recém-nascido<sup>431</sup>. Rui Chafes permanece no meio, como um balão em suspensão.



Fig. 48 Andrei Tarkovsky, “Efim jazente”, *Andrei Rublev*, 1966



Fig. 49 Bill Viola, *Céu e Terra*, 1992

### II.1.9. Regresso ao passado

A pertinência do filme de Tarkovsky como referente para a construção desta série pode ser vista também segundo outro prisma: o do pensamento simbólico da pré-modernidade. Questionado sobre a possível relação entre Andrei Rublev, o mais famoso pintor de ícones russo do final da Idade Média, e Tilman Riemenschneider (outro dos ‘pais espirituais’ de Chafes), escultor do gótico tardio alemão, o artista luso responde: “São dois autores que desenharam as marcas da sua Fé com o maior rigor, nos seus respectivos materiais. Ambos criaram um espaço de definição para essa zona ambígua a que chamamos ‘Fé na Arte’. E ambos achavam que seguir uma regra e uma disciplina será sempre um caminho mais seguro para chegar à grande Arte do que seguir apenas os instintos de expressão pessoal.”<sup>432</sup>. Na sua lição de 2011, o artista fala do privilégio que foi ter conhecido a obra de Riemenschneider: “Com esse grande Mestre aprendi a lidar com os

<sup>431</sup> Nessa medida, *Entre o Céu e a Terra (A História da Minha Vida)*, título da lição de Chafes à Universidade de Lisboa, é pois uma possível aproximação a Bill Viola e ao movimento de contracção e distensão destes dois pólos energéticos que se tocam: a vida e a morte.

<sup>432</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

meus limites, com os limites da matéria, e a transformar esses limites numa marca da passagem do sopro que transforma o peso da matéria na leveza do espírito. Não há magia aqui, apenas o trabalho, a sabedoria e a experiência. Só a certeza e a crença de que, apesar de os objectos não existirem, de não ser possível acreditar na sua existência, de apenas serem uma possibilidade e não uma certeza definitiva, eles são a única maneira, que temos ao nosso alcance, de mostrar um pensamento no espaço. Não conhecemos outro modo, estamos condenados ao objecto, à sua construção. Por isso, e essa foi a enorme lição que aprendi com Tilman Riemenschneider, temos de ser absolutamente precisos e exactos na sua formulação espacial e na sua realização, para que a ideia que nos habita possa ser transmitida claramente, com o máximo rigor. (...) Para esse grande Mestre trabalhei, sobretudo, a executar os cabelos e as mãos dos Santos. Essa tarefa, que era reservada apenas aos aprendizes mais dotados, deu-me uma noção muito exacta de como capturar a passagem do sopro (a Voz de Deus) na leveza dos cabelos e nas folhas das árvores e de como testemunhar a força desamparada e efémera dos batimentos do coração no interior de um corpo, essa outra forma de Voz de Deus, a força que dá sentido a todos os gestos que as nossas mãos executam (ou assumem) ao longo da nossa passagem na terra.”<sup>433</sup>.

Riemenschneider (e, porque não, também Rublev) ‘ensina’ a Chafes a leveza, a espiritualidade, a desmaterialização, a ascensão, a perda de peso, a transmutação do material em espiritual. Toda esta mentalidade, vivida neste período histórico do final da Idade Média, é coeva de uma das maiores revoluções surgidas no pensamento ocidental, a passagem da concepção teocêntrica da realidade para o humanismo antropocêntrico. Umberto Eco escreve, no seu *Arte e Beleza na Estética Medieval*: “Isto não significa que se substitui Deus pelo homem, mas que se vê o homem como centro activo, o protagonista do drama religioso, como mediador entre Deus e o mundo.”<sup>434</sup>. E para este panorama contribui, acrescenta Eco, o renascimento do platonismo. Em 1463 Marsílio Ficino (1433-1499) traduz, actualiza e amplia, uma colectânea de tratados gnósticos e neo-platónicos (do início da era cristã) e textos da sabedoria dos mistérios pagãos e conceitos mágicos, e apresenta-os numa compilação sob o nome *Corpus Hermeticum*. Esta obra revela um dos princípios gerais do humanismo renascentista: o homem não só é criado por Deus, como também ele próprio é divino<sup>435</sup>. Mas, muito importante, à realidade religiosa da Igreja Católica dominante sobrepe-se, agora, o saber ilimitado do homem moderno, que tudo

---

<sup>433</sup> Rui CHAFES, *Entre o Céu e a Terra*, (...), pp. 19 e 21.

<sup>434</sup> Umberto ECO, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p. 163.

<sup>435</sup> Cf. *idem*, p. 168.

parece conseguir, inclusive controlar, por meio de estruturas herméticas, a matéria e o espírito. Mais duas passagens de Eco sobre este período: “A alma humana é a verdadeira cópula do mundo porque, por um lado, dirige-se para o divino e, por outro, insere-se no corpo e domina a natureza.”<sup>436</sup>, e ainda: “(...) um outro aspecto do paradigma renascentista, esta concepção de sábio que procura tornar-se semelhante a Deus penetrando-lhe os mistérios, (...).”<sup>437</sup>.

Este desvincular, lento e gradual, do homem moderno em relação à Igreja a partir do Renascimento (e de modo mais acentuado na época Iluminista), não reduziu contudo a sua aptidão ontológica para o espiritual, para o sagrado; o que aconteceu foi um enorme e radical desvio da transcendência para a imanência, esta última concebida tanto exteriormente - a Natureza como universo misterioso<sup>438</sup> -, quanto interiormente - o ser humano como universo misterioso. O culminar da influência destas duas vertentes do desvio apresenta-se no período Romântico dos finais do século XVIII e início do século XIX. E aqui surge Novalis, o autor que será sempre o grande alicerce do pensamento de Rui Chafes, e que o escultor irá recorrentemente visitar (e nele colher influências).

#### II.1.10. Possíveis sentidos finais

Na esteira de Novalis, só resta, neste momento final da investigação sobre estas obras de Rui Chafes, apresentar os argumentos do que se considera serem os possíveis sentidos ou significados novos desta série escultórica. As ‘esferas em suspensão’ podem sugerir, num plano metafórico, o momento mágico em que os espermatozoides fecundam o óvulo e se constitui o ovo, o preciso momento em que a vida é gerada uterinamente<sup>439</sup>. O artista parece congelar/fossilizar um instante transitório, na realidade um micro-segundo, que durará séculos devido à sua concretização em ferro. Esta interpretação é baseada na convocação constante que o escultor português faz da obra poética de Novalis. Rui Chafes afirma-o: “Quando me refiro a ‘imagens’ orgânicas, tais como florações ou flores e órgãos

---

<sup>436</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>437</sup> *Ibidem*, pp. 178-179.

<sup>438</sup> Foram também os pensadores gnósticos pós-*Corpus Hermeticum* que traçaram, à luz da alquimia, a imagem de uma Natureza divina transmutada a partir da matéria escura, tornando-se uma espécie de preconizadores da veneração posterior romântica pela Natureza, cf. Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 23.

<sup>439</sup> O objectivo da hipótese metafórica da concepção não é o da definição de uma vertente única de interpretação para estas esculturas de Chafes; apenas se pretende criar um nível discursivo que, no final da tese, una todas as obras e autores convocados. Neste sentido, todos estes autores (quer estejam vivos ou não) são avessos a interpretações limitadas e estanques das suas obras, o que possibilita uma certa liberdade de interpretação das mesmas.

sexuais humanos que se assemelham a florações, vejo-me de novo ligado a Novalis quando ele diz, por exemplo, que «os órgãos do pensamento são os geradores do Mundo, os órgãos sexuais da Natureza».<sup>440</sup> Confrontado com esta problemática sexual (que já outros autores haviam questionado, como por exemplo Maria Filomena Molder no seu livro *Matérias Sensíveis*, no qual apresenta as obras de Chafes, à luz de Novalis, como dejectos, expulsões do corpo, rastos de uma latência sexual aplicada às formas), Chafes afirma: “Gosto da ideia de semente, de inseminação. De as ideias serem sementes levadas pelo vento e, conforme o terreno onde caem, podem ou não germinar.”<sup>441</sup> O escultor não deixa de ser evasivo e ambíguo no resto da resposta, mas acrescenta: “Eu entendo a sexualidade no meu trabalho como Novalis a entendia.”<sup>442</sup> A questão importante é que, além do facto da sexualidade ser evocada e não explicitada e de ser um dos muitos possíveis universos de significação (e não o único), na realidade as esculturas estão a falar de sexualidade, não do ponto de vista prático e funcional (algo que tem a ver com a intimidade ‘consciente’ de cada um), mas do ponto de vista do sagrado colectivo (algo que tem a ver com a intimidade ‘inconsciente’ de todos)<sup>443</sup>.

A sexualidade assim vista, segundo o pensamento junguiano, acaba por tornar estas observações mais claras e razoáveis. Num dos primeiros livros sobre a obra de Rui Chafes, *Harmonia*, é revelada a ‘doutrina da natureza’ de Novalis, a relação de afinidade entre as formas da natureza e os organismos vivos; neste contexto animista uma forma leva sempre à outra, estabelece-se sempre uma analogia entre sexualidade humana, botânica, embriologia, alquimia, etc.. Escreve Hubertus Gassner no seu texto *The Unknown Masterpiece* de 1998 (ano de nascimento das primeiras ‘esferas suspensas’): “Os desenhos e as esculturas de Rui Chafes representam o desejo de estar no corpo do outro e integrar-se no corpo do outro, (...)”<sup>444</sup>. Num *crescendo* revelador, Gassner adianta: “Toda a obra de arte se assemelha, portanto, à forma oclusa de uma semente, que, a despeito do seu

---

<sup>440</sup> Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 245. No livro da autoria de Drathen, Chafes diz algo semelhante: “I think of Novalis, for instance, when he says «the organs of thought are the genitals of nature which create the world», (...)”, Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 41.

<sup>441</sup> Rui CHAFES entrevistado em anexo 1.

<sup>442</sup> *Idem*, p. 388.

<sup>443</sup> A propósito, diz Pires do Vale: “Há algo de sagrado nesta aproximação ao interior do corpo (...)”, Paulo Pires do VALE, “Vós aqui, Sr. Brunetto?”, in Rui CHAFES, *Inferno (a Minha Fraqueza é Muito Forte)*, Lisboa, Galeria João Esteves de Oliveira, 2011, p. 37.

<sup>444</sup> Hubertus GASSNER, “The Unknown Masterpiece”, in Rui CHAFES, *Harmonia*, (...), p. 5.

fechamento formal, é apenas início de um devir, que em si encerra e que de si provém.”<sup>445</sup>. E finalmente acaba por dizer: “A cápsula esférica (...) faz pensar (...) também na cápsula seminal ou no óvulo numa cavidade pélvica feminina, onde a nova vida humana se desenvolve e de onde sai. (...) Porquanto as esferas (...) como o óvulo num ventre de mulher, (...).”<sup>446</sup>.

Além de Novalis, com a sua concepção completa de Universo como analogia do indivíduo humano na sua dimensão corpo, alma e espírito, outro escritor alemão, caro a Chafes, poderá ser determinante para corroborar esta hipótese. Refiro-me a Rainer Maria Rilke, que afirma: “(...) cresce nos capilares, aspirado para cima através de canais até às últimas ramificações da tua existência infinitamente ramificada. É lá que ele sobe, é lá que ele te supera, mais alto que a tua respiração em que te refugias como no último lugar de abrigo.”<sup>447</sup>. Esta possível associação aos capilares que investem para cima até ao abrigo, não só faz recordar as tiras ondulantes que suportam as esferas, como também remetem para uma outra imagem vital no universo iconográfico do escultor: a árvore<sup>448</sup>.

Mas não são só os poetas e as suas palavras que justificam esta ideia de tempo suspenso no momento da fecundação. Também outras obras, no percurso do artista, denunciam a aproximação a esse momento genesíaco: são os casos de *Cinza* de 2002 e *Unborn* de 2001 (Figs. 50 e 51). Em *Cinza*, várias formas serpenteantes, com configuração semelhante a espermatozoides, são dispostas num espaço fechado e muito escuro; a iluminação é propositadamente dramática para pontuar/focalizar cada unidade escultórica,

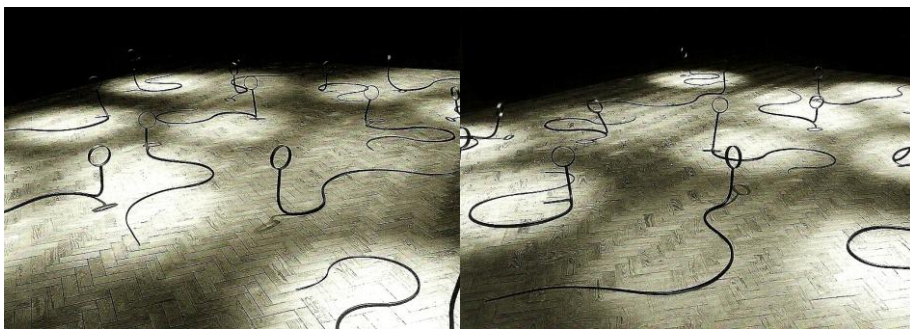


Fig. 50 *Cinza*, 2002

---

<sup>445</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>446</sup> *Ibidem*, pp. 8-9.

<sup>447</sup> Rainer Maria RILKE citado in Rui CHAFES, *Würzburg Bolton Landing*, (...), p. 116.

<sup>448</sup> A árvore é um dos principais *locus* das esculturas exteriores de Chafes ao longo de toda a sua obra, todavia esse facto não será aqui objecto de estudo. A simbologia da árvore será comentada no ponto relativo ao filme *Andrei Rublev* de Tarkovsky e no terceiro capítulo, referente à obra pictórica *Dei* concebida por mim para esta investigação.





Fig. 51 *Unborn*, 2001

mas também para conferir ao espectador a sensação de estar inserido num contexto envolvente, saudável para a germinação, como um abrigo uterino. Alexandre Melo diz sobre este conjunto: “(...) configuração de um devir. O mais importante é o lugar de onde estas formas vêm e para onde estas formas vão. Porque estamos no princípio o tema é o nascimento. Ou melhor, para ser mais exacto, o espaço evocado é o espaço do corpo antes de haver corpo.”<sup>449</sup>. Está-se, portanto, perante a evocação da potenciação energética antes da fusão com o óvulo (ou esfera) e consequente nascimento do embrião.

A série *Unborn*, por sua vez, está inscrita directamente na Natureza, num espaço não artificial, mas que, paradoxalmente, se torna inóspito, pois não confere (ainda?) ‘vida’ às esculturas. A configuração dos elementos escultóricos que, para alguns, poderá ser descrita como semelhante a alfinetes gigantes (fazendo ressoar também associações a instrumentos cirúrgicos), é a de aparentes fósforos à espera de serem acesos com o ‘sopro vital’. Esta associação ao elemento ígneo relembra o exposto por Gaston Bachelard: “O sexo feminino é depositário de pequenas esferas humanas que se encontram no ovário. Essas pequenas esferas constituem uma matéria eléctrica sem vida, sem acção; como uma vela apagada, ou um ovo pronto a receber o fogo da vida, a pevide ou a semente: ou, enfim, como a torcida ou o pau de fósforo que esperam esse espírito do fogo (...).”<sup>450</sup>. Bachelard fala do ‘devaneio do fogo’ (da sexualização da entidade ígnea) para explicar o processo alquímico de transmutação. O fogo como elemento de acção, refere este pensador, une a matéria e o espírito, como uma cópula, em que o princípio masculino entra no princípio feminino para acender uma nova luz<sup>451</sup>. O certo é que, para o pensamento espiritual ocidental e, mais concretamente, para o pensamento cristão e católico, a alma

<sup>449</sup> Alexandre MELO, “Rui Chafes e Vera Mantero, Comer o Coração”, in AAVV, *Comer o Coração, Rui Chafes/Vera Mantero*, (...), p. 20.

<sup>450</sup> Gaston BACHELARD, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>451</sup> Cf. *idem*, pp. 56-57.

nasce no preciso momento da fusão original, quando ‘dois’ se metamorfoseiam em ‘um’ ulterior: “(...) to come to life again and again as a fundamental principle in the sculptures of Rui Chafes.”<sup>452</sup>, explica Doris von Drathen. O que Chafes evoca é a sacralização do milagre que é a vida, ou melhor, é o movimento primário (ou princípio vital) masculino de aproximação ao outro feminino<sup>453</sup>.

Rui Chafes é um dos autores actuais que melhor espelha a possível dinâmica do sagrado e da espiritualidade como formulação de um processo artístico. O escultor tem uma singular devoção ao ferro e ao fogo e explora, no limite, um saber demiúrgico, ancestral e secreto, que tem por objectivo último gerar algo concreto, físico, imanente, imbuído de espiritualidade e transcendência. A sua arte influi sobre a vida como uma iluminação; restitui ao espectador da arte contemporânea uma sensação de ascese que há muito parecia ter sido esquecida. Diz o autor: “Posso dizer que a arte cura as pessoas. Acredito absolutamente e de forma inabalável que a arte e a poesia têm esse poder de cura. A arte é uma espécie de pureza e de salvação da pureza no meio da catástrofe. E uma forma de restituir às pessoas essa dignidade é restituir também essa fé na arte.”<sup>454</sup>.

Tal como Rui Chafes, no seu percurso intelectual e artístico, também agora esta investigação se dirigirá para Norte.

---

<sup>452</sup> Doris von DRATHEN, *op. cit.*, p. 20.

<sup>453</sup> No texto *Uma Fenda no Mundo* Paulo Pires do Vale refere-se a este movimento como o regresso às origens da vida: “(...) a experiência da ‘Grande Mãe’! O ventre, receptáculo e produtor de vida.”, Paulo Pires do VALE, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (II), O Sagrado e a Obscuridade*, (...), p. 4.

<sup>454</sup> Rui CHAFES citado in Bernardo Pinto de ALMEIDA, *op. cit.*, p. 12.

## II.2. Mark Rothko: capela de Houston

“My relation with God was not very good, and it has gotten worse day by day.”<sup>455</sup>

Mark Rothko é o autor que se segue nesta tentativa de analisar percursos visuais e simbólicos que problematizam o fenómeno da espiritualidade no momento contemporâneo. Artista do denominado expressionismo abstracto americano, Rothko concebeu no período final da sua vida uma série pictórica - 14 grandes pinturas agrupadas em 3 trípticos e 5 trabalhos individuais (Figs. 52 a 59) - que, conjuntamente com o espaço arquitectónico onde está exposta - a capela adjacente à Universidade Católica St. Thomas de Houston (Texas, E.U.A.) -, se constitui como um dos expoentes máximos da arte dita religiosa do século passado.

A pintura de Rothko é muitas vezes apelidada de espiritual pela expressividade dos seus campos de cor saturados e difusos que vibram e se confrontam em grandes contrastes cromáticos e que corresponde, segundo uma visão crítica da sua obra, à fase clássica do seu percurso (a que o próprio autor aludia como ‘pensamento trágico’). Porém, neste caso da capela de Houston isso não acontece; o pintor renuncia à sensualidade da cor e apresenta pela primeira vez aspectos inovadores no seu trajecto visual: os pensamentos ‘monocromático’ e ‘*hard-edge*’. Está-se perante aquilo que os ensaístas apelidaram de *void*, um último capítulo da obra do artista, no qual as suas pinturas não reflectem luz mas sim absorvem-na, tal como um vórtice ou um sugadouro existencialista. Rothko pretendeu, nesta série, condensar tanto a dimensão finita da realidade quanto a infinita através da apresentação simbólica do princípio e fim da luz ou, melhor ainda, pretendeu demonstrar a mais pura luz ‘visível’ na ‘escuridão interior’ do ser humano. Rothko, que sempre considerou a música como a maior das artes, e que pensava normalmente os seus quadros do ponto de vista de intensidade sonora<sup>456</sup>, de repente, a partir desta série, passa a fazer pinturas ‘graves’, quase ‘inaudíveis’, como se as suas obras tivessem perdido a capacidade

---

<sup>455</sup> Mark ROTHKO citado por James ELKINS, *Pictures & Tears*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2005, p. 204.

<sup>456</sup> Dimensão sinestésica, de possível analogia entre sentidos diferentes (neste caso entre visão e audição). Sinestesia - do grego *sin* (união, junção) + *estesia* (sensação) - corresponde ao fenómeno perceptivo através do qual o estímulo sensorial dirigido a determinado sentido é percebido não só por este último, mas também por outro, ou mais sentidos, cf. Paolo d’ANGELO, “Sinestesia”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, pp. 323-324.

de ‘emitir’ sons. A questão que se levanta é até que ponto esta série surgiu precisamente porque o autor, que sempre havia pensado a sua actividade como um acto de fé, se confrontou com a dúvida quanto a ela<sup>457</sup>.

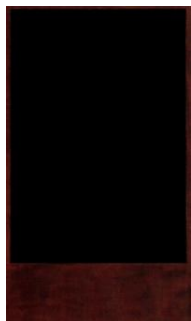


Fig. 52 Pintura isolada com forma negra (Sul)



Fig. 53 Tríptico ‘monocromático’ da ábside (Norte)

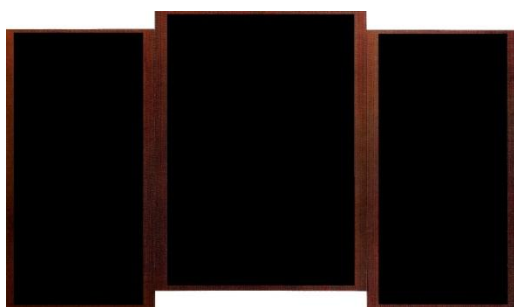


Fig. 54 Tríptico lateral com formas negras (Este)

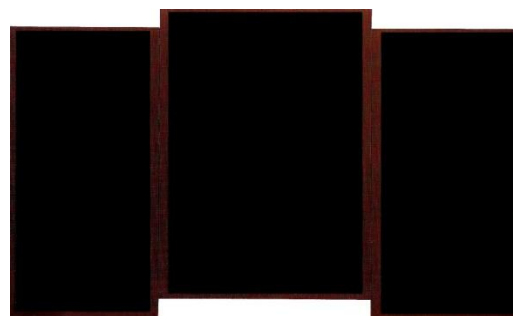


Fig. 55 Tríptico lateral com formas negras (Oeste)



Fig. 56 ‘Monóromo’ (Sudeste) Fig. 57 ‘Monóromo’ (Sudoeste) Fig. 58 ‘Monóromo’ (Nordeste) Fig. 59 ‘Monóromo’ (Noroeste)

<sup>457</sup> Rothko mostrou-se muito hesitante, como se verá, quanto à conclusão do conjunto pictórico de Houston. Sabia que estava numa fase final da sua carreira (constantes problemas de saúde impediam-no de trabalhar com regularidade), e que, assim sendo, esta obra poderia vir a ser considerada o culminar da sua carreira, mas também tinha consciência do quão radicais eram as alterações e novidades introduzidas no seu discurso (não estava seguro desta sua nova *imageless art*). Por todos estes factores, o pintor sentia estar numa encruzilhada existencial e espiritual.

### II.2.1. A invenção de Rothko

Convirá fazer uma breve abordagem de alguns aspectos biográficos deste autor, para se poder entender melhor toda a carga emocional, trágica e tendencialmente depressiva que estruturou, durante décadas, o seu processo criativo e que acabou por definir a sua obra. Marcus Rothkovitz<sup>458</sup> nasceu em 1903 em Dvinsk (Rússia) no seio de uma família judaica, em pleno período final da Rússia czarista. Entre 1903 e 1913, ele e a sua família testemunharam um clima crescente e generalizado de anti-semitismo<sup>459</sup>. A perseguição aos judeus russos intensificou-se entre 1906 e 1911<sup>460</sup>. O pai de Mark emigrou em 1910 para Portland (Oregon) nos Estados Unidos da América, onde havia uma grande comunidade de emigrantes judeus russos. Em 1912 seguiram-se-lhe os dois irmãos mais velhos de Mark, para evitarem o serem alistados no exército russo. Mark, a sua irmã e a sua mãe permaneceram no interior da comunidade judaica em Dvinsk, cada vez mais ameaçada e hostilizada, mas em 1913 fugiram ao drama social em que viviam e embarcaram também para os E.U.A., onde se reuniram com o resto da família. O seu pai, único membro da família com emprego, morreu oito meses depois em Março de 1914<sup>461</sup>.

Será toda uma carga negativa traumática o que caracterizará a chegada do jovem Rothko ao ‘novo mundo’, a um contexto totalmente diferente daquele experienciado na Rússia. Toda a cosmovisão vivida nos anos subsequentes levam o jovem Mark a constituir uma personalidade fragmentada e dividida entre duas realidades: por um lado, uma forte ligação à cultura misticista hebraica e russa, através do seu núcleo familiar, por outro, a predisposição para uma abertura à realidade modernista e cosmopolita que, gradualmente, se faz sentir no contexto americano<sup>462</sup>.

---

<sup>458</sup> Após tornar-se cidadão norte-americano em 1938, o autor encurtou o nome para Mark Rothko (a partir de 1940).

<sup>459</sup> No início do século XX grande parte dos 5 milhões de judeus do império russo viviam na região de Dvinsk. Rothko e a sua família assistem à perseguição dos judeus (os denominados *pogrom*), e à repressão e clima de terror perpetrados pelos cossacos e polícia secreta russa contra os primeiros focos de activismo revolucionário.

<sup>460</sup> Anos mais tarde, em entrevista, Rothko chega mesmo a afirmar recordar-se de ter visto judeus a cavarem as suas próprias sepulturas, antes de serem executados, e familiares seus a serem chicoteados e reprimidos pelos cossacos, cf. Geneviève VIDAL, *Mark Rothko, The Artist of the Red Night, 1903-1970*, in <http://vidal.genevieve.pagesperso-orange.fr/rothko/> de 12-10-2010, capítulo 1, p. 3.

<sup>461</sup> Cf. Geneviève VIDAL, *op. cit.*, capítulo 2, pp. 1-2. Veja-se também Jessica STEWART, “Chronology”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *Mark Rothko*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, p. 333.

<sup>462</sup> Rothko, contudo, defronta-se ainda na sua juventude com a latente violência da vida nos E.U.A. e a dura realidade das injustiças sociais. Portland, cidade industrial onde vivia, estava na vanguarda das lutas sociais e sindicais pelos direitos dos trabalhadores e por diversas vezes foi foco de tumultos sociais graves, nas primeiras décadas do século passado.

Mas o que levou Mark Rothko a adoptar, anos mais tarde, uma pintura exponencialmente abstracta e não-objectiva com sentido mitológico, trágico e simbólico? Quais os aspectos que lhe permitiram criar um universo de valores estéticos capazes de aceder a uma dimensão ulterior espiritual do acto pictórico? Convém realçar a predisposição mental e emocional de Rothko para tudo o que denotasse ser trágico e negativo, ou seja, uma visão eminentemente dramática da realidade; toda a sua experiência de vida cobre, inevitavelmente, os períodos que compreendem o início do século XX, o eclodir da 1ª Guerra Mundial, a Grande Depressão económica dos anos 30, a 2ª Guerra Mundial e a subsequente Guerra Fria. Nos anos 20 deixa-se estimular visualmente pela denominada Escola de Nova Iorque (tem estudos artísticos com Max Weber na *Arts Students League*) e, desde muito cedo, interessa-se também pelas artes dramáticas (teatro, literatura, ópera, música). Descobre na década de 30 o pensamento de Nietzsche, nomeadamente com a noção de eterno retorno e a dualidade apolínea/dionisíaca manifestada na obra *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*<sup>463</sup>. O importante nesta obra, para Rothko, era a sugestão que através da sublimação da arte os gregos da Antiguidade Clássica, que viviam intensamente e sentiam uma forma de desespero perante as forças irracionais da natureza, da história e da destruição, conseguiam sobreviver enquanto indivíduos<sup>464</sup>. Rothko acreditava (tal como já o haviam feito os pioneiros do abstraccionismo pictórico Kandinsky, Malevich, Mondrian e Klee) na capacidade redentora da arte perante as circunstâncias apocalípticas e niilistas da realidade contemporânea e perante os limites da tradição racionalista ocidental. A este respeito escreve Bonnie Clearwater: “Human suffering as well as ecstatic experiences could not be

---

<sup>463</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 160. Rothko pretendia criar um tipo de pintura que elevasse o espectador aos níveis de comoção da música. Como se sabe, Nietzsche, na sua obra máxima, afirma a música como o verdadeiro dialecto da emoção; o filósofo alemão refere que a música tem um estatuto privilegiado porque não é ilusória, antes pelo contrário, é concreta e dionisíaca na medida que provoca ansiedade, angústia e até sofrimento. Aliás, Nietzsche não se cansa de reafirmar que a noção de tragédia nasceu nos coros trágicos através da força da música, cf. Barbara NOVAK, Brian O'DOHERTY, “Rothko’s Dark Paintings: Tragedy and Void”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 266. Como também diz Ribeiro dos Santos: “(...) a proposta nietzscheana, formulada em *O Nascimento da Tragédia*, deve ser apreciada no contexto de um movimento filosófico-cultural amplo que, em termos gerais, se pode descrever como um movimento de retorno da razão ao mito, de reencontro da filosofia com a mitologia e o mundo dos símbolos, pela mediação da arte e, em especial, da música, o substituto, para o homem moderno, dos mitos simbólicos do homem grego antigo.”, Leonel Ribeiro dos SANTOS, *op. cit.*, p. 128.

<sup>464</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 160.

explained through rationalisation. The Existentialists, like Rothko, looked inward, to their own subjectivity, for answers.”<sup>465</sup>.

Numa fase inicial, Rothko interessa-se pelo surrealismo, apesar de ter muitas reservas quanto a esse movimento artístico; compreende que a sensibilidade surrealista lhe proporciona um acesso directo aos níveis invisíveis e inconscientes da realidade. Entre 1938 e 1947 o autor abandona em definitivo a figuração explícita e dá início à utilização de um pequeno repertório de signos esquemáticos e de alusões simbólicas (alguns referentes derivam directamente da compreensão de figuras mitológicas arcaicas, principalmente femininas). Os trabalhos deste período - fase biomórfica - correspondem a uma necessidade do pintor expressar violência e sofrimento<sup>466</sup>. As tragédias de Ésquilo, das quais se socorre, permitem-lhe exprimir a concepção do destino cego como um tremendo poder (informe e irracional) que guia o indivíduo no seu percurso de vida, ou melhor, no reconhecimento e aceitação da brutalidade e da insegurança contemporâneas. Simultaneamente Rothko inicia uma verdadeira obsessão pela expressão de cenas de sacrifício e de sepultamentos. Os mitos para o artista eram uma espécie de linguagem universal inconsciente, que lhe permitiam aceder a substractos arcaicos e instintivos da condição humana<sup>467</sup>. A virtude dos mitos para Rothko é que, sendo iniciáticos e catárticos, permitiam universalizar o seu ser individual, ou seja, ao ter conferido expressão plástica aos mitos, Rothko superou as suas raízes pessoais e trocou-as pelas suas raízes colectivas.

---

<sup>465</sup> Bonnie CLEARWATER, *The Rothko Book*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 40. Mark Rothko estava bastante informado sobre as teorias psicanalíticas, tanto de Freud, quanto de Jung. O pintor fez um movimento de regresso às suas origens através do aprofundamento do pensamento sobre o inconsciente individual e sobre o inconsciente colectivo arquetípico. Apesar de Rothko rejeitar as práticas do judaísmo ortodoxo, também era inegável que essa herança cultural fazia parte do seu processo de individuação, cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 160.

<sup>466</sup> Rothko afirma, em 1947, que a arte necessita de monstros e de deuses (de uma dimensão transcendente) para sobreviver, cf. Mark ROTHKO, “The Romantics Were Prompted...”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, pp. 571-572. É através da arte que o ‘sofrimento indescritível’ (o problema do sofrimento humano já enunciado por Theodor Adorno) poderá ter a sua voz, o seu momento de sublimação; mas os existencialistas, sabendo isto, acrescentam contudo que o mesmo sofrimento não pode ser demonstrado por imagens, cf. Theodor ADORNO, “«Commitment», The Problem of Suffering”, in *idem*, pp. 779-780.

<sup>467</sup> Cf. Geneviève VIDAL, *op. cit.*, capítulo 5, pp. 6-8. Esta recuperação de mitos da Antiguidade Clássica servia para tornar a realidade suportável e a vida compreensível (algo que Nietzsche já havia enunciado no livro *O Nascimento da Tragédia* ao afirmar que eram os mitos, fulcro da tradição helenística, que conferiam unidade à realidade e reconciliavam o objectivo com o subjectivo). No seu texto *The Romantics Were Prompted...* Rothko enaltece a capacidade do artista arcaico conseguir criar uma realidade transcendente através desses mesmos mitos (nessa medida, pensava o artista norte-americano, utilizavam menos a razão, mas eram mais práticos porque percebiam a urgência da experiência transcendental), cf. Mark ROTHKO, “The Romantics Were Prompted...”, in Charles HARRISON, Paul WOOD (org. de), *op. cit.*, pp. 571-572.

Desta forma é lícito afirmar que Mark Rothko alude claramente, no seu trabalho, às teorias junguianas do inconsciente colectivo. Vidal é explícita no seu ensaio: “To explore the unconscious is to delve down through successive layers of the mind: the individual unconscious (to which Rothko, who preferred Jung to Freud, attached little importance), the collective unconscious, common to all mankind and expressed chiefly through myth, (...).”<sup>468</sup>.

Rothko considera também, no seu processo criativo, a concepção de eterno retorno oriunda do pensamento nietzscheano. A ideia de mito como algo que sempre existiu e ao qual o indivíduo regressa constantemente, está de acordo e combina com o inconsciente colectivo junguiano (esta associação Rothko já a pressentira e compreendera)<sup>469</sup>. Mas, neste caso, devido às origens judaicas do autor, o entendimento de eterno retorno, aplicado ao seu discurso, torna-se mais problemático. A questão é que a herança cultural judaica, actuante no processo de individuação de Rothko, entra em verdadeiro conflito com a ideia de tempo circular. Foi efectivamente com o monoteísmo de origem hebraica que se começou a valorizar o sentido único de história (ou seja, o processo histórico), e se ultrapassou a visão circular arcaica de tempo, que garantia a todas as coisas a possibilidade de uma eterna repetição. No fundo, e do ponto de vista prático, o que o monoteísmo hebraico originou no indivíduo foi o medo da morte, do fim efectivo, a angústia da não continuidade e da não sobrevivência<sup>470</sup>. E o elemento morte será, como se verá, determinante também para se pensar o verdadeiro sentido da capela de Houston.

Em 1947, a sensação de viver uma tragédia pessoal e colectiva<sup>471</sup>, muito idêntica à noção de anti-herói nietzscheano, transporta Rothko para estados de insegurança e ansiedade cada vez maiores. Todos esses factores permitem-lhe, todavia, aproximar-se de uma ‘liberdade interior’ que será a porta de acesso a experiências transcendentais. Os elementos biomórficos desaparecem das suas pinturas e dão lugar a campos energéticos de

---

<sup>468</sup> Geneviève VIDAL, *op. cit.*, capítulo 6, p. 4.

<sup>469</sup> Como bem refere Jung: “A retro-identificação com os ancestrais humanos e animais significa, no plano psicológico, uma integração do inconsciente, um verdadeiro banho de renovação na fonte da vida, onde se é novamente peixe, isto é, inconsciente, como no sono, na embriaguez e na morte; (...)”, Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 142.

<sup>470</sup> Cf. Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), pp. 118-119. Todavia ainda subsistem (tanto no judaísmo como posteriormente no cristianismo) vestígios de renovação periódica no processo histórico (apesar da destruição da visão cíclica arcaica de tempo); é o que acontece, explica Eliade, nos casos dos sacrifícios pascais judaicos e nos ritos cristãos da natalidade, e morte e ressurreição pascal, cf. *idem*, p. 144.

<sup>471</sup> Rothko era estrutural e emocionalmente pessimista. Sentia-se ameaçado, fruto da sua actividade (social e artisticamente sentia-se incompreendido), das suas origens russas (início da Guerra Fria e inimizade entre os pólos U.R.S.S. e E.U.A.), e das suas raízes judaicas (o extermínio do seu povo com a Shoah).



luz e de cor que se confrontam. Os olhos de Rothko subitamente deixam de ver deuses, animais, seres, acções, símbolos ou até mitos (desaparecem todas e quaisquer referências visuais e culturais) e algo de novo emerge: a cor como acesso ao desconhecido. As suas pinturas declaram como objectivo nada mais que o ‘absoluto’. Mark Rothko começa então a procurar não o que é visível, mas sim o que é invisível.

### II.2.2. Características plásticas inovadoras

Num primeiro momento, prévio ao período clássico, surge a série *Multiforms*, na qual a multiplicação de campos cromáticos explicita já a força dos contrastes, o poder gestáltico das não-formas e a redução da linguagem pictórica às manchas e à cor. Gradualmente, as suas pinturas passam a ser entidades para meditar, e o espectador tem de silenciar as palavras, o discurso no seu cérebro, para ‘ouvir’ a luz. Rothko altera, pois, em definitivo o seu paradigma. Inclui a memória (qualquer que ela seja) como um dos obstáculos a eliminar, tendo em vista o progresso da sua arte<sup>472</sup>. Ao artista norte-americano só lhe interessava transmitir a sensação de força exercida pelas formas que pulsam umas contra as outras, como num organismo vivo criado a partir da pura visualidade. Rothko consegue chegar finalmente ao seu primeiro e principal objectivo: a comoção, a faculdade de criar quadros que acedessem directamente às emoções humanas sem recurso ao poder discursivo verbal, e cujo objectivo fosse apenas a intuição do desconhecido. Diz o pintor em entrevista: “«I’m interested only in expressing basic human emotions (...) tragedy, ecstasy, doom, and so on - and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I *communicate* those basic human emotions (...). The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them».”<sup>473</sup>. E essa experiência, por mais estranho e paradoxal que pareça, era uma espécie de sentimento da transcendência na realidade imanente<sup>474</sup>. Esta concepção

---

<sup>472</sup> Cf. Bonnie CLEARWATER, *op. cit.*, p. 113. Rothko acreditava na evolução da pintura através da eliminação de todos os obstáculos (figuração, geometria, história, etc.) e, segundo ele, a memória era responsável por encorajar os espectadores a associarem realidades já apreendidas às suas formas abstractas, sendo isso precisamente o que tentava evitar.

<sup>473</sup> Mark ROTHKO citado por John ELDERFIELD, “Transformations”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *Seeing Rothko*, Londres e Los Angeles, Tate Publishing e Getty Research Institute, 2005, p. 101.

<sup>474</sup> Barnett Newman afirmará em 1948 que, enquanto os autores europeus conseguem transcender os seus objectos para constituírem um mundo espiritual, os autores americanos transcendem o seu mundo espiritual para construírem um mundo real. Filosoficamente, diz Newman, os europeus estão preocupados com a transcendência dos objectos, enquanto os americanos estão preocupados com a experiência transcendente na realidade (no aqui e agora), cf. Barnett NEWMAN,

de pintura, como veículo de acesso ao ‘divino’, leva o próprio pintor a afirmar: “Pictures must be miraculous.”<sup>475</sup>.

Nesta nova fase - o denominado período clássico - (Figs. 60 a 62), os quadros apresentam-se como verdadeiras iluminações ou êxtases espirituais. As cores parecem surgir imaterialmente e as formas parecem flutuar num espaço que é, simultaneamente, aéreo e líquido, e expandem-se, contraem-se, elevam-se, afundam-se ao ritmo de um aparente movimento respiratório lento. Geneviève Vidal comenta a propósito: “They’re like bodies you touch, only the life that pulses in them isn’t merely physical. The painting breathes, thinks, and feels as a whole.”<sup>476</sup>. As cores são explosivas e os contrastes acentuados. Os parâmetros do uso das cores são maiores que as do uso das formas que, regra geral, se limitam a duas grandes áreas difusas (uma superior e outra inferior separadas por uma área intermédia, a qual Rothko apelida de ‘elemento de violência’)<sup>477</sup>. Neste período, Rothko possui um grande espectro de tonalidades cromáticas, e sabe que o aprofundamento das cores pela utilização de modelações intermédias (velaturas e transparências) as torna mais atractivas, mas também mais misteriosas (sempre no sentido da constituição de uma ‘luz interior’)<sup>478</sup>. Com esta técnica, o pintor consegue adicionar ou subtrair luz às cores; consegue conferir maior ou menor transparência e opacidade às formas; consegue, através da maior ou menor saturação de pigmentos, criar texturas mais duras ou mais suaves; consegue ‘aquecer’ ou ‘arrefecer’ a luminosidade dos quadros. O

---

“The Ideographic Picture”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, pp. 573-574 e cf. Barnett NEWMAN, “The Sublime is Now”, *idem*, pp. 580-582.

<sup>475</sup> Mark ROTHKO citado por John ELDERFIELD, “Transformations”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 101.

<sup>476</sup> Geneviève VIDAL, *op. cit.*, capítulo 9, p. 4. Em conversa tida com Alfred Jensen em 1953, Rothko comenta: “Maybe you have noticed two characteristics exist in my paintings; either their surfaces are expansive and push outward in all directions, or their surfaces contract and rush inward in all directions. Between these two poles you can find everything I want to say.”, Mark ROTHKO citado por Carol MANCUSI-UNGARO, “Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 299.

<sup>477</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 220.

<sup>478</sup> Sobre o assunto leia-se: “Rothko developed his method of creating inner light partly from his practice in watercolor.”, John GAGE, “Rothko: Color As Subject”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 250. Ou ainda: “He began to use oil as if it were watercolour, thinning the medium and applying it in overlapping glazes.”, Bonnie CLEARWATER, *op. cit.*, p. 177. Foi também na fluidez das aguarelas que Rothko descobriu as analogias entre a visualidade pura e a música, entre as cores e os sons, cf. Dore ASHTON, “Rothko’s Frame of Mind”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 19.



Fig. 60 *Composition #10*, 1950



Fig. 61 *Untitled (Purple, White, and Red)*, 1953



Fig. 62 *Orange and Yellow*, 1956

objectivo é o da criação de sensações óptico-fisiológicas e emotivas intensas nos espectadores, que metaforizem a comoção, a intimidade, o mistério, a ameaça, a frustração, mas também a euforia, o êxtase, o dramatismo, a tragédia e até a morte. É célebre a sua frase: “«To those who find my paintings serene, I’d like to say that *I have trapped the most absolute violence in every square centimetre of their surface*».”<sup>479</sup>.

É precisamente a intencionalidade desta experiência concreta e directa com a pintura que leva Mark Rothko a sentir a necessidade de equacionar a própria recepção e integração dos seus quadros em espaços expositivos, mediante circunstâncias especiais. Algumas determinações artísticas irromperam desde logo:

- Como acto íntimo e unívoco que pretende estabelecer com o espectador (semelhante a uma oração), Rothko começa, a partir do início da década de 50, a recusar entrar em exposições colectivas, e os seus quadros expostos em museus têm de ser obrigatoriamente exibidos em compartimentos autónomos, isolados das obras de outros autores<sup>480</sup>. Pretende que cada quadro seja visto, de cada vez, por uma só pessoa, advogando uma nova arte que rejeite um público numeroso. O autor pensa existirem efeitos pictóricos (e espirituais) que apenas podem ser experienciados pelo espectador em estado de isolamento total. Os museus, todavia, nunca seriam espaços ideais para os seus quadros, pelo que a situação ideal consistiria no seguinte: “(...) «a kind of wayside chapel, not one in the city where you could just drop in, but more out of the way, a *destination*, outside the

<sup>479</sup> Mark ROTHKO citado in Paul VIRILIO, *op. cit.*, p. 38.

<sup>480</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *The Rothko Chapel Paintings, Origins, Structure, Meaning*, Austin e Houston, University of Texas Press e The Menil Collection, 1997, p. 39.

city».<sup>481</sup> O propor espaços próprios para o seu trabalho leva o autor, progressivamente, a pensar a sua pintura como uma acção integrada no espaço, de certa forma antecipando a ideia de *site-specific* pictórico:

- Porque a experiência é eminentemente espacial, os quadros têm de ter uma dimensão grande, superior à escala humana, para que o observador fique literalmente ‘integrado’ na pintura. Rothko considera 45 cm a distância ideal para o observador ver os seus quadros. A esta distância criam-se efeitos ópticos *total-field* (*ganzfeld* na psicologia gestáltica), de tal modo que o quadro fica todo dentro do espaço visual do observador (inclusive a sua visão periférica). Os psicólogos da *Gestalt* concluem que a essa distância a luminosidade da superfície dos quadros aumenta a sensação de pulsação centenas de vezes, originando um efeito semelhante a uma fixação hipnótica<sup>482</sup>.

- A colocação das pinturas deve ser baixa, rente ao pavimento, fundamentalmente por dois motivos: primeiro porque foram pintadas a essa altura, e segundo porque ficam ao nível do espectador, estabelecendo um maior grau de intimidade e proximidade receptivas<sup>483</sup>.

- A apreensão dos quadros é uma experiência temporal. A denominada ‘experiência Rothko’ implica que o espectador observe de perto, demoradamente (até à exaustão), a superfície das pinturas, os detalhes, as nuances, os erros e apagamentos de pinceladas, as imprecisões, as contradições técnicas, no fundo, os constantes dramas e tensões internos compositivos<sup>484</sup>.

No final dos anos 50 do século passado, esta fase de apoteose expressiva, em que as ‘tragédias cromáticas’ de Rothko parecem explodir ininterruptamente, começa a

---

<sup>481</sup> Mark ROTHKO citado por John ELDERFIELD, “Transformations”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 104.

<sup>482</sup> Cf. John GAGE, “Rothko: Color As Subject”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 262.

<sup>483</sup> Rothko comenta: “I paint very large pictures. (...) The reason I paint them, however (...) is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience (...). However you paint the larger picture, you are in it.”, Mark ROTHKO citado por Jeffrey WEISS, “Dis-Orientation: Rothko’s Inverted Canvases”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 142. Rothko pensa que tradicionalmente, em contexto religioso, a grande pintura sacra é exposta muito afastada do crente, mas, por exemplo, os ícones da tradição ortodoxa russa, pelo contrário, são presenciados e sentidos de muito perto, algo com o que o autor se identifica plenamente.

<sup>484</sup> Refira-se, a propósito, a seguinte citação: “Visual fatigue can, in fact, figure prominently into the experience of seeing a Rothko, (...) With prolonged focus on the saturated fields of color, the viewer’s eyes begin to produce afterimages that expand beyond the boundaries of the painting. (...) «quickly tires the eyes, whose fatigue manifests itself in a pulsation of the picture plan».”, Glen PHILLIPS, “Irreconcilable Rothko”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, pp. 6-7. As pinturas parecem, portanto, pulsar e modificar-se com o tempo de observação do espectador.

evidenciar algum desgaste, e o pintor revela sinais de insatisfação e de necessidade de mudança de percurso. As cores utilizadas, que num primeiro momento eram muito fortes e os contrastes lumínicos acentuados e dramáticos, passam, de repente, a ser mais escuras, sombrias, sem grandes contrastes violentos. Rothko resume os quadros, cada vez mais, a uma gama cromática mínima e estabelece uma maior harmonia nas nuances lumínicas<sup>485</sup>.

### II.2.3. Início da fase *void*

Esta sensação de redução da ‘sonoridade’ visual das pinturas antecipa o último grande capítulo - a fase *void* - no percurso deste artista<sup>486</sup>. “His transition to darkness, his perseverance in pushing ever deeper into the territory of shadows (...), he came to conceive of painting not just as an instrument of inner vision, but as a means of attaining a kind of blindness. The canvases of his final years are so somber and opaque they seem to take us back to the primal darkness that preceded the first day of Creation.”<sup>487</sup>, pode ler-se sobre o assunto. É precisamente neste contexto que irá surgir o conjunto pictórico da capela de Houston.

No início da década de 60 Mark Rothko tem o firme propósito de finalmente conseguir criar um ambiente ideal para receber as suas pinturas. Aquilo pelo qual o autor

---

<sup>485</sup> Os quadros mais escuros aparecem intermitentemente desde 1949. Tornam-se predominantes, a partir de 1964, estimulados pela comissão da capela de Houston, cf. Barbara NOVAK, Brian O’DOHERTY, “Rothko’s Dark Paintings: Tragedy and Void”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 265.

<sup>486</sup> Já em 1947, no texto “The First Man Was An Artist” da revista *Tiger’s Eye*, Barnett Newman havia referido o primeiro grito de revolta do homem primitivo pela sua trágica condição de solidão (e auto-reconhecimento desesperado) perante o vazio (*void*) universal em que estava integrado, cf. Barnett NEWMAN, “The First Man Was An Artist”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, pp. 574-577, e também cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 187. No caso de Rothko acontece precisamente o contrário, ou seja, perante o vazio torna o seu discurso cada vez mais surdo, menos estridente e mais silencioso (ou então o ruído passa a ser, como se verá, ‘interior’).

<sup>487</sup> Geneviève VIDAL, *op. cit.*, capítulo 10, p. 1. Rothko tentou chegar a um vazio lumínico, em tudo idêntico ao Caos alquímico primordial (zona informe que é a fonte de toda a criação). No pensamento ocidental a ideia de *void* foi quase sempre associada a tudo o que faltava à experiência humana: a singularidade do vazio, a solidão existencial, o silêncio dos espaços infinitos e, inclusive, a morte. *Void* é, portanto, a falta de Ser (ou o que é exterior à ideia de Ser) e as suas experiências podem variar, tanto podendo ser sentido como uma zona de energia densa, quanto um estado de profunda quietude. Existem, contudo, muitos ensaios feitos às obras de Rothko, da fase final *void*, que tentam interpretar as paletas escuras, os negros e os púrpuras, como indícios para uma predisposição suicida do autor. Contudo, na actualidade, a visão é diferente. O que se considera é que o artista queria reinventar-se e tinha iniciado uma aventura desconhecida num território pictórico e visual totalmente novos, como bem descrito em 1985 por Giuseppe Panza: “Lost almost completely was any reference to something we can see with the eyes.”, Giuseppe PANZA citado por Bonnie CLEARWATER, *op. cit.*, p. 169.

havia trabalhado e lutado durante décadas - as condições perfeitas para confrontar a verdade da sua pintura com o espectador - estava prestes a ser concretizado na encomenda de Houston. Surgiram, todavia, antes dessa, duas outras encomendas que serviram de ‘balão de ensaio’ à que irá ser aqui investigada: o projecto mural de 1958-1960 para o Restaurante do Hotel *Four Seasons* do Edifício *Seagram* de Nova Iorque<sup>488</sup> (Fig. 63), e ao projecto mural de 1961-1963 para o salão nobre do Centro Holyoke da Universidade Harvard de Cambridge (Massachusetts)<sup>489</sup> (Fig. 64). A grande dificuldade que Rothko sente nestas duas encomendas é precisamente o facto de ter sido adoptado o conceito tradicional de mural, no qual as pinturas são concebidas em função de espaços pré-existentes. Rothko subverte esse dado na encomenda de Houston: o espaço será concebido de raiz e em simultâneo com as pinturas.



Fig. 63 *Seagram Murals*, 1958-60



Fig. 64 *Harvard Murals*, 1961-63

#### II.2.4. A encomenda da capela

Em Abril de 1964 Mark Rothko recebe a visita no seu *atelier* de Mrs. Dominique de Menil que lhe propõe a execução de uma série de pinturas a incluir no interior de uma capela, a ser construída na instituição universitária católica, da congregação Basiliana, St.

---

<sup>488</sup> Encomenda a convite do arquitecto Philip Johnson, para a qual Rothko trabalha durante cerca de dois anos e, num momento final, recusa a entrega dos quadros. Isto porque, ao visitar o local onde os quadros iriam ser integrados, Rothko manifesta o seu total desagrado pelo propósito eminentemente elitista e discriminatório do espaço e, pelo facto, anula o contrato. Anos mais tarde, e após negociações com a Tate Gallery de Londres, parte substancial dos quadros-murais *Seagram* é cedida ao museu britânico, tendo sido criada uma sala específica para os apresentar.

<sup>489</sup> Mark Rothko, neste caso, não fica totalmente satisfeito com o resultado dos 5 painéis monumentais (1 tríptico e 2 individuais). Não só começaram rapidamente a deteriorar-se (exposição directa ao sol e vandalização), como a integração espacial obrigou o pintor a executar painéis horizontais, algo a que não estava habituado.

Thomas em Houston (Texas). Os de Menil<sup>490</sup> eram os principais mecenas da universidade e já tinham escolhido o arquitecto Philip Johnson para trabalhar em estreita colaboração com Rothko<sup>491</sup>. Para o pintor chegara finalmente o momento de idealizar as condições físicas e psicológicas perfeitas para os seus quadros. Poderia ser vista também como uma excelente oportunidade para demonstrar a sua qualidade no seio de uma realidade artística americana em plena transformação, caracterizada pelo advento da *Pop Art*, da arte minimal, da arte conceptual e arte objectual, e pelo declínio do expressionismo abstracto (do qual Rothko ainda era protagonista).

No início do projecto o agente responsável pela definição dos espaços será o arquitecto Philip Johnson, o qual, desde a Primavera de 1964, se encontra em conversações permanentes com Rothko sobre o desenho e planificação do edifício da capela. Inicialmente, Johnson pensa numa construção de forma quadrada, mas Rothko, desde muito cedo, declara pretender que o interior seja idealizado em função de uma planta octogonal, como as usadas frequentemente nas primeiras igrejas paleocristãs e ortodoxas bizantinas, ou até mesmo nas capelas baptismais e baptistérios medievais (tentativa de criar uma espécie de núcleo interior tendencialmente circular)<sup>492</sup>. O pintor chega mesmo a

---

<sup>490</sup> John e Dominique de Menil são os encomendadores da capela de Houston. Filantropos, desde cedo se envolveram em causas sociais e humanitárias. John de Menil chega mesmo a ajudar a resistência na Roménia no princípio da 2ª Guerra Mundial antes de, em 1941, com a sua mulher Dominique, se estabelecer em definitivo nos Estados Unidos. Os de Menil conheceram, todavia, em Paris na década de 30, o padre Marie-Alain Couturier (já mencionado no 1º capítulo como um dos impulsionadores do movimento *Art Sacré*) e, influenciados por ele, tornaram-se mecenas artísticos. Foi através da amizade estabelecida com o religioso que o casal também descobriu as virtudes estéticas e espirituais da combinação entre arquitectura modernista e pintura contemporânea, cf. *JOHN and Dominique de Menil Collection*, in <http://www.menil.org/about/JohnandDominiqueInDepth.php> de 15-11-2010, pp. 1-2.

<sup>491</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 33. Os de Menil conheciam muito bem o trabalho desenvolvido por Johnson e estavam a par da sua parceria com Rothko no projecto *Seagram*. O casal já possuía na sua colecção vários quadros de Mark Rothko (hoje em dia apresentados na *The Menil Collection* em Houston). Tinham idealizado o projecto da capela como a perfeita colaboração entre um grande arquitecto e um grande artista.

<sup>492</sup> Cf. *idem*, pp. 45-47. A questão do octógono parece ter sido uma imposição de Rothko surgida desde as primeiras trocas de impressões entre o artista e o arquitecto. Contudo, Sheldon Nodelman demonstra no seu livro que, em vez de propor de imediato o octógono, Mark Rothko começa por planear a capela com Johnson a partir de um quadrado, e este foi evoluindo, através de constantes correcções, até chegar a um octógono, cf. *ibidem*, pp. 46-47 e 49-50. O mesmo diz Susan Barnes: “The drawings that remained in Rothko’s possession are covered with pencil and chalk corrections showing how the plan evolved, step by step, from the square proposed by Philip Johnson on the master plan, to a square with an apse, and finally to the octagon itself.”, Susan BARNES, *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Austin, University of Texas Press, 1989, p. 51. O octógono planimétrico serve os propósitos de Rothko porque permite a observação frontal dos quadros, a centralidade espacial com sensação de observação *surround* (centro e periferia vistos em simultâneo) e a sensação radial (criação de paredes com simetrias, oposições e contiguidades internas). Com receio que a forma

confessar aos de Menil ter ficado muito impressionado, durante uma viagem efectuada a Itália, com o que considerou ser um baptistério octogonal existente no complexo arquitectónico da basílica de Santa Maria dell'Assunta de Torcello (Veneza).

Outra das possíveis referências para a disposição octogonal das paredes internas da capela, foi a que Rothko observou na instalação *Last Judgment* (Fig. 65) do arquitecto de origem judaica Frederick Kiesler (1890-1965), em Maio de 1964, semanas após Rothko ter aceite a encomenda da capela, numa exposição individual (de escultura e ambiente) inaugurada pelo arquitecto no museu Guggenheim de Nova Iorque<sup>493</sup>. A instalação de Kiesler consistia em 3 áreas separadas, cada uma sustendo composições geométricas - o bloco central definia um eixo e os outros dois flanqueavam em ângulos oblíquos o primeiro, originando uma configuração trapezoidal. Rothko adopta este sistema - painel central flanqueado por painéis laterais, integrando visão central e visão periférica - e multiplica-o até formar um octógono completo. Esta interacção compositiva também pode ser vista, e Rothko sabe-o, nos polípticos da tradição pictórica ocidental com os painéis centrais e volantes associados. Certo é que, não esquecendo as origens russas de Rothko, também se pode associar esta insistência, no flanqueamento do espaço em ângulos de 45°, à posição em que foi colocado o famoso *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* de Malevich na exposição *0.10, Última Exposição de Pintura Futurista* de 1915 (cf. Fig. 8)<sup>494</sup>.

---

octogonal fosse rejeitada, o autor começa a procurar antecedentes históricos e referentes teóricos justificativos dessa sua opção.

<sup>493</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 53-56. O arquitecto Frederick Kiesler, com o qual Rothko pensara num primeiro momento discutir o projecto da capela, é, do ponto de vista de concepção espacial, o oposto de Johnson (e do seu estilo modernista). Kiesler provoca um enorme impacto em termos internacionais (e em Rothko em particular) pela sua noção inovadora de espaço integrado. Kiesler já havia concebido o *Shrine of the Book*, executado entre 1957 e 1965 em Jerusalém, para albergar os 'Pergaminhos do Mar Morto', edifício de planta centralizada com configuração biomórfica e com um óculo central (em tudo semelhante ao adoptado posteriormente na clarabóia da capela de Houston). Mas a principal razão para Rothko ter pensado em Kiesler deve-se ao facto do pintor ter visto trabalhos seus anteriores, nos quais o arquitecto desenvolve uma nova concepção de espaço e ambiente, onde escultura, pintura e arquitectura se relacionam interactivamente com o espectador. Nodelman explicita-o: "(...) Kiesler became the apostle of an environmental art in which the conventional boundaries between architecture, sculpture, and painting and the conventional separations between artwork, setting, and observer are dissolved in a never-ending continuum of space, time, and action. (...) Kiesler deserves to be regarded as the father of the new art of «assemblages, environments, and happenings», (...)", *idem*, p. 55.

<sup>494</sup> Sobre o assunto leia-se: "For the Russian artists, interestingly enough, a corner installation of this sort was implicitly more than a formal device: it derived from a conception of the picture as a projector of spiritual force. Every traditional Russian home had its 'beautiful corner' - at the inner right-hand corner of the room - in which a holy icon was in display. One might conceive of the angle formed by the walls as a sort of reflector focusing the beam of supernatural radiance from the image toward the viewer.", *ibidem*, p. 57.



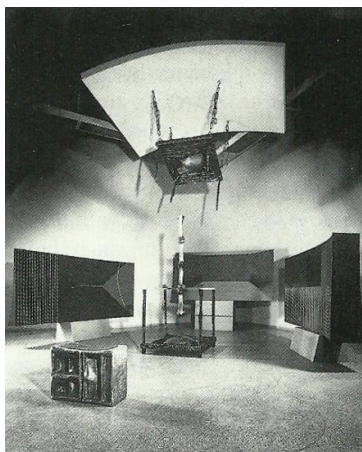


Fig. 65 Frederick Kiesler, *Last Judgment*, 1955-59 e 1964-65

A configuração octogonal do espaço, a tender para a forma circular, permite também a Rothko pensar as suas pinturas como ‘vozes numa ópera’, integradas num palco que é o interior da capela<sup>495</sup>. Este sistema interactivo (ao contrário das duas primeiras encomendas, nesta terceira são as pinturas que definem o espaço) também pode ter como possível antecedente referencial os monumentos comemorativos do arquitecto visionário do neoclassicismo francês Étienne-Louis Boullée (1728-1799), que concebe: “(...) a «genre of architecture formed by shadows» in which «negative» spaces cast in deep shadow echo «positive» elements such as columns and pediments.”<sup>496</sup>. Esta fenomenologia da escuridão e da sombra na arquitectura de Boullée (entendida como a manifestação de espaços negativos tangíveis) revelar-se-á, por transferência na capela de Houston, como uma ideia de espacialidade da ausência e de numinoso não revelado - vazio e presença espirituais presentidos, portanto, em simultâneo.

Rothko participa activamente no desenho do interior da capela. Em Outubro de 1964, o artista propõe a Johnson a inclusão de uma ábside no topo Norte do espaço; no final do mês já o *atelier* de Johnson havia adoptado a configuração octogonal com a referida alteração. O pintor pretende de tal modo controlar o processo e a própria espacialidade do conjunto que, em Dezembro desse mesmo ano, manda construir, no seu novo estúdio de Nova Iorque, um modelo à escala natural (Fig. 66) de um fragmento do espaço projectado da capela. Este modelo tridimensional consiste em apenas 3 paredes - uma parede principal com 2 portas laterais e, nos flancos, 2 paredes em ângulos de 45° -,

<sup>495</sup> Como explicitado por Susan Barnes: “The octagonal plan would help achieve this, setting the works in diagonal, lateral, or oblique relation across the space to one another, allowing Rothko’s «voices» to be heard either individually or combined, in counterpoint or unison.”, Susan BARNES, *op. cit.*, p. 50.

<sup>496</sup> Jeffrey WEISS, “Rothko’s Unknown Space”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 321.

sendo fulcral para tornar rigoroso o processo de definição das medidas e proporções das pinturas. Rothko decide tudo em conformidade com esse modelo arquitectónico, no qual o autor manda pendurar quadros (nalgumas situações apenas as grades não enteladas), contemplando-os durante dias, e fazendo acertos nas medidas e nas alturas a que eram pendurados.

O pintor norte-americano, além da planta, também tenta controlar a concepção do espaço a nível vertical: a composição dos alçados, a morfologia e a altura da clarabóia, etc.. Nos primeiros planos Johnson prevê a elevação, através de degraus, das paredes interiores da capela, para as destacar visualmente e para impedir o acesso directo das

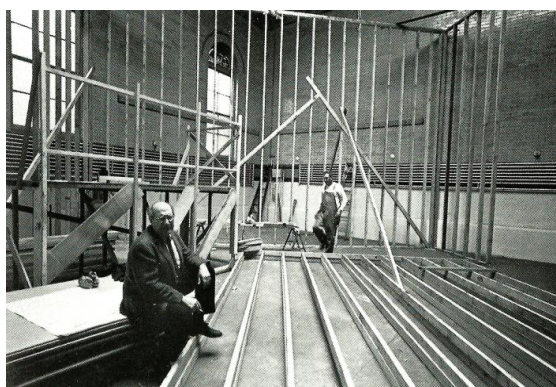


Fig. 66 Rothko no estúdio de Nova Iorque (durante a execução do modelo tridimensional), Dezembro de 1964

peças às obras depois de suspensas (Fig. 67). Esta solução também tem por objectivo proporcionar uma uniformização entre o interior e o exterior do edifício, ao criar um prolongamento visual dos degraus existentes fora do complexo. Rothko, de início, adopta entusiasticamente esta ideia pois, de certa forma, a solução dos degraus transmite uma sensação mais teatral ao interior da capela, como um *proscenium*<sup>497</sup>, e permite criar um paralelismo mais directo, como o autor já havia referido aos de Menil, à configuração em escadaria do hemicírculo da ábside da basílica de Santa Maria dell'Assunta de Torcello (Fig. 68), bem como à escadaria com janelas 'cegas' do vestíbulo da Biblioteca Laurenziana do convento de São Lourenço em Florença, concebido por Miguel Ângelo Buonarroti no século XVI<sup>498</sup> (Fig. 69). Mas esta solução também contradiz a pretensão do autor de

<sup>497</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 64-65. Comenta Nodelman: "This layout thus permitted the paintings to be viewed from below as if on a stage.", *idem*, p. 67.

<sup>498</sup> Rothko descreveu este espaço de Miguel Ângelo como 'o sepulcro sombrio' ('the somber vault'), cf. Jeffrey WEISS, "Rothko's Unknown Space", in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 319.

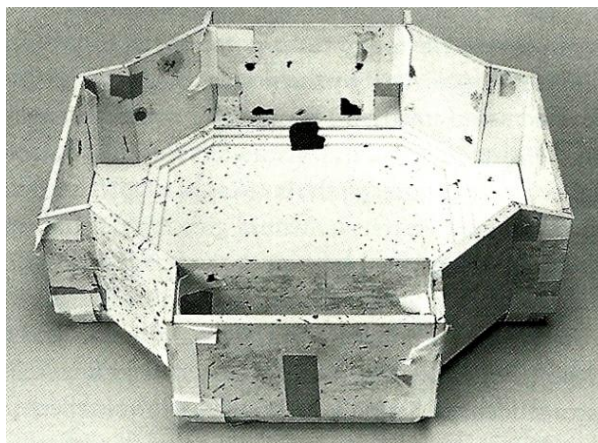


Fig. 67 Maquete da capela desenvolvida no estúdio de Philip Johnson, 1965



Fig. 68 Ábside da basílica de Santa Maria dell' Assunta (Torcello), século XII



Fig. 69 Vestíbulo da Biblioteca Laurenziana do convento de São Lourenço (Florença), século XVI

incluir o observador ‘dentro’ dos quadros, criando-lhe uma distância física e uma barreira psicológica. Em Julho de 1966 a hipótese dos 3 degraus é retirada pelo *atelier* de Philip Johnson (abandona-se inclusive a ideia de um degrau simples para destacar a ábside do resto do conjunto arquitectónico)<sup>499</sup>.

O pintor também desaprova a evidente monumentalidade sugerida por Johnson para a clarabóia (plano de 1965), numa solução vertical, acentuada, em forma de pirâmide truncada. O artista duvida da eficácia do óculo vertical como fonte de luz fiável para os seus quadros, e considera essa forma, proposta pelo arquitecto, grandiloquente e pouco intimista. Rothko pretende luz difusa, e nunca luz directa, no espaço. Também prefere luz natural com todas as suas variações e inconstâncias: o autor pretende, por exemplo, que os quadros sejam vistos de dia e que de noite ‘despareçam’ na escuridão. A ideia do artista é, no fundo, mimetizar, na arquitectura da capela, as condições de abertura de luz que ele

<sup>499</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 67-68.

possui no seu *atelier* da 69th Street de Nova Iorque: “Rothko wished the eventual building in Texas to duplicate these conditions as far as possible.”<sup>500</sup>, refere Nodelman no seu livro sobre a capela. A verdade é que o autor nunca chegou a ir a Houston (apesar da obrigatoriedade do artista ter de se deslocar ao local do projecto, conforme especificado no contrato de 1965) e nunca observou a intensidade lumínica existente no Sul do Estados Unidos, completamente diferente da existente no Norte, em Nova Iorque. Não obstante, Rothko possui a convicção de querer uma capela com um pé-direito relativamente baixo e uma clarabóia larga para admitir mais luz directa.

A questão da iluminação sempre foi um dos aspectos compositivos de mais difícil gestão no interior da capela. Após a inauguração do espaço em 1971, alguns visitantes, que haviam presenciado os quadros de Rothko no seu *atelier* de Nova Iorque, opinam que as condições de visibilidade dos mesmos não são as correctas: as pinturas ‘sumem-se’ com tanta claridade, o que não cumpre uma das principais prescrições do pintor, que as obras sejam vistas na penumbra. O próprio artista prevê a necessidade de redução de luz na entrada da clarabóia com a colocação de um sistema idêntico ao existente no seu estúdio (dispositivo semelhante a um pára-quedas), para gerar luz difusa. Em 1974 foi colocado, pela primeira vez, um ecrã de difusão de luz. Após intensos estudos lumínicos, foi integrado em 1978 o actual reflector. No mesmo ano o interior da capela foi repintado com um branco pálido, mais luminoso que o cinzento neutro original, e colocou-se, finalmente, iluminação artificial (algo claramente contrário ao estabelecido por Rothko), para corresponder ao inevitável prolongamento nocturno das actividades da capela<sup>501</sup>. Em meados de 1967 Johnson eliminou, através de novas alterações ao projecto, a aparente verticalidade do ‘óculo’ aberto no centro do edifício.

No Outono de 1967 a congregação Basiliana (detentora do *campus* universitário e, por inerência, da futura capela), que até à data tinha sido mera observadora do projecto, tenta intervir com algumas exigências: o edifício deveria ter, além da capela (destinada a funções litúrgicas), espaço para outros fins utilitários, e foi proposto também desviar geograficamente o edifício do topo para o centro de um dos lados da alameda universitária. Com a firma sediada em Nova Iorque, Johnson pede aos seus colaboradores em Houston - a firma de arquitectura Barnstone and Aubry - que lhe apresentem uma hipótese de alteração para corresponder às expectativas da congregação e, em finais de Novembro de

---

<sup>500</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>501</sup> Cf. *idem*, pp. 76-77.

1967, o arquitecto escreve a John de Menil a pedir-lhe o afastamento do projecto<sup>502</sup>. A intransigência por parte dos basilianos em manter a capela e o *campus* universitário como instituição católica, e não como centro de ensino ecuménico (que seria o principal objectivo do casal de Menil), torna irreconciliável a relação entre a congregação e os mecenas. No fim de 1968, ambas as partes põem um termo amigável ao projecto universitário, tendo um grande número de programas e actividades de St. Thomas, entre os quais a capela, ficado em risco. O projecto da capela contudo não é abandonado<sup>503</sup>. O contrato da construção, com todas as especificações estabelecidas, é finalizado em 23 de Fevereiro de 1970, dois dias antes do suicídio de Rothko e, um ano mais tarde, a 27 de Fevereiro de 1971 a capela é finalmente consagrada e inaugurada<sup>504</sup>.

#### II.2.5. Processo de concretização das pinturas

Regressando ao autor, Rothko aceita a encomenda do projecto pictórico em Abril de 1964 (celebra o contrato em Janeiro de 1965) e dá como concluídas as pinturas em Abril de 1967. Os primeiros oito meses consagra-os a estruturar o espaço da capela (através de conversações com Johnson), a encontrar o estúdio certo, a conceber o modelo à escala natural (réplica, como já se viu, de 3 paredes do espaço projectado) e a estruturar as pinturas. Os primeiros esquemas e tentativas de composição, sobrepostos em esquiço aos desenhos de Johnson, mostram uma solução para quadros com formato horizontal, no fundo dando continuidade à lógica estabelecida nas encomendas *Seagram* e *Harvard*. Mas depressa o autor começa a pensar em soluções horizontais fruto da conjugação de painéis verticais, surgindo de imediato a hipótese dos trípticos. A configuração vertical dos painéis, com que Rothko estava habituado a trabalhar com bons resultados, adapta-se correctamente também a uma singularidade do espaço, tal como estava a ser concebido: o formato octogonal. Por sua vez, o recuo da ábside do lado Norte obriga o arquitecto Johnson a estabelecer 6 entradas rectangulares verticais de acesso ao interior do espaço,

---

<sup>502</sup> Cf. *ibidem*, pp. 71-72. A partir de 1968 é a firma Barnstone and Aubry que se encarrega em definitivo do projecto.

<sup>503</sup> Cf. *ibidem*, pp. 73-74. Recebe em 1969 o patrocínio do Institute for Religion and Human Development do Texas Medical Center, redefinindo-se a capela como fundação espiritual não sectária (regresso à pretensão ecuménica inicial), e a obra é deslocada para um terreno adjacente à universidade St. Thomas, propriedade da família de Menil. Em Março do mesmo ano, John de Menil escreve a Philip Johnson a dizer-lhe que as obras podem começar e a pedir-lhe para regressar ao projecto como consultor (a firma Barnstone and Aubry mostrar-lhe-ia todos os passos finais acordados com Mark Rothko).

<sup>504</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 75-76.

distribuídas nos lados Sul, Este e Oeste<sup>505</sup> (Fig. 70). Com efeito, tudo seria simétrico dentro da capela, ao contrário das assimetrias verificadas nas duas encomendas anteriores.

Rothko trabalha com a ajuda de 3 assistentes, distribuídos por duas campanhas sucessivas: William Scharf durante a 1ª fase (período compreendido entre o Outono de 1964 e o Outono de 1965), e Roy Edwards e Ray Kelly durante a 2ª fase (período compreendido entre os finais de 1965 e a Primavera de 1967). Curiosamente, neste projecto da capela, Rothko vai-se progressivamente afastando da dimensão física do acto pictórico, dirigindo os assistentes e orquestrando à distância nuances, texturas, efeitos nas pinceladas, enfim, subtilezas técnicas que levava anos a aperfeiçoar. No caso de

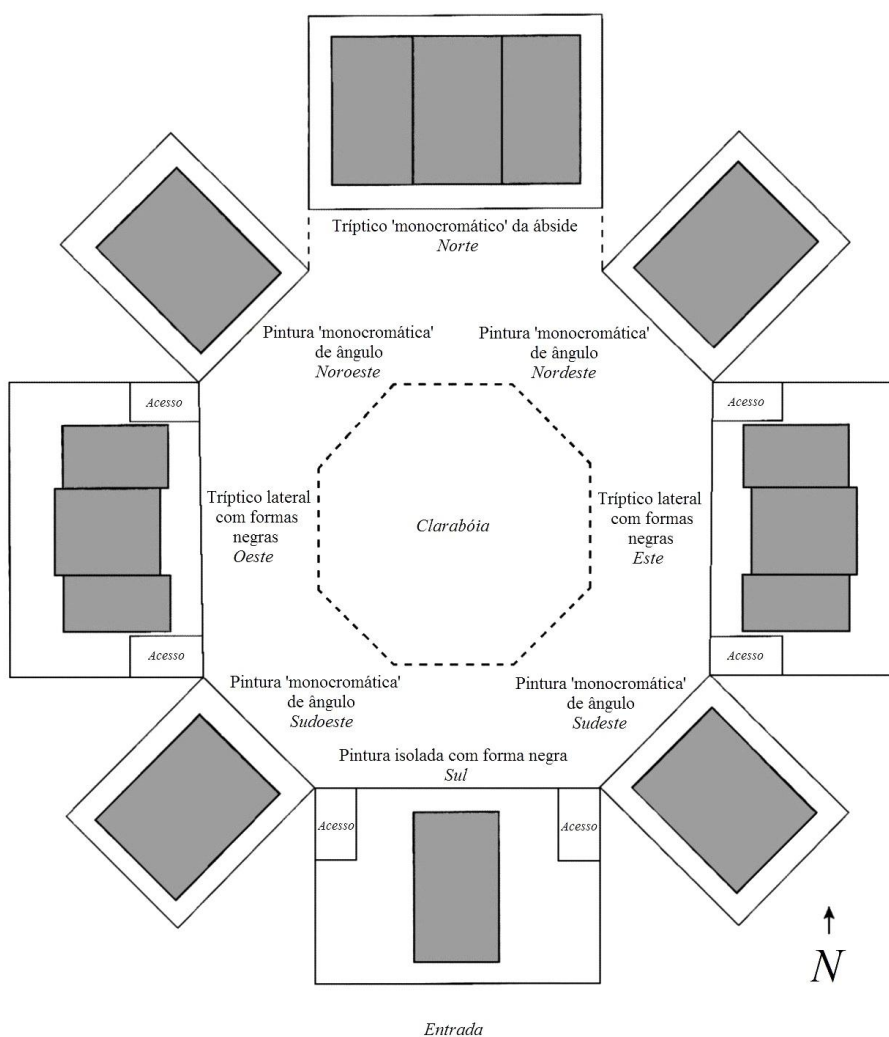


Fig. 70 Diagrama esquemático da capela Rothko (Houston, Texas) e respectiva disposição das pinturas

<sup>505</sup> Nodelman refere sobre o assunto: “The doorways (...) represent a definitive rejection of the scheme of a horizontally extended pictorial *continuum*, a ‘frieze’ of the Seagram-Harvard variety, as Rothko had earlier envisaged. Implicitly the doorways demanded paintings whose dominant axis would be vertical, and only vertically oriented panels, whether single or conjoined in groups.”, Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 86.

Rothko, o desvincular gradual do lado físico da acção pictórica não significa, todavia, a desmaterialização da pintura. Aliás, muito pelo contrário, o autor repudia as relações contínuas de afinidade e proximidade que alguns críticos vêm nesta sua nova obra com as *Black Paintings* de Ad Reinhardt (Fig. 71), e argumenta que os seus quadros são tangíveis, objectos concretos, com presença física, ao contrário dos quadros de Reinhardt que Rothko considera serem imateriais, porque estão imaculados a nível de superfície e são tecnicamente irrepreensíveis. Rothko refere o seguinte sobre as pinturas de Reinhardt: “«(...) his paintings are immaterial. Mine are *here*. Materially. The surfaces, the work of the brush, and so on. His are untouchable».”<sup>506</sup>.

William Scharf recorda-se do primeiro ano como período de experimentação. Rothko trabalha com um médium muito volátil (pigmentos triturados e misturados com cola de pele de coelho aquecida) e muito diluído. Também experimenta adicionar pigmentos de polímero sintético. Para conseguir a uniformidade desejada numa área muito vasta, com a obrigatoriedade de aplicação rápida da mistura devido ao seu constante



Fig. 71 Ad Reinhardt, *Black Paintings*, 1966

arrefecimento, o pintor tem de trabalhar em simultâneo com Scharf (Rothko em cima, num escadote, e o assistente em baixo, ao nível do pavimento). De acordo com Scharf as cores utilizadas nos primeiros trabalhos são muito escuras: carmesins, vermelhos escuros, malvas escuros, etc.<sup>507</sup>. A primeira tarefa para 1965 consiste na realização do quadro isolado da parede Sul da entrada e do tríptico da ábside. Rothko tem uma ideia muito precisa do que pretende para este dois núcleos. A fonte de inspiração é, uma vez mais, a sua memória da basílica do século XII de Torcello. O pintor ficou bastante impressionado por o seu interior

<sup>506</sup> Mark ROTHKO citado por John GAGE, “Rothko As Subject”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 261.

<sup>507</sup> Cf. Susan BARNES, *op. cit.*, p. 55.

ser polarizado por dois conjuntos de mosaicos bizantinos, unidos por um eixo principal definido pela entrada e pela cabeceira, figurando um *Juízo Final* (Fig. 72) e uma epifania de *Nossa Senhora com o Menino* (cf. Fig. 68)<sup>508</sup>.

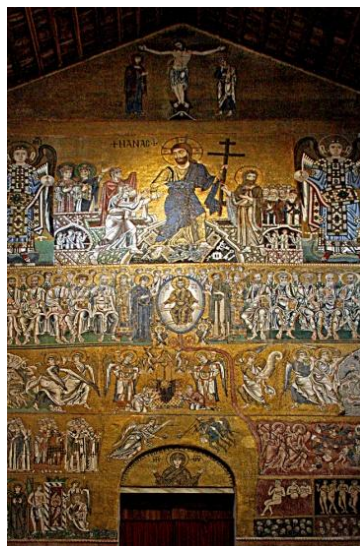


Fig. 72 Face interna da fachada da basílica de Santa Maria dell'Assunta (Torcello), séculos XII-XIII

A pintura do alçado Sul (Fig. 73, cf. tb. Fig. 52) é o painel mais estreito de todo o conjunto. Exibe também o maior contraste compositivo interno de toda a capela (desde ser o elemento que menor área ocupa, passando pelos contrastes cromáticos mais acentuados que possui, até ao facto de estar mais isolado que os restantes painéis). O grande rectângulo negro está ‘suspenso’ e ‘ameaça’ os limites do vermelho escuro que o rodeia. A superfície negra do rectângulo é lisa e brilhante, espelhando a luz incidente. O campo sombrio, baço, absorvente, do vermelho de fundo é constituído por três aparentes listas (como uma trave e dois fustes arquitectónicos) e uma base ampla, como um plinto que, colocado ao nível do estômago do observador (criando-lhe uma sensação inesperada de desconforto), suporta a verticalidade do rectângulo superior<sup>509</sup>. Esta pintura é a única que não é tríptico nem ‘monócromo’ e a sua disposição vertical e isolamento conferem-lhe um estatuto antropomorfizado.

<sup>508</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 92. Cf. também John GAGE, “Rothko As Subject”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, pp. 257 e 259. Rothko, em conversa com Mrs. Dominique de Menil, afirmou ter ficado extasiado com o mosaico do *Juízo Final*, mas que a emoção foi ultrapassada pela ‘iluminação’ que sentiu ao ver o mosaico de *Nossa Senhora com o Menino*, no interior do complexo de Torcello.

<sup>509</sup> Sheldon Nodelman comenta: “Thus, the vertical thrust and elevated placement of the rectangle invest it with the potential energy of a suspended weight, like the blade of a guillotine.”, Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 201.





Fig. 73 Pintura isolada com forma negra (alçado Sul da capela de Houston)

Por sua vez, o tríptico da ábside da capela (Fig. 74, cf. tb. Fig. 53) é o conjunto mais largo (e mais horizontal) e é o que ocupa a maior área de parede dentro do complexo. Composto por 3 painéis ‘monocromáticos’, sem composição interna definida, distinguem-se entre si através de gradações tonais, sendo o central o menos escuro. A superfície das telas é rugosa e áspera, e os 3 painéis possuem altura igual, mas a pintura do centro é mais larga que as laterais. Este estreitamento dos flancos provoca um efeito de compressão do painel do meio, puxando-o ilusoriamente para a frente e conferindo-lhe protagonismo no conjunto. A parede da ábside, onde o tríptico está situado, não tem portas, pelo que se constitui como a maior área disponível expositiva de toda a capela, e retrocede em relação ao octógono, o que altera a ambiência lumínica cuja fonte é a clarabóia. A iluminação é, portanto, mais suave e menos direccionada, o que provoca um efeito semelhante a uma respiração suave (sensação de calma intimidade oposta à sensação de visibilidade abrupta do painel do lado oposto, na entrada Sul), como se o espectador estivesse perante uma presença transcendente. O tríptico da ábside constitui-se como uma experiência técnica com execução irregular, contrária à execução mais precisa e mais controlada dos painéis dos ângulos, executados durante a 2ª fase da obra. Uma observação mais detalhada do painel isolado no lado Sul demonstra que a base vermelha (*cherry-red*) que o constitui (a cor final, mais opaca, é o produto de um escurecimento posterior com velaturas uniformes) é idêntica à base cromática do painel no lado Norte (com menos passagens de cor). Rothko pretendia criar uma tensão entre estes dois pólos, semelhante à tensão experienciada na basílica de Torcello: por um lado o fim, o julgamento, a morte num painel singular, e por outro a multiplicação da unidade, a esperança, a promessa da maternidade espiritual e a ressurreição no tríptico recolhido da ábside<sup>510</sup>. Este eixo também pode ser considerado

---

<sup>510</sup> Cf. *idem*, p. 93.

principal devido à constituição da ábside, que é recuada em relação ao espaço centralizado e interrompe a ‘circularidade’ do octógono e, portanto, cria um efeito de contraponto com o vestíbulo, anterior à parede Sul, pelo qual o observador acede ao interior do edifício<sup>511</sup>. O aumento do espaço da ábside reforça também a importância simbólica do eixo Norte/Sul, ao permitir a inscrição de uma cruz latina na planimetria da capela.

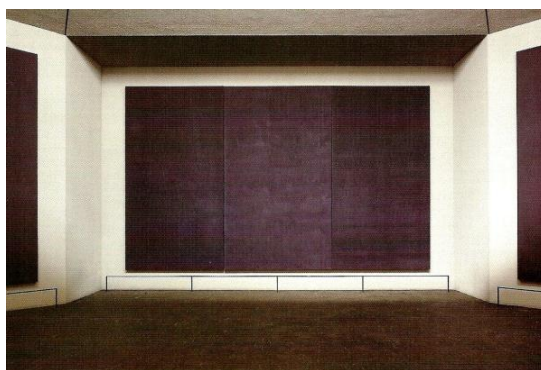


Fig. 74 Tríptico ‘monocromático’ da ábside (alçado Norte da capela de Houston)

Estes núcleos apresentam duas grandes novidades, como já mencionado, no percurso pictórico de Mark Rothko: a aparente monocromia das múltiplas transparências do tríptico do alçado Norte, eliminando a forma na pintura, e a forma *hard-edge* da pintura isolada da parede Sul. O conceito de monócro-mo implica, por definição, a utilização de uma única cor uniforme. No caso de Rothko, o aspecto final destes quadros tende para uma aparente monocromia, mas no entanto é o resultado de uma série de sobreposições de velaturas com cromatismos diversos (a monocromia aqui, portanto, não obedece ao sentido tradicional do conceito, pelo que surgirá sempre entre aspas neste momento da investigação). Em rigor, os quadros de Rothko parecem mais tingidos que pintados. Também não existe figuração ou qualquer contraste entre forma e fundo mas, mesmo assim, existem variações tonais e incidentes perceptíveis. O resultado é o produto de uma sobreposição de transparências que criam associações atmosféricas e orgânicas, reminiscentes da fase clássica de Rothko. Por outro lado, o autor constrói, pela 1ª vez, formas bem delimitadas, rígidas e com rigor geométrico, algo utilizado por Ad Reinhardt e pelos jovens pintores seus contemporâneos, do minimalismo e da *post-painterly abstraction*. As formas *hard-edge* surgem também pelo interesse demonstrado pelo artista, na época, pela arquitectura renascentista florentina (o vestíbulo da Biblioteca Laurenziana

---

<sup>511</sup> Cf. *ibidem*, 186.

é disso bom exemplo), que o arquitecto Philip Johnson bibliograficamente lhe havia dado a conhecer em detalhe<sup>512</sup>. Estes rectângulos, geometrizados, sem contornos irregulares, são pintados de modo uniforme utilizando tinta com acabamento brilhante no painel Sul e nos trípticos Este e Oeste, e estão inseridos em campos de cor pintados com acabamento mate (para provocar sensações de tensão no observador).

Rothko muda, então, literalmente de paradigma: a forma, ao ser rectangular exacta, passa a constituir-se como ‘objecto’ e não como ‘imagem’. Estas duas inovações, que deixam Rothko muito apreensivo e na dúvida perante os resultados obtidos, originam duas categorias ou tipologias de pintura - transparentes ‘monocromáticas’ e opacas com forma negra -, que se multiplicam e desdobram pelo espaço da capela criando toda uma rede de tensões, de repetições e de diálogo entre as partes e o todo. A configuração políptica também se constitui como novidade no seu discurso (já tentara utilizá-la, mas sem grande sucesso, na encomenda de Harvard). No caso da capela surge inevitavelmente associada aos polípticos da tradição medieval e do período moderno e à iconografia do Calvário (com as respectivas crucifixões de Cristo e do Bom e do Mau Ladrão).

A primeira fase da campanha chega, portanto, ao fim com a conclusão das pinturas a situar no eixo principal da capela. O pintor elabora, a partir de meados de 1965, um plano de acção que lhe permite dar início à segunda fase da execução pictórica, respeitante à concretização das obras das restantes 6 paredes: Este, Oeste, Sudeste, Sudoeste, Nordeste e Noroeste (Fig. 75). Esse plano corresponde, no final, à definição de mais 2 trípticos e de mais 4 painéis individuais ‘monocromáticos’, as maiores telas verticais que alguma vez Rothko pintou.

A segunda fase de execução é marcada pela utilização pela primeira vez da fita adesiva para criar rigor geométrico nas formas negras. O autor, também pela primeira vez, distancia-se da acção física da pintura, confiando toda a execução das obras aos seus novos assistentes, tornando-se uma espécie de supervisor técnico. No entanto, segundo Roy Edwards, Rothko pinta sozinho os rectângulos negros<sup>513</sup>.

Rothko introduz uma nova variável nas pinturas das paredes Este e Oeste: inicialmente seriam painéis únicos, mas a necessidade de introduzir a forma negra rectangular vertical leva o artista a optar pela fórmula tríptica e, com isto, dá origem a

---

<sup>512</sup> Cf. Susan BARNES, *op. cit.*, p. 57.

<sup>513</sup> Cf. *idem*, p. 61.

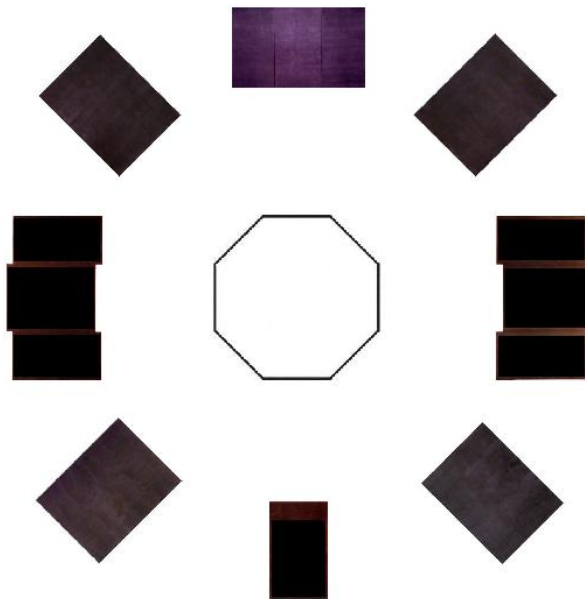


Fig. 75 Disposição final das pinturas na capela

um sistema complexo de categorias de opostos em tensão permanente: ‘monócromos’ *versus* composições com figuras negras e painéis individuais *versus* trípticos. Estes dois novos trípticos (Figs. 76 e 77, cf. tb. Figs. 54 e 55) criam uma impressão de contraponto ao eixo dominante e reforçam a configuração em cruz do espaço interior da capela. Os trípticos Este e Oeste são os elementos que acentuam o movimento sequencial que vai da entrada principal à ábside e vice-versa. As paredes que os suportam possuem uma configuração em T, devido aos acessos secundários laterais, e a replicação e efeito de espelhismo mútuo dos 2 trípticos geram a sensação de atracção e repulsão em simultâneo (como nos movimentos cardíacos da sístole e diástole). Estas pinturas estabelecem obviamente uma associação compositiva com o painel isolado da entrada, porque possuem rectângulos negros brilhantes emoldurados a vermelho escuro mate, mas já não possuem a base tão larga quanto a do painel da parede Sul. Em ambos os trípticos as barras verticais são mais largas que as horizontais e, por outro lado, os rectângulos negros dos painéis-flanco dos trípticos não estão centrados (ao contrário dos do meio), estando, isso sim, colocados ligeiramente para fora, ou seja, as barras verticais exteriores são mais finas que as interiores que colam com o painel central, gerando um efeito de ‘abraço’ ao espectador.

Estas duas unidades são as únicas na capela que não evitam o contacto com os limites arquitectónicos das paredes, isto porque os quadros dos flancos estão alinhados pelos lados internos das respectivas duas entradas de acesso, o que só acentua a sensação de objectualização das pinturas, sendo o observador atraído por estas linhas e vindo de perto os lados dos quadros<sup>514</sup>. Por sua vez, a elevação dos painéis centrais dos 2 trípticos são uma consequência da ‘imposição’ tectónica das entradas de acesso lateral<sup>515</sup>. Os trípticos laterais aparentemente são semelhantes mas, na realidade, existem detalhes importantes que os diferenciam. No tríptico da parede oriental, cada painel possui rectângulos negros mais estreitos que os existentes no tríptico ocidental, originando a sensação de maior luminosidade no lado onde a luz solar nasce e maior escuridão no lado onde a luz solar se põe. Este detalhe cria, inconscientemente, uma vez mais, a impressão de ritmo vital, como se o observador estivesse no interior de uma membrana viva (tal como nos quadros da fase clássica, só que agora de modo menos perceptível).

O conjunto pictórico fica completo com a execução, para as paredes diagonais que compõem o octógono (e que criam 2 novos eixos secundários interseccionados da cruz principal), de 4 pinturas ‘monocromáticas’ aparentemente semelhantes entre si (Figs. 78 e 79, cf. tb. Figs. 56 a 59). Estas pinturas, isoladas, são as maiores do complexo. Na realidade, até parecem maiores devido ao facto de as paredes em que se situam serem as mais pequenas da capela. Estas 4 paredes angulares podem ser consideradas secundárias. Isto porque a capela não é concebida a partir de um octógono regular, mas sim é o resultado da sobreposição de 2 quadrados, com centro idêntico mas com dimensões diferentes, em que o maior roda 45° em relação ao menor - o resultado é um octógono cujos lados em ângulo têm menor largura que os lados ortogonais principais. Existe também uma grande dificuldade em perceber as verdadeiras diferenças entre os 4 painéis ‘monocromáticos’. Em primeiro lugar, porque não são contíguos e estão muito afastados

---

<sup>514</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 211.

<sup>515</sup> Cf. *idem*, p. 126. Em Dezembro de 1966 já os painéis centrais tinham sido elevados. Esta circunstância origina mais uma variável - a ascensional vertical - na composição da capela. Como refere Nodelman: “(...) the newly stressed vertical axis energized an internal drama of tectonic conflict within the group, replacing the inert homogeneity that had characterized the uniform horizontal alignment.”, *ibidem*, p. 128, e ainda: “The elevation of the triptychs in relation to the doorways had the effect of liberating their horizontal expansiveness, heretofore checked by their low position and consequent entrapment.”, *ibidem*, p. 130. Nesta medida, justifica-se o facto dos trípticos das paredes Este e Oeste estarem situados a um nível mais elevado do pavimento que qualquer das outras seis unidades da instalação pictórica.



Fig. 76 Tríptico lateral com formas negras  
(alçado Este da capela de Houston)

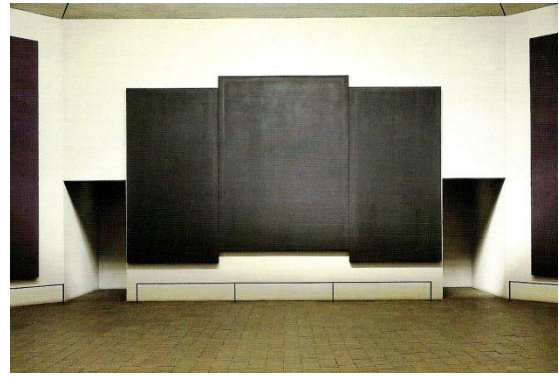


Fig. 77 Tríptico lateral com formas negras  
(alçado Oeste da capela de Houston)

uns dos outros; em segundo, porque a técnica de execução é muito subtil e quase imperceptível; e por último, ainda mais importante, porque a variação lumínica natural, estando sempre em alteração constante, não estabiliza a percepção das cores na superfície das pinturas e, desse modo, não permite a comparação eficaz das mesmas. O certo é que a superfície das 4 pinturas apresenta uma textura granulosa e são reconhecíveis finas sobreposições de velaturas e transparências de tinta, contribuindo para uma sensação de irrealidade, de aparição efémera e fantasmática ou, por outro lado, de nuvens ou ondas desmaterializadas em suspensão.



Fig. 78 Vista geral com 'monó Cromos' Sudeste e Sudoeste  
(alçados Sudeste, Sul e Sudoeste da capela de Houston)



Fig. 79 Vista geral com 'monó Cromos' Noroeste e Nordeste  
(alçados Noroeste, Norte e Nordeste da capela de Houston)

O artista dá o trabalho por concluído a 18 de Abril de 1967. Em 6 de Junho uma delegação de Houston dirige-se ao seu *atelier* para recolher e transmitir à firma de arquitectura medidas precisas e especificações quanto à correcta colocação das obras na capela<sup>516</sup>. Devido ao impasse das negociações entre os de Menil e a Universidade de

<sup>516</sup> Cf. *ibidem*, p. 132. A 7 de Junho, por sua iniciativa, Rothko contacta a firma de Aubrey para lhe transmitir várias alterações às especificações do dia anterior. Contribuem para os erros cometidos, tanto o nervosismo e dúvidas do autor,

St.Thomas, Rothko pede aos assistentes a desmontagem dos quadros e o respectivo armazenamento fora do seu espaço de trabalho. O artista, pouco antes de morrer, dá instruções a Daniel Goldreyer (seu conservador) para reentelar as pinturas em grades novas, com o dobro da espessura das iniciais (este facto, de claro desagrado dos arquitectos, acentua a sensação objectual e aumenta a componente ‘tectónica’ das pinturas). Após a morte de Rothko, quando Goldreyer executa o reentelamento, pinta também os lados das pinturas (aspecto ainda hoje visível) conforme especificações definidas pelo autor<sup>517</sup>.

#### II.2.6. Questões técnicas e integração espacial

Devem ainda considerar-se alguns aspectos de índole técnica. Todas as pinturas são executadas a óleo (ou melhor, a ovo e emulsão de óleo), e todas possuem as mesmas duas categorias de cor: 1ª) Pigmentos de carmesim e azul ultramarino, aglutinados com cola de pele de coelho; 2ª) Os mesmos pigmentos com a adição de pigmentos negros transparentes, para escurecer as cores, misturados com polímero sintético. Os 7 painéis ‘monocromáticos’ consistem apenas nestas duas categorias (múltiplas velaturas com o preparado muito diluído), todavia nos restantes painéis esta solução constitui a base para receber os rectângulos negros<sup>518</sup>. Estes últimos, por sua vez, foram-se expandindo gradualmente no fundo dos painéis, ou seja, o artista, à medida que o processo avançava, foi acumulando camadas sucessivas de tinta negra, cada vez maiores, até atingir, intuitivamente, a solução final<sup>519</sup>.

A estrutura de cor do conjunto da capela é tendencialmente bi-cromática, consistindo numa oposição sistemática entre negros brilhantes e vermelhos escuros mate. Esta oposição tão forte relega para segundo plano a diferenciação sistemática dos diferentes vermelhos - mais fortes e saturados nos quadros Sul e axiais Este e Oeste, e em gamas mais suaves e menos saturadas nos ‘monócromos’ -, mas também oculta o importante papel de uma terceira cor, o azul ultramarino, que nunca se manifesta

---

quanto as alterações feitas ao projecto pela eliminação do degrau previsto para a ábside, dado que Rothko aparentemente desconhecia.

<sup>517</sup> Cf. *ibidem*, pp. 134-136.

<sup>518</sup> Cf. Wessel STOKER, *The Rothko Chapel Paintings and the ‘Urgency of Transcendent Experience’*, in <http://www.springerlink.com/content/n3004150221g1762/fulltext.pdf> de 12-10-2010, pp. 92-93.

<sup>519</sup> A circunstância de, à contraluz, se vislumbrares mais *pentimenti* no tríptico do alçado Este, denota o facto de ter sido ele precisamente o primeiro a ser executado, havendo assim mais hesitações e menos segurança no controle das áreas pintadas pelo autor, cf. Susan BARNES, *op. cit.*, pp. 58-60.

individualmente mas que, sobreposto aos vermelhos dos ‘monócromos’, inflecte a cor para as gamas magenta e violeta<sup>520</sup>. Este dado assume grande relevância porque acentua a sensação de imaterialidade no interior dos painéis ‘monocromáticos’ (por sua vez as diluições da tinta são tão magras que se aproximam do ponto de desintegração, parecendo explodir em rastros de vapor na superfície das telas).

Mark Rothko, durante todo o processo, não se concentra só na cor ou na tonalidade, mas sobretudo na qualidade da cor pintada, melhorando e tomando consciência das densidades, opacidades, transparências, viscosidades, texturas, graus de reflexão, brilhos, etc., das tintas. Apercebe-se também que os contrastes entre mate e brilhante e entre liso e áspero dos quadros podem também ser extensivos às paredes da capela. Na realidade o desejo maior do pintor, numa última fase, seria expor as pinturas directamente na parede de betão, para demonstrar a integração textural (e total) entre a forma (pintura) e o fundo (arquitectura), como se de um *organon* se tratasse; acabou por optar-se por uma solução intermédia, de estuque granuloso misturado com pigmentos de cinzento neutro<sup>521</sup>. Rothko demonstra o mesmo interesse pelo pavimento que, constituindo-se como a maior superfície no interior da capela, se assume como um reflector gigante sob a clarabóia. O pintor acaba por aceitar a proposta da firma Barnstone and Aubry de cobertura total do pavimento com ladrilhos de alcatrão, porque estes absorvem a luz e tornam-na difusa, simultaneamente<sup>522</sup>.

Este complexo da capela reconfigura o modo de se perceber a pintura numa época - finais dos anos 60 do século passado - em que a sua legitimidade disciplinar se encontra em causa (pelas realidades alternativas e multidisciplinares do mundo da arte no início da pós-modernidade). O próprio paradigma da visão frontal, condição natural da observação pictórica na tradição ocidental, é alterado. Na capela de Houston, o espaço e o tempo são dilatados porque se considera a presença e a integração do espectador no seu interior: o observador passa da condição de ‘olho’ para a de ‘corpo-olho’. O acto de sentir as obras em movimento, de forma mais liberta, torna-se físico e gera uma dinâmica circulatória para o observador, em que as pinturas e o espaço são percebidos como um *continuum* estrutural e estruturante (a própria forma octogonal o corrobora). O papel da visão periférica é acentuado porque, devido à escala interior do espaço e à dimensão dos quadros, é quase impossível para o espectador encontrar um momento onde visualmente

---

<sup>520</sup> Cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 177.

<sup>521</sup> Cf. *idem*, p. 192.

<sup>522</sup> Cf. *ibidem*, pp. 139-140.



não observe pelo menos 3 paredes, e implica inclusive que, a limite, possa ver em simultâneo, dentro da sua área visual, 5 das 8 paredes. Logo, as distâncias e os tamanhos serão sempre condicionados pelas relações estabelecidas entre o espaço e as pinturas, e a percepção dos mesmos condicionada pelo olhar activo (e sem repouso) do observador.

A circulação reenvia o sentido do espaço, em termos simbólicos, para o conceito de *mandala*, de origem sânscrita, que significa círculo cósmico e que representa a relação dinâmica entre o homem e o universo e que se apresenta, no âmbito religioso, como um espaço sagrado de meditação e contemplação<sup>523</sup>. Também pode reenviar o sentido para o conceito *temenos*, de origem grega, que significa zona, área, local dedicado a um Deus (como um santuário), ou dedicado à adoração de múltiplos deuses (no caso, por exemplo, das culturas da Antiguidade Clássica mediterrânica). O que se torna deveras significativo, para o decurso desta investigação, é o facto do próprio Carl Gustav Jung ter adoptado, na sua obra *Psicologia e Alquimia*, o conceito de *temenos* como um ‘lugar seguro’ onde todo o trabalho da mente acontece. Segundo Jung, adepto de imagens simbólicas, o *temenos* assemelha-se a um jardim com configuração circular, local onde a consciência pode, de forma segura, encontrar-se com os conteúdos inconscientes, nomeadamente aqueles relativos aos arquétipos principais *sombra*, *anima/animus* e *self*. Jung chega mesmo a associar esta ideia, no âmbito do inconsciente colectivo, à noção psicanalítica de ‘regresso à mãe’. Diz o autor: “Tais procedimentos realizam-se sempre no lugar sagrado. Podemos transpor facilmente estas ideias para o concretismo freudiano: o *temenos* seria o útero materno, (...).”<sup>524</sup>. O sentido de ‘zona espiritual uterina’, pressentido na capela de Houston, irá ser justificado, em pormenor, ainda no decorrer desta investigação sobre Rothko. Será possível associar também, indirectamente, e em termos espirituais, *temenos* com a noção de *zona* apresentada pelo cineasta Andrei Tarkovsky no seu filme *Stalker* de 1979.

---

<sup>523</sup> Frequentemente a *mandala* também é identificada com o quadrado e com a rotação do quadrado. Em termos simbólicos apresenta-se inclusive como o centro do mundo e representa, para os crentes, o espaço onde o indivíduo se reencontra consigo próprio e com Deus. Jung também aborda a questão mandálica: analisa a profundidade do simbolismo da *mandala* em sonhos dos seus pacientes, e nos discursos alquimistas medievais. O psicólogo suíço concebe ainda a *mandala* como o percurso circular que o indivíduo percorre até ao seu centro inconsciente, cf. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 138. Jung chega mesmo a afirmar: “A ‘circum-ambulatio’ (circum-ambulação) do quadrado, (...) a quadratura do círculo é uma etapa do caminho para o inconsciente; (...) É um dos caminhos em direcção ao centro do não-ego, (...)”, *idem*, p. 138, ou seja, o indivíduo procura o ‘outro’ (Deus) dentro de si.

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 142.

## II.2.7. O sentido da capela

No plano das repercussões de sentido, aplicados à recepção da capela, será possível também abordar a questão da visão e dos aspectos lumínicos a ela associados. A intensidade natural da luz do Texas exige do observador um maior tempo de adaptação à luz reduzida e difusa do interior da capela. Num primeiro momento, o indivíduo experiencia os quadros como muito escuros e, à medida que o tempo de observação aumenta, os olhos vão-se adaptando à luz ambiente, definindo gradualmente a cor local dos quadros. Mas a observação prolongada das obras modifica-lhe o comportamento visual. Na verdade, constata-se uma alteração de comportamento dos nervos retinianos, ao ponto de gerar a sensação de exaustão óptica e incerteza perceptiva; com alguma frequência, o espectador começa a ver, na superfície das paredes da capela, cores complementares e pós-imagens (*afterimages*) dos quadros. Leia-se sobre esta sensação: “Staring at the dark expanses of nearly black color in the chapel paintings, the eyes attempt to adjust by dilating, yet the relative brightness outside the canvases stimulates the pupils to contract. This experience produces a «sense of anxiety» (...).”<sup>525</sup>, e também: “(...) after a while this produces a kind of intense strain and you become slightly feverish from the strain and the feverishness of your feeling resulting from the eyestrain produces a weird exaltation that becomes an analog for a kind of transcendence (...).”<sup>526</sup>. A ansiedade, causada pelo cansaço do intenso visionamento das pinturas, origina o entorpecimento das capacidades perceptivas e, por inerência, a falha da memória e o colapso da visão. A observação prolongada destes quadros de Rothko pode, nessa medida, provocar também, além das *afterimages*, sensações ópticas de curvatura do pavimento e sensações de flutuação e desestabilização dos limites das pinturas. Todos estes efeitos ocorrem, com mais frequência, na actualidade, depois da cor das paredes ter sido alterada de cinzento neutro (cor original) para uma tonalidade esbranquiçada muito mais clara.

O acto de ver, dentro da capela, pode tornar-se também um problema de memória. Como os quadros não podem ser vistos todos em simultâneo, o espectador tem de memorizar e reconhecer semelhanças entre quadros, aparentemente idênticos, colocados em alçados opostos; mas, simultaneamente, o mesmo espectador descobre diferenças que os distinguem, e isso impossibilita-o de ordenar as pinturas, conferindo uma sensação de

---

<sup>525</sup> Glen PHILLIPS, “Irreconcilable Rothko”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 7.

<sup>526</sup> David ANTIN, “The Existential Allegory of the Rothko Chapel”, in *idem*, p. 129.

dúvida, de distúrbio no acto de recordar. Nesta medida, chega-se à conclusão que a visão, ou seja, o acto de ver ou não ver, é um dos grandes problemas colocados por Rothko.

Constata-se também que o tempo dilatado de observação no interior da capela pode provocar sensações ambivalentes nos espectadores, tanto de frustração como de exaltação. O caso da capela de Houston é paradigmático do tipo de reacções emocionais intensas (pungentes, como diria Rothko) que provoca nos seus visitantes. O historiador da arte James Elkins, no seu livro *Pictures & Tears*, apresenta uma série de relatos de espectadores que choraram compulsivamente no interior da capela<sup>527</sup>. Elkins propõe duas explicações genéricas que transportam o observador, neste caso, para estados de comoção extrema: por um lado, o complexo pictórico pode ser sentido como a presença ‘insuportável’ de algo complexo, pleno, total e, por isso, intimidante - *fullness*; por outro lado, esta obra pode ser sentida como o ‘insuportável’ vazio, a sensação de ausência e abandono e, por isso, incompreensível - *emptiness*.

A explicação é que, por um lado, existem espectadores que sentem a presença avassaladora de algo transcendente (alguns visitantes conseguem até vislumbrar formas e figuras religiosas nas telas ‘monocromáticas’). Quando alguns desses espectadores estão no interior da capela, sentem estar a entrar numa outra dimensão (reminiscências do pensamento platónico), numa espécie de zona fora do tempo e da realidade, e sentem estar a comungar de uma experiência extática (como num êxtase místico-religioso). Diz Elkins: “Sudden, unexpected, out-of-control *presence* is one of the main reasons people cry in front of paintings (...) it’s a religious feeling.”<sup>528</sup>. Esta ‘presença’ talvez não seja mais do que uma possível forma de dizer Deus sem O nomear. Elkins constata-o: “God is almost always the wrong word when it comes to modern art, (...)”<sup>529</sup>. A reacção emotiva do choro acaba por ser consequência da estupefacção perante o efeito indescritível e esmagador dessa ‘presença’. Este sentido é em tudo semelhante ao de Deus *absconditus*, que equivale à noção primitiva de Deus como entidade poderosa, misteriosa e incompreensível, que não se comunica e, acima de tudo, que não se revela.

---

<sup>527</sup> Tudo na capela, segundo Elkins, conflui para sobrecarregar os sentidos: os rectângulos ‘vazios’ de cor escura, o silêncio, a ausência de algo descritível na superfície dos quadros, o estranho sentimento de que a cor está muito afastada mas, ao mesmo tempo, muito próxima, etc.. Como escreve Elkins: “It’s not a pleasant feeling: the painting is all around you, and you feel both threatened and comforted, both cushioned and asphyxiated.”, James ELKINS, *Pictures & Tears*, (...), p. 18.

<sup>528</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>529</sup> *Ibidem*, p. 195.

Por outro lado, há indivíduos que experienciam o contrário, ou seja, o próprio desamparo do nada. Elkins propõe o seguinte: “Rothko makes a «transcendental promise», but he breaks it and gives us ourselves, reflected in a darkened mirror.”<sup>530</sup>. O observador sucumbe à sua própria vulnerabilidade, ao apreender o vazio que sente perante esta espécie de ‘confessionário gigante’ que é a capela. Elkins sugere que esse é um dos possíveis propósitos da instalação: “(...) to attract you to your very self by breaking certain barriers (...). To unite you with who you really are.”<sup>531</sup>. Quando o indivíduo se sente no ‘vazio’ da capela, sem quaisquer barreiras, é precisamente aí que está em harmonia com o seu eu interior (*self*), e esse facto dá-lhe uma sensação de plenitude capaz de o comover<sup>532</sup>.

O certo é que demasiada informação e conhecimento, e muita racionalização do fenómeno, reduzem a capacidade do espectador se emocionar dentro da capela. São tudo resistências (cognitivas) que é necessário quebrar para se ser ‘atingido’ por este objecto artístico único.

#### II.2.8. Escurecimento e ‘cegueira’

De regresso à pintura, o escurecimento das cores e o obscurecimento do ambiente expositivo, pretendidos por Mark Rothko, tornam claras duas questões: qual o propósito de reduzir ao máximo a luz no que é visível? E até onde pode ir essa redução? Na encomenda de Houston o artista norte-americano utiliza a paleta mais escura do espectro. O resultado constitui-se, portanto, como uma espécie de testamento de como chegar à pura visualidade através da explicitação do contrário, do não visível, da cegueira (da *innervision*, como diriam os primeiros abstraccionistas). As pinturas são dificilmente descritíveis, não têm figuração, e são muito escuras<sup>533</sup>. Rothko trabalhou nelas durante muito tempo para definir, ajustar e afinar sobreposições de cores até ao limite da percepção.

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>532</sup> Estado em tudo semelhante ao único momento em que o indivíduo, em termos psicanalíticos, se sente pleno e integrado, sem conhecimento e sem barreiras: o momento da verdade pré-natal, quando está no interior do ventre materno, o *locus* sagrado por excelência. Ter sempre presente que a dimensão religiosa da *psique* é equacionada por Freud como ‘sentimento oceânico’, no qual o indivíduo se sente totalizado pela harmonia que estabelece com a realidade, equivalente ao estado experienciado uterinamente. Relembrar também que o sentido etimológico do termo religião (do latim *re + ligare*) é conectar, voltar a ligar.

<sup>533</sup> Segundo o historiador da arte Max Kozloff, quanto mais escuras são as pinturas de Rothko mais tácteis e tangíveis se percebem. Kozloff afirma que na fase clássica os quadros de Rothko são intangíveis e, pelo contrário, na fase *void* tornam-se objectuais (imanência pura), cf. Briony FER, “Rothko and Repetition”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 169.

O conceito de invisibilidade presentificada já havia sido enunciado por Kasimir Malevich, ao considerar o seu *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* (Fig. 80) um embrião de infinitas possibilidades da representação: “Sabemos - porque lo dice Malévich - que en esta «terrible potencia» yace la suma de todas las imágenes del universo que esperan ser formadas.”<sup>534</sup>. A realidade imagem está lá, só que ela própria esconde, oculta para sempre, uma cortina de sombra que ninguém consegue levantar. Paul Klee também já se havia referido às origens arcaicas das cores escuras, mais propriamente do negro, sendo entendidas tanto como o território primordial (ontológico) da espécie humana, como a gênese cosmogônica. Não por acaso, o quadro emblemático de Malevich (e, já agora, também as pinturas de Rothko da capela de Houston) pode ser associado à origem do universo e ao Génesis bíblico, como representado na gravura seiscentista “Et Sic in Infinitum” incluída na obra *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia* de Robert Fludd (Fig. 81)<sup>535</sup>. Mas o negro também é comentado por Edmund Burke em 1756 no seu *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Este autor sugere que o negro e a escuridão estão ligados às ideias do que é terrível e ao sublime<sup>536</sup>.

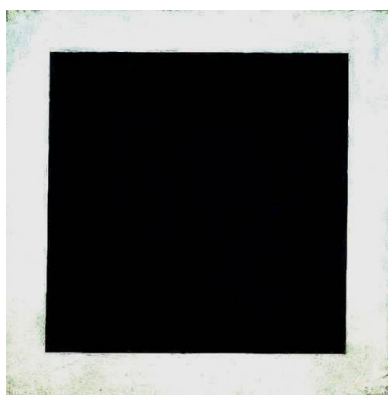


Fig. 80 Kasimir Malevich, *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*, 1915

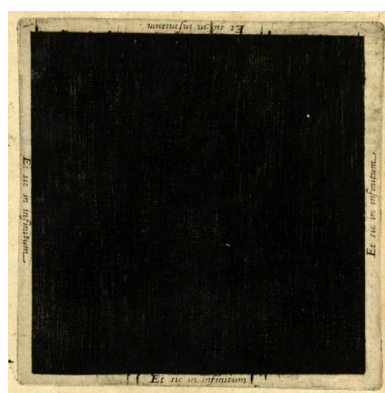


Fig. 81 Robert Fludd, “Et Sic in Infinitum”, *Utriusque Cosmi* (...), 1617

<sup>534</sup> Victor STOICHITA, *op. cit.*, p. 197.

<sup>535</sup> Cf. Denys RIOUT, *La Peinture Monochrome*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 413. Para Fludd esta imagem representa a *prima materia*, isto é, o início de toda a criação.

<sup>536</sup> Mark Rothko nutre uma especial admiração pelo pensamento de Burke, a partir do qual se pode advogar a utilização de tonalidades escuras (*dark hues*) para se chegar ao efeito de sublime. O filósofo setecentista chega a afirmar o seguinte: “To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary.”, Edmund BURKE, “A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, Jason GAIGER, (org. de), *op. cit.*, p. 517. O sublime pós-moderno e actual vão recuperar este poder da obscuridade originário do pensamento de Burke.

No século passado Eugène Minkowski (1885-1972), psiquiatra que estudou as patologias da personalidade humana, no seu livro *O Tempo Vivido* (1933) faz a distinção entre ‘espaço iluminado’ e ‘espaço escuro’. Segundo este autor, o ‘espaço escuro’ (contrário ao ‘espaço iluminado’ da luz do dia, onde os objectos ocupam espaço e estabelecem uma relação forma-fundo) é o espaço onde é ‘palpável’ o desconhecido, ou seja, na escuridão da noite as realidades são experienciadas ao contrário, como se o fundo se destacasse em relação à forma; daí, a ‘palpável presença do desconhecido’, onde o escuro é visto como factor positivo<sup>537</sup>. Decorrente desta inflexão, isto é, da impressão de presença invisível e ausência visível simultâneas, adoptadas por Rothko na concepção das pinturas da capela de Houston, convirá investigar a temática da noite e da escuridão, e a relação que estas estabelecem com o misticismo religioso ocidental e as ideias de nada, morte e sublime pós-moderno.

O negro (ou negros) da noite, num primeiro momento, abre-se à experiência da desorientação e da perda, cuja privação do sentido visual origina angústia e ansiedade. O observador pressente um limite (interior) povoado por sombras, memórias, experiências, traumas, medos e silêncios. Nesta medida, a escuridão e a noite hipervalorizam, amplificam os sentimentos humanos mais profundos. A noite em Rothko, e na capela de Houston, pode portanto ser considerado um dispositivo metafórico, campo da invisibilidade (cegueira) e do desconhecido, para se aceder à ‘luz interior’. Ultrapassa-se o visível para se chegar ao invisível que, em última instância, é Deus. Mark Rothko aproxima-se, assim, do pensamento misticista que valoriza a noite como o verdadeiro alimento da alma, e também da ‘via negativa’ pela sensação de presença de algo (a totalidade divina) indescritível e insondável.

A nível do pensamento místico, será relevante apresentar a 3ª e 4ª estrofes do poema *A Noite Escura da Alma* de São João da Cruz:

“Nessa noite ditosa,  
secretamente, que ninguém me via,  
de nada curiosa,  
sem outra luz nem guia  
senão a que no coração me ardia.

---

<sup>537</sup> Cf. Jeffrey WEISS, “Rothko’s Unknown Space”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 322.

Só esta me guiava  
com mais certeza que a luz do meio-dia,  
aonde me esperava  
quem eu bem conhecia,  
num sítio onde ninguém aparecia.”<sup>538</sup>

Neste poema, São João da Cruz desenvolve metaforicamente uma experiência mística: trata-se de uma jornada que, num primeiro momento, obscurece a consciência e acarreta sofrimento e que se percorre até à ‘iluminação interior’ final (estado de consciência plena), onde se descobre Deus. A teologia mística implica o despojamento do ego<sup>539</sup>, visando a união interior da alma com o próprio Deus. Na jornada mística da ‘noite escura’ o indivíduo medita interiormente<sup>540</sup>, procurando o Eu profundo, uma dimensão expandida da consciência para além do ego limitado. Assim, a consciência individual transforma-se em consciência universal cósmica porque lhe foi somada a experiência de Deus. Este caminho só é percorrido pelos indivíduos espiritualmente disponíveis, porque se trata de um período desagradável, caracterizado pela provação, mas que, no final, permite aceder plenamente à ‘luz’<sup>541</sup>.

Entretanto, a passagem pela ‘noite escura da alma’ encontra apoio nos textos bíblicos (tanto naqueles do Antigo como do Novo Testamento). Na tradição judaica a noite e a escuridão apresentam duas possíveis interpretações:

---

<sup>538</sup> São João da CRUZ, *op. cit.*, p. 45.

<sup>539</sup> Os místicos alemães do século XIV, predecessores do pensamento de São João da Cruz, chamam ‘noite escura’ a este despojamento, cf. Sérgio Carlos COVELLO, *A Noite Escura da Alma, na Visão Poética de São João da Cruz*, in [http://www.amorc.org.br/Imagens\\_publicacoes/noite%20escura.pdf](http://www.amorc.org.br/Imagens_publicacoes/noite%20escura.pdf) de 13-04-2010, p. 2.

<sup>540</sup> Curiosamente meditação é também um conceito muito utilizado na alquimia. Como refere Jung, a partir do dicionário alquímico *Lexico Alchemiae* de 1612 de Ruland, *meditatio* implica o seguinte: “A palavra ‘meditatio’ é usada quando ocorre um diálogo interior com alguém invisível que tanto pode ser Deus, quando invocado, como a própria pessoa ou o seu anjo benigno. Este ‘diálogo interior’ é familiar ao psicólogo - por constituir uma parte essencial da técnica do diálogo com o inconsciente.”, Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 286. Na esfera psíquica a noite significa o inconsciente (a face oculta da consciência), e esta demanda não é mais do que o descrito na expressão ‘conhece-te a ti mesmo’ de origem junguiana.

<sup>541</sup> É precisamente o que explicita Sérgio Covello na sua análise à obra do místico espanhol quinhentista: “Segundo São João da Cruz, a noite escura consiste na mortificação dos sentidos e do espírito, por isso produz abatimento, esgotamento mental e fadiga. Mas esse transe é altamente desejável porque faz surgir o homem novo de consciência totalmente renovada.”, Sérgio Carlos COVELLO, *A Noite Escura da Alma: o Paradoxo Místico*, in <http://www.teosofia-liberdade.org.br/index.php/arquivos/artigos/44-artigos/240-a-noite-escura-da-alma-o-paradoxo-mistico.html> de 13-04-2010, p. 2.

- No *Génesis* a noite domina as trevas primordiais antes de Deus a separar da luz: “Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz e às trevas noite.” (*Génesis* 1, 4-5)<sup>542</sup>.

- Esta escuridão das trevas é diferente da ‘espessa escuridão’ informe que Moisés vislumbra ao alcançar o cume do Monte Sinai. Na Bíblia pode ler-se: “O Senhor acrescentou: «Mas não poderás ver a minha face, pois o homem não pode contemplar-Me e continuar a viver.»” (*Êxodo* 33, 20). Ou seja, a ‘espessa escuridão’ da nuvem que cobre o Monte Sinai é tudo o que pode ser conhecido sobre a presença de Deus. Esta intransigente proibição monoteísta hebraica de representar Deus em imagem apresenta-se conforme o modelo teórico da função paterna (modelo proibitivo), defendido por Sigmund Freud no seu livro *Moisés e o Monoteísmo*<sup>543</sup>. A religião judaica recusa a representação. O indivíduo, supostamente, só poderá ver distintamente a face de Deus numa vida *post mortem*, numa realidade sem imagens (por mais paradoxal que pareça).

Na religião cristã também o conceito de imagem, isto é, de ícone<sup>544</sup>, pode ser um impedimento para ver-se directamente Deus. O acto da representação (do visual figurativo) torna-se algo que impede a ‘verdadeira’ visão interior. Nesta série da capela de Houston, Rothko cria, a esse nível, um paradoxo: adopta a noção de ícone (de imagem) mas retira-lhe a dimensão figurativa, a memória; retira-lhe qualquer elemento que seja inteligível e que transporte o espectador para o domínio do discursivo. O problema que Rothko coloca nas pinturas da capela é que é possível aceder-se a uma dimensão icónica da expressão plástica sem recurso ao explícito, ao definido, acabando por gerar obras que dão a sensação de serem entidades vivas que observam os espectadores, em vez de serem observadas. Deste modo, está de acordo com a noção de ícone defendida por João Duque no seu livro *Dizer Deus na Pós-modernidade*: Rothko pensa a visibilidade não pela via da captação

---

<sup>542</sup> O mesmo acontece, paralelamente, nas interpretações alquímicas da génese primordial (e que se manifesta também nas pinturas de Houston): “In the beginning is the dull pile of earth tones, the dark greys or blacks at the bottom of the value scale. This *materia prima* is silent, cold, and strange. (...) in the beginning, God created a chaos, which emerged «as a confused mass from the depth of Nothing».”, James ELKINS, *What Painting Is?*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2000, p. 85.

<sup>543</sup> Cf. Gilsa Tarré de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 3.

<sup>544</sup> O termo ícone, derivado do grego *eikon*, significa imagem. O célebre teólogo russo Pavel Aleksandrovic Florensky (1882-1937) teorizou sobre o verdadeiro sentido de ícone, descrevendo-o não como representação de personagens sagradas mas, acima de tudo, como a presença do Sagrado, em que a ‘imagem’ seria uma espécie de abertura imediata para o mistério divino, mas também seria o inverso, o olhar do mistério para a realidade imanente, ou seja, o ícone constituir-se-ia como teologia pura, na medida que ajudaria, através do visível, o crente a conhecer o invisível e a purificar-lhe a alma, cf. Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, pp. 46 e 103.



directa de Deus pelo olhar, mas o inverso (indirecta) manifestando Deus na visibilidade, ou seja, não é o espectador que olha a pintura, mas a pintura que observa o espectador<sup>545</sup>.

A ‘noite escura da alma’ encontra ecos também em passagens do Novo Testamento. No Evangelho de São Mateus, por exemplo, a ‘noite escura’ de Cristo tem início no *Getsemani* (no horto onde Cristo é preso antes da Paixão) e termina na sensação total de abandono na cruz, quando profere a expressão: “Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?” (*Mateus 27, 46*). A noite, neste caso, corresponde a todas as provações pelas quais Cristo tem de passar até à sua morte, até ao fim da sua vida terrena. Curiosamente, esta expressão bíblica foi utilizada por Barnett Newman numa série pictórica concebida sobre a *via crucis*, intitulada *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* (1958-66) (Fig. 82)<sup>546</sup>. No caso de Newman, o negro (a escuridão, a provação) dá lugar ao branco (à claridade, à iluminação). O sentido desta série não é propriamente a representação do sofrimento, mas antes a eterna pergunta, ou o grito, do porquê o sofrimento, porquê o sacrifício? É a pergunta de Cristo a Deus: “Porque me abandonaste?”. Mas se Newman com a sua série de 14 quadros pergunta



Fig. 82 Barnett Newman, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, 1958-66

ensurdecidamente o porquê do abandono, no caso de Rothko e da capela de Houston, o artista apresenta uma possível resposta desconcertante: Deus é mudo, não responde. O que Rothko apresenta é o silêncio eterno, ou melhor, presentifica a não resposta, o vazio<sup>547</sup>.

<sup>545</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 84. O mesmo autor apresenta o seguinte: “Deus não se oferece como objecto de visão, mas como sujeito de um olhar que, silenciosa e discretamente, nos contempla... Ver, sem sucumbir a um espelho invisível, ou nomear Deus, sem cometer idolatria, torna-se possível àquele que, renunciando a ver ou a nomear Deus, consente em deixar-se primeiro ver e nomear por Ele (...).”, *idem*, p. 85.

<sup>546</sup> “Eli, Eli, lema sabachthani?” significa, em aramaico, “Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?”.

<sup>547</sup> Cf. Wessel STOKER, *God, Master of Arts: On the Relation Between Art and Religion*, (...), p. 17. Rothko conhecia a série de Newman e negou sempre a possível associação dos 14 painéis da capela de Houston com as 14 ‘estações’ da *via crucis* de Newman.

O certo é que a ‘noite escura da alma’ está também associada à ‘via negativa’. Na tradição cristã, a ‘via negativa’ surge no século V com o monge Dionísio Areopagita, que propõe um Deus imanente, que está em cada indivíduo (e que cada um procura interiormente pela fé), por oposição ao Deus transcendente exterior à realidade (via positiva)<sup>548</sup>. Esta ‘via negativa’, observada igualmente em São João da Cruz, também significa a voz da negação: Deus é o Outro que não pode ser descrito nem compreendido, sendo o único atributo o Seu não conhecimento<sup>549</sup>. A ‘via negativa’ possui inclusive características comuns ao *Ein Sof* do judaísmo cabalístico medieval<sup>550</sup>. *Ein Sof* significa em hebreu ‘não há fim’, e corresponde à inquantificável, ambivalente e infinita energia que existe antes, durante e depois da mais mundana concepção de Deus. Os cabalistas acrescentam todavia que o *Ein Sof*, sendo o indizível Todo, pode ser tornado finito (imanente) através do *Ayin* (que significa ‘nada’)<sup>551</sup>. Os místicos adoptam esta fórmula de origem hebraica, e reinterpretem-na dizendo que o universo emanou do nada divino. O nada e a escuridão simbolizam o Absoluto, que é impossível ser conhecido pelo intelecto (pela razão), e só será aproximável pela fé, pela dádiva, pelo amor<sup>552</sup>. Para São João da Cruz o nada, simbolizado na noite escura, é a via negativa que permite ao indivíduo unir-se a Deus, como o ‘lugar onde se vai à procura’<sup>553</sup>. Rothko via, portanto, na fase negra, no *void* (nada), uma oportunidade para chegar mais directamente à dimensão religiosa que pretendia atingir quando pintava<sup>554</sup>.

---

<sup>548</sup> Cf. Lewis HYDE, “Entretien Avec Bill Viola”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 314. Como também refere Umberto Eco: “Mas uma primeira ideia de Uno como insondável e contraditório encontramos-la certamente no primeiro neoplatonismo cristão, isto é, em Dionísio Areopagita, onde a divindade é nomeada como «escuridão luminosíssima do silêncio (...) treva luminosíssima» que «não é um corpo, nem uma figura, nem uma forma e não tem quantidade ou qualidade ou peso, (...)”, Umberto ECO, *op. cit.*, p. 75.

<sup>549</sup> Cf. Lewis HYDE, “Entretien Avec Bill Viola”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 314.

<sup>550</sup> *Ein Sof*, noção surgida no texto central do judaísmo cabalístico medieval - o *Zohar* -, escrito no século XIII pelo rabbi Moses de Leon, cf. *ROTHKO's Darkness*, in <http://hungryhaena.blogspot.com/2008/11/rothkos-darkness.html> de 17-10-2010, p. 2.

<sup>551</sup> Este crê-se ser o aspecto mais radical do pensamento cabalístico: que Deus tornado imanente pode ser o Nada. Leia-se o que, na actualidade, o rabbi Jacob B. Agus afirma sobre as pinturas do período final de Rothko, entre as quais se incluem as da capela: “(...) blackness in Rothko’s late works can also be understood as nothingness. Negative theology, more commonly referred to by the latin *via negativa*, breaks down the word ‘nothingness’ into ‘no-thing-ness’. God, according to negative theology, is ineffable; literally, It, that is to say, God, is No Thing.”, *idem*, p. 2.

<sup>552</sup> Cf. Pamela SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 3.

<sup>553</sup> Cf. Keith WARD, *op. cit.*, pp. 253-254.

<sup>554</sup> O mesmo se constata em diversos autores do século passado: “Durant tout le XXème siècle, les artistes (...) comme Malevitch, Rothko, Klein, Kapoor ou Turrell, ont considéré le vide, ou la vacuité, comme une ouverture vers la

Mas, se o escuro/nada pode ser compreendido como o caminho de acesso a Deus, também pode ser interpretado como a aproximação ao fim, à morte. Já foi mencionada a metáfora da ‘noite’ aplicada à Paixão e morte de Cristo, mas é mais do que isso. Também é a morte ligada ao processo histórico, na qual significa o fim absoluto, o nada substancial. Como bem explica Mircea Eliade: “(...) a angústia do homem moderno está secretamente ligada à consciência da sua historicidade e esta deixa transparecer, por sua vez, toda a ansiedade perante a Morte e o Nada. (...) A Morte é a grande Iniciação. Mas, para o mundo moderno, a Morte perdeu o seu sentido religioso e é por essa razão que é comparada ao Nada; e, diante do Nada, o homem moderno está paralisado. (...) quando falamos do «homem moderno», das suas crises e angústias, pensamos sobretudo naquele que não tem fé, (...)”<sup>555</sup>.

Todas estas relações íntimas entre obscurecimento e aproximação à morte já eram descritas nas experiências do sublime em Edmund Burke e também em Friedrich Schiller, como enunciado no primeiro capítulo da presente dissertação<sup>556</sup>. Mas, como também já se viu, a experiência de escuridão aplicada ao vazio é semelhante à experiência do sublime pós-moderno: não oferece a grandiosidade, a infinitude do universal (como em Caspar David Friedrich), apenas oferece o negro, o escuro, o que absorve, e também oferece a angústia, a dúvida do informe, do irrepresentável (de Lyotard), do próprio indizível<sup>557</sup>. Esta nova tipologia de sublime é o fim da linha, o local onde o pensamento se extingue. Neil Hertz, crítico e ensaísta, utiliza a metáfora da gruta, dando o exemplo de uma pintura de Courbet (Fig. 83), para exprimir o sublime apresentado na capela de Houston. Neste sublime o espectador é como que apanhado numa armadilha (equivalente a um beco sem saída), porque não apresenta escapatória e acaba numa incerteza, e não em prazer como no ‘sublime clássico’, nunca dando respostas: a pergunta é sempre reenviada sem solução<sup>558</sup>. Segundo Wessel Stoker, no seu ensaio sobre a capela - *The Rothko Chapel Paintings and*

---

transcendance et non comme un gouffre terrifiant.”, Deborah JENNER, “Sagesses Orientales”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, pp. 386-387.

<sup>555</sup> Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 2000, pp. 53-54.

<sup>556</sup> Schiller afirma: “A escuridão é terrível e por isso mesmo apropriada para o sublime (...) O sentido da vista, o primeiro vigilante da nossa existência, falha-nos com o seu apoio na escuridão e sentimo-nos indefesos e expostos ao perigo oculto.”, Friedrich SCHILLER, *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, (...), p. 158.

<sup>557</sup> Rosenblum comenta o seguinte: “These infinite, glowing voids carry us beyond reason to the Sublime; we can only submit to them in an act of faith and let ourselves be absorbed into their radiant depths.”, Robert ROSENBLUM, “The Sublime”, in Henry GELDZAHNER, (ed. de), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, Nova Iorque, E. D. Dutton & Co., 1969, p. 353.

<sup>558</sup> Cf. James ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, (...), pp. 96-97.

the 'Urgency of Transcendent Experience', o sublime de Rothko corresponde a um conceito contraditório de medo e fascínio (relembra o numinoso em Otto): as pinturas são, por um lado, espaços vazios para a trágica condição finita humana e, por outro, espaços



Fig. 83 Gustave Courbet, *A Gruta de Loue*, 1864

vazios para o desconhecido transcendente. Este facto implica a presença de dois símbolos eternos (que ainda persistem no inconsciente humano e nos sonhos, como afirmado pelo pensamento junguiano) que exprimem as ideias psicológicas básicas: o medo da morte (processo histórico) e a fé/esperança da transcendência (eterno retorno)<sup>559</sup>. Assim, a própria capela alude à escolha que cada indivíduo faz: de existir mortalmente ou, pelo contrário, de existir eternamente, através da fé, na perpetuação para lá da morte. Em última instância, o que está em causa nesta noção de morte é saber se ela é pensada como fim ou como um verdadeiro princípio.

#### II.2.9. Teatro do *self*

Mas o que é que as pinturas da capela comunicam? Qual o sentido limite deste projecto de Rothko? Quanto ao verdadeiro conteúdo da capela, o autor pouco ou nada disse. Desde que foi inaugurada, esta obra tem recebido muito pouca atenção crítica, devido principalmente à sua localização periférica e ao desconforto sentido, no pensamento secular, por toda a arte associada ao universo religioso. Mas a principal razão talvez resida na própria resistência que a capela tem oferecido à sua dissecação crítica, enquanto objecto erudito e complexo. As pinturas não são óbvias. Rothko apresenta um novo tipo de abstracção que conjuga a materialidade e a imaterialidade, a não figuração e o informe. A própria escala (como templo religioso e ecuménico que é) não é canónica: o espaço é

---

<sup>559</sup> Cf. Wessel STOKER, *The Rothko Chapel Paintings and the 'Urgency of Transcendent Experience'*, (...), p. 95.

demasiado pequeno, todavia as pinturas são exageradamente grandes. A severa aniconicidade das mesmas pinturas, e a austeridade das paredes interiores do espaço, transportam o espectador para uma realidade semelhante aos templos monoteístas semíticos (judaicos e muçulmanos)<sup>560</sup>.

Mark Rothko considerava cada uma das suas pinturas como uma voz na ópera. Na capela apresenta-se um inteiro *cast*, como num coro trágico da Antiguidade Clássica. Todavia, mesmo estando estabelecido o coro, a sensação metafórica transmitida, como já descrito, é a de silêncio (ou quase-silêncio). Com efeito, no caso das pinturas da capela de Houston, há unanimidade em considerar a experiência sinestésica que lhe é inerente<sup>561</sup> como uma sonoridade muito grave, ou até inaudível. A questão é que a redução lumínica acrescenta a sensação de silêncio no espaço, fenómeno que já tinha sido descrito anteriormente, por exemplo, por Wassily Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*: “Um «nada» sem possibilidades, um «nada» morto depois de o Sol morrer, como um silêncio eterno, sem esperança de futuro, eis a ressonância interior do preto. A sua correspondência na linguagem musical é a pausa, que marca o fim absoluto e que provavelmente será seguido de qualquer outra coisa - o nascimento de um outro mundo.”<sup>562</sup> (sublinhado meu). Este ‘silêncio’, na verdade, representa o modo como o som, do qual faz parte, é experienciado em termos espirituais (e não em termos concretos e físicos). É que, no caso do pensamento *void* de Rothko, o silêncio corresponde ao *innersound*, à capacidade do crente exprimir estados puramente emocionais e afectivos anteriores à dimensão sonora (e à dimensão consciente)<sup>563</sup>.

O próprio indivíduo, espectador desta encenação, deste palco, sente ser o centro da instalação. O ‘sítio’ muda-se do objecto para o observador. A capela transforma-se num teatro, mas não é um teatro tradicional e sim, antes, um concebido apenas para um só espectador, como o descreve Nodelman: “The chapel becomes a theater of the self.”<sup>564</sup>. As

---

<sup>560</sup> Nodelman chega mesmo a afirmar: “One is reminded of those awesome desert encounters so striking in the Old Testament (...)”, Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 301.

<sup>561</sup> Para Rothko, como para os primeiros abstracionistas, a música e os sons eram uma espécie de vocabulário para descrever a cor na pintura. A dimensão sinestésica, de inter-conexão sensorial entre visão e audição, denota também a importância do elemento sonoro na idealização da capela e das próprias pinturas.

<sup>562</sup> Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), p. 86.

<sup>563</sup> Em tudo semelhante à concepção *zen* de silêncio, como na paradigmática obra de John Cage *Silent Piece (4' 33")* de 1952. A grande diferença é que enquanto em Cage o silêncio é conceptual, ou seja, é o inaudível tornado em potência múltipla de sentidos, pelo contrário, em Rothko, e mais propriamente na capela de Houston, o silêncio é substancial e adquire o sentido único do indizível, ou seja, de Deus.

<sup>564</sup> Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 331.

pinturas, desta forma, testemunham o verdadeiro eu de quem as observa, originando reacções emocionais intensas, em que muitos indivíduos choram, porque se sentem ‘despidos’ e ‘sozinhos’ perante a respectiva condição humana, frágil e mortal, espelhada nas pinturas e revivida circular e ininterruptamente.

O visitante, ao ingressar no espaço interior da capela, está pois metaforicamente a entrar numa dimensão uterina, de crescimento e maturação espiritual, similar às sensações reconfortantes enunciadas no ‘sentimento oceânico’ de Freud e, também, implícitas no conceito de *temenos* junguiano, onde a consciência se encontra com conteúdos inconscientes (nomeadamente com os arquétipos de género sexual *anima/animus* e *sombra*) em segurança. Nesta medida, o projecto da capela pode ser interpretado psicanaliticamente como um ‘regresso à mãe’ - *regressus ad uterum*<sup>565</sup> -, o espaço mais mítico e mais seguro para o ego, tanto do de Rothko, como posteriormente daqueles que presenciam esta sua obra (Fig. 84).



Fig. 84 Exterior da capela Rothko na actualidade, Houston (Texas)

A ideia de voltar às origens pode ser fundamentada na já enunciada teoria do eterno retorno, adoptada por Rothko, como forma de superação da morte. Ao regressar à não-forma, ao vazio (*void*) do caos primordial, o autor (e os visitantes crentes) está simbolicamente a preparar-se para re-nascer, e no caso da capela essa sensação é explícita: a instalação pictórica apresenta-se, portanto, como ante-câmara não da morte física, mas de

---

<sup>565</sup> Expressão de origem latina utilizada no universo metalúrgico para referir a ‘viagem’ empreendida pelos mineiros ao interior da Terra, onde os minérios crescem e se desenvolvem, tal como a vida no ventre materno, cf. Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), pp. 122-123. Expressão também associada à alquimia, para descrever o regresso simbólico à Terra-Mãe, à *materia prima* do caos genesíaco, a partir da qual tudo se transforma. Em Jung, e na psicanálise, *regressus ad uterum* significa o regresso primordial ao inconsciente.

um novo nascimento, o espiritual<sup>566</sup>. Como afirma Mircea Eliade, a propósito da morte enquanto rito de passagem para aqueles que acreditam e têm fé: “A morte, por si própria, não é um fim definitivo, (...). Assim, pode falar-se de uma visão optimista da morte, porque ela é considerada como um regresso à mãe, uma reintegração provisória no seio materno.”<sup>567</sup>. Também corrobora o que Mark Rothko já havia afirmado na década de 40 do século passado, que o objectivo da sua arte era a criação de um ‘espaço’ que fosse experienciado o mais intimamente possível<sup>568</sup>, como, no fundo, acontece no espaço onde a emoção mais pura e total é vivida pelo feto humano: o interior uterino.

#### II.2.10. A voz interior

Surge ainda uma última questão: a entidade que se pressente no interior da capela (Deus, para os crentes), no caso de Rothko, é a presença do seu inconsciente (a possível projecção do arquétipo *anima*, como diria Jung). Portanto, a sua *innervoice* passa a ser a voz de um Deus *Mater*, a voz do Outro feminino<sup>569</sup>, que perante a aproximação do autor ao seu fim, à sua morte, parece dizer-lhe: confia, acredita, tudo vai correr bem quando (re)nasceres! Neste sentido, as lágrimas, que alguns visitantes choram no interior da capela, podem ser consideradas de alegria pela sensação de ligação (*re-ligare* de novo), de ‘estar em casa’ ou de ‘voltar a casa’. Jung também o diz, mas de outro modo: “Ao afirmar, como psicólogo, que Deus é um arquétipo, refiro-me ao tipo [imagem] impresso na alma (...).”<sup>570</sup>. Ora, para este psicólogo o termo alma tem um duplo sentido: por um lado é um conceito dotado de uma função religiosa<sup>571</sup>, por outro, na sua tradução latina (*anima*) é o arquétipo do Outro inconsciente, depósito de todas as possíveis experiências femininas do ser masculino, inclusive a primeira no interior da mãe. O investigador suíço chega a conclusões semelhantes às do universo alquímico: “O útero é o centro, o vaso doador de vida.”<sup>572</sup>. O útero materno (neste caso, o complexo da capela com os quadros de Rothko) é,

---

<sup>566</sup> A esse nível, a própria iconografia cristã do sepulcro de Cristo, que alguns autores usam metaforicamente como elemento interpretativo da capela, representa não só o lugar da pós-morte, mas, acima de tudo, o ‘sítio’ onde se dará a ressurreição, ou melhor, o re-nascimento do filho de Deus.

<sup>567</sup> Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, (...), p. 203.

<sup>568</sup> Cf. Jeffrey WEISS, “Rothko’s Unknown Space”, in Jeffrey WEISS, (dir. de), *op. cit.*, p. 307.

<sup>569</sup> Movimento contrário ao silêncio de Deus *Pater* que não responde a Cristo no momento do abandono final.

<sup>570</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 26.

<sup>571</sup> Afirma Jung: “(...) simplesmente apresentei os factos que provam ser a alma ‘*naturaliter* religiosa’, isto é, dotada de uma função religiosa (...).”, *idem*, p. 25.

<sup>572</sup> *Ibidem*, p. 190.

portanto, sinónimo de vaso alquímico, onde se processa a transmutação (gestação de uma nova vida) da matéria em espírito. Não por acaso, isto explica a ‘iluminação’ que o autor sentiu ao presenciar o mosaico bizantino de *Nossa Senhora com o Menino* quando visitou a basílica de Santa Maria dell’Assunta de Torcello. Também não por acaso, e sem querer alimentar especulações sobre os dados biográficos do autor, as suas origens russas estão de acordo com uma concepção espiritual e religiosa desde sempre associada à noção de mãe como princípio da unidade. Como referiu Tomás Spidlik, a propósito da espiritualidade contemplativa da Igreja do Oriente: “La migliore imagine di Dio Padre è la madre umana.”<sup>573</sup>.

Em meados da década de 60 do século passado, na última fase do seu percurso, Mark Rothko executa o projecto da capela de Houston. O autor sente que está num impasse, numa encruzilhada, e pretende actualizar-se, mudar a sua pintura, metamorfosear o seu estilo clássico em algo novo: no fundo, pretende renascer artisticamente. Rothko sabe que está no limite da sua vida (tem idade avançada e uma saúde cada vez mais precária), mas todavia assume o risco de radicalizar o seu discurso, através da combinação inovadora de uma fórmula *hard-edge* e de um pensamento monocromático e informal. Rothko vive esta sua última fase artística numa época de grandes transformações, em que a sociedade, por um lado, se torna religiosamente pluralista (o pensamento ecuménico desenvolve-se a partir dos anos 60, no seguimento do Concílio Vaticano II) e, por outro, uma época marcada pelo existencialismo sartriano, de desencantamento da realidade e da própria condição humana. No meio destas duas realidades, a força de Rothko reside precisamente na fé estética, no acreditar na arte (na sua arte) como expressão da experiência total do homem no mundo (inclusive a dimensão espiritual).

---

<sup>573</sup> Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, p. 243. Para a espiritualidade contemplativa da Igreja do Oriente, o coração materno tem a capacidade de conciliar os contrastes, os desacordos, demonstra compaixão, humanidade, disponibilidade para o amor, para o perdão, para o sacrifício, para a oferta espiritual, daí a total identificação entre a instituição Igreja e o conceito maternal (Igreja que chegou a ser comparada simbolicamente a Maria, como *locus* religioso). Esta questão irá ser abordada, de modo aprofundado, no seguinte ponto desta investigação, relativo a uma obra do cineasta russo Andrei Tarkovsky.



### II.3. Andrei Tarkovsky: filme *Andrei Rublev*

“Faith is the only thing that can save man, that’s my deepest conviction.”<sup>574</sup>

#### II.3.1. Contextualização

Andrei Tarkovsky, cineasta de origem russa, nascido em 1932 em Zavrozhne, exilado em Itália em 1984 e falecido em 1986 em Paris, constitui-se como o último dos autores a investigar neste capítulo. O objectivo será problematizar, à luz das dimensões simbólica, poética, espiritual e inclusive pictórica no cinema, uma das suas obras fundamentais intitulada *A Paixão Segundo Andrei* ou, simplesmente, *Andrei Rublev* (1966), filme sobre o conhecido pintor de ícones, do final da Idade Média quatrocentista do Norte da Europa, Andrei Rublev (c. 1360-1430). A intenção será também a de, através da análise deste filme, tentar perceber a criação artística como um acto de fé, numa época contemporânea cada vez mais dessacralizada, materialista, secular, onde a única salvação parece residir, segundo Tarkovsky, na redescoberta da dimensão espiritual do indivíduo através da realidade artística.

*Andrei Rublev* é, provavelmente, a única produção cinematográfica no seio do regime comunista soviético do passado século XX que permitiu o protagonismo de um personagem artístico e histórico, em simultâneo, e que colocou a religião cristã e o misticismo eslavo como elementos constitutivos e estruturantes da identidade russa, características cuja divulgação parece ser contrária à defendida pelo mesmo regime<sup>575</sup>.

Convirá recuar um pouco no tempo e tentar perceber-se o contexto no qual a produção do filme foi estabelecido e o porquê específico do realizador ter escolhido este pintor como tema para o seu filme. Em 1943, no decurso da 2ª Guerra Mundial, o regime soviético (cuja ideologia era profundamente ateísta) ordena a restauração da Igreja Ortodoxa como instituição nacional, com a intenção de criar uma união favorável entre a população e o Estado durante a guerra em curso. No período pós-guerra, a União Soviética testemunha a legitimação de personagens religiosos como heróis nacionais (*Andrei Rublev*

---

<sup>574</sup> Andrei TARKOVSKY citado por Nathan DUNNE, “Tarkovsky and Flaubert: The Sacrifice and Saint Anthony”, in Nathan DUNNE, *Tarkovsky*, Londres, Black Dog Publishing, 2008, p. 300.

<sup>575</sup> Os seus principais e fervorosos admiradores chamaram-lhe o ‘filme dos filmes’, aludindo ao seu carácter espiritual quase miraculoso, no seio de uma realidade ideológica eminentemente anti-religiosa da U.R.S.S., cf. Robert BIRD, *Andrei Rublev*, Londres, British Film Institute Publishing, 2004, p. 7.

é um dos casos a ser recuperado, entre outros, relativos aos primórdios da constituição da nação russa). Simultaneamente, após a morte do ditador soviético José Estaline em 1953, ‘respira-se’ um período de relativa liberdade cultural - conhecido historicamente como *Thaw* -, onde as imagens estereotipadas e codificadas do realismo socialista tendem a ser rejeitadas, reemergindo uma dimensão lírica na arte, na literatura, mas também no cinema. Em 1960, durante a liderança de Nikita Kruschev, por ocasião do 600º aniversário do suposto nascimento de Andrei Rublev, as autoridades fazem uma autêntica campanha nacionalista do autor, traduzida em inúmeras exposições, catálogos e, inclusive, a inauguração de um museu dedicado à sua obra e à dos seus contemporâneos - o *Andrei Rublev’s Museum of Old Russian Art*. Todavia, o jovem Tarkovsky, em pleno período final da sua formação no Instituto do Filme de Moscovo, já conhecia a obra e a importância de Rublev (decerto através do seu pai, o poeta e tradutor Arseni Tarkovsky, que já o mencionara no poema de 1941 *My Rus, My Russia, Home, Earth and Mother!*)<sup>576</sup>. Após as celebrações de Rublev em 1960, o actor Vassili Livanov, o realizador Andrei Tarkovsky e o argumentista Andrei Mikhalkov-Konchalovsky reúnem-se para conceber um filme sobre a vida e obra do célebre pintor de ícones<sup>577</sup>. Por compromisso com os estúdios Mosfilm, apresentam uma sinopse, em 1962, a qual foi prontamente aceite. Em Setembro desse mesmo ano, em entrevista concedida a Patrick Bureau para a revista *Les Lettres Françaises*, Tarkovsky, no final da conversa e de forma espontânea, fala ao entrevistador de um projecto que almeja concretizar sobre a vida de um pintor de ícones russo do século XV<sup>578</sup>; refere não haver muitos documentos sobre a sua existência, e que apenas se conhecem algumas obras, sendo a *Trindade do Antigo Testamento* (Fig. 85) a única cuja autoria estaria confirmada (visível actualmente na galeria Tretyakov de Moscovo). Esta obra, enaltecida pelos historiadores como uma das expressões possíveis da visão silenciosa espiritual do povo russo, constitui-se como um paradigma icónico da espiritualidade do Norte da Europa medieval, baseada nos ideais de fraternidade, amor e serena santidade. Tarkovsky menciona nessa entrevista que foi ao ver o quadro e ao imaginar a terrível vida

---

<sup>576</sup> Cf. *idem*, p. 18.

<sup>577</sup> A ideia parece ter sido sugerida por Livanov que, num primeiro momento, seria o protagonista, mas Tarkovsky excluiu-o aquando da rodagem, devido ao actor estar ocupado com outros projectos. No que diz respeito a Konchalovsky, o argumentista já havia trabalhado com Tarkovsky no guião da sua primeira longa-metragem *A Infância de Ivan* (1962).

<sup>578</sup> Cf. Patrick BUREAU, “Andrei Tarkovsky: I Am For a Poetic Cinema”, (*Les Lettres Françaises*, nº 943, 13 a 19 de Setembro de 1962), in John GIANVITO, (ed. de), *Andrei Tarkovsky Interviews*, Jackson (Massachusetts), University Press of Mississippi, 2006, p. 3.

naquele tempo, na época de Dmitry Donskoy e dos seus descendentes, que teve a ideia para o conteúdo do filme.



Fig. 85 Andrei Rublev, *Trindade do Antigo Testamento*, c. 1425-1427

A contextualização histórica do filme corresponde à dos primórdios da Rússia enquanto nação independente, nos séculos XIV e XV. Essa realidade deriva, em termos muito sucintos, da realidade estabelecida por grupos de tribos eslavas orientais (constituídas a partir do século VII), que se uniram num estado denominado Rus (com sede em Kiev), após a introdução do cristianismo em 988 d.C.. A crença cristã, a partir dessa data, enraíza os textos religiosos e as celebrações litúrgicas no universo eslavo. Este património cultural sob a égide da Igreja e do poder papal unificador é, paradoxalmente, reforçado quando as invasões mongólico-tártaras exploram divisões entre os vários príncipes eslavos das diversas cidades-estado da Rus, a partir dos séculos X e XI. No século XIII, por sua vez, o território Rus está quase na totalidade subjugado à hegemonia da ocupação tártaro-mongol<sup>579</sup>. A vida de Rublev coincide com o princípio do fim desse domínio estrangeiro, no período da fortificação das cidades-estado do Norte, nomeadamente Novgorod, Vladimir e Moscovo. Também coincide com a ascensão de Moscovo a pólo mais importante do estado Rus quando, em 1380, o Príncipe Dmitry Donskoy lidera a primeira vitória dos russos sobre os tártaros, na denominada batalha de Kulikovo<sup>580</sup>. A reunião das terras russas sob a égide de Moscovo e do seu Príncipe determina o surgimento de um patrono espiritual - São Sérgio de Radonezh -, fundador do

<sup>579</sup> Cf. Robert BIRD, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>580</sup> Cf. Andrei TARKOVSKI, *Oeuvres Cinématographiques Complètes*, Paris, Exils Éditeur, 2001, p. 153.

mosteiro da Trindade, onde se testemunha, no final do século XIV, o primeiro grande florescimento da pintura de ícones<sup>581</sup>, sendo precisamente nesse mosteiro que Andrei Rublev recebe formação e trabalha<sup>582</sup>.

### II.3.2. Projecto fílmico

Regressando à preparação do filme, Tarkovsky refere que, apesar de tudo, não pretende criar apenas uma obra histórica ou biográfica sobre a vida do monge-pintor. Diz o cineasta: “Estava interessado em algo mais: queria investigar a natureza do génio poético do grande pintor russo. A partir do exemplo de Rublev eu pretendia explorar a questão psicológica da criação artística, e analisar a mentalidade e a consciência cívica de um artista que criou tesouros espirituais de importância eterna. O filme pretendia mostrar como o anseio popular de fraternidade, numa época de ferozes lutas intestinas e de domínio tártaro, deu origem à inspirada ‘Trindade’ de Rublev (...).”<sup>583</sup>. A pergunta que Tarkovsky de imediato se coloca é a seguinte: como é que um homem, partindo da ideia religiosa abstracta da Trindade Divina, consegue, numa época tão conturbada de fome, guerra, doenças e morte, transmitir, através de uma única imagem, todas essas noções humanas de fraternidade, amizade, compaixão e dádiva? O realizador acrescenta ter pressentido na arte de Rublev (ou seja, no seu ícone) a capacidade de restauração da fé das pessoas numa época de muito sofrimento e de muita injustiça. O que parece ser surpreendente, segundo o realizador, é que, estando em completo conflito com a realidade em que vive, Rublev consegue expressar o amor, a bondade pelo ‘outro’, não de modo directo, através de acções, mas de modo indirecto, alusivo, através da sua arte<sup>584</sup>. O próprio

---

<sup>581</sup> Exemplo relevante é a decoração pictórica da catedral do mosteiro da Trindade, sob o comando de Nikon de Radonezh (sucessor de São Sérgio), que se torna um evento lendário na história da espiritualidade russa, cf. Robert BIRD, *op. cit.*, p. 15. Assinalar também que Novgorod, centro mais importante da produção de ícones desde o século XII, juntamente com as cidades do Norte que escapam ao domínio mongol (nomeadamente Moscovo), afirmam o seu estilo próprio a partir da segunda metade do século XIV, renunciando a imitar os modelos gregos e bizantinos, num contexto de auge iconográfico onde sobressaem Teófanos, o Grego (1340-1410) e, de entre vários dos seus discípulos, Andrei Rublev.

<sup>582</sup> Cf. Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 104.

<sup>583</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>584</sup> O realizador acredita que pode apresentar, no seu filme, precisamente essa capacidade redentora e espiritualmente transformadora da arte do autor quatrocentista. Tarkovsky em 1965, também em entrevista (agora para a revista *Ekran*), afirma: “At a time when the life of the people was hopeless, when they were oppressed by a foreign yoke, by injustice, by poverty, Rublev expressed in his art a hope, a faith in the future. He created a high moral ideal. As a rule, icons in his time were cult objects with conventional representations of the saints, nothing more. With Andrei it was different. He strove to express an all-embracing harmony of the world, the serenity of the soul.”, Andrei TARKOVSKY citado em entrevista à Revista EKTRAN, “The Burning”, in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, pp. 14-15.

cineasta aspira dar voz, neste seu filme, a uma cultura espiritual ancestral russa ‘silenciosa’ (e silenciada) e para isso inspira-se no ícone *Trindade do Antigo Testamento* de Rublev.

O projecto fílmico chamar-se-ia *A Paixão Segundo Andrei* (título adoptado na versão final do filme em 1966), como alusão à composição *A Paixão Segundo São Mateus* de Johann Sebastian Bach (incluída no filme e que serve de referente à estrutura da própria película), mas que pode ser lido também como menção às dificuldades que os dois argumentistas sentiram e travaram, enquanto autores, com as autoridades soviéticas. O guião, elaborado durante cerca de dois anos por Tarkovsky e Konchalovsky, chega a ser conhecido como ‘os três Andrei’, aludindo indirectamente ao quadro já mencionado de Rublev. O próprio personagem/protagonista do filme também pode ser visto como um alter-ego do cineasta: o elemento comum entre ambos não se radica propriamente em aspectos ou questões formais, mas sim na profundidade espiritual que o realizador confere ao personagem (e que pensa ver na respectiva pintura histórica), e no processo de criação como algo de verdadeiramente purificador (que o realizador sente também em ambos). Por outro lado, o cineasta estaria supostamente a ser censurado por parte das autoridades cinematográficas soviéticas, pelo que o silêncio que obriga o personagem do monge-pintor a adoptar durante o filme, não pode deixar de ser visto como indício do silêncio que lhe tinha sido imposto durante a realização da película<sup>585</sup>. Tarkovsky, todavia, tenta evitar ao máximo qualquer menção explícita às questões religiosas, porque o assunto ainda era demasiado melindroso em relação à ideologia instituída e, conjuntamente com Konchalovsky, decide utilizar um discurso metafórico e poético (não narrativo) na construção e redacção da estrutura do filme. Em 1964, o guião foi aprovado para produção e definido como filme em duas partes.

Andrei Tarkovsky cria de propósito, apesar do excesso de preparação histórica, arqueológica e etnográfica realizada antes da concretização do filme, alguns anacronismos e imprecisões no relato da vida do monge-pintor do século XV; segundo ele, a aura de autenticidade que é atribuída ao filme deve-se precisamente à sua recusa de ser demasiado historicista, de abdicar da preparação de uma *mise-en-scène* demasiado codificada, e de investir no aprofundamento de uma verdade psicológica transversal ao povo russo. Diz o autor: “One of the aims of our work was to reconstruct for a modern audience the real world of the fifteenth century, that is, to present that world in such a way that costume,

---

<sup>585</sup> Cf. Joaquín Vallet RODRIGO, *Andrei Rublev, Arte y Metafísica*, in <http://www.miradas.net/2006/n57/estudio/andreirublev.html> de 09-05-2007, pp. 1-2.

speech, life-style and architecture would not give any sense of being relic or antiquarian rarity. In order to achieve the truth of direct observation, what one might almost term physiological truth, we had to move away from the truth of archaeology and ethnography.”<sup>586</sup>. Os *décors* e o guarda-roupa, desse modo, seriam neutros, para se tornarem convincentes, a paisagem e os elementos naturais estariam sempre presentes, a linguagem utilizada pelos personagens seria o mais actual possível (ou seja, o russo contemporâneo) e, basicamente, tudo estaria estilizado. Segundo o cineasta, a fidelidade escrupulosa e o rigor histórico desviariam a atenção do espectador<sup>587</sup>.

Após a concretização do filme em 1966, a primeira visualização faz-se no Dom Kino (Moscou), mas a sua distribuição é impedida pelas autoridades, pelo que só em 1969 o filme é verdadeiramente estreado e, no mesmo ano, uma cópia requisitada para o Festival de Cinema de Cannes, onde obtém o Prémio da Crítica Internacional. Rapidamente é divulgado pelos cinemas franceses e aclamado internacionalmente, para desespero dos agentes oficiais do cinema soviético<sup>588</sup>.

Mas quais são os problemas identificados para o filme não ter sido bem aceite, num primeiro momento, por parte do regime da U.R.S.S.? As respostas são várias. Os primeiros espectadores do filme afirmam que o registo era demasiado naturalista, com violência e cenas de nudez não compatíveis com a temática, e a sua duração fílmica era excessiva. Tarkovsky chega a fazer cortes para tornar o filme mais coerente; das 3 montagens realizadas, a primeira tinha 205 minutos, a segunda cerca de 200 minutos e a terceira (e última) os 185 minutos que actualmente se visionam. São eliminados 36 *takes* de violência, todos pelo realizador, não para retirar uma impressão desagradável ao filme, mas para remover o ‘excesso de narratividade’ e induzir um maior choque psicológico nos espectadores<sup>589</sup>. Os nacionalistas, por sua vez, consideram distorcido o retrato dos primórdios da nação russa feito por Tarkovsky, com a demonstração da crueldade tártara, dos conflitos internos fratricidas, da Igreja repressiva e do povo pagão, ignorante, supersticioso, miserável e faminto. Também é mal recebida a imagem de um suposto herói do passado ancestral russo como um homem fraco, hesitante, que nunca pinta durante o filme e que não se comporta como um monge, chegando mesmo a matar um ser humano,

---

<sup>586</sup> Andrei TARKOVSKY citado in Robert BIRD, *op. cit.*, p. 26.

<sup>587</sup> Cf. Andrei TARKOVSKY entrevistado pela Revista EKLAN, “The Burning”, in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 14.

<sup>588</sup> Cf. Andrei TARKOVSKI, *Oeuvres Cinématographiques Complètes*, (...), p. 155.

<sup>589</sup> Cf. Robert BIRD, *op. cit.*, p. 34.

no decurso da acção. E, não menos importante, a estética de Tarkovsky é vista por alguns como obscura e entediante<sup>590</sup>. Cria-se, logo à partida, uma confusão a partir do título, porque as autoridades estão à espera de ver uma narrativa tradicional biográfica, e não é isso que acontece. Já em 1962 Tarkovsky decidira que os únicos elementos estáveis no projecto do filme seriam o não haver nenhuma cena de Rublev a pintar, limitando-se o personagem apenas a viver (possivelmente nem estaria presente em todos os episódios pelos quais o filme seria dividido), e que imagens de ícones do monge só surgiriam depois do fim da sequência de episódios, onde seriam mostrados a cores e em detalhe, como se se tratasse de um documentário científico sobre pintura<sup>591</sup>.

A ausência de uma lógica narrativa, cronológica tradicional, deve-se, sobretudo, à forma inovadora como Tarkovsky constrói a estrutura do filme, de modo compartimentado, por episódios, como se de um poema (ou vários poemas) se tratasse. Nessa medida, *Andrei Rublev* pode, a limite, ser descrito como um fresco ficcional, unido por uma lógica poética<sup>592</sup>. O filme consiste, pois, em diversos episódios, não ligados directa e logicamente entre si, que percorrem um arco temporal bastante dilatado da vida do artista-monge, de cerca de 24 anos (entre 1400 e 1424). Mas, mais do que uma sucessão de acontecimentos factuais, Tarkovsky organiza os episódios de acordo com a evolução subjectiva da personalidade do pintor. Diz o realizador: “I am seeking a principle of montage that will allow me to expose the subjective logic (...) instead of the logic of the subject.”<sup>593</sup>. Aliás, toda a filmografia do realizador de origem russa, e o *Andrei Rublev* em particular, é uma tentativa para colocar as imagens e o cinema ao serviço da poesia, para transformar as imagens num instrumento da ‘visão interior’, e não da lógica exterior<sup>594</sup>.

Tarkovsky, numa obra que à partida se pensaria biográfica e histórica, recusa a narrativa tradicional e procura um novo tipo de discurso mais abrangente, com maiores

---

<sup>590</sup> Cf. *idem*, pp. 33-34.

<sup>591</sup> Cf. Gideon BACHMANN, “Encounter With Andrei Tarkovsky” (1962), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 10.

<sup>592</sup> Cf. Robert BIRD, *op. cit.*, p. 37.

<sup>593</sup> Andrei TARKOVSKY citado por Gideon BACHMANN, “Encounter With Andrei Tarkovsky” (1962), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 11.

<sup>594</sup> Tarkovsky só concebe o cinema de modo poético, sendo essa uma das suas características principais enquanto realizador. Diz o próprio: “Não podemos perceber o universo na sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade.”, Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 123.

possibilidades de interpretação, porque o propósito é demonstrar uma viagem subjectiva de um personagem, e actuar nos sentimentos e emoções dos espectadores. Tal como na poesia, a multiplicidade de sentidos apaga a linearidade do discurso e substitui-o por uma série de imagens-sequência libertas dos limites narrativos, tentando alcançar a universalidade do conteúdo, tanto no espaço como no tempo<sup>595</sup>. Este aspecto aproxima-o do pensamento simbólico aplicado à criação artística elaborado por Vyacheslav Ivanov (1866-1949), que o cineasta refere no seu livro *Esculpir o Tempo*. Diz Ivanov: “«Um símbolo só é um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado no seu significado, quando exprime, na sua linguagem oculta (mágica e hierática) de sinais e alusões, alguma coisa de inexprimível, que não corresponde às palavras. Tem uma multiplicidade de faces e abriga muitas ideias, permanecendo inescrutável nas suas mais recônditas profundezas (...).”<sup>596</sup>. Ou como diz Tarkovsky em 1983, em entrevista: “Our life is a metaphor, from the beginning until the end. Everything that surrounds us is a metaphor. (...) We can express ourselves toward the world that exists in a poetic way or a purely descriptive manner. Personally, I prefer to express myself in a metaphoric way.”<sup>597</sup>. O certo é que, para Tarkovsky, o raciocínio poético está muito mais próximo da vida do que o pensamento utilizado pela dramaturgia tradicional, chegando assim ao público de um modo mais profundo e directo<sup>598</sup>. O cineasta constata, assim, que a poesia coloca também os espectadores em pé de igualdade com o autor, no que diz respeito à compreensão do filme, porque lhes permite aproximarem-se da vida, imaginarem conteúdos, projectarem-se na realidade fílmica.

---

<sup>595</sup> Sobre o assunto, leia-se: “The director’s search for «poetic links and the logic of poetry in cinema» led him to refuse linear sequentiality in favour of the «associative linking» of texts with images, where «the thought, the dream, the memory» served to create connections that were often multi-layered and contradictory.”, Nathan DUNNE, “Tarkovsky and Flaubert: The Sacrifice and Saint Anthony”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 285.

<sup>596</sup> Vyacheslav IVANOV citado in Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 53.

<sup>597</sup> Andrei TARKOVSKI entrevistado por Hervé GUIBERT, “Nostalgia’s Black Tone”, (*Le Monde*, 12 de Maio de 1983), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, pp. 85-86. Acrescentará, na mesma entrevista: “I insist on saying metaphoric and not symbolic. The symbol intrinsically comprises a specific meaning, an intellectual formula, while the metaphor is the image itself. It’s an image that possesses the same characteristics as the world it represents. Contrary to the symbol, it’s meaning is undefined. (...) If one tries to describe it, immediately it falls to pieces.”, *idem*, p. 86. A este propósito, refira-se que Tarkovsky ao utilizar o termo ‘símbolo’, numa grande entrevista dada em 1969 à revista *Positif* sobre a sua obra, depressa se apercebeu que esse conceito era muito limitado para tentar caracterizar toda a riqueza sugestiva da imagem poética (passou a utilizar insistentemente, anos mais tarde, o termo metáfora), cf. *ibidem*, p. XI.

<sup>598</sup> Segundo ele, existiam alguns aspectos da vida humana, por exemplo a fé religiosa/espiritual, que só podiam ser reproduzidos de modo fiel através da linguagem e lógica poética, cf. Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 31.



### II.3.3. Breve descrição do filme

Do ponto de vista formal e sequencial, o filme está organizado em 9 partes, consistindo em 1 prólogo, 7 episódios e 1 epílogo. Os episódios intitulam-se: 1) *O Bobo, Verão 1400*, 2) *Teófanos, o Grego, Verão-Inverno-Primavera-Verão 1405-1406*, 3) *A Festa, 1408*, 4) *O Juízo Final, Verão 1408*, 5) *O Ataque, Outono 1408*, 6) *O Silêncio, Inverno 1412* e 7) *O Sino, Primavera-Verão-Inverno-Primavera, 1423-1424*.

Descreverei, sucintamente, as partes em que o filme se compõe. No prólogo, já abordado nesta investigação como referente directo às ‘esferas em suspensão’ do escultor Rui Chafes, o personagem Efim é perseguido por um grupo de camponeses supersticiosos enquanto sobe a uma torre sineira e, aventurando-se, salta para um balão, uma espécie de versão primitiva e muito rudimentar do balão de ar quente; espantosamente, consegue elevar-se, voar, e revelar uma nova perspectiva do universo. Mas o que aparenta ser uma criação milagrosa mostra-se, afinal, uma condenação ao fracasso e, rapidamente, o balão começa a cair, despenhando-se e esmagando o seu ocupante contra a terra, na margem de um rio. Surge logo aqui o primeiro indício de anacronismo no filme, de incoerência histórica (o que só aumenta a expressividade do resultado final da película), pois no século XV ainda não há registos de tentativas de criação de balões e porque este episódio, refere-o o cineasta, relaciona-se, isso sim, com a lenda de um outro personagem russo - Kriakutnyi -, que supostamente faz o primeiro voo humano a bordo de uma espécie de grande esfera-balão na cidade de Riazan, em 1731<sup>599</sup>. Tarkovsky, no caso de Efim, encena um *happening* concreto, uma catástrofe humana baseada no mito de Ícaro, mas decide-se pela opção do balão para não tornar tão óbvia a relação com o mito trágico da Antiguidade Clássica<sup>600</sup>. O cineasta explicita-o no seu livro: “O ecrã tinha que mostrar um camponês rude e comum, depois a sua queda, o impacto e a morte. Trata-se de um facto concreto, de uma tragédia humana, (...). Gastámos imenso tempo pensando em como destruir o símbolo plástico sobre o qual se apoiava o episódio, e chegámos à conclusão de que a raiz do problema estava nas asas. E, para dissipar as conotações que fatalmente ligariam o episódio ao voo de Ícaro, decidimo-nos por um balão. Este era um objecto esdrúxulo, montado com

---

<sup>599</sup> Cf. Robert BIRD, *op. cit.*, p. 19. Refira-se também que em 1956, em pleno período da Guerra Fria, numa corrida nacionalista ao enaltecimento das descobertas e invenções pioneiras russas, a propaganda soviética celebra o 225º aniversário do voo lendário de Kriakutnyi, cf. *idem*, p. 19.

<sup>600</sup> E também para se afastar da solução plástica adoptada por Yuri Tarich no seu filme de 1926, intitulado *Wings of a Serf*, no qual o personagem principal executa um voo com asas, cf. Alastair RENFREW, “Before Learning To Speak: Genre in Tarkovsky’s Earlier Features”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 109.

pedaços de couro, cordas e trapos, e sentimos que ele eliminava do episódio qualquer artifício retórico espúrio, transformando-o num acontecimento único.”<sup>601</sup>. Tarkovsky faz uma adaptação livre da lenda de Kriakutnyi, (sabe-se que o próprio argonauta em 1731, durante o seu primeiro voo, vai de encontro a uma torre sineira mas não morre, tendo ficado pendurado numas cordas), o que ‘minou’ a verdade histórica mas confere uma maior expressividade dramática e poética à sequência. O espectador, neste prólogo, testemunha dois tipos de colapso: por um lado, o da tentativa de voo de Efim (cujo destino é a morte); por outro, uma das questões essenciais do filme (e também desta tese), o ‘colapso’ da própria visão, isto porque o espectador sente e vê, não a queda efectiva do argonauta, mas o movimento da câmara subjectiva a tremer bruscamente, a cair no chão e a ficar invertida com a imagem congelada (o espectador sente tudo isto como uma experiência *out-of-body*, apesar de se identificar com o argonauta no momento do seu desaparecimento). Este prólogo anuncia, assim, aquele que considero ser um dos sentidos possíveis de *Andrei Rublev*: a aprendizagem da visão como acto de fé, por parte do pintor de ícones e dos próprios espectadores do filme.

O primeiro episódio inicia-se, curiosamente, com o surgimento do protagonista no meio de outros dois monges, como se se tratasse de uma Trindade viva (primeira relação directa com o célebre ícone medieval já descrito). Os três personagens presenciam as duras condições de vida do povo, dos gentios, dos que sofrem injustamente. O pintor ‘vê’ como a realidade não é bela, como não corresponde à beleza do que é espiritual.

No segundo episódio, Tarkovsky apresenta Teófanos, o Grego, personagem que representa a ordem antiga e a tradição (cuja ideologia é a da ira como retribuição à realidade apocalíptica), como contraponto à nova atitude cristã de Rublev. Ambos sofrem as dificuldades do seu tempo, mas reagem de modos diferentes e até antagónicos à realidade. Por um lado, Teófanos reflecte nos seus ícones o mundo tal como ele é. O seu trabalho é um espelho desse mundo: representa o homem perverso, que merece ser punido (uma reacção natural e consentânea com o contexto cruel em que se vive). Por outro lado, Rublev não quer representar o mundo e, por isso, duvida e sofre: quer pintar uma realidade ideal. A este respeito leia-se o que Tarkovsky diz em entrevista: “In spite of seeing and perceiving this universe with great pain, Rublev abstains from reacting like Teophanes. He goes further. He doesn’t express the unbearable weight of his life, of the world around him.

---

<sup>601</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 93.

He looks for the grain of hope, of love, of faith among the people of his time.”<sup>602</sup>. Teófanos depende da realidade exterior, porque vê a miséria, a violência, o ódio, enfim, os erros dos homens e tem de os condenar (representa o Deus punitivo, do Antigo Testamento). Rublev não depende da realidade exterior, muito pelo contrário, cria uma realidade interior alicerçada no belo, no bem, no amor, na dádiva (representa o Deus misericordioso, do Novo Testamento). A função dos ícones em Teófanos é, portanto, a de expor e condenar as fraquezas humanas, e a função dos ícones em Rublev (esse é o aspecto inovador) é a de rejeitar a ordem antiga bizantina e promover uma nova visão mais humanizada e assente na fé cristã.

No terceiro episódio, o protagonista, a caminho de Vladimir (para onde vai pintar os frescos da catedral), depara-se com uma celebração pagã nocturna; o tema nesta sequência é o da visão carnal, concupiscente. O episódio é um verdadeiro olhar sobre o passado pagão medieval russo, onde ‘adoradores’ executam rituais sexuais, semelhantes aos cultos pagãos orientais e eslavos enraizados no culto da Natureza e da Mãe-Terra, intimamente ligados à sexualidade e ao sagrado sobrenatural<sup>603</sup>. Andrei Rublev, neste episódio, vê (ou pensa ver) uma orgia pagã, contrária aos seus princípios espirituais de castidade, e esse facto afecta-o e deturpa-lhe os sentidos. Na realidade, o realizador, para aumentar a expressividade do olhar (idêntico ao efeito *pregnanz* gestáltico), utiliza uma técnica quase imperceptível ao espectador, colocando 3 actrizes a representarem alternadamente a mesma personagem de uma mulher nua, vinda da noite orgiástica, a ser perseguida por soldados. “It is as if the camera sees her through Andrei’s [Rublev] carnal gaze, which constructs her as a mutable object of desire instead of as a person.”, pode ler-se a este respeito<sup>604</sup>. Rublev testemunha toda esta sequência como se estivesse num sonho, a ser tentado por forças demoníacas, enfim, duvida da sua fé, como acontece, por exemplo, com as Tentações de Santo Antão (muitas vezes representadas na história da pintura).

---

<sup>602</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, “The Artist in Ancient Russia and In The New USSR” (1969), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 22.

<sup>603</sup> Como é, por exemplo, também demonstrado na obra *Balkan Erotic Epic* (2005) da artista Marina Abramovic, cf. Demetrio PAPARONI, *op. cit.*, pp. 107 e 122-123. Mircea Eliade, sobre o assunto das orgias pagãs, comenta: “(...) os excessos habituais na Europa Central e Setentrional nas festas das colheitas, contra os quais as autoridades eclesiásticas tanto se insurgiram (cf., por exemplo, o concílio de Auxerre em 590 d.C., etc.), todas estas manifestações tinham também um protótipo supra-humano e visavam instaurar a fertilidade e a riqueza universais.”, Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), pp. 41-42. Eliade refere também que só são consideradas profanas as actividades que não possuem um significado mítico, pelo que se depreende que todas as actividades cujo significado seja (ou possa ser) mítico, mesmo as orgiásticas e sexualizadas, são consideradas sagradas e espirituais.

<sup>604</sup> Robert BIRD, *op. cit.*, p. 50.

No quarto episódio - a acção decorre na catedral de Vladimir - o personagem principal vai pintar um fresco subordinado ao tema do *Juízo Final*. A sequência é filmada no interior branco, muito luminoso, do espaço arquitectónico. O acto criativo está suspenso, porque o artista permanece indeciso. Perante a perspectiva de ter de pintar ícones, cujo tema obedeça a um padrão estabelecido que só servirá para assustar os gentios, Rublev hesita e tem uma reacção emocional e intempestiva: atira tinta contra a parede imaculada da catedral (Fig. 86). Pensa que não deve pintar o que não sente; Rublev, na realidade, está contra toda a arte que perde a alma, e contra os artistas que não têm método e que se afirmam apenas enquanto personalidades. O verdadeiro papel do criador, pensa o monge, é o de servidor, devendo pagar o talento (o dom que Deus lhe conferiu) servindo a comunidade e glorificando o Senhor. Rublev, revoltado, suja de negro (numa acção semelhante à técnica de *dripping* pollockiana) a parede. Esta destruição do branco com o negro prenuncia a recusa da visão, ou melhor, pressagia a destruição do visível exterior para, através de uma provação (que irá acontecer no episódio seguinte), construir uma 'visão interior'. O personagem acaba por sugerir que se pinte uma festa (celebração da vida), em vez de uma punição (celebração da morte), quando um novo personagem feminino - Durochka, a Louca - surge e reage negativamente ao sucedido.



Fig. 86 *Andrei Rublev*, episódio 4 (3 fotogramas DVD1), 01:15:33, 01:15:36 e 01:15:41

No episódio 5 decorre um ataque de soldados Mongóis-Tártaros, aliados de um jovem príncipe russo, à cidade de Vladimir<sup>605</sup>. A sequência de imagens de horror, tortura e assassínio, um excesso de violência que culmina no cerco à catedral que Rublev pintara, retira a possibilidade de qualquer esperança no futuro. Este episódio representa visualmente no mundo imanente o que o monge se recusa a pintar: um Inferno na Terra. O clímax é atingido quando Rublev se vê obrigado a matar um soldado para salvar Durochka de ser violada. O monge-pintor (ser espiritual) transforma-se, então, num indivíduo

---

<sup>605</sup> O conflito entre este jovem príncipe e o seu gémeo, no filme de Tarkovsky, assemelha-se à rivalidade histórica existente entre os dois filhos de Dmitry Donskoy, os príncipes Vasili de Moscovo e Iuri de Zvenigorod, cf. *idem*, pp. 14-15. Sobre este assunto, veja-se também Andrei TARKOVSKI, *Oeuvres Cinématographiques Complètes*, (...), p. 153.

assassino<sup>606</sup> e, para se redimir de toda essa crueldade insuportável, decide desistir da criação e do poder da sua comunicação (abandono da pintura/visão e da voz/palavra), durante um diálogo que mantém com Teófanos no meio da catedral de Vladimir, logo após o saque Tártaro. Tarkovsky refere que no percurso artístico de Andrei Rublev (a personagem é toda construída, pelo realizador, dentro dos parâmetros históricos investigados) existe um hiato, uma baliza temporal, sem criação ou produção pictórica evidente, e o cineasta interpreta esse facto como uma recusa à criação<sup>607</sup>. O personagem de Rublev esconde-se no silêncio e na não criação, penitencia-se recusando o mundo para melhor penetrar numa realidade interior. Como no caso das experiências sublimáticas, numinosas e misticistas, já descritas durante esta investigação, um período de progressão dolorosa e tortuosa acontece sempre antes de se chegar a uma solução catártica (é o que Tarkovsky tenta demonstrar com esta recusa de Rublev à realidade imanente). Neste caso, o silêncio também pode ser considerado como elemento estruturante de uma fase de crescimento interior, que equivale, no caso dos artistas, ao período de gestação das obras<sup>608</sup>. Este voto de silêncio e a consequente desistência de pintar ícones durará, no enredo fílmico, de 1408 a 1424.

No sexto episódio, a acção desenrola-se quatro anos depois, no mosteiro Andronikov. Rublev toma conta de Durochka e dedica-se às tarefas quotidianas do mosteiro. No final da sequência, cavaleiros tártaros levam a Louca, que se sente feliz com a ideia de fugir à fome e à miséria, apesar dos protestos silenciosos do monge. Rublev constata que não consegue proteger sequer os inocentes.

No sétimo e último episódio, Tarkovsky cria uma metáfora exemplar do acto criativo. Narra-se a história de Boriska, um rapaz filho de um construtor de sinos falecido que, para salvar a vida, finge saber o segredo da fundição sineira, arriscando com isso a condenação à morte se a empresa não for bem sucedida (o monge não surge no início deste episódio, e quando o faz é no sentido da passividade contemplativa, observando em pormenor, e em silêncio, o trabalho ‘inspirado’ de Boriska). A construção do sino é entusiasmante e Boriska é errático nas suas acções. Personagem interiormente inseguro,

---

<sup>606</sup> Como a figura shakespeariana de Hamlet. Curiosamente, anos mais tarde (em 1977), Tarkovsky encena *Hamlet* e escolhe o mesmo actor que representa Rublev, Anatoli Solonitsyn (1934-1982), para o papel de príncipe da Dinamarca.

<sup>607</sup> Cf. Andrei TARKOVSKY entrevistado por Laurence COSSÉ, “Portrait of a Filmmaker As a Monk-Poet” (1986), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 165.

<sup>608</sup> Cf. Amália CARDOSO, *O Artista Como o Eternamente Jovem (O Sino - Andrei Rublev de Andrei Tarkovsky)*, (ensaio apresentado no seminário *Pensamento e Obra* do Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2009, p. 8 (texto policopiado).

dubitativo e frágil, tem de aparentar deter uma força que não possui. Quando no final do episódio o sino toca pela primeira vez, o jovem, exausto, colapsa e confessa a Rublev o segredo da sua mentira. O monge-pintor, então, conforta-o e fala pela primeira vez em 16 anos, e este momento funciona como uma epifania, depois da qual a vocação de Rublev para a pintura é restaurada. O episódio condensa toda a energia da dúvida, do acreditar ‘cego’, do ‘milagre’ da criação e da arte como mistério que engloba a fé perceptiva. Os espectadores entendem, pois, que todas as narrativas do filme (todas as dúvidas e sofrimentos) convergem para este episódio do sino, porque é nele que se condensa a metáfora do poder criador assente na crença no desconhecido. No livro de Bird, sobre a película, pode ler-se: “But it is in the story of his founding of the bell that *Andrei Rublev* finds its centre. (...) The process of constructing the bell can clearly be taken as a metaphor for the making of the movie, (...). Just like when Efim pushed off from the church in the Prologue, as the bell is raised we feel the suspense of the decisive moment, (...). The triumph of ‘The Bell’ leads directly to Andrei’s rebirth as a witness and as a painter.”<sup>609</sup>. O protagonista chega finalmente à iluminação, à luz interior (revelada no som do sino), e isso permite-lhe renascer em definitivo para a pintura.

Ao fim de três horas de tensão dramática, o filme termina com o epílogo, uma ‘explosão’ cromática de fragmentos de ícones atribuídos a Andrei Rublev, entre os quais se vislumbram *A Entrada em Jerusalém*, *A Natividade*, *A Ressurreição de Lázaro*, *A Transfiguração*, *O Baptismo de Cristo* e a *Anunciação* (todos da catedral da Anunciação de Moscovo), *O Salvador* (catedral da Assunção de Zvenigorod) e a *Trindade do Antigo Testamento* (do mosteiro da Trindade-São Sérgio de Serguiev Possad)<sup>610</sup>. Neste *close-up* final de formas abstractas e cores intensas, Tarkovsky permite aos espectadores o reconhecimento de fragmentos de quadros atribuídos ao célebre autor, mas nunca os apresenta na íntegra; a câmara, como que digitalizando as imagens das pinturas, move-se constantemente de um fragmento para outro. Esta é, no fundo, uma das características dos ícones: ao contrário da perspectiva renascentista em que o olho permanece fixo, no caso da tradição ortodoxa a perspectiva é múltipla e o olho tem de movimentar-se, rastreando a superfície das obras (a observação é sempre feita de modo muito aproximado). Os observadores (crentes) têm de perscrutar caleidoscopicamente o divino no todo e nas partes. Este facto explica-se do seguinte modo: “(...) because the perception of a painting

---

<sup>609</sup> Robert BIRD, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>610</sup> Cf. *idem*, p. 59.

follows a completely different spatial and temporal logic than the viewing of a film, (...). The fragmentary presentation allows the viewer to recreate the impression of the total painting by accumulation of details, a flow of impressions, a ‘color dramaturgy’.”<sup>611</sup>.

#### II.3.4. Ícone e cinema

Como se comprova, esta é uma longa película com uma intensa reflexão sobre a arte, sobre a espiritualidade aplicada à visão, ou melhor, é uma espécie de manual de como ver pintura e, em simultâneo, metáfora dos vários momentos do processo criativo. Cada episódio trata uma ideia, um tema, como se fossem fragmentos de um grande quadro. No fundo, o realizador efectua neste filme a simbiose perfeita entre o médium cinematográfico e o médium pictórico. O cineasta foi sempre fascinado pela pintura dos grandes mestres do passado. Os modelos pictóricos, segundo o realizador, emprestam autenticidade à imagem cinematográfica. Neste filme específico podem ver-se alusões directas a obras de Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, o Velho, mas sobretudo a ícones ortodoxos russos (podendo reconhecer-se também, no resto da filmografia de Tarkovsky, alusões a pinturas de Piero della Francesca, Jan van Eyck, Leonardo da Vinci, Rembrandt van Rijn, entre outros)<sup>612</sup>. Esta ligação serve, em Andrei Tarkovsky, vários propósitos: permite-lhe examinar a relação física do seu médium (a imagem em movimento) e a pintura (a imagem fixa); oferece-lhe múltiplas representações da natureza e permite-lhe questionar como a arte medeia entre o humano e o mundo natural; permite-lhe, através da combinação de áreas distintas (além da pintura, a música, o teatro, a arquitectura, etc.), afirmar com clareza a identidade e autonomia do cinema (separada, mesmo assim, das outras artes); e permite-lhe, através das suas imagens, comunicar o poder emocional e a beleza do mistério atemporal de toda a arte (numa conjugação múltipla de meios e disciplinas).

Aliás, um dos factores decisivos para a força de *Andrei Rublev* é a descoberta do potencial cinematográfico do ícone ortodoxo e do seu conceito aplicado ao cinema<sup>613</sup>. No caso deste filme, os vários episódios são uma manifestação visual das contradições e

---

<sup>611</sup> VIDA JOHNSON, GRAHAM PETRIE, “Painting and Film: Andrei Rublev and Solaris”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 154.

<sup>612</sup> Cf. Robert BIRD, *op. cit.*, p. 69.

<sup>613</sup> O realizador baseia os seus filmes em duas grandes tradições complementares: por um lado, numa certa concepção teológica de ícone e, por outro, numa tradição filosófica neo-platónica, na qual o visível é sempre encarado como o caminho para atingir uma visão ulterior, cf. Birgit MENZEL, “Tarkovsky in Berlin”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 377. Como disse, e bem, Tarkovsky: “A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido na nossa cegueira.”, Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 123.

complexidades da vida e da criação artística; apresentam, cada um, formas diferentes de ‘ver’, tanto a realidade quanto o intangível e, a limite, o filme pode ser considerado como uma forma de aprender a ver o ícone sagrado<sup>614</sup>. Nesta medida, a imagética de *Andrei Rublev* - as composições centralizadas, os *shots* frontais, a fixação dos rostos, os planos muito aproximados - está em conformidade com a concepção icónica já descrita de Pavel Florensky. Assim, tal como na noção do teólogo russo, o filme é todo um percurso interior e espiritual de acesso à luz (metaforizada na explosão cromática do fim do filme). Tanto o protagonista como os espectadores têm de passar por dificuldades, para finalmente saberem olhar interiormente. Florensky foi determinante não só para a compreensão do conceito de ícone no século XX como, inclusive, para a redescoberta da obra do pintor Andrei Rublev, uma vez que este autor ensinou na Academia Teológica localizada no mosteiro São Sérgio-Trindade onde, cerca de 500 anos antes, Rublev havia criado a sua obra. Por sua vez, Andrei Tarkovsky tenta aceder a conceitos tais como ‘revelação’, ‘milagre’, ‘catarse’, ‘iluminação’, através das suas imagens em movimento, tudo noções implícitas na forma tradicional de perceber ícones. Diz Robert Bird: “The film-maker, like the icon painter, cannot simply copy models, but must experience them as his own life and as tests of vision, in order that the true image emerges from their traces.”<sup>615</sup>, e acrescenta: “For Tarkovsky also, the cinema is like the icon in that it can educate the eye to see the invisible, (...)”<sup>616</sup>.

Importará tecer algumas considerações sobre este assunto. Segundo Florensky, os ícones são imagens sagradas (na ortodoxia russa são tão importantes quanto as escrituras); são revelações da fé e representam o casamento perfeito entre o lado material da realidade visual e o divino. Nessa medida, o ícone propõe-se sempre ser um meio de contacto entre o visível e o transcendente invisível: “(...) like a big screen through which man achieves visual contact with the divine world.”<sup>617</sup>. Os seus autores (quase sempre homens da igreja) pensam ser inspirados por Deus<sup>618</sup> e, na realidade, nem se consideram artistas na verdadeira acepção do termo: “The icon painter did not consider himself an artist. If he was able to paint icons, he thanked God, for he believed that with his handicraft and his

---

<sup>614</sup> Cf. *idem*, p. 36.

<sup>615</sup> Robert BIRD, *op. cit.*, p. 69.

<sup>616</sup> *Idem*, pp. 78-79.

<sup>617</sup> András KOVÁCS, “Andrei Tarkovsky”, in Paisley LIVINGSTON, Carl PLANTINGA, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2009, p. 589.

<sup>618</sup> Cf. Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, p. 27.



professional trade he served God. He would essentially pray, and this was the essence of his work.”<sup>619</sup>. O ícone surge, então, como uma oração, não sendo apenas um mero acto pictórico. A função destes pintores é a de revelar o mistério sagrado nos ícones, tal como os sacerdotes o fazem através da liturgia e das orações tradicionais. Segundo os *Podlinnik* (manuais de instruções para pintar ícones), os pintores acedem ao mistério sagrado através de iluminações sucessivas do invisível<sup>620</sup>. Florensky descreve em detalhe o processo que o pintor de ícones experiencia: no início é uma visão mental, tenebrosa; de seguida acontece um período em que a imaginação produz formas sem correspondência com a realidade<sup>621</sup>; depois acontece um momento de hesitação, de dúvida perante o imaginado, no qual os verdadeiros pintores de ícones aguardam, correspondendo esta fase à *meditatio* (os falsos pintores começam a criar formas irreais); após este período de sofrimento, também ele purificador, dá-se a descida do espírito sobre o criador e surge a ‘iluminação’, isto é, o autor ‘vê’ a forma que se tornará visível; por último, o pintor de ícones executa-a segundo preceitos de moderação e castidade (fase denominada ‘jejum dos olhos’)<sup>622</sup>. Pavel Florensky descreve os estágios dolorosos que precedem os instantes felizes da iluminação (faz recordar claramente os vários episódios de *Andrei Rublev*). Por sua vez, o filósofo e teólogo russo Pavel Evdokimov (1901-1970) considera que o ícone é um guia espiritual (um ‘purificador da alma’) para todos os que o contemplam, não sendo um quadro mas, isso sim, ‘teologia visível’, exprimindo a inefabilidade de Deus e a verdade do homem<sup>623</sup>. E acrescenta que o ícone nunca é uma imagem estática: a sua essência é dinâmica e deve estar sempre em crescimento e em sintonia com o crente, daí poder-se acrescentar mais uma característica à complexidade conceptual do ícone: a dimensão temporal, ou melhor, a sua qualidade de dilatação e elasticidade no tempo. Leia-se: “The visual contact is indirect and is mediated by the believer’s imagination, prodded by his or her contemplation of beauty. This is how time becomes an important factor of visual perception. The viewer

---

<sup>619</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por V. ISHIMOV, R. SHEJKO, “The Twentieth Century and The Artist” (1984), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>620</sup> Cf. Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>621</sup> A realidade espiritual percebida na mente não encontra nenhuma correspondência nas formas terrenas, ou seja, o pintor de ícones vive o que Florensky denomina de ‘período das trevas’, cf. *idem*, p. 232.

<sup>622</sup> Cf. *ibidem*, pp. 103-105.

<sup>623</sup> Cf. Lia DE VENERE, “Le Icone Fanno Scuola”, in *Bell’Italia*, Editoriale Giorgio Mondadori, n° 267, Julho 2008, p. 101.

needs time to see «through» the object. The object's beauty only helps the vision's transcendence into the divine world.»<sup>624</sup>.

O filme de Tarkovsky funciona, portanto, como um ícone, e uma das características essenciais que o realizador explora é, precisamente, a dimensão tempo. O cineasta chega mesmo a afirmar: “To me cinema is unique in its dimension of time. (...) Film fixes reality in a sense of time - it's a way of conserving time. No other art form can fix and stop time like this. Film is a mosaic made up of time.»<sup>625</sup>. É nessa dimensão que o realizador inova em termos cinematográficos: na de tempo como médium invisível, que unifica o todo e as partes. Na verdade, já no seu livro *Esculpir o Tempo*, de 1986, o cineasta utiliza a expressão ‘imprinted time’, relativa ao modo como se percebem os ícones, como imagens impressas e não pintadas (como nas gravuras), ‘cópias’ transferidas directamente de uma realidade transcendente para a realidade visível. Refira-se esta passagem significativa de Robert Bird: “The imprint is both a material effect and a formal likeness of the original object, both index and icon. Like a key opening a lock, the negative imprint releases the intellectual content of the material thing whose form it fits. It is an absence that conveys a presence.»<sup>626</sup>. O vocabulário da ‘impressão’ surge inclusive no império bizantino, nomeadamente com os iconófilos: “The quintessential Byzantine image ideally should not be thought of as a painting created by brushstrokes but as an imprint - a *typos* impressed on a material surface.»<sup>627</sup>. Tarkovsky, refere Bird, também utiliza o conceito: “(...) he understood his films as imprints of human experience in time, (...) in the profound sense of the imprint as the trace of an indubitable yet unrepresentable presence.»<sup>628</sup>.

Contudo a expressão traduzida para português - ‘esculpir o tempo’ - também acrescenta algo à filmografia tarkovskiana: “Just as a sculptor takes a block of stone, studies it, intuits the potential image within it and removes the unnecessary stone until he has uncovered it, so a cinematographer must do the same with a block of time, removing large amounts, leaving only what will become the film.»<sup>629</sup>. Tarkovsky opina que este novo

---

<sup>624</sup> András KOVÁCS, “Andrei Tarkovsky”, in Paisley LIVINGSTON, Carl PLANTINGA, *op. cit.*, p. 589.

<sup>625</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Tony MITCHELL, (Revista *Sight and Sound* 52, nº 1, Inverno de 1982/83), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 77.

<sup>626</sup> Robert BIRD, “The Imprinted Image”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 215.

<sup>627</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>628</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>629</sup> Evgeny TSYMBAL, “Sculpting The *Stalker*: Towards a New Language of Cinema”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 339.

princípio estético - tempo - é fundamental no cinema: “Qual é a essência do trabalho de um realizador? Poderíamos defini-la como ‘esculpir o tempo’. (...) O cinema deve ser livre para seleccionar e combinar eventos extraídos de um ‘bloco de tempo’ de qualquer largura ou comprimento.”<sup>630</sup>.

### II.3.5. Questões autorais

Este processo de trabalho implica uma simplificação formal e uma redução de meios, que permitem a Tarkovsky uma maior condensação da expressividade e intensidade das sequências (blocos de tempo, diria o autor), conferindo uma aura de espiritualidade ao seu discurso cinematográfico. O cineasta tenta não perder-se em detalhes e excessos históricos. Resolve a questão através de uma neutralidade e austeridade dos vestuários e dos *décors* (recorde-se, por exemplo, o interior branco da catedral de Vladimir), com a redução da *mise-em-scène* às mais simples e básicas componentes, tornando bem perceptíveis na paisagem os quatro elementos primordiais (água, terra, fogo e ar), e com o discurso em russo contemporâneo, como já referido, para não criar distrações aos espectadores.

Outra decisão tomada por Tarkovsky é a da utilização de película a preto e branco para toda a narrativa (a cor aparece excepcionalmente no epílogo). Para ele, o preto e branco transmite uma sensação de realismo, de autenticidade, enquanto que a cor imbui o discurso fílmico com uma aura ficcional: “Por mais estranho que pareça, embora o mundo seja colorido, a imagem a preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição.”, diz o realizador<sup>631</sup>. Reduz também a expressividade dramática dos personagens: “Para mim, os personagens mais interessantes são aqueles exteriormente estáticos, mas interiormente cheios da energia de uma paixão avassaladora.”<sup>632</sup>. Daí o ter escolhido para o principal papel no filme Anatoli Solonitsyn, um actor desconhecido em que Tarkovsky pressente haver uma correlação ‘interior’ entre a pessoa e o temperamento artístico e introspectivo

---

<sup>630</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), pp. 72-74. Gilles Deleuze, na actualidade, insiste na divisão de duas grandes formas cinematográficas: a ‘imagem-movimento’ definida como acção (correspondente ao período clássico), e a ‘imagem-tempo’ que se move sobretudo a nível da dilatação e contracção temporal (correspondente ao período moderno), na qual se inclui Andrei Tarkovsky. Consultem-se Gilles DELEUZE, *Cinema: a Imagem-Movimento, Cinema 1*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 e Gilles DELEUZE, *Cinema: a Imagem-Tempo, Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

<sup>631</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 166. Aliás, a separação entre P/B e cor cria uma distância bem explícita entre a vida/realidade cruel da época de Rublev e a ‘vida’ ficcional/ideal da sua pintura.

<sup>632</sup> *Idem*, p. 14.

do personagem a representar<sup>633</sup>. A planificação da redução no filme é de tal modo precisa e meticulosa que, no caso deste actor, para os episódios 6 e 7, Tarkovsky pede-lhe para não falar durante um mês antes das filmagens dessas sequências, no intuito de, na cena final do episódio da fundição do sino, conseguir encontrar a entoação certa, correspondente a um personagem que fala pela primeira vez após um período de cerca de 16 anos de silêncio<sup>634</sup>.

Tarkovsky é a favor da simplicidade; pensa que esse é um aspecto doloroso do acto criativo e uma guerra constante que tem de travar. O cineasta vê o seu trabalho como uma missão: tem deveres e responsabilidades éticas para com os espectadores, por isso defende uma máxima intransigência no método de trabalho. Chega mesmo a afirmar-se contra os artistas que permitem a visibilidade total dos seus processos, acreditando que se deve deixar sempre tudo em segredo, porque é precisamente esse o motor, o impulso para a execução da obra<sup>635</sup>. O autor afirma: “Desejamos intensamente realizar grandes coisas com a máxima economia de meios.”<sup>636</sup>, e é nesta economia que o artista/criador faz o esforço para aceder a descobertas espirituais.

Esta forma de ser, de estar e pensar autoria e obra, está plenamente integrada na denominada ‘modernidade no cinema’, surgida a partir da década de 60 do século passado. Paola Dalla Torre e Claudio Siniscalchi, no seu livro sobre cinema cristológico, integram Andrei Tarkovsky (e especificamente este *Andrei Rublev*) numa tendência ‘veritativa’ da modernidade fílmica<sup>637</sup>, incluída numa época de eclipse do sagrado em que autores como o próprio cineasta russo, Ingmar Bergman, Robert Bresson ou Manuel de Oliveira, tentam re-centralizar o espiritual na vida do homem. O cinema (e o género cristológico específico

---

<sup>633</sup> Anatoli Solonitsyn, actor do teatro *Sverdlosk*, tinha tido apenas pequenos papéis e era praticamente desconhecido; é ele próprio que, depois de ler o guião do filme na revista *Iskusstvo Kino*, contacta a Mosfilm e realiza testes para o papel, chegando mesmo a afirmar a Tarkovsky que seria ele a única pessoa a conseguir representar este personagem, cf. Andrei TARKOVSKY entrevistado por Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, “The Artist in Ancient Russia and In The New USSR” (1969), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 28. O certo é que um dos factores decisivos para a intensidade do filme reside na descoberta deste actor, que se tornaria numa espécie de alter-ego ou actor *fétiche* de Tarkovsky, acompanhando-o em mais dois filmes - *Solaris* (1972) e *Stalker* (1979) - e, como mencionado, na produção teatral que Tarkovsky faz de *Hamlet* em 1977, cf. Robert BIRD, *op. cit.*, p. 8.

<sup>634</sup> Cf. *idem*, p. 30.

<sup>635</sup> Cf. Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), pp. 129 e 131-133.

<sup>636</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>637</sup> Cf. Paola DALLA TORRE, Claudio SINISCALCHI, *op. cit.*, p. 75. As outras duas grandes tendências da modernidade no cinema, segundo estes autores, são uma secularizante (cinema como instrumento para agredir as estruturas sociais e para assegurar o processo de secularização) com Godard, Antonioni e Resnais, e uma tendência ambígua atraída pela presença do sagrado mas com um efeito dessacralizante, com Buñuel, Pasolini e Fellini, cf. *idem*, pp. 74 e seguintes.

no qual *Andrei Rublev* se inclui) no período da modernidade é, basicamente, uma experiência autoral, afastada das preocupações industriais e comerciais, na qual se usam actores não profissionais, onde as cenas são o mais realistas possível, onde o realizador passa a ser o único criador do filme exprimindo a sua própria individualidade, e onde a linguagem se torna auto-reflexiva e meta-discursiva - o filme passa a ser uma reflexão do autor sobre si, sobre o cinema e sobre a arte<sup>638</sup>. Dalla Torre e Siniscalchi afirmam: “(...) la modernità del cinema è anche - e forse soprattutto - una questione che investe la sfera spirituale. Gli autori che concorrono a definire questa esperienza con le loro opere hanno uno strettissimo rapporto - a livello di contenuto - con la spiritualità.”<sup>639</sup>. O eclipse do sagrado, e o processo de secularização da realidade, que coincide com o existencialismo sartriano e, no âmbito do cinema, com o corte epistemológico definido pelo neo-realismo, coincide também com o movimento *Nouvelle Vague*, que apregoa um cinema de encontro com o visual e o sonoro, com o gestual e o corporal, com o mental e o afectivo. Pretende-se uma reconstrução da realidade baseada na luta contra a falsa e artificiosa ficcionalidade do período clássico do cinema (mais tarde, recuperada pela pós-modernidade)<sup>640</sup>.

Toda esta conjuntura torna a ‘missão’ de Tarkovsky mais premente. O realizador pensa (e acredita) que o homem contemporâneo é espiritualmente impotente, por isso encontra-se obcecado pela degenerescência da realidade. Diz no seu livro: “(...) [século XX] época em que a arte vem progressivamente perdendo a sua espiritualidade. (...) A opinião corrente é a de que esta situação reflecte a ‘desespiritualização’ da sociedade moderna (...). A arte, porém, não deve apenas reflectir, mas também transcender; o seu papel é fazer com que a visão espiritual influencie a realidade, (...)”<sup>641</sup>. A arte, a música, a poesia, o cinema e até a pintura, pensa o autor russo, têm de voltar a encontrar o significado da existência, passando obrigatoriamente pelos universos simbólico, espiritual e sagrado. O grande problema reside no facto da humanidade não saber qual o sentido da vida. Segundo o realizador, os cientistas acreditam que o grande objectivo da humanidade reside nas descobertas científicas, numa aproximação pragmática à verdade racional e, por outro lado, diz ele, existem os artistas que vivem com o dever de produzir obras de arte, numa aproximação à verdade subjectiva. O cineasta vislumbra uma desproporção nestas duas formas de abordar o real, e acredita que há que equilibrar de novo a segunda

---

<sup>638</sup> Cf. *ibidem*, pp. 16 e 78.

<sup>639</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>640</sup> Cf. *ibidem*, p. 74.

<sup>641</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), pp. 113-114.

componente, através da ênfase da espiritualidade. Para ele isto é uma responsabilidade, um chamamento - o autor/criador tem de regressar ao passado religioso, e restaurar a espiritualidade no mundo e a fé no acto criativo. Tarkovsky afirma: “(...) «l’art est une prière». Cela veut tout dire. A travers l’art, l’homme exprime son espoir. Tout ce qui n’exprime pas cet espoir, ce qui n’a pas de fondement spirituel, n’a aucun rapport avec l’art.”<sup>642</sup>. Pode intuir-se, portanto, uma filosofia artística a partir deste filme: numa realidade como a actual, altamente saturada e enfraquecida, *Andrei Rublev* envia a mensagem clara de que a arte só poderá ser grande se for sagrada, se ligar o indivíduo ao transcendente.

### II.3.6. De volta às origens

E como fazê-lo? Tarkovsky sabe que o pensamento pré-moderno lhe permitirá recriar metaforicamente a dimensão simbólica e sagrada da realidade. Tal como Rui Chafes e Mark Rothko<sup>643</sup>, o realizador acredita que o regresso (sempre metafórico) ao passado mágico-religioso se constitui como uma das formas de restabelecer a fé perdida na cultura contemporânea, recuperando em simultâneo também uma visão circular de tempo, exposta na lógica do eterno retorno, em que a vida e a morte se sucedem ininterruptamente. O cineasta ‘viaja’ em *Andrei Rublev* até aos primórdios da nação russa, nos séculos XIV e XV, período contemporâneo do antropocentrismo renascentista do Sul da Europa (os emissários no final do filme corroboram-no), mas ainda a viver sob a alçada do teocentrismo medieval (muito próximo da ideia de harmonia trinitária agostiniana). Não por acaso, Santo Agostinho concebe Deus como fundamento trinitário (Fig. 87) e Rublev adopta uma concepção de beleza e de harmonia similar, de que o seu ícone *Trindade do Antigo Testamento* é exemplo.

---

<sup>642</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Laurence COSSÉ, “Portrait d’Un Cinéaste em Moine Poète” (1986), in Antoine de BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, Paris, Éditions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989, p. 108.

<sup>643</sup> Já se viu que Chafes, no seu discurso, evoca uma dimensão poética semelhante à vivida pelo indivíduo numa pré-modernidade em que tudo era sagrado (o seu *contramundo*), caracterizada pelo regresso às alegorias alquímicas (da transmutação do material em espiritual), ao tempo elástico e cíclico como na natureza e na realidade animista. Do mesmo modo, já se viu que Rothko adoptou também a noção de eterno retorno como ideia psicológica básica, que permite ao ser humano aceder à transcendência (à possibilidade de pensar a morte como rito de passagem, como diria Mircea Eliade), através de uma fé profunda na ‘percepção interior’.

Tarkovsky sabe, pois, que só nessa época ancestral é que a realidade mágico-simbólica pode modificar a existência, e sempre através de milagres<sup>644</sup>. E a arte, nesse tempo, consiste na manifestação concreta dessas forças mágicas, capazes de alterar a realidade: a criação, desse ponto de vista, resulta de uma acção divina. Daí a justificação para o cineasta escolher, de entre tantas actividades, a artística, para melhor metaforizar o ‘poder’ espiritual do ser humano e o produto da sua acção.

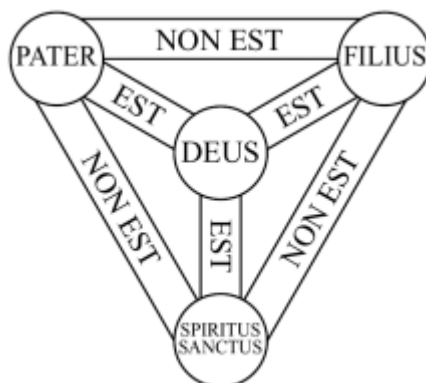


Fig. 87 Símbolo da união da pessoa divina (Deus como entidade trina)

Para Tarkovsky o artista representa, por excelência, o indivíduo que se torna pleno devido à força interior que detém. Mas para ele, o conceito de artista/criador é complexo e multifacetado, conferindo-lhe várias dimensões, como por exemplo a missionária e a sacrificial: “O artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como por milagre, lhe foi concedido. (...) a verdadeira afirmação do eu só se possa expressar no sacrifício.”<sup>645</sup>. A criação artística é uma tragédia porque o autor se torna escravo de si próprio, escravo da sua capacidade subjectiva de ir mais além que a realidade, e o seu poder sacrificial reside no facto de criar não para si, mas para os espectadores, em suma, para o outro (como uma dádiva cristã de amor pelo próximo). Tarkovsky refere-o do seguinte modo: “Nunca houve heróis nos meus filmes (...) mas sempre houve pessoas cuja força reside na sua convicção espiritual, e que assumem a responsabilidade por outros (...). Tais pessoas frequentemente assemelham-se a crianças, só que com a motivação de adultos; (...). Rublev, o monge, olhava para o mundo com olhos infantis, indefesos, e pregava o amor, a bondade e a não resistência ao mal. E embora testemunhando as mais brutais e devastadoras formas de violência, (...) no final retornou à

<sup>644</sup> Como também afirmado por Eco: “O homem medieval conhecia apenas uma maneira de modificar a ordem das coisas naturais: o milagre.”, Umberto ECO, *op. cit.*, p. 176.

<sup>645</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 41.

mesma verdade, por ele redescoberta, a respeito do valor da bondade humana, do amor desinteressado que não mede esforços, a única dádiva que as pessoas podem oferecer umas às outras.”<sup>646</sup>. Nesse sentido o realizador acredita que o artista é uma espécie de ‘voz’ dos anseios espirituais das pessoas que, do ponto de vista estético, estão mudas<sup>647</sup>.

Outra dimensão passível de ser descortinada é a condição demiúrgica do artista: “Dirigir, em cinema, é literalmente ser capaz de ‘separar a luz das trevas e a terra das águas’. O poder do realizador é tal que pode criar a ilusão de ser ele uma espécie de demiurgo;”<sup>648</sup>, escreve o cineasta. Refere também: “L’art, c’est la capacité de créer, c’est le reflet, dans le miroir, du geste du Créateur. Nous, artistes, ne faisons que répéter, qu’imiter ce geste. L’art est l’un des moments précieux où nous ressemblons à ce Créateur;”<sup>649</sup>. Apesar das comparações a Deus, também alude à natureza imperfeita do artista; sugere a impossibilidade do criador O imitar em pleno, reflectindo-se isso no sempre tortuoso e sofrido processo de trabalho que tem de executar. O vencer esta componente sofredora e angustiante implica uma experiência interior completa, pensa Tarkovsky. Este aspecto verifica-se tanto na forma como construiu a personagem de Andrei Rublev, como em muitos momentos da acção do mesmo no filme: por exemplo nas tentações carnis da festa nocturna, na incapacidade de pintar o *Juízo Final*, no assassinato que comete para salvar a louca surda-muda, no silêncio que se impõe, no deixar de pintar como penitência, nos sobressaltos que origina nos seus irmãos-monge por causa da sua relação ambígua com Durochka, etc.<sup>650</sup>. Na verdade o realizador reconhece haver um chamamento superior para todos os indivíduos artistas; mesmo com todas as suas imperfeições, são eleitos para servirem de mediadores para causas maiores, e o cineasta persegue esse tipo de indivíduos, tanto em Rublev, quanto nos restantes protagonistas da sua filmografia posterior.

Tarkovsky acaba por criar uma analogia explícita entre a fé religiosa e a criação artística. Nos inícios de 1986, ano da sua morte, diz em entrevista: “I’m a man to whom God gave the possibility of being a poet, meaning, of praying in another manner than the

---

<sup>646</sup> *Idem*, p. 249.

<sup>647</sup> Cf. Andrei TARKOVSKY entrevistado por V. ISHIMOV, R. SHEJKO, “The Twentieth Century and The Artist” (1984), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 147. Em entrevista efectuada em 1986, Tarkovsky acrescenta: “An artist collects and concentrates the ideas of the people. He is the people’s voice.”, Andrei TARKOVSKY entrevistado por Thomas JOHNSON, “A Glimmer At The Bottom Of The Well?” (1986), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 175.

<sup>648</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 212.

<sup>649</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Laurence COSSÉ, “Portrait d’un Cinéaste en Moine Poète” (1986), in Antoine de BAECQUE, *op. cit.*, p. 111.

<sup>650</sup> Cf. Kristina MITALAITÉ, “Cinéma, Foi et Liberté”, in *ARTS Sacrés*, Éditions Faton, nº 4, Mar.-Abr. 2010, p. 64.



one used by the faithful in a cathedral.”<sup>651</sup>. Mas acrescenta que, apesar do paralelismo estabelecido, existem diferenças substanciais entre ambos os universos porque, ao contrário dos religiosos, os artistas dispersam-se, enganam-se, cometem erros, ‘sujam-se’, arriscam a alma e, desse modo, podem não ter salvação<sup>652</sup>.

### II.3.7. A influência do pessoalismo russo

Toda esta complexidade tarkovskiana da noção de artista está enraizada na espiritualidade e religiosidade da tradição filosófica cristã russa<sup>653</sup>. Segundo o escritor A. Khomiakov (1804-1860) a ‘Santa Rússia’ é fundada na humildade, no arrependimento e no sofrimento em silêncio (que já é uma forma de santidade); o próprio escritor Fiódor Dostoievsky muitas vezes se refere à Santa Rússia como o Povo que não só procura Deus, mas se esforça para se elevar até Ele e, na mesma linha, Nikolai Gogol sublinha a vocação profética da Rússia<sup>654</sup>. Os russos sempre tiveram, portanto, a consciência que, para lá dos fenómenos empíricos e racionais, existe no mundo e sobretudo no ser humano, uma força poderosíssima: o espírito<sup>655</sup>.

Convém, neste ponto, apresentar as comparações feitas pelo ensaísta András Kovács entre os filmes de Tarkovsky e as ideias de ‘pessoalismo cristão russo’, defendidas pelo filósofo Nikolai Berdyaev (1874-1948). O ‘pessoalismo cristão russo’, do início do século passado, foi o pensamento que mais influenciou no crescimento intelectual do cineasta, muito provavelmente influenciado pelo seu pai Arseni Tarkovsky e pelos círculos intelectuais da poesia simbolista russa, nos quais se movia<sup>656</sup>.

O pessoalismo divide o indivíduo em duas entidades antagónicas. Segundo Berdyaev, o ser humano está integrado, em parte, no ambiente sócio-biológico - dimensão a que chama ‘indivíduo’ - e, em parte, fora dele - dimensão que apelida de ‘pessoa’ -, ou

---

<sup>651</sup> Andrei TARKOVSKY citado por John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. XV.

<sup>652</sup> Cf. Nathan DUNNE, “Tarkovsky and Flaubert: The Sacrifice and Saint Anthony”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 300.

<sup>653</sup> Esta filosofia cristã remonta aos primórdios da Rússia, quando das primeiras vitórias dos povos autóctones sobre os invasores tártaro-mongóis. Surge associada à ideia de cruzada, do sacrifício da vida e do sangue vertido contra os ocupantes infiéis, pelo que a ‘Santa Rússia Messiânica’ (ou ‘Santa Rússia dos Eslavófilos’) - conceito criado por Andrei Kourbsky em 1573 (coevo de Ivan, o Terrível) - é considerada o último bastião do cristianismo, cf. Pierre GONNEAU, “«Sainte» Russie?”, in *ARTS Sacrés*, nº 4, (...), pp. 40-41.

<sup>654</sup> Cf. *idem*, p. 47.

<sup>655</sup> Sobre esta vertente espiritual leia-se: “(...) en Russie, le sentiment religieux est plus vaste que la religion. Les Russes ont conscience d’être reliés au monde par quelque chose de plus ample que telle ou telle confession, par une énigme qui touche aux racines mêmes de l’être.”, *ibidem*, p. 52.

<sup>656</sup> Cf. András KOVÁCS, “Andrei Tarkovsky”, in Paisley LIVINGSTON, Carl PLANTINGA, *op. cit.*, pp. 581-582.

seja, no mesmo ser coexistem duas realidades: o ‘indivíduo’, corpo material dependente de factores sociais, políticos, históricos e biológicos (abarca a componente particular do ente), e a ‘pessoa’, corpo espiritual, determinado por factores éticos e morais relacionados com a transcendência (abarca a componente universal do ente)<sup>657</sup>. Para Berdyaev a ‘pessoa’ é a componente misteriosa e inexplicável do ser, e não se constitui como dado adquirido à partida (não se nasce com ela) mas, ao contrário, tem de ser conquistada e alcançada: “Becoming a person is a process by which a human enters into a contact with the transcendental. The person «stands in front of the transcendental, and when it realizes itself, transcends».”<sup>658</sup>, diz Berdyaev. O filósofo pensa que esta transcendência não é solitária; para o ser se tornar uma ‘pessoa’ é necessário que o faça em função da comunidade, que tenha uma missão de dádiva para com o outro. Segundo Berdyaev (e Tarkovsky pensa o mesmo), é nesta dimensão ‘pessoa’ que reside a substância da humanidade, isto é, só através desta dimensão de sacrifício (de luta e conquista da ‘pessoa’ ética para si próprio através da dádiva ao outro) se faz a evolução da espécie.

András Kovács, no seu texto sobre o cineasta, distingue dois níveis de desenvolvimento da ideia pessoalista nos filmes de Tarkovsky: em primeiro lugar a ‘pessoa como missão’ e, em segundo lugar, o ‘transcender a pessoa’. Kovács opina que o filme *Andrei Rublev* é paradigmático do primeiro nível - ‘pessoa como missão’. Tarkovsky constrói um personagem – o monge Rublev - que acaba por reconhecer a necessidade de desenvolvimento da ‘pessoa’. No filme, o protagonista não quer pintar ícones a partir da realidade (esse seria o discurso de Teófanos, o Grego); quer, isso sim, pintar ícones contra a realidade, para a superar, melhorando-a, demonstrando outro ponto de vista, o da misericórdia e do amor. O cineasta pretende pois que o seu personagem, enquanto ‘pessoa’, ao pintar ícones, esteja (eticamente) a ajudar os seus semelhantes, enfim, a humanidade. O próprio Tarkovsky considera em entrevista a Ian Christie, para a revista *Framework* nº 14 (de 1981), o seguinte: “It seems to me that the purpose of art is to prepare the human soul for the perception of good. (...) My purpose as far as possible is to make films that will help people to live, (...)”<sup>659</sup>. O realizador permite-se construir um hipotético conflito interior no personagem, que o conduzirá ao reconhecimento da sua individualidade pictórica (diferente da tradição bizantina), e da aceitação da sua

---

<sup>657</sup> Cf. *idem*, pp. 582-583.

<sup>658</sup> *Ibidem*, p. 583.

<sup>659</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Ian CHRISTIE, “Against Interpretation: An Interview with Andrei Tarkovsky” (1981), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, pp. 68-69.

personalidade espiritual baseada no amor e na fraternidade, contrária ao mundo exterior. Perante tanta guerra, fome, morte e doença, o personagem chega mesmo a duvidar daquilo em que sempre acreditara - na fundamental bondade do homem -, mas todavia pensa estar imune e fortificado pela sua 'pessoa'. É então que, no meio da trama fílmica, Rublev sofre um choque: o desrespeito por um dos Mandamentos bíblicos - 'Não matarás' - é mais forte que a sua convicção na bondade humana, e dá-se uma alteração brusca na sua 'pessoa'. Esta experiência torna-se a fonte de uma crise, que leva o personagem a suspender todo e qualquer tipo de comunicação (deixa de falar e abandona a pintura). O restabelecimento da 'pessoa' de Rublev só acontecerá no final do episódio do sino; o protagonista apercebe-se, vendo o desespero do personagem Boriska perante uma 'morte anunciada', e após um 'milagre', que a verdadeira criação vem de dentro, duma força interior independente<sup>660</sup>. *Andrei Rublev*, nesta medida, é uma obra sobre pintura, mas sobretudo acerca dos caminhos que têm de ser percorridos para se aceder à ética transcendente e à fé (à 'pessoa'), no domínio do acto criativo puro.

#### II.3.8. O louco e o jovem

Onde, em que momento (ou momentos) do filme, é que os espectadores podem ver esta criação manifestada e esta fé explicitada? Creio que Tarkovsky responde a esta questão fundamentalmente em dois momentos: no prólogo e no sétimo episódio. Refere o autor: "(...) creation requires from man the complete offering of his being. Whether one wishes to fly before it has become possible, or cast a bell without having learned how to do it, (...) - all these acts demand that, for the price of his creation, man should die, dissolve himself in his work, give himself entirely."<sup>661</sup>

Caberá analisar aqui estas duas sequências que, como se verá, são contraponto uma da outra e, desse modo, unem circularmente o princípio e o fim do filme, como duas faces da mesma moeda. Tentar-se-á inclusive demonstrar que a lógica do eterno retorno, diagnosticada e demonstrada no caso das obras de Chafes e Rothko, também está aqui presente. Nessa medida, Mircea Eliade refere que, no cristianismo (base estruturante do pensamento espiritual russo), o rito da natividade, do baptismo, da morte e da ressurreição são considerados vestígios de renovação periódica, portanto da visão cíclica de tempo no

---

<sup>660</sup> Cf. András KOVÁCS, "Andrei Tarkovsky", in Paisley LIVINGSTON, Carl PLANTINGA, *op. cit.*, p. 586.

<sup>661</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, "The Artist in Ancient Russia and In The New USSR" (1969), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, pp. 26-27.

processo histórico<sup>662</sup>. E onde se podem vislumbrar esses vestígios e essa lógica neste filme? Precisamente na acção de dois anti-heróis: no epílogo, quando o personagem Efim (aventureiro louco?) desafia a morte ao querer voar numa época onde ainda não existem possibilidades técnicas para o fazer, elevando-se para o céu e precipitando-se na terra (não tem sucesso na sua demanda); e no episódio da fundição do sino, quando o personagem Boriska (jovem irresponsável?) desafia a morte ao tentar concretizar ‘às cegas’ algo que tecnicamente não domina (e tem sucesso cumprindo o objectivo da sua demanda). Estas duas personagens, desde logo, podem ser vistas como uma espécie de heróis trágicos, que se sacrificam pela humanidade, que carregam todas as emoções, dúvidas, incertezas, mas também inconsciências, insolências, desvarios, vontades de agir, tudo características que, segundo Tarkovsky, fazem parte incondicional da personalidade artística, do colocar a ‘vida em jogo’ do autor/criador. Diz Antoine de Baecque: “Le double destin de l’intellectuel tarkovskien est de devenir fou, de devenir enfant. Cet itinéraire seul déterminera la grandeur du sacrifice. La folie et l’enfance sont ainsi les incarnations complémentaires de la «non-pensée».”<sup>663</sup>. Em Tarkovsky, o louco surge na sua filmografia como profeta e mártir, como homem de fé e como ser incompreendido que se sacrifica (no caso de Efim claramente desfazado do seu tempo); e o jovem aparece como personagem que carrega um mundo cheio de obsessões, de emoções mal geridas, de desordens e falta de regras (Boriska com a sua mentira ‘maior que a vida’). Ambos são personagens verdadeiramente livres, e ambas personalidades podem ser consideradas artísticas e, de certa forma, alter-egos do cineasta.

Mas sendo duas personagens tão próximas, do ponto de vista da lógica tarkovskiana, porque motivo foram construídas com destinos diferentes? Obviamente que a resposta reside na dimensão poética e expressiva que o realizador tentou imprimir no filme, mas também haverá outra justificação. Tarkovsky compreende que a época de Rublev se caracteriza por uma espiritualidade transitória: o ser humano caminha para um antropocentrismo renascentista, mas ainda vive num teocentrismo medieval. Nesse sentido, pode afirmar-se que Efim, ao elevar-se fisicamente, tenta equiparar-se a Deus e utiliza um engenho criado conscientemente pela razão (inovação antropocêntrica?), mas que ainda não resulta. Em sentido inverso, surge Boriska que quer elevar-se espiritualmente e utiliza o inconsciente criador, deixando-se guiar por Deus (atitude teocêntrica?), com obtenção efectiva de resultados. Ambos os personagens são irresponsáveis, irracionais e

---

<sup>662</sup> Cf. Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), p. 144.

<sup>663</sup> Antoine de BAECQUE, *op. cit.*, p. 64.

inconscientes, e nos dois a morte será o hipotético destino, só que Boriska consegue superá-la devido à ‘fé cega’ que possui. Os próprios objectos em causa - balão no início e sino no final do filme - comungam de destinos semelhantes aos personagens a que correspondem: o balão eleva-se para o céu e precipita-se moribundo no solo, e o sino eleva-se para o céu e não cai, pelo contrário, soa, comunica com Deus, e faz ‘nascer’ espiritualmente Boriska e ‘renascer’ Rublev.

As relações de interactividade que se podem descobrir entre uma e outra sequência, como se fossem sempre eco uma da outra, são bem visíveis e multiplicam-se. São os casos de Efim que sobe ao campanário e utiliza umas cordas que sustentam o balão, do mesmo modo que no episódio de Boriska os cordames surgem na elevação do sino. Tanto umas cordas como outras produzem um som ominoso que prevê o pior, isto é, a morte - em termos de enquadramento da imagem vêm-se camponeses a puxarem as cordas do balão e, como contraponto, observam-se também camponeses a puxar cabos para elevarem o artefacto sonoro (Figs. 88 e 89) - ou, por exemplo, uma câmara subjectiva aérea, nas duas sequências, que olha para baixo, para a terra, e vê a população à distância - visão humana em Efim que se equipara a Deus, por contraponto à visão divina que olha para o povo, os fundidores e a comitiva do Grão-Príncipe no episódio do sino (Figs. 90 e 91). Ou ainda quando o argonauta sobe ao balão e se suspende no seu próprio vazio, como o sino o fará no fim do filme (Figs. 92 e 93).



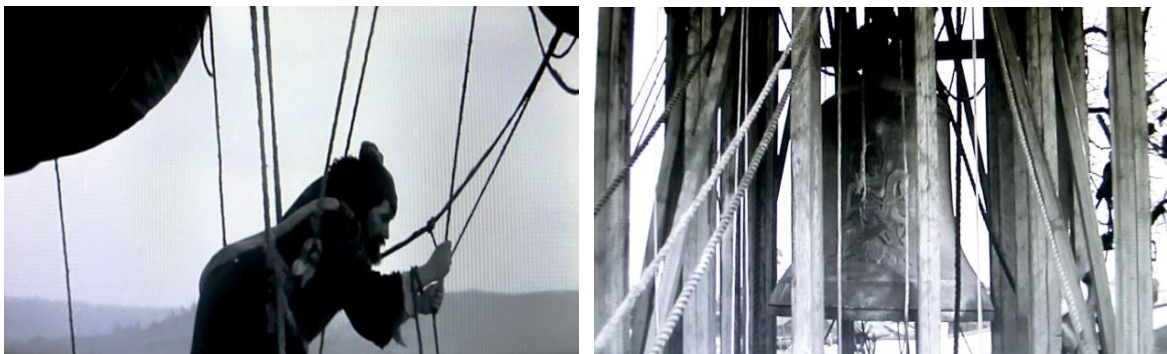
Figs. 88 e 89 *Andrei Rublev*, prólogo (1 fotograma DVD1), 00:04:47 e episódio 7 (1 fotograma DVD2), 01:14:56



Figs. 90 e 91 *Andrei Rublev*, prólogo (1 fotograma DVD1), 00:04:22 e episódio 7 (1 fotograma DVD2), 01:21:57

Os pontos de contacto e as semelhanças também acontecem a nível da *mise-en-scène*. Em ambas as sequências os elementos - água, ar, terra, fogo - são determinantes e podem ser considerados também personagens principais. No prólogo, há as fogueiras que enchem de ar quente o balão, o ar onde o mesmo navega, a terra e a água para onde Efim olha das alturas e onde irá cair, por contraponto ao sétimo episódio com o fogo da fundição do sino, a terra e a água que constituem a argila correcta para a construção do artefacto, e o ar onde se propagam os primeiros sons. O regresso ao solo e à água também corrobora esta linha de pensamento: Efim perde a vida na terra molhada (metáfora do nado-morto), e Boriska ‘renasce’, no regaço de Rublev, no meio de terra lamacenta.

É natural associar a espiritualidade à elevação do olhar, ao olhar para cima, para o céu. Contudo em Tarkovsky a espiritualidade é pesada, é olhada para baixo, está na matéria palpável. O realizador ‘mergulha’ a sua pesquisa espiritual no que está à superfície da terra. No episódio do voo, Efim tenta voar, parece escapar-se verticalmente (o balão navega com Efim como se estivesse nas águas do mar primordial). Durante todo o percurso descrito pela aeronave, a câmara está apontada subjectivamente para baixo (o céu é visto mas apenas na condição de reflexo, no meio do lago). Finalmente Efim esmaga-se contra a superfície terrestre, regressa à terra, neste caso símbolo da Terra-Mãe (ou será sarcófago?), da qual não deveria ter saído. Constata-se pois que é na mais profunda



Figs. 92 e 93 *Andrei Rublev*, prólogo (1 fotograma DVD1), 00:05:58 e episódio 7 (1 fotograma DVD2), 01:17:12

materialidade dos elementos que se inscrevem as experiências espirituais de Tarkovsky. Nesse sentido o seu discurso também se torna alquímico.

### II.3.9. Milagre alquímico

A alquimia surgirá de modo categórico no 7º episódio. A expressividade deste episódio é de tal modo intensa, que se pensa residir nele todo o mistério da criação ‘interior’, da fé perceptiva ‘cega’ que comanda toda a verdadeira criação artística, merecendo, nessa medida, um olhar mais atento e uma análise mais profunda. O episódio é protagonizado por Boriska, filho de um falecido fundidor de sinos. O papel foi atribuído a Nicolai Burlyayev, actor que tinha protagonizado o anterior filme de Tarkovsky - *A Infância de Ivan* - de 1962. A exigência dramática que o realizador pretende para este personagem leva-o a adoptar uma postura diferente para com Burlyayev, conforme explica: “(...) precisei de dar-lhe a entender, através dos meus assistentes, que estava inteiramente insatisfeito com o seu trabalho e que poderia refazer as suas cenas com outro actor. Queria que ele pressentisse uma catástrofe a pairar sobre ele, talvez prestes a desabar, de tal forma que realmente se sentisse apanhado por uma enorme insegurança.”<sup>664</sup>. O realizador recorre a estas medidas intimidantes porque pretende que o actor ‘viva’ o personagem, numa procura da verdade no acto da representação.

O episódio inicia-se, como já referido, com um diálogo entre soldados (mensageiros enviados pelo Grão-Príncipe), que procuram um fundidor de sinos numa aldeia devastada pela morte e pela doença, e deparam-se com o jovem Boriska, sentado no chão, sozinho e débil. O jovem, inconscientemente, descobre na possibilidade de construir um sino a fuga ao seu futuro incerto. Diz: “Conheço o segredo da fundição! Conheço, mas não digo! O meu pai conhecia o segredo da fundição de cobre. Desvendou-mo ao morrer. Ninguém mais o sabe. Só eu! Eu! Antes de falecer o meu pai disse-me...”. A questão do pai, no início do episódio, é deveras sintomática, estando ligada às noções de ausência (o pai de Boriska morre e não lhe revela o segredo da fundição), à mentira (o jovem não sabe construir sinos e fundir bronze, mas mesmo não tendo experiência, retém na memória alguma observação ou dados vistos em vida do seu pai), e inclusive à morte (este acto irresponsável e irracional, de promessa da execução de uma tarefa derivada da contingência de ser filho de um construtor de sinos, condena-o à pena capital se a mesma não for bem sucedida). Boriska é, portanto, o único ser consciente deste segredo, evidentemente além dos espectadores que, sabendo-o, se sentem incrédulos e apavorados com o destino do adolescente (vêm-no como um condenado). Amália Cardoso, no seu texto *O Artista Como o Eternamente Jovem* de 2009, faz o seguinte comentário: “A

---

<sup>664</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 175.

mentira produz em Boriska a quantidade de excitação necessária para activar o *impulso criador*, ou seja, as sensações de desprazer como o medo e o perigo impulsionam a sua energia criadora. O medo opera como um estímulo à criação e Boriska está cónscio do castigo na impossibilidade do sino tocar (...) e desse modo coordena a construção do sino sob o medo do fantasma da morte. Deste modo, Boriska actua para além do princípio do prazer, sob a pulsão da morte.”<sup>665</sup>. Os mensageiros do Grão-Príncipe levam-no. O jovem tem uma tarefa ciclópica pela frente: começa um longo percurso de procura do local para a escavação, de procura da argila certa, de fazer o molde, de negociar a correcta dose da matéria-prima, de misturar os metais e vertê-los no molde, etc..

Na cena seguinte o personagem vagueia erraticamente, numa tentativa de encontrar o local certo onde fazer a ‘oficina’ da empresa. Faz as marcações, começa a tactear e a revolver a terra e, de repente, encontra a raiz de uma árvore. Este momento indicia que a execução do sino tem, a limite, uma dimensão espiritual/transcendente. Dunne sugere, sobre esta cena de Tarkovsky que, perante um acto de fé, a Natureza ‘fala’ a Boriska<sup>666</sup>. Com efeito, a simbologia da árvore é conotada com a fé e com o acto da criação; Tarkovsky recorre frequentemente a esta entidade como elemento paisagístico mas também metafórico, associando-o à fertilidade da terra e à própria noção de Mãe-Terra (o feminino por excelência)<sup>667</sup>. Neste preciso momento do filme ouvem-se, como registo de fundo, sons (premonitórios?) de sinos. Boriska olha para cima em *contra-plongée* e observa a magnitude da árvore e, na imagem seguinte, um olhar subjectivo em *plongée* (ponto de vista divino?) olha para baixo e vê Boriska e os seus ajudantes a escavarem, no mesmo local onde estava a árvore, um terreno circular para albergar a fundição (Figs. 94, 95 e 96). O que antes era uma árvore passa depois a círculo (*mandala* e *temenos*, como em Rothko?), e no final será sino, o elo de ligação, ou ícone mediador, entre a realidade material terrena e a realidade imaterial transcendente (daí a expressão *Vox Dei*, pela qual os sinos eram conhecidos); esta cena constitui-se como uma espécie de primeiro ‘milagre’ associado ao percurso do jovem personagem neste episódio.

---

<sup>665</sup> Amália CARDOSO, *op. cit.*, p. 6 (texto policopiado).

<sup>666</sup> Cf. Nathan DUNNE, “Tarkovsky and Flaubert: The Sacrifice and Saint Anthony”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 293.

<sup>667</sup> Cf. Gerard LOUGHLIN, “Tarkovsky’s Trees”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 87.





Figs. 94, 95 e 96 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (3 fotogramas DVD2), 00:49:24, 00:49:32 e 00:49:47

Na próxima cena o jovem sineiro tenta procurar a argila certa para a obra. Recusa por várias vezes a argila encontrada, como se tivesse um *feeling* em relação ao material adequado. Debaixo de chuva, Boriska continua a percorrer aleatoriamente o território (o elemento aquático como prenúncio do simbólico e do espiritual). A chuva também pode significar anunciação (alude ao ‘milagre’ que há-de acontecer) ou inclusive baptismo (prepara o personagem para sentir, no imediato, o instante criador decisivo)<sup>668</sup>. Mas apesar do múltiplo sentido da água, o importante é especificar que a chuva só se abateu de modo intenso sobre o jovem no preciso momento da descoberta da argila perfeita: “La pluie se fait ici métaphore de la soudaine révélation. Le message du cinéaste est évident: «fie-toi à tes sens et tu trouveras ton chemin», semble-t-il souffler à l’oreille de son jeune héros.”<sup>669</sup>. Com efeito, esta sequência é dominada pela água (elemento primordial) e pode ser interpretada como uma espécie de regresso redentor às origens, à fonte original, metaforizada nas águas materno-amnióticas da criação uterina. De repente, como numa queda iniciática, Boriska cai por uma falésia e encontra, por acaso, o material procurado. Diz: “Achei. Achei a argila.” (Fig. 97). Este momento configura-se como o segundo ‘milagre’ operado no processo criativo do jovem. Interessante também é a dificuldade em discernir onde começa e acaba a terra, a água e a matéria humana - Boriska mistura-se literalmente com a argila. Entretanto, este instante coincide também com o primeiro surgimento do monge Rublev no episódio. Revelar-se-á um atento observador (uma vez mais a questão da visão) de todos os passos que o jovem sineiro dará até à conclusão da sua obra, mantendo-se sempre em silêncio até ao clímax final.

<sup>668</sup> Cf. Antoine de BAECQUE, *op. cit.*, pp. 27-28. “L’eau de la terre est omniprésente, figure non dissimulée de la protection; l’eau du ciel est précieuse, manifestation rare d’une annonciation. L’accomplissement du héros tarkovskien naît du croisement de cette eau de la «Mère» (la terre) et de l’eau du «Père» (le ciel).”, pode ler-se também sobre o mesmo assunto, *idem*, p. 30.

<sup>669</sup> *Ibidem*, p. 32.



Fig. 97 *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 00:52:50 e 00:53:01

Na sequência seguinte, dentro do episódio, os operários encontram-se no fosso da fundição a cobrir o ‘falso sino’ com argila. Os sineiros recusam-se a continuar porque pensam que a estrutura vai ceder (há que reforçá-la), mas o jovem protagonista não os ouve porque sabe que não há material disponível nem tempo suficiente para alterações, pelo que a cozedura tem de começar antes do Inverno rigoroso chegar, dando ordem para se iniciar o processo. Boriska acrescenta que têm de começar sem ele, porque se encontra muito cansado, e deixa-se dormir (Fig. 98). O jovem adormece antes da fase do derrame: é uma espécie de esgotamento numa situação limite. Dorme antes do momento fulcral em que o metal líquido se transformará em objecto sino, que não é mais do que o instante da transmutação alquímica da matéria em espírito. Este dormir (ou morte simbólica?) antecede o acordar (ou ressurreição simbólica?) para ‘ver’ o acto preciso da criação, da operação do milagre. Volta a chover copiosamente; Tarkovsky introduz, de novo, o elemento água antes da obra ígnea.

Seguidamente, os operários acordam Boriska; é de noite e começaram a cozedura nos fornos sem ele<sup>670</sup>. O jovem, desorientado, pede mais lenha para a combustão e pede mais força para bombear ar para os fornos. O calor é tão intenso que os operários são molhados constantemente. Neste momento, de uma forma ou de outra, todos os elementos estão presentes e confluem para o mesmo objectivo: o derrame, ou seja, a transmutação final. A ordem é dada: “Mãos à obra!”, e um dos sineiros diz: “Olhai! Já corre!”, mas Boriska recusa-se a olhar. O jovem sineiro vira-se de costas, fecha os olhos e, com o líquido metálico incandescente a jorrar no fundo da imagem, comenta: “Senhor, ajuda-me! Dá-me sorte!”. No último instante, o protagonista deita-se na terra (em posição fetal), dando a sensação de querer ouvir o seu interior (metáfora da auscultação de uma

---

<sup>670</sup> O objecto forno é encarado, do ponto de vista simbólico, como uma matriz que substitui a Terra-Mãe, onde supostamente os minerais terminam a sua maturação, cf. Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), p. 61.



Fig. 98 *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 00:56:48 e 00:57:05

gravidez?). Curiosa, inclusive, a forma como este ‘ouvir’ de Boriska supera o próprio acto de querer ‘ver’ a obra. Refira-se também o seguinte comentário, que irá ser determinante na forma como, a limite, será interpretado este episódio: “The Earth is presented as the source of human life, and in Russian the word [*zemlia*] refers to both the planet and to its fertile soil. *Zemlia* is a feminine noun that underscores the relation of Earth’s concept to femininity, birth and reproduction. Earth [*zemlia*] is a key concept in Russian traditional beliefs, which, with the introduction of Christianity, was translated into the image of the Mother of God.”<sup>671</sup>. Rublev, entretanto, assiste a tudo, como um narrador mudo.

Na sequência que se segue - salto temporal de semanas ou até de meses, imperceptível ao espectador -, ao alvorecer, um dos operários bate com um martelo nas paredes da argila cozida. Boriska é o primeiro a martelar o ‘capote’. Seguem-se-lhe os ajudantes, e as placas da argila começam a cair, revelando o ícone de São Jorge (Santo padroeiro da Rússia e da cidade de Moscovo) na superfície do sino. O jovem prostra-se, cansado, e acaricia a superfície do relevo (Fig. 99). Tarkovsky, de forma redundante, volta a insistir no cansaço e no sono, ao colocar Boriska de olhos fechados e os operários a exclamarem: “... e se dormíssemos?”.



Fig. 99 *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 01:08:12 e 01:08:31

A penúltima cena consiste na reunião do povo e da comitiva do Grão-Príncipe com dignitários estrangeiros (percebe-se que são figuras renascentistas pelos modos e adereços) junto à torre construída para albergar o sino, durante o processo de elevação do

<sup>671</sup> Vlad STRUKOV, “Virtualisation of Self and Space in Tarkovsky’s *Solaris*”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 67.

mesmo. Aproximam-se ricos, pobres, novos, velhos; todos estão ligados por um emaranhado de cordas que terminam no imponente artefacto sonoro. Boriska continua a deambular de forma errática. Parece estar a sonhar acordado ou num estado de torpor febril. Por fim, estando tudo preparado para a elevação final do sino, um dos ajudantes diz ao jovem sineiro: “Dá o sinal. Brande uma mão!”. Inconscientemente, e em sinal de desprotecção ou até de auto-acusação, Boriska levanta os dois braços em simultâneo: “Vamos a isto!”, diz. Toda a sua vida está literalmente dependente do surgimento do primeiro som; só aí saberá se se livrará, ou não, da condenação à morte. O sino eleva-se. Começa uma cerimónia de baptismo, onde os celebrantes abençoam e aspergem com água benta o artefacto. Quatro vezes é dito o “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amén!”, tantas quanto os pontos cardeais ou os quatro lados de que é composta a estrutura de sustentação campanária (esta repetição do número 4 é significativa e alude à denominada quaternidade cristã, que será abordada seguidamente). Boriska ajoelha-se em frente dos altos dignitários, em sinal de sacrifício. Todos, em silêncio, esperam a primeira badalada. Os embaixadores vindos do Sul da Europa, incrédulos, dizem que o sino não poderá soar e que o rapaz que chefia as operações parece estar muito preocupado. O silêncio é sepulcral, intermitentemente interrompido pelo som grave da fricção do badalo.

Por último, a cena da catarse tão esperada. Ouve-se o primeiro som. A multidão reage entusiasticamente, enquanto o sino continua a soar. Boriska afasta-se e prostra-se no chão lamacento, agarrado a um tronco de árvore e começa a chorar. O sino torna-se possível apenas devido ao talento inato e intuição ‘cega’ do rapaz: cria verdadeiramente o impossível. Refere Tarkovsky a este propósito: “Na arte, como na religião, a intuição equivale à crença, à fé. É um estado de alma, não um método de pensamento. A ciência é empírica, ao passo que a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação - como olhos cegos que começam a enxergar; não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente. A arte não raciocina em termos lógicos (...); ela expressa o seu próprio postulado de fé.”<sup>672</sup>. Andrei Rublev, que até aqui tinha acompanhado toda a sequência à distância e em silêncio, aproxima-se do jovem sineiro e acolhe-o no seu colo, num dos momentos considerado dos mais pungentes da história do cinema -

---

<sup>672</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 44.

iconograficamente o espectador está perante uma autêntica *Pietà*<sup>673</sup> (Fig. 100). Boriska revela-lhe a sua mentira, no meio do choro convulsivo: “O meu pai, velho jarreta, nunca me revelou o segredo! Morreu sem dizer nada. Levou o segredo para a cova...”. Neste momento dá-se uma epifania e Rublev fala pela primeira vez em mais de quinze anos: “Mas tudo saiu bem! Muito bem! Acalma-te!”, e acrescenta: “Vamos juntos, tu e eu. Tu fundirás sinos; e eu pintarei ícones. Vamos para o Mosteiro da Trindade. Juntos! Deste uma festa. Tanta alegria, e tu a chorar?”. Rublev vê este milagre como uma ordem divina para voltar a pintar: a arte pode então sobreviver.

### II.3.10. Re-nascer

Várias considerações poderão ser tecidas sobre o fim deste episódio que é, tal como Tarkovsky o concebe, uma parábola da autêntica criação. Num primeiro lugar surge a sensação catártica, segundo a qual, após todas as dificuldades no decurso da acção, o espectador é conduzido à piedade e a emoções extremas de compaixão (inclusive a um júbilo final redentor). Neste desfecho da película presencia-se uma catarse porque tanto Boriska, como Rublev e até os espectadores, ultrapassam a provação para acederem à ‘visão interior’, ou seja, vêem o invisível, constataam a presença de Deus. Na realidade Tarkovsky é um cineasta exímio em criar, através dos seus filmes, sensações de ansiedade e também de frustração nos observadores, para, do mesmo modo, apresentar no fim dos filmes explosões de sensações espirituais agradáveis e não explicáveis<sup>674</sup>. Tarkovsky inclusive aprecia muito as reacções intensas (histéricas, espasmódicas, convulsivas, etc.) dos actores na construção destes personagens, em que não se sabe se estão a sentir dor ou,



Fig. 100 *Andrei Rublev*, episódio 7 (1 fotograma DVD2), 01:23:27

<sup>673</sup> O próprio tronco de árvore que se vê, ao qual Rublev se encosta com Boriska no seu regaço, remete para a base da cruz de Cristo. A árvore, já o referi, é um símbolo de fé em Tarkovsky e aqui remete claramente para a ressurreição espiritual dos dois personagens.

<sup>674</sup> Cf. Vladimir GOLSTEIN, “The Energy of Anxiety”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 188.

pelo contrário, prazer. São sensações complexas e aparentemente contraditórias que o realizador pretende que os actores tenham, para demonstrar a profundidade e complexidade do ser humano (e da sua dimensão religiosa). Pode-se afirmar que o terror, o medo e o desespero vividos pelo personagem Boriska, até mesmo o alívio sentido aquando do primeiro som emitido pelo sino, se constituem como uma experiência análoga à do sublime e do numinoso, mas também à do misticismo, no qual o percurso de dor e de dificuldades antecipa uma iluminação interior derradeira que confere prazer espiritual. Por sua vez, os espectadores sentem, igualmente, todos estes estados como seus.

E como se manifesta no filme a catarse libertadora? Objectivamente revela-se através do choro do jovem sineiro. Mas o personagem chora convulsivamente porque, além do alívio de ter escapado à morte, experiencia também a própria transcendência. Este reconhecimento do pranto como alusão ao elemento divino é corroborado pelo investigador Anthony Abbott ao afirmar que, desde muito cedo, no início do cristianismo (sensivelmente a partir do século IV d.C.), o choro se torna uma forma reconhecida oficial de veneração e até uma forma de oração<sup>675</sup>. E ao longo de toda a Idade Moderna a oração é valorizada sempre que acompanhada por lágrimas (o pranto constitui-se como um sublinhar da oração e traduz o vigor da fé). Nesta denominada ‘doutrina da compunção’: “People were urged to weep with the joy and sorrow of God. (...) Tears of compunction were not selfish tears, and they didn’t stem from anything personal; they were considered a gift from God.”<sup>676</sup>. Mas as lágrimas podem ser vistas também como mais uma evocação da água, na sua condição de elemento primordial conotado com a fecundação, com a criação e até com o nascimento, simbolizado no baptismo. Daí a possível analogia do choro convulsivo de Boriska àquele manifestado pelos recém-nascidos, após o choque traumático do parto.

Pode-se então afirmar que o ‘milagre’ da criação do sino significa a constatação da presença divina<sup>677</sup>, o que possibilita, em modo de conclusão, uma percepção efectiva da Trindade cristã (tal como no ícone do século XV), no registo final do sétimo episódio: Deus Pai (presente mas invisível) e Rublev e Boriska, respectivamente nas condições de Filho e Espírito Santo. No entanto, esta interpretação simbólica - da Trindade na pós-

---

<sup>675</sup> Cf. James ELKINS, *Pictures & Tears*, (...), p. 152.

<sup>676</sup> *Idem*, p. 152.

<sup>677</sup> Tarkovsky iniciou este episódio com o personagem Boriska a lamentar-se da ausência do seu pai (sensação de insegurança), para o terminar com a congratulação (através do choro catártico do jovem) da presença (invisível) de Deus Pai (sensação de segurança).

catarse - é também descrita de modo diferente por outros autores. Por exemplo, no livro de John Gianvito refere-se que o jovem sineiro deve ser visto como duplo (Filho) do monge Rublev, o que justifica por si só a alusão ao tema da *Pietà*, e é o som do sino que demonstra a existência da terceira entidade, ou seja Deus Pai<sup>678</sup>. Por sua vez, Antoine de Baecque opina que a entidade ausente - o Deus Criador - é personificada no próprio realizador Tarkovsky e que Boriska e Rublev não são mais do que duplos do cineasta, indicando uma trindade cinematográfica: “Boriska personnalise ici le double d’Andrei Rublev, ce double qui redonne l’envie de créer au peintre d’icônes. Mais, réunis, le fondeur de cloche et le peintre ne forment en définitive qu’une seule figure: celle de Tarkovsky lui-même.”<sup>679</sup>. Outra interpretação possível é a de Amália Cardoso quando considera o triângulo divino à luz da figura enigmática feminina (nobre cortesã) que surge no final do episódio. Com efeito, a mulher que aparece no meio da multidão, logo após o primeiro som do sino (Fig. 101), é uma espécie de anjo ou entidade diáfana (Espírito Santo?) que fecha o triângulo divino, se se considerar o instante final em que deambula no meio da paisagem pantanosa (Fig. 102), enquanto no primeiro plano Rublev surge na condição de Pai e Boriska como Filho. A autora especifica: “Surge como um anjo que anuncia a redenção e confirma a sua consumação, simbolizando a esperança. Aparece em silêncio, caminha, observa, sorri, mostra-se e dá-se a ver a Rublev, que se apercebe da sua presença e olha-a. O silêncio dela é o mistério, esse acto sem palavra. Ela é o ser fecundo, (...), o outro vértice do triângulo necessário para (...) completar a trindade - pai, mãe e filho.”<sup>680</sup>.



Fig. 101 *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 01:21:12 e 01:21:16

<sup>678</sup> Cf. Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, “The Artist in Ancient Russia and In The New USSR” (1969), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>679</sup> Antoine de BAECQUE, *op. cit.*, p. 41. Baecque cria um paralelismo entre todas as dificuldades experienciadas pelo personagem Rublev e as vividas por Tarkovsky na concretização do filme (numa realidade soviética hostil aos seus procedimentos), e um paralelismo entre a errância criativa de Boriska e a do cineasta.

<sup>680</sup> Amália CARDOSO, *op. cit.*, p. 11 (texto policopiado).

Será precisamente este evidenciar sutil do elemento feminino que despoleta aquilo que se considera ser a tese em relação à obra *Andrei Rublev* de Tarkovsky e à sua integração nesta investigação, após as supostas metáforas estabelecidas da fecundação em Chafes e da gestação em Rothko. Pode-se, portanto, afirmar que os espectadores assistem nesta película à metáfora de um nascimento (com todas as implicações do simbolismo



Fig. 102 *Andrei Rublev*, episódio 7 (1 fotograma DVD2), 01:24:13

do parto); ou melhor, de um re-nascimento do que é espiritual, na medida que se está perante a lógica do eterno retorno, em que a criação artística sobrevive e supera a morte, se quem a cria tiver fé e acreditar na transcendência. A arte, matéria transformada em espírito, supera pois o fim, como Cristo o fez no momento da Sua ressurreição, isto é, do Seu novo nascimento.

### II.3.11. Tarkovsky no feminino

Apresentar-se-ão ainda algumas considerações sobre o elemento feminino nesta obra de Andrei Tarkovsky. Não havendo propriamente discordância da interpretação metafórica da Trindade levantada por Amália Cardoso, há contudo a considerar um aspecto igualmente válido, no contexto do pensamento religioso ocidental: o da quaternidade cristã. Esta quaternidade consiste, de modo simplificado, na concepção da Trindade - Pai, Filho e Espírito Santo - somada à noção da Virgem Maria como Mãe de Deus. Aliás, a devoção manifestada pelos povos eslavos e do Leste Europeu a Nossa Senhora, não é mais do que a manifestação desse ‘mistério’ divino que é a quaternidade, onde Maria (o elemento feminino sagrado por excelência no mundo ocidental) alberga (ou é) literalmente as outras três entidades em simultâneo. O próprio Jung (uma vez mais a psicanálise como pano de fundo para objectivar a dimensão espiritual humana) o refere: “Através do acolhimento e da coroação de Maria surge, como mostram as representações imagísticas



medievais, um aumento da tríade masculina mediante um quarto elemento de natureza feminina.”<sup>681</sup>, e acrescenta: “Os símbolos naturais da totalidade, (...), são quaternidades, múltiplos de quatro, ou quadraturas de círculos.”<sup>682</sup>.

Volta-se a enunciar a importância do arquétipo *anima* junguiano na constituição da psique, na medida que o lado feminino da psique masculina é projectada na ideia de mãe, nas mulheres e em actos que impliquem o poder da criação espiritual, como os fenómenos artísticos e os religiosos, todos eles implicados na estrutura de *Andrei Rublev*. E onde é que se pode ver a alusão explícita ao arquétipo *anima* no filme? Fundamentalmente em três realidades diagnosticadas: na Mãe-Natureza (ou seja nos seus elementos), nas várias mulheres ao longo da película (paradigma em Durochka) e na tríade artista/jovem/louco.

É ponto assente que a Mãe-Natureza é ‘figura’ omnipresente no filme. A seguinte afirmação surge no livro de Dunne: “The Earth here is an integral part of the *mise-en-scène*, filling each frame with its elements - water, soil, trees, light; (...).”<sup>683</sup>. A natureza é, para se usar uma imagem pictórica, uma grande tela onde tudo acontece (onde a vida e a pintura surgem). E a árvore, omnipresente em todo o filme, mas que depois ‘co-protagoniza’ o episódio do sino, é o símbolo máximo da fecundidade dessa mesma natureza, e é na sua base (no seu ventre), e a partir da sua raiz, que Tarkovsky inicia o percurso alquímico da criação final do espírito a partir da matéria. No episódio do sino, o espectador também se reencontra com os elementos *mater* primordiais: a água da chuva, a terra argilosa, o fogo das fornalhas, o ar do som do sino, tudo elementos que anunciam o regresso ao essencial, ao milagre do contacto com o divino imanente. Na combinação desses elementos reside o poder da vida, o mistério da *creatio* na dimensão *mater* (*zemlia* em russo) da realidade.

A própria mulher feiticeira (ou pagã sedutora) que aparece no episódio da Festa e Durochka (as duas envoltas numa atmosfera mágica) surgem imbuídas de uma forte conotação sexual, e são vistas simbolicamente como Mães-Terra, por estarem em contacto directo com as forças elementares e primordiais da Natureza. Ambas personificam um dos princípios da mulher tarkovskiana: a união da fealdade e da beleza, da depravação e da santidade (uma espécie de revelação desdobrada da totalidade que é a entidade feminina).

---

<sup>681</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 98.

<sup>682</sup> *Idem*, p. 98. Nesta passagem Jung introduz também o equivalente alquímico da quaternidade cristã, que será relevante no último capítulo quando esta investigação se debruçar sobre a importância simbólica do quadrado.

<sup>683</sup> Natasha SYNESSIOS, “From Wood to Marble: Tarkovsky’s Journey to Ithaca”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 312.

E, não certamente por acaso, Durochka é louca - protótipo da dimensão feminina irracional - e também surda-muda, não comunica, o que lhe confere uma dimensão ainda mais imaterial. No final do episódio do sino, a mesma personagem Durochka ‘transmuta-se’ na personagem da nobre cortesã, algo quase imperceptível ao espectador<sup>684</sup>.

Mas o que interessa verdadeiramente a Tarkovsky é transmitir a capacidade da mulher (da mãe), sempre omnipresente (ao contrário do pai sempre ausente), de conciliar os contrastes, os desacordos, e promover a compaixão, a humanidade, a disponibilidade para o perdão e para o amor. No fundo, pensa Tarkovsky, a sua mãe/mulher reúne os três elementos precisos da Trindade espiritual - o amor, a comunidade e a fraternidade - e, nessa medida, sacrifica-se sempre pelo outro. O cineasta de origem russa acredita que a maior qualidade do ser-se mulher reside na dádiva, no ‘dar amor’ sacrificando-se e anulando-se pelos outros<sup>685</sup>, como o próprio afirma em 1984, em entrevista concedida à psicóloga suíça Irena Brezna: “It seems to me that woman’s meaning, the meaning of female love, is self-sacrifice. That is the woman’s greatness.”<sup>686</sup>. Estas qualidades da abnegação e da dádiva, que o realizador persegue, têm naturalmente muito a ver com a tradição cultural russa, na qual a mulher (a concepção de mulher) encontra a totalidade (o preenchimento) em vida, ao estar preparada para dissolver o seu ego no outro, isto é, no filho (fruto do seu amor)<sup>687</sup>. É esta explicação que permite criar um paralelismo entre a entidade feminina e a artística, na medida que ao criar o autor está a ‘tornar comum’, a dar-se à realidade, está a dissolver o seu ego no *outro* (na obra e no espectador).

Existe claramente em Tarkovsky uma fetichização da gravidez e, no caso do filme *Andrei Rublev*, o monge protagonista sacrifica-se pela humanidade, como a mulher o faz no acto de ‘dar à luz’, para conceber realidades espirituais que salvem e perpetuem o mundo. A força criativa está, portanto, associada ao nascimento: “Thus within Tarkovsky’s concept of male artistic creation, one may find aspects that are similar to those of pregnancy and childbirth: the work matures as a child does, and the artist during the

---

<sup>684</sup> Tarkovsky, de propósito, deixa uma vez mais o espectador na dúvida, porque nada está explícito; pode-se tratar, ou não, da mesma personagem. Certo é que ambas são interpretadas por Irma Rausch, a primeira mulher do realizador. A mesma actriz protagoniza um episódio intitulado *A Fome*, que no final o cineasta decide não editar, no qual Durochka dá à luz uma criança e recupera a sanidade mental, cf. Robert BIRD, *op. cit.*, pp. 30-31. O episódio foi anulado por, segundo o autor, ser demasiado narrativo e colidir, digo eu, com a expressividade do parto simbólico do sino no sétimo episódio.

<sup>685</sup> Cf. Birgit MENZEL, “Tarkovsky in Berlin”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 383. E todas estas características estão efectivamente na base de formação da personalidade do personagem Rublev.

<sup>686</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Irena BREZNA, John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. XVI.

<sup>687</sup> Cf. *idem*, p. XVI.

process of creation experiences the same humility and submission that the woman does in miraculous, selfless love for the man. The difference, however, is that the source of inception in the artist is not a man, as with women, but similar to the Virgin Mary, it is God. His ‘child’ is a result of God’s calling (...).”<sup>688</sup>.

Esta força da submissão, da humildade em nome do amor pelo outro, pela comunidade, enfim, pelo futuro, diagnosticada por Tarkovsky tanto na mulher como no artista, é ela o móbil da continuidade do ser humano. Daí a sequência dramática de *Durochka*, no quarto episódio, a chorar devido à destruição da ‘tela’ (parede branca da catedral de Vladimir) onde Rublev irá pintar (Fig. 103). A louca surda-muda revolta-se contra o facto do monge conspurcar a parede imaculada do espaço sagrado, porque é um sinal de desrespeito ‘sujar a tela’ e porque é pecado reprimir os instintos da criação<sup>689</sup>.

Andrei Rublev, alter-ego do cineasta, redescobre, no fim do filme, o poder da criação e apercebe-se da condição feminina no artista, a visão interior da concepção, da dádiva: “Reporta, igualmente, para a ideia de feminilidade no artista, na medida em que ele gera a obra e, neste ponto de vista, o artista é um ser sempre fecundo que gera obras imortais, que não perde a sua juventude nem a sua fecundidade. (...) «A vocação de pintor encerra a qualidade da feminilidade».”<sup>690</sup>, comenta acertadamente Amália Cardoso.



Fig. 103 *Andrei Rublev*, episódio 4 (3 fotogramas DVD1), 01:18:43, 01:18:58 e 01:19:03

### II.3.12. A fé como o triunfo do artista

O personagem Rublev, em jeito de conclusão, assimila o axioma fundamental da vida: amor, fraternidade e comunidade, tal como se revela no verdadeiro ícone *Trindade do Antigo Testamento*, apresentado no epílogo da obra (Fig. 104). Educado num contexto conventual, fora da realidade trágica que foram os primórdios da nação russa, o monge tem que sair, viajar, fazer uma peregrinação ‘exterior’ (vendo e experienciando a miséria, os

<sup>688</sup> James MACGILLIVRAY, “Andrei Tarkovsky’s Madonna del Parto”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 174.

<sup>689</sup> Neste caso, a parede suja de tinta também pode ser interpretada como a inocência manchada, prevendo que algo de negativo irá suceder em breve (Rublev assassina um homem).

<sup>690</sup> Amália CARDOSO, *op. cit.*, p. 11 (texto policopiado).

massacres, o paganismo, a injustiça) para poder aceder finalmente à luz ‘interior’, à verdade, e poder regressar para a vida monástica e aí pintar com o sentido da criação pura. Tarkovsky comenta: “Só depois de ter passado pelos ciclos do sofrimento e de participar do destino do seu povo, depois de perder a fé numa concepção de bem que não podia ser conciliada com a realidade, é que Andrei volta ao ponto de partida: à ideia do amor, do bem e da fraternidade.”<sup>691</sup> e, mais adiante, afirma também: “Foi esse o tema de *Andrei Rublev*. À primeira vista, é como se a cruel verdade da vida, tal como ele a observa, esteja em gritante contradição com o ideal harmonioso do seu trabalho. O ponto crucial da questão, porém, é que o artista não pode expressar o ideal ético do seu tempo, a menos que toque todas as suas feridas abertas, a menos que sofra e viva essas feridas na própria carne. (...) Afinal, quase se poderia dizer que a arte é religiosa, no sentido de ser inspirada pelo compromisso com um objectivo mais elevado.”<sup>692</sup>.

Andrei Tarkovsky demonstra, nesta sua película, como o ser humano sofre se não tiver fé. A evolução do seu suposto herói é feita em duas etapas: Rublev enterra o seu talento (duvida da fé para criar), para depois o reencontrar (e restabelecer a fé), como se uma crise espiritual fosse precisamente uma tentativa de se reencontrar a si mesmo, de adquirir uma nova vida. A estrutura do filme resume-se assim a um renascimento do acto criativo, personificado em Rublev. Da procura inicial, passa-se para uma catástrofe, seguindo-se o sacrifício que, por sua vez, antecede a regeneração final. Este percurso simbólico que, no caso do episódio condensado do sino, se assemelha ao nascimento de um



Fig. 104 *Andrei Rublev*, epílogo (2 fotogramas DVD2), 01:30:36 e 01:30:51

novo ser e de uma nova vida, pode também ser descrito como a renúncia à realidade por parte do indivíduo artista, que prefere a intransigência e a fidelidade aos seus compromissos. O pintor escolhe sofrer, percorrer erraticamente caminhos, estar sozinho, para atingir o grande objectivo final, que é a constante concretização do ‘milagre’ da

<sup>691</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), pp. 104-105.

<sup>692</sup> *Idem*, p. 202.

criação. Esta parece ser a grande mensagem do filme: o ‘chamamento’ do artista e a responsabilidade para si próprio e para os outros, o seu sentido no mundo (o porquê da sua tarefa) e, importantíssimo, a sua complexa relação com a fé, com a esperança e o amor pela humanidade.

Tarkovsky revela nesta sua obra o quão difícil é ser-se humano. “(...) use the life shown here as an example.”<sup>693</sup>, diz o autor em 1975, a propósito de *Andrei Rublev*. Depreende-se, portanto, o seu cinema como uma demanda espiritual e este filme como a acentuação de uma tônica que se havia perdido: a da espiritualidade e da fé na criação artística. Andrei Rublev, personagem ideal, monge-pintor, resiste, mantém a sua ideia de moralidade, de ética, o seu amor pelos outros, a sua fé no futuro e acaba por vencer. É sempre esse o destino dos que acreditam.

---

<sup>693</sup> Andrei TARKOVSKY citado por David MIALL, “Resisting Interpretation”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 331.

### III. *Foi a Luz*

“Deus disse: «Faça-se a luz». E a luz foi feita.”

*(Gênesis 1, 3)*

### III.1. Apresentação da instalação pictórica

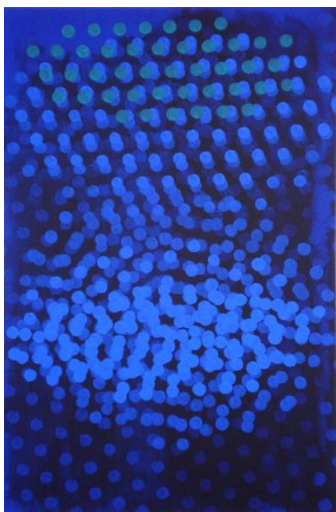


Fig. 105 Vox I



Fig. 106 Vox II

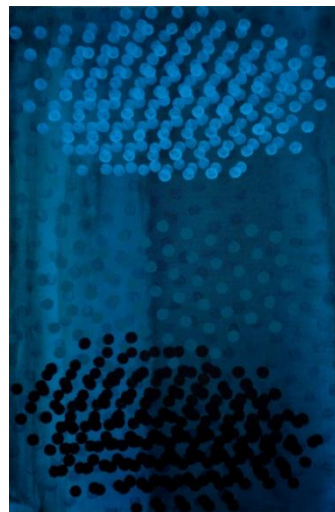


Fig. 107 Vox III

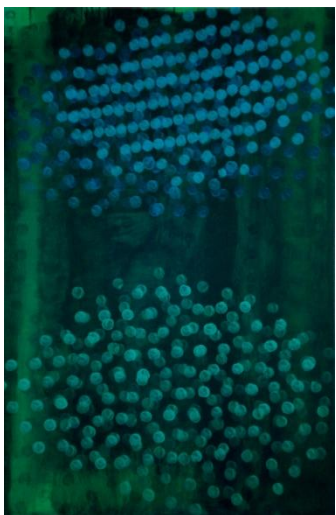


Fig. 108 Vox IV

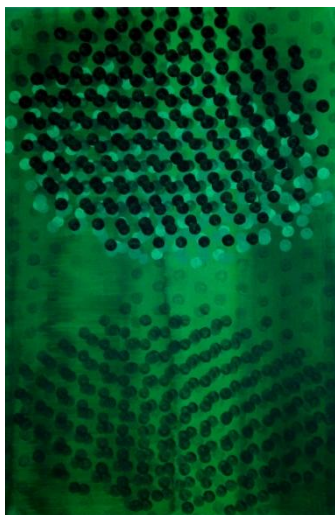


Fig. 109 Vox V



Fig. 110 Vox VI



Fig. 111 *Vox VII*



Fig. 112 *Vox VIII*



Fig. 113 *Vox IX*



Fig. 114 *Vox X*

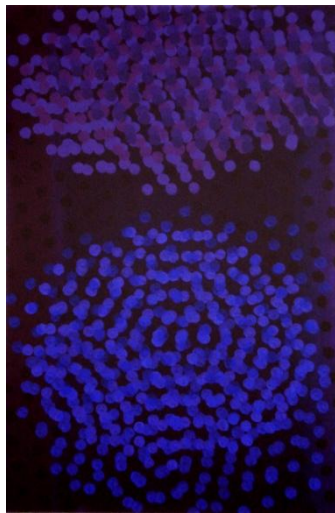


Fig. 115 *Vox XI*

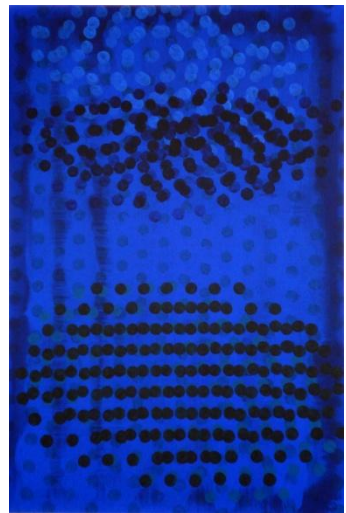


Fig. 116 *Vox XII*





Fig. 117 *Dei*

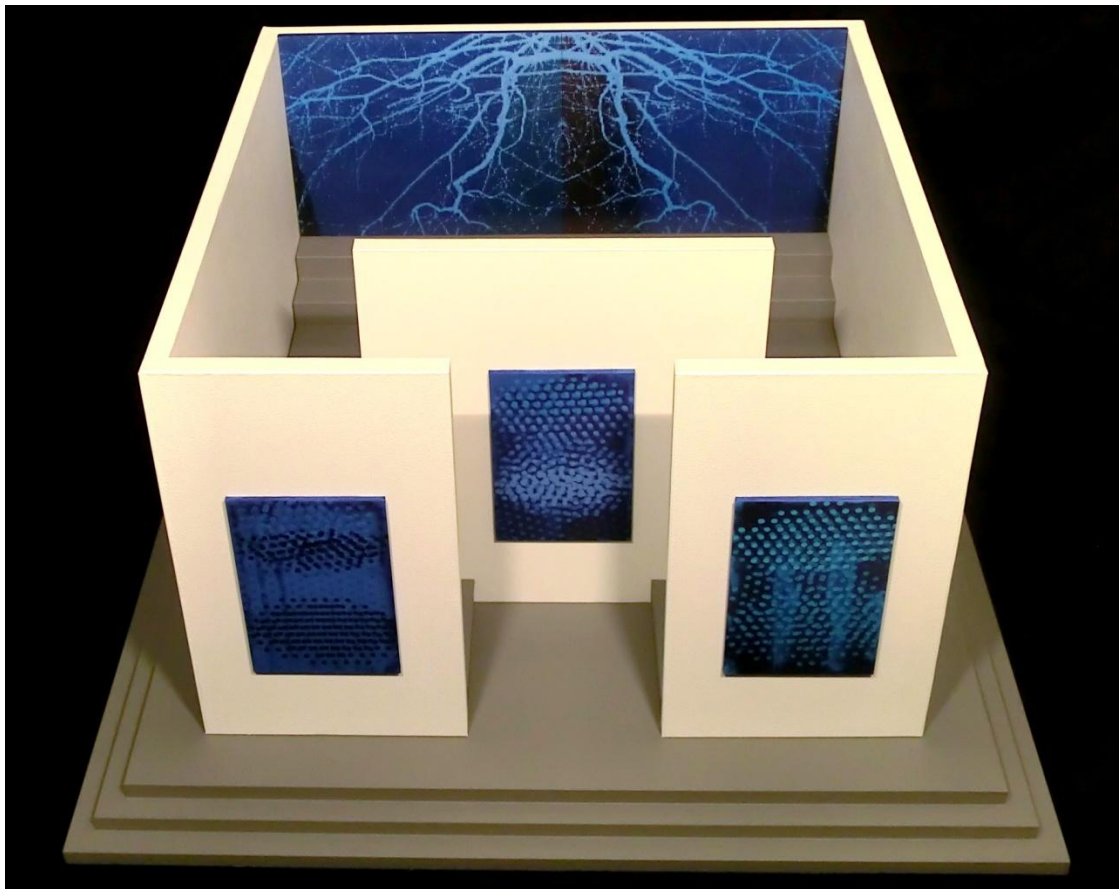
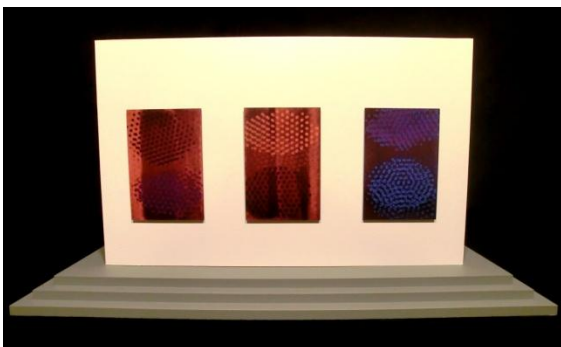
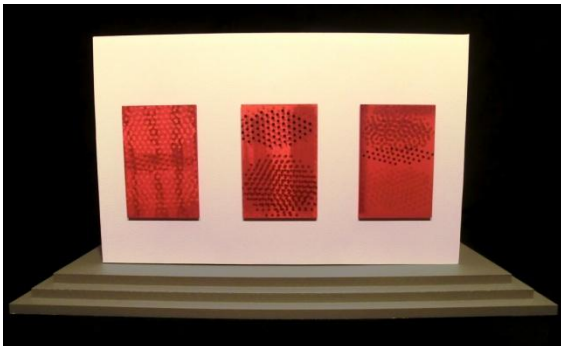
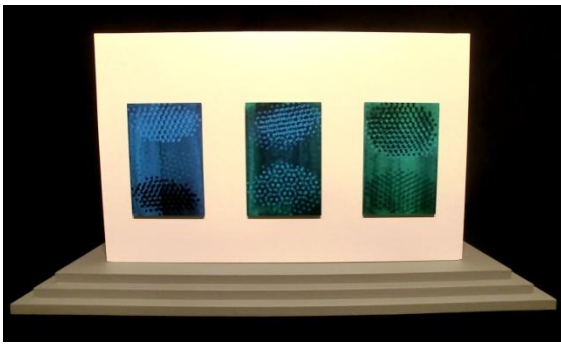
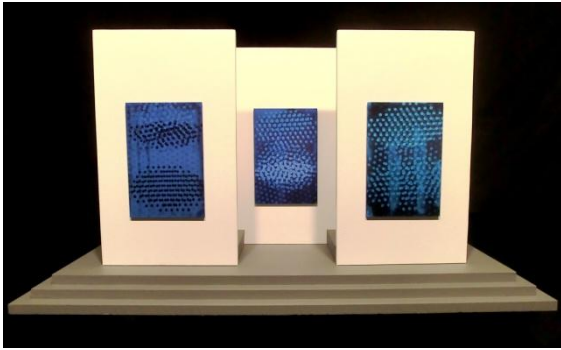


Fig. 118 *Foi a Luz* (maquete)



Figs. 119 a 126 *Foi a Luz* (maquete)

### III.2. Reflexões sobre a pintura

### III.2.1. Questões prévias

#### III.2.1.1. Tese em Pintura

Neste terceiro e último capítulo tentar-se-á reflectir sobre o projecto pictórico executado em exclusividade para esta investigação. Num primeiro momento, parece evidente afirmar que esta é uma tese em Pintura e, nessa medida, não só a pintura teve de ser concebida e formalizada, como também se deverá discorrer sobre os seus resultados<sup>694</sup>. A questão imediata que se coloca é a seguinte: o que surgiu em primeiro lugar, a práxis ou a teoria? Demonstrar-se-á que a prática artística precede toda e qualquer reflexão teórica que se possa realizar sobre a mesma. Esse dado não impede que alguns aspectos formais de finalização e acabamento das pinturas tenham sido determinados em simultâneo com algumas das leituras realizadas, ou inclusive que alterações tenham sido introduzidas nas pinturas num período mais recente, quando a redacção desta investigação já estava numa fase adiantada<sup>695</sup>. Perante esta eterna questão, a resposta é dada de forma categórica: na origem deste todo, que foi e é esta tese, esteve a prática, e isso só foi possível porque o verdadeiro motor que regeu dinamicamente a dimensão artística foi o meu próprio inconsciente<sup>696</sup>. Tentarei demonstrá-lo no decorrer deste último capítulo.

E como é que este todo pintado subjectivamente é passível de ser também objectivado? A resposta passa por uma dimensão desconcertante da actividade artística.

---

<sup>694</sup> A haver progresso científico numa tese de doutoramento com estas características será precisamente na concretização destes dois dados essenciais: obrigatoriedade de pintar e obrigatoriedade de desenvolver uma reflexão profunda sobre o acto pintado, mesmo que neste caso tenha de fazer um esforço no sentido de descentramento da minha subjectividade autoral, já que estarei a analisar obra própria. Tenciona-se, assim, objectivar o discurso da criação pura, as suas estruturas, os processos empregues, as opções tomadas e os resultados obtidos.

<sup>695</sup> Tenho plena consciência que, sendo uma área criativa, existe um antes e um depois, isto é, uma coisa é a pintura idealizada e outra será o resultado final. Este último tem algo a ver com o que se antecipou mas, depois de concretizado, resulta uma outra coisa que terá de ser 'lida de novo', ou seja, reinterpretada à luz de novos conceitos, factores, autores, obras, etc., não previstos de início. Será esta, pois, outra das justificações para a teoria surgir num momento subsequente à prática.

<sup>696</sup> Vários são os autores que possuem esta mesma opinião. Como exemplo cita-se Walter Hess: “[As teorias] Elas constituem, não uma antecipação, mas um esforço a posteriori para justificar uma obra que anteriormente não tinha sido compreendida.”, Walter HESS, *op. cit.*, p. 9, ou ainda o exemplo de Maurício Puls: “O pensamento precisa de existir sob uma forma material antes de existir sob uma forma ideal, como consciência. Os pensamentos existem inicialmente na própria acção, para depois serem expressos na linguagem e, finalmente, acederem à consciência. (...) Mas como é que o pensamento pode existir na práxis antes de existir na consciência? O pensamento entranhado na práxis não é um pensamento consciente, mas um pensamento inconsciente.”, Maurício PULS, *O Significado da Pintura Abstrata*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998, pp. 33-34.

Não porque tenha sido tudo cerebralizado, não porque tenha obedecido a um programa prévio e lógico, mas sobretudo porque confiei, enquanto autor, no instinto, no sonho, no acaso, nas contradições, no meu ‘eu criador inconsciente’ que, como se verá, está ligado directamente à dimensão arquetípica da realidade, podendo dessa forma, aí sim, ser objectivado. Estabeleci, enfim, aquilo que denominei de fé perceptiva, cujo significado tentarei esclarecer na fase final desta investigação e que se constituirá como o verdadeiro elo de ligação entre a minha identidade artística e a dos autores (e obras) convocados<sup>697</sup>.

Outra questão também colocada, logo desde início, foi ‘o que pintar’? Era óbvio que teria de optar por um referente. Esta concepção de referente não é um dado adquirido e inquestionável no momento inicial do percurso artístico; o referente é entendido como, antes de mais, um problema, uma série de questões colocadas, desvinculando-me gradualmente desse referente à medida que o processo avança no espaço e no tempo. Já mencionei, na nota prévia desta investigação, que o referente visual e objectual que orientou desde logo a componente prática do trabalho foi o ícone sino. Este referente constituiu-se apenas como um *leit-motiv*, isto é, como um ‘interruptor’ que despoletou o início da componente prática do trabalho e que é reflexo do tema por mim adoptado, o da espiritualidade. Não interessa pormenorizar os múltiplos e possíveis sentidos do conceito sino. Convém, mesmo assim, precisar que um dos aspectos mais interessantes inerente ao seu significado é o do seu sentido comunitário. O sino é visto como um objecto de agregação, de comunhão colectiva dos indivíduos, um símbolo de ‘tornar comum’. O sino chama o sujeito para junto dos seus pares, tanto no que diz respeito à sua dimensão civil quanto religiosa, portanto é um símbolo de integração comunitário. Também possui, devido às suas características sonoras, uma função de localização, ou seja, situa o indivíduo na realidade. A dimensão semântica do sino abarca áreas tão vastas como a religiosa, a iconológica, a psicológica, a sociológica, etc. (não serão aprofundadas porque não é esse o propósito desta tese), no entanto, existem dois sentidos máximos aplicados a este instrumento sonoplástico que interessa referir, nomeadamente a noção de sino como ‘voz do Homem’ no seu valor civil, e o sino como ‘voz do Deus’ no seu valor religioso e espiritual, sendo este último o valor que irá ser analisado e aprofundado.

---

<sup>697</sup> Aliás, a haver algo que preceda a práxis artística, que esteja em primeiro lugar antes de tudo, é a fé perceptiva, a faculdade de acreditar ‘cegamente’ e incondicionalmente no acto criativo, e na imponderabilidade dos seus resultados, antes de eles acontecerem. Neste mesmo plano, a haver algum ‘segredo’ ou ‘mistério’ não revelado no decurso do acto pictórico, esse segredo é a fé, a vontade, o impulso para a execução e para o ‘tornar visível’.

*Vox Dei*, ou voz de Deus, é uma expressão que foi associada, durante séculos, aos sinos, passando a fazer parte integrante do seu significado. Atribui-se ao sino a condição de elo de ligação (ou ícone de mediação) entre a realidade terrena, concreta e material, e a realidade celeste, metafísica e imaterial. Invoca o próprio sentido etimológico de religião (*re+ligare*), de voltar a ligar a imanência com a transcendência. Inclusive a construção/fundição dos sinos constitui-se, no plano simbólico, como uma actividade mítica, sagrada, *in illo tempore, ab origine*<sup>698</sup>. Devo admitir que, numa primeira instância, pensei em pintar a construção de um sino, tal como Tarkovsky havia concretizado no seu episódio de *Andrei Rublev*. Contudo, durante o processo de trabalho fui-me afastando do referente, e o sino foi-se metamorfoseando, desaparecendo e transformando-se noutra realidade. A forma (ou formas) procurada, a partir da desvinculação do sino inicial, tornou-se válida na medida em que exprimiu de modo objectivo uma ‘ressonância interior’ (expressão kandinskiana), e não algo objectivo, concreto e exterior. Ou seja, os resultados pictóricos finais - série *Vox e Dei* -, que persegui a partir do sino, só foram concretizados e tornados válidos, na medida em que exprimiram no plano visual a ressonância interior do arquétipo *anima*, que tento, há vários anos, capturar e objectivar em diversos momentos do meu percurso pictórico, e que, inclusive, identifiquei na obra dos autores analisados no segundo capítulo do presente estudo. Por outras palavras, utilizei o sino para inconscientemente falar da *anima* (invisível), que se tornou visível através das pinturas *Vox e Dei*<sup>699</sup>.

‘Voz de Deus’ apresenta-se, portanto, como uma metáfora que me permite, na qualidade de autor, falar de noções tais como criação, revelação, mistério e fé no acto de ‘gerar’ ou ‘dar à luz’ pintura, conceitos oriundos dos universos ontológicos feminino e sagrado. Na verdade, ao utilizar a noção de metáfora já estou implicitamente a afirmar que o referente sino ‘é como se’ fosse outra coisa que lhe é exterior e afastada.

---

<sup>698</sup> Cf. Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), p. 35. Eliade fala da construção do sino como metáfora do ‘centro’ do universo, um centro que mimetiza a origem, o regresso à magia transcendente primordial. Já foi mencionada a importância do episódio da construção do sino no filme *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovsky. O mesmo autor utiliza a força simbólica do sino numa encenação que faz da ópera *Boris Godunov* em Londres na Royal Opera House em 1983, e curiosamente pensa, num primeiro momento, em *The Voice of God* para título desta sua versão da obra de Mussorgsky, cf. Irina BROWN, “Tarkovsky in London: The Production of *Boris Godunov*”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 354.

<sup>699</sup> O processo que segui não corresponde, de modo algum, ao de uma equivalência directa. Há que ter em consideração, portanto, que as pinturas finais só podem ser vistas como evocações indirectas do referente inicial.

### III.2.1.2. A relevância do discurso metafórico

Devem tecer-se algumas considerações sobre o que, na realidade, se entende por metáfora, até porque ela se constitui como um dispositivo muito utilizado nos contextos poético-simbólico (da criação pura) e espiritual (do sagrado e do religioso)<sup>700</sup>. A metáfora é uma figura de estilo que consiste na substituição, por comparação, de uma palavra por outra, e cujo sentido apresenta semelhanças com o significado da palavra substituída, mas que também a amplia e direcciona para outros sentidos. Pode também ser vista como uma espécie de comparação abreviada de dois elementos, pois dá-se o desaparecimento da expressão comparativa ‘como se’, existindo assim uma certa sensação de surpresa porque a expressão final passa a possuir um significado maior daquele que lhe é atribuído de início. E, no caso específico do referente sino para este projecto de pintura, pode-se afirmar que ele é a metáfora da ‘voz de Deus’, ou melhor, é ‘como se’ fosse a presentificação da voz de Deus. Portanto, o título desta investigação - *VOX DEI, Metáfora(s) da Espiritualidade* - significa, em última instância, que as realidades em discussão são (‘como se’ fossem) a voz de Deus.

E porque é que foi escolhida, em termos discursivos, esta figura de estilo, entre tantas outras, para associar às realidades espirituais e artísticas, e à minha obra? Fundamentalmente, por três motivos afectos ao universo pictórico: porque nas metáforas o sentido indirecto está presente e o que verdadeiramente interessa é o sentido do que está expresso, e não a verdade ou falsidade do que se está a ver (aliás, na criação pura, e isso é um dado de extrema importância, uma mentira pode constituir-se como verdade)<sup>701</sup>; porque este sentido indirecto da metáfora inclui-se no carácter inesgotável e indeterminado do universo simbólico - nunca é uma coisa ou outra, é sempre algo ulterior, não alcançável; e porque a metáfora, sendo a figura do ‘desvio’ por excelência, une de modo efectivo o discurso linguístico ao visual, isto é, une o sagrado/religioso/espiritual ao artístico/estético/pictórico.

A relevância da metáfora na tradição simbólica ocidental é enorme. Santo Agostinho refere que o crente deve saber intuir o sentido figurado, alegórico e metafórico

---

<sup>700</sup> A noção de metáfora é aqui determinante, não só porque a sua utilização serve para esclarecer a importância, enquanto elemento linguístico, da dimensão simbólica e espiritual das obras e autores convocados nesta tese, como também se constitui como dispositivo utilizado no meu processo de trabalho.

<sup>701</sup> Por exemplo, Espinosa fala da importância máxima do sentido, não da verdade, na metáfora, cf. Tzvetan TODOROV, *Simbolismo e Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 125-133, e Fernando Pessoa explícita, no seu poema *Autopsicografia*, a plena verdade do que é fingido.



das Sagradas Escrituras<sup>702</sup>. Por outro lado, São Tomás de Aquino afirma que o raciocínio do crente deverá ser analógico, feito através de comparações, na aproximação simbólica à realidade divina, e elege a metáfora como uma das possíveis vias de acesso ao conhecimento do que é transcendente<sup>703</sup>. Paralelamente, a metáfora também está presente no discurso alquímico, uma vez que durante o processo de transmutação, e através de analogias e comparações metafóricas, os alquimistas tornam presente algo que ainda permanece no plano do desconhecido. Será, por exemplo, o caso de Emanuele Tesauro no século XVII - na obra *Il Cannocchiale Aristotelico* de 1655 - ao falar do carácter indispensável da metáfora, apresentando-a como ‘mãe de todas as argúcias’ e ‘muitíssimo engenhosa’; segundo este autor, só através da metáfora se conseguem exprimir conceitos inexprimíveis, ouvir-se coisas inaudíveis, ou mesmo ver coisas invisíveis<sup>704</sup>. Outro dos grandes defensores da utilização da metáfora como resposta superadora da realidade é, inegavelmente, Friedrich Nietzsche. A esse propósito, afirma João Manuel Duque: “Se a obra de Nietzsche se realiza em aforismos e em poesia, isso levar-nos-á a pensar a pertinência do dizer poético e metafórico, como nomeação adequada da superação da razão moderna. E se tomarmos a razão moderna como expressão da dimensão apolínea da cultura ocidental, então a nomeação poética é expressão da sua dimensão dionisíaca. (...) Como tal, a linguagem metafórica, enquanto articulação da dimensão dionisíaca da nossa tradição ocidental - ou do seu futuro - será a mais apropriada nomeação da diferença constituinte da própria realidade.”<sup>705</sup>. Já no século XX o pensamento simbólico e metafórico é aprofundado pela psicanálise, nomeadamente a de origem junguiana, que afirma que os conteúdos arquetípicos do inconsciente colectivo se manifestam, em primeiro lugar e acima de tudo, através de metáforas. Segundo Jung, o símbolo e o discurso metafórico, são uma tentativa de tornar visível algo que é desconhecido e está oculto: o arquétipo. Diz o psicanalista: “«(...) [O símbolo] representa uma tentativa de elucidar, através da analogia, algo que ainda pertence inteiramente ao domínio do desconhecido, ou de uma coisa que ainda virá a ser».”<sup>706</sup>. Na obra *Estudos Alquímicos* Jung refere: “O inconsciente liberta de

---

<sup>702</sup> Cf. Umberto ECO, *op. cit.*, p. 81.

<sup>703</sup> Eco diz: “Esta faculdade de revelação do eterno nas coisas permitir-nos-á atribuir a cada uma delas um valor de metáfora, (...)”, *idem*, p. 77. Umberto Eco chega mesmo a comentar que o didactismo escolástico usa o processo alegórico para demonstrar aos crentes um mistério de difícil circunscrição, cf. *ibidem*, p. 181.

<sup>704</sup> Cf. Stefano VELOTTI, “Metáfora”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 238 e também Gianni CARCHIA, “Génio”, in *idem*, pp. 159-160.

<sup>705</sup> João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 22.

<sup>706</sup> Carl Gustav JUNG citado in Calvin HALL, Vernon NORDBY, *op. cit.*, p. 103.

certo modo a forma arquetípica que é em si mesma vazia e irrepresentável. É a partir do inconsciente que ela é preenchida e tornada perceptível, por meio de um material de representações aparentado ou análogo.”<sup>707</sup>. Por sua vez, o pensador Paul Ricoeur (1913-2005) utiliza a expressão ‘aumento icónico’ para falar da mais-valia que o excesso de sentido na metáfora proporciona ao conhecimento, ao apelar à especulação e ao acrescentar algo mais ao ser humano, algo que à partida não estaria lá<sup>708</sup>. Por sua vez Hans-Georg Gadamer, no seu livro *Verdade e Método* de 1960, afirma que as dimensões da espiritualidade e do sagrado se constituem como o contexto ideal onde os conceitos simbólicos, alegóricos e metafóricos são aplicados<sup>709</sup>. Também Martin Heidegger no seu *A Origem da Obra de Arte*, publicado em 1977, utiliza o símbolo e a alegoria como elementos fundamentais da criação pura. Esclarece o filósofo: “«The artwork is, to be sure, a thing that is made, but it says something other than the mere thing itself is, *allo agoreuei*. The work makes public something other than itself; it manifests something other; it is an allegory. In the work of art something other is brought together with the thing that is made. To bring together is, in greek, *sumballein*. The work is a symbol».”<sup>710</sup>. E, por último, um dos textos mais determinantes para a concepção de metáfora, e com consequências directas para o meu próprio processo de trabalho, surge em 1980 através de Craig Owens. No seu ensaio *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, o autor constata que as teorias críticas modernistas, nomeadamente as greenberguianas, omitem a alegoria (e por inerência a metáfora) como modo de significação artística, e acrescenta que uma das características principais da arte pós-moderna é precisamente a recuperação e reemergência da alegoria, concebendo-a como a capacidade de revitalizar dados históricos esquecidos (uma espécie de potenciação revivalista do passado), tais como motivos religiosos, alquímicos, exotéricos e outros (contrários à ideia da razão moderna), conferindo sentido ao grande abismo que existe entre o passado e o presente<sup>711</sup>.

---

<sup>707</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 340. Ter bem presente que a metáfora se desenvolve sempre a partir da analogia (através de mecanismos de comparação).

<sup>708</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), p. 352. Consulte-se também Stefano VELOTTI, “Metáfora”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 239.

<sup>709</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, (...), pp. 214-215.

<sup>710</sup> Martin HEIDEGGER citado por Craig OWENS, “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, p. 1030.

<sup>711</sup> Cf. *idem*, pp. 1025 e seguintes. Segundo Owens, a dimensão simbólica do indivíduo é uma realidade que não deveria ter sido ostracizada pela modernidade, uma vez que se constitui como elemento muito importante da dimensão inconsciente, existindo precisamente para harmonizar e equilibrar o lado invisível e obscuro da psique humana.

### III.2.1.3. Sinestesia

Outra questão interessante de analisar consiste na proximidade evidenciada entre o sentido de metáfora e o sentido de sinestesia, imprescindível para a compreensão da série pictórica *Vox*. Na realidade, a metáfora ao transpor uma ideia para outra está a gerar uma equivalência, que é figurada (uma coisa é, uma vez mais, ‘como se’ fosse outra), e a sinestesia também estabelece essa transposição, só que ao nível dos sentidos. Cretien van Campen explica-o no livro *The Hidden Sense, Synesthesia in Art and Science*: “Visual thinking is related to metaphor and figurative thinking, which raises the question whether synesthetes can be considered metaphorical thinkers.”<sup>712</sup>. A relevância da sinestesia nesta tese, enquanto conjunto de percepções simultâneas estabelecidas entre planos sensoriais distintos, deve-se sobretudo ao modo como foi concebido o projecto pictórico *Vox*, com a intencionalidade de testar a capacidade dos espectadores intuírem sonoridades e experiências potencialmente audíveis, a partir da observação directa de elementos da linguagem visual, tais como a cor, o ponto, o plano, a forma, o ritmo, a textura, etc., na superfície dos quadros.

O fenómeno sinestésico, estudado e provado cientificamente no interior das pesquisas actuais neurológicas, é contudo conhecido desde a Antiguidade Clássica. Relatos da comparação entre escalas musicais e o espectro cromático remontam, por exemplo, às teorias pitagóricas da Música das Esferas<sup>713</sup>, mas principalmente a Aristóteles no *De Sensu et Sensibili*, com repercussões posteriores em teorias sinestésicas chinesas, indianas, persas e árabes<sup>714</sup>. Mas foi somente a partir do período iluminista que o estudo da sinestesia se desenvolve, com Athanasius Kircher no *Misurgias Universalis* de 1650 e Isaac Newton no *Optica* de 1704, estabelecendo ambos princípios científicos a partir da equivalência entre tons musicais e cores<sup>715</sup>. O século XVIII assiste à invenção do cravo ocular, pelo jesuíta Louis Bertrand Castel (1688-1757) em 1740, instrumento que projecta cores a partir de um teclado, proporcionando uma experiência visual apelidada de ‘sonata de cores’, análoga à

---

<sup>712</sup> Cretien van CAMPEN, *The Hidden Sense, Synesthesia in Art and Science*, Cambridge (Massachusetts) e Londres, The MIT Press, 2008, p. 89.

<sup>713</sup> Mais propriamente à ‘harmonia das esferas’, que consiste na consonância das notas musicais que os astros produzem nos seus movimentos regulares (música ‘inaudível’ para os pitagóricos).

<sup>714</sup> Cf. Nuno SALDANHA, *Poéticas da Imagem, a Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 42.

<sup>715</sup> Cf. *idem*, p. 42. Veja-se também Paolo D’ANGELO, “Sinestesia”, in Gianni CARCHIA, Paolo D’ANGELO, (dir. de), *op. cit.*, p. 324.

obtida pela experiência sonora musical<sup>716</sup>. E a partir do século XIX, até aos nossos dias, o fenómeno passa a ser estudado cientificamente, no âmbito da psico-fisiologia. A literatura, a pintura, a música e a arte em geral não deixam, contudo, de utilizar a ‘metáfora sinestésica’ como meio de acesso directo a percepções de índole mais espiritual. Foram os casos de Novalis e de E. T. A. Hoffman (1776-1822) na poesia romântica, de Richard Wagner na concepção de ‘obra de arte total’ no âmbito musical, dos simbolistas no regresso ao subjectivismo e à sensorialidade perceptiva, e o caso paradigmático de Charles Baudelaire no poema *Correspondências*, incluído na obra *Flores do Mal* de 1857, do qual se destaca o seguinte excerto:

“Como longos ecos que, de longe, se confundem  
Numa tenebrosa e profunda unidade  
Vasta como a noite e como a claridade  
Os perfumes, as cores e os sons se respondem.”<sup>717</sup>

Foram também os casos de Rimbaud no seu poema *Vogais* de 1871 (publicado pela primeira vez na revista *Lutèce* de 1883)<sup>718</sup> ou os de Charles Leadbeater e Annie Besant no livro *Thought-Forms*, já descritos no primeiro capítulo. Mas serão, acima de tudo, os compositores Alexander Scriabin (1872-1915) e Arnold Schonberg e o pintor Wassily Kandinsky, a liderarem todo um movimento de aceitação da dimensão sinestésica no âmbito da música e pintura contemporâneas. Scriabin interessa-se pelos efeitos psicológicos provocados nos espectadores, quando estes são confrontados com a experiência simultânea de sons e cores<sup>719</sup>. Scriabin influencia directamente Kandinsky quando, por exemplo, o pintor russo assiste à sua obra *Prometheus, Poem of Fire*, na qual é utilizado um órgão de cores. Kandinsky, por sua vez, acredita possuir capacidades sinestésicas<sup>720</sup>. Estas, em certa medida, justificam a sua aproximação ao compositor

---

<sup>716</sup> Cf. Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 42. Louis Bertrand Castel transforma também a escala newtoniana de 7 tons cromáticos em 12 tons, com as respectivas ‘traduções’ sonoras, cf. Cretien van CAMPEN, *op. cit.*, p. 46.

<sup>717</sup> Charles BAUDELAIRE, *As Flores do Mal*, (tradução de Maria Gabriela Llansol), Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2003, p. 39.

<sup>718</sup> Em Rimbaud as 5 letras vogais traduzem a experiência de determinadas cores: A=negro, E=branco, I=vermelho, O=azul e U=verde, cf. Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 43.

<sup>719</sup> Cf. Cretien van CAMPEN, *op. cit.*, pp. 50-53.

<sup>720</sup> Todavia, convém esclarecer que Kandinsky nunca quis pintar música. Simplesmente atribui à música a capacidade de ser a única área artística onde se pode desenvolver um discurso abstracto, não dependente da *imitatio*, vendo nela a gênese de um possível denominador comum entre todas as artes. Kandinsky já no *Do Espiritual na Arte* aborda o tema da

Schonberg, o qual pretende incluir elementos espaciais inerentes à pintura - tais como cores, linhas, pontos, etc. - na dimensão temporal da sua música (caso exemplar é a *Chord-colors* incluída na *Five Orchestral Pieces, Opus 16* de 1909). Ao mesmo tempo, artistas como Paul Klee produzem obras em que aspectos de uma possível experiência primordial, nos quais se inclui a relação directa entre sons e imagens, são explicitados. E é precisamente esta experiência primordial que leva os actuais investigadores a pensarem o fenómeno sinestésico: à luz do entendimento das fases mais remotas e originárias do ser humano. Com efeito, vários pesquisadores defendem de modo claro a presença da sinestesia sobretudo nas fases pré e neo-natal, quando todos os sentidos estão misturados, denominando este período de ‘sopa sensorial primordial’ (a evolução nos primeiros meses de vida vai limitando a acção simultânea dos sentidos e torna-os progressivamente autónomos, perdendo-se, com o crescimento da criança, a configuração sinestésica). Menciona Cretien van Campen: “Newborn babies perceive all their sensory impressions as a single whole, according to researchers. Babies do not differentiate between light, sound, taste, smell, or other impressions - something that is hard for grown-ups to imagine.”<sup>721</sup>, e acrescenta: “(...) the neonatal synesthesia of babies disappears slowly as their senses start to develop. (...) most intermodal connections are eliminated in the first six months (...)”<sup>722</sup>. O importante para esta investigação será perceber que este dado - a ‘sopa primordial’ vivida pela criança dentro do útero materno e nos primeiros meses de vida - poderá ser transposto, na qualidade de metáfora, para os resultados pictóricos procurados na série *Vox*.

#### III.2.1.4. Processo de trabalho e *atelier*

Todavia, antes de analisar objectivamente essa série, convirá apresentar o processo e os mecanismos utilizados no espaço de trabalho, que conduziram às conclusões pictóricas aqui apresentadas. É comum pensar-se que o processo de pintura em *atelier* tem algo de misterioso e que o autor, por não falar sobre o mesmo, está a esconder um segredo que não deseja ser revelado. Demonstrar-se-á que a revelação desse segredo - os mecanismos de recolha, apropriação e concretização, a parte oculta da actividade artística

---

sinestesia e recupera-o, anos depois, no texto *Arte Concreta* de 1938, onde esclarece que o maior parentesco entre música e pintura reside no facto de ambas as áreas (com as suas especificidades) se dirigirem aos 5 sentidos em simultâneo, cf. Wassily KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, (...), pp. 69-75.

<sup>721</sup> Cretien van CAMPEN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>722</sup> *Idem*, pp. 30-31.

caracterizada pelos trajectos erráticos, pelas escolhas, pelas indecisões, pelos enganos e trabalho perdido, etc. - pouco ou nada têm a ver com a dimensão de mistério identificada na criação pura. Portanto, enquanto autor, farei também um esforço no sentido desta tese servir para desmistificar a suposta dimensão oculta da actividade artística<sup>723</sup>.

Não deixa, porém, de ser significativa a ‘aura’ misteriosa que muitas vezes é associada à práxis artística no lugar recolhido que é o *atelier*. Nesse sentido, parece óbvio, uma vez mais (como com os outros autores), haver necessidade de estabelecer paralelismos com o universo alquímico, para melhor compreender todo o fenómeno artístico. James Elkins, no seu livro *What Painting Is?*, apresenta o universo alquímico como excelente metáfora do universo pictórico, afirmando que ambas as actividades consistem na criação de um resultado (ou resultados) cuja fórmula não consegue ser nem descrita, nem verbalizada. Outro ponto de contacto, segundo Elkins, reside na constante luta vivida (desesperante por vezes) pelo pintor e pelo alquimista, tanto no *atelier* como no laboratório, aquando da utilização dos materiais que, numa fase inicial, são líquidos, para numa fase final se tornarem sólidos<sup>724</sup>. Elkins acentua também a incapacidade do pintor se distanciar e de verbalizar todo esse processo, tal como acontece com os alquimistas: “Long years spent in the studio can make a person into a treasury of nearly incommunicable knowledge (...). That kind of knowledge is very hard to pass on, and it is certainly not expressed well in books on artist’s techniques. (One reason those books are so sterile is that they look at things from the point of view of science, as if everything has a fixed set of properties.) But it is a form of knowledge, and it is the same knowledge that alchemists had.”<sup>725</sup>, diz o próprio. Este autor não deixa, contudo, de ser categórico no que se refere à premissa de que na pintura, tal como na alquimia, em primeiro lugar vem a dimensão

---

<sup>723</sup> Penso ser essa uma das grandes lacunas na forma como se fala e estuda pintura. Não é costume haver memória, registo, descrições do processo e demonstração das etapas. O assunto é muitas vezes descurado, ou até ignorado. Daí a relevância que lhe será atribuída nesta investigação.

<sup>724</sup> A pintura é o resultado dessa negociação entre o líquido e o sólido. O princípio da fluidez, liquidez, solubilidade dos materiais, a própria luta entre o líquido (material solvente) e o sólido (pigmento) que no final dão origem à petrificação do combinado (pintura), são pois premissas universais da pintura, em tudo semelhantes ao processo alquímico da transmutação onde a ‘pedra’ somada à ‘água’ dá origem ao resultado final que é o ‘sal’ (petrificação do combinado). Os próprios quatro elementos alquímicos - terra, água, ar e fogo - são indispensáveis no processo de materialização da pintura: a terra equivale aos pigmentos, às cores, às tintas; a água aos solventes, aos médiums que são veículo; e o ar e o fogo (na qualidade de calor) são agentes de secagem, de solidificação material, cf. James ELKINS, *What Painting Is?*, (...), pp. 103, 105 e seguintes.

<sup>725</sup> *Idem*, pp. 22-23.

prática e só depois surge a teoria: “Fundamentally, thought about paint comes after paint.”<sup>726</sup>, afirma o historiador norte-americano.

Tal como o alquimista, o estado mental do pintor está dividido: por um lado pretende atingir certas soluções pensadas *a priori* e, por outro, quer arriscar, ser imprevisível, esperar que no meio do processo surjam iluminações, acasos, pequenos milagres, resultados que lhe escapam e que lhe vão conferir uma sensação de superação espiritual. No meu caso, as várias etapas necessárias para que tal aconteça (equivalentes em tudo às fases estabelecidas pelos alquimistas, e idênticas inclusive ao processo experienciado pelos pintores de ícones, descrito pelo teólogo Pavel Florensky) apresentam-se do seguinte modo:

- Em primeiro lugar ocorre uma sensação, um sentido vago, ou melhor, uma necessidade do que poderá vir a acontecer; equivale à determinação do referente que, no caso desta tese, foi o sino.

- Seguidamente verifica-se a fase das perguntas, substanciada na procura imagética do sentido ‘voz de Deus’ do referente inicial; as imagens encontradas são deslocções, afastamentos progressivos do referente e aumentam, desde logo, as possibilidades visuais e de sentido da ideia inicial.

- A partir deste momento surge a intuição pura, e as imagens, que já são em número suficiente, necessitam de materialização.

- Passa-se à fase da execução; o material vai sendo trabalhado, desmontado, moldado, através de descobertas empíricas<sup>727</sup>, de marcas inconstantes, aleatórias, diferenciadas, de gestos, cores, texturas, brilhos, intensidades, viscosidades, etc., muitas delas surgidas por acasos circunstanciais (uma vez mais a dedução alquímica), entrando também em jogo alguma (pouca) memória das misturas, uma certa atenção ao comportamento dos materiais, e o constante sentido de risco e transgressão<sup>728</sup>.

- O sentido auto-crítico tem de estar muito presente, porque perante todas estas tarefas continuadas e rotineiras (algumas delas inconscientes) o ‘eu autoral’ tem de saber pressentir o momento ‘mágico’ onde a pintura deixa de ser uma mera aglomeração de

---

<sup>726</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>727</sup> Assim como na alquimia, o saber fazer pintura auto-aprende-se constantemente, isto é, esquece-se tudo no final do resultado para se voltar a aprender de novo na situação seguinte.

<sup>728</sup> A pintura vai acontecendo de modo natural durante o processo e, tanto o trabalho material, quanto a própria autoria, sofrem alterações constantes. Aliás, até os comportamentos autorais são alterados em função do que está a acontecer à matéria.

níveis ou passagens de tinta, para passar a ser um *organon*, uma entidade com autonomia própria.

- Neste momento conclusivo do percurso é praticamente impossível afirmar como o resultado aconteceu, até porque o primeiro registo - o mais próximo do referente - se desvaneceu. O ideal, tal como na experiência dos alquimistas, é quando o produto parece ser ocasional ou fruto de geração espontânea, como se fosse uma realidade totalmente exterior ao autor; a realidade pictórica final é, portanto, diferente da imaginada e, quase sempre, resulta para melhor. Entre o caos inicial, onde reside a *prima materia*, e a perfeição final, onde se encontra a *opus*, vai todo um longo caminho, tortuoso, uma verdadeira sucessão de estágios de ‘transmutação’, cuja finalidade é o saber fazer pintura. Esta é também a tese desenvolvida por Elkins: “When people say art is alchemy, they usually mean it involves metamorphoses that can only be partly understood.”<sup>729</sup>.

Existem ainda outros aspectos decorrentes desta aproximação da pintura ao universo alquímico que deverão ser apresentados. Numa primeira instância, tal como um alquimista, devo estar devidamente preparado do ponto de vista da informação adquirida, ou seja, devo possuir o que poderia nomear de uma boa ‘bagagem visual’. Para isso tenho desenvolvido, desde o início da minha actividade artística em 1991, uma série de *dossiers* de catalogação de imagens para utilizar em eventuais trabalhos futuros, os quais se vêm constantemente ampliados, num permanente *work in progress*<sup>730</sup>. Nomeei, numa primeira fase, esses ficheiros de *Caos* e, desde há cinco anos, iniciei uma segunda fase denominada *Projecto 2070*, com características diferentes. Enquanto que na primeira série - *Caos* - as imagens são passíveis de serem ampliadas e trabalhadas em função de uma malha gráfica específica do universo da imprensa<sup>731</sup>, com um rigor formal acentuado, e vivendo muito da configuração precisa da forma em relação ao fundo, nesta segunda série - *Projecto 2070* - as imagens obedecem mais a uma lógica de pesquisa cromática, lumínica e de sensações formais difusas e pouco precisas. Será pois a partir desses bancos de dados de imagens que procedo com regularidade à selecção de imagens e ideias, possibilidades de trabalhos concretos, tendo em vista obedecer aos sentidos que me proponho desenvolver. No caso da

---

<sup>729</sup> James ELKINS, *What Painting Is?*, (...), p. 121.

<sup>730</sup> *Dossiers* constituídos pela recolha de pedaços de jornais, de revistas, de publicações e de livros, com imagens recortadas e catalogadas de modo sistemático.

<sup>731</sup> Malha dos jornais e dos periódicos, que ao ser ampliada torna bem visível o seu elemento mínimo: o ponto. Esta realidade gráfica permite nivelar o tipo de traço inscrito e permite a aparente anulação da manualidade, ou seja, possibilita a simulação do acto mecânico, acentuando a ideia de pintura como resultado de uma actividade extremamente lenta, paciente e racional.



componente prática aqui apresentada, escolhi registos de ambas as séries, como será demonstrado.

Esta necessidade compulsiva (e obsessiva) de catalogação de imagens (como um verdadeiro atlas ou conjunto de mapas), de encontrar ‘intuições visuais’ à espera de serem potenciadas, recorda sobremaneira o projecto *Bilderatlas Mnemosyne* do historiador de arte Aby Warburg, criado entre 1924 e 1929, consistindo numa série de 63 painéis, constituídos pela compilação de inúmeras imagens-símbolo, nos quais Warburg pretendia juntar um património da memória visual colectiva (histórica), que ilustrasse valores expressivos cunhados no passado e que, recorrentemente, poderiam surgir como sintomas, no presente. Aby Warburg pretendia, acima de tudo, enquanto historiador, demonstrar a permanência de certos valores expressivos (visuais), que sobreviviam como património humano ao longo do tempo e do espaço, independentemente das imagens terem um tempo de vida limitado. No fundo, o historiador ‘sismógrafo’ descobriu uma rede de fórmulas expressivas universais, que permitia às imagens sobreviver ou renascer após o seu declínio - a essas formas expressivas, dotadas de ‘vida póstuma’, Warburg dava o nome de *nachleben* (exteriores ao mero entendimento das análises formais). Esta migração imparável das imagens, desde a antiguidade até à actualidade, esta deslocação histórica e geográfica vital dos símbolos, só era possível, dizia ele, porque havia fundado a sua noção de história, não nas teorias dialécticas hegeliana e marxista, mas sim numa teoria inovadora assente na concepção de memória colectiva<sup>732</sup>; isso permitiu-lhe olhar e pensar as imagens através dos respectivos conteúdos, em vez do ponto de vista do mero entendimento superficial das formas<sup>733</sup>. Portanto, o que se torna significativo para esta investigação é a consciência da importância da compilação de imagens, e o estudo aprofundado dos seus conteúdos, como um facto que potencia os discursos plástico e visual, nos quais as séries de *dossiers Caos* e *Projecto 2070* se incluem.

Esta apropriação constante levanta também outra questão: a de ser lícita ou não a apropriação e utilização de imagens que não são minhas à partida, e de as ‘confiscar’ e atribuir-lhes novos sentidos. Esta realidade foi devidamente explorada por McKenzie Wark

---

<sup>732</sup> Apesar das grandes semelhanças que se apresentam entre esta memória colectiva warburguiana e o inconsciente colectivo junguiano, há que ressaltar que são duas realidades bem distintas. Enquanto que em Jung os arquétipos são entidades a-históricas, intemporais, componentes do inconsciente colectivo à espera de serem preenchidas (estão vazias à partida) por imagens, em Warburg as imagens/*pathos* são temporais, são realidades formais, simbólicas, que migram ao longo da história. Na verdade, o processo histórico em Warburg em vez de saltar de facto em facto, salta de símbolo em símbolo.

<sup>733</sup> Sobre este assunto, consulte-se Aby WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

no livro *A Hacker Manifesto*, no qual o autor faz a defesa da livre circulação da informação e do conhecimento, independentemente da autoria e dos direitos de autor: “To hack is to express knowledge in any of its forms. Hacker knowledge implies, in its practice, a politics of free information, free learning, the gift of the result in a peer-to-peer network.”<sup>734</sup>, diz o escritor. A apropriação também foi explorada no texto *The Allegorical Impulse (...)*, onde Craig Owens justifica o ‘impulso’ do artista que confisca a realidade. Este autor refere que os artistas na actualidade (alegoristas, segundo ele) não inventam imagens, apenas se apoderam delas, e as imagens nas mãos dos artistas transformam-se em outras realidades, às quais adicionam sentido: “(...) the allegorist does not invent images but confiscates them.”<sup>735</sup>, diz Owens. O artista nunca restaura o sentido inicial das imagens, que pode inclusive ter sido perdido; ele, pelo contrário, acrescenta outro(s) significado(s) às imagens. Nesta medida, o artista alegorista, segundo Owens, é um reintérprete da realidade e, nas suas mãos, as imagens tornam-se literalmente outra coisa, sendo esse o verdadeiro sentido etimológico de alegoria: do grego *allos* (outra) + *agoreuei* (dizer)<sup>736</sup>. Desta forma, tal como no discurso metafórico, pode-se dizer outra coisa além do que é dito, através da utilização de imagens capturadas.

Outro problema pertinente, que mais adiante será aprofundado quando esta investigação se debruçar sobre o momento *Foi a Luz* do projecto pictórico, é o que diz respeito ao espaço onde todo o processo de trabalho decorre, e onde a pintura acontece: o *atelier*. Tal como o conceito, é um local fechado e afastado da realidade, onde vivo um registo de clausura, de experimentação plena, em tudo semelhante à noção laboratorial do discurso alquímico, tal como descrita na seguinte passagem: “(...) local que, embora não sendo sempre luminoso, tem obrigatoriamente de ser calmo e arejado, e provido dos objectos e instrumentos estritamente necessários para as suas operações. A desarrumação e a confusão são inconcebíveis, dado que a vertente material não pode de modo algum perturbar a espiritual. (...) Assim, o laboratório apresenta-se como o local onde o

---

<sup>734</sup> McKenzie WARK, *A Hacker Manifesto*, Cambridge (Massachusetts) e Londres, Harvard University Press, 2004, # 70. O *hacker* utiliza a apropriação em seu benefício e no dos outros, porque distribui a informação depois de a capturar. Interessante é constatar que para o *hacker*, o acto de apropriar (e inclusive o plágio) não é ilícito, mas sim um direito que assiste a todos os indivíduos, tornando assim também implícita a noção de partilha comunitária. Segundo o *hacker*, a apropriação de uma imagem, por exemplo, serve para reequacionar a própria imagem, logo o produto final passa a ser outra coisa.

<sup>735</sup> Craig OWENS, “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, p. 1026.

<sup>736</sup> Cf. *idem*, p. 1027.

alquimista realiza fisicamente, e no modo operatório, as suas investigações.”<sup>737</sup>. No espaço do *atelier*, às escuras ou alimentado por luz artificial (por vezes muito fraca), penso a pintura como uma recriação de um ambiente nocturno, uma espécie de variante do mito de Plínio. A verdade é que todo o processo de execução das pinturas passa pela mediação de um objecto - um retroprojector -, através do qual se ampliam e emitem as ‘matrizes’ (imagens seleccionadas) para os suportes a pintar. O interessante no processo é que, tal como em Plínio, é a sombra, resultado do obstáculo por onde a luz não passa, que define a imagem na superfície da tela, obrigando-me a executar a pintura, ou melhor a mimetizar a imagem na superfície da tela, através da união dos pontos e linhas que definem a fronteira entre a luz e a não luz. Stoichita explicita-o no seu *Breve História da Sombra*: “La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección).”<sup>738</sup>. Outro autor que surpreendentemente explicita o que se passa dentro do *atelier* quando pinto, é Cennino Cennini no seu *Libro dell’Arte*, capítulo VIII: “«(...) y con el estilete ve dibujando sobre la tablilla ligeramente, tanto que apenas tú mismo lo veas, apretando poco a poco los trazos, volviendo sobre ellos y dibujando las sombras; (...). El timón y la guía de esto es la luz del sol, más la de tus ojos, y tu propia mano, que sin estas tres cosas nada razonable se puede hacer. Mas procura que, al dibujar, la luz sea moderada y el sol te venga por la izquierda. Se trata de una operación delicada, que cualquier interferencia podría perturbar. La luz suave y su llegada desde la izquierda garantizan el éxito»”<sup>739</sup>. A consequência é que o meu processo pictórico se situa algures entre a pintura (conceito), o desenho pintado e a reafirmação de uma imagem projectada, através dos pigmentos e dos médiuns. Quando o projector (a ‘luz do sol’ de Cennini) se apaga, o que resta é o quadro, a materialização da sombra. A questão da retroprojectão, neste contexto, recorda também o dispositivo óptico da câmara escura. Assim, apesar da pintura ser um acto manual, quase copista, não deixa a montante de ser um autêntico pensamento de ‘revelação’, como no acto fotográfico<sup>740</sup>. Esta postura aproxima a pintura inclusive da

---

<sup>737</sup> Carole SÉDILLOT, *op. cit.*, p. 115.

<sup>738</sup> Victor STOICHITA, *op.cit.*, p. 9.

<sup>739</sup> Cennino CENNINI citado in *idem*, p. 93. Veja-se também Cennino CENNINI, *El Libro del Arte*, Madrid, Ediciones Akal, 1988, pp. 37-38.

<sup>740</sup> Etimologicamente fotografia significa, em grego, ‘escrever com luz’, surgindo da conjunção *foto* (luz) + *grafia* (escrever). No *atelier*, às escuras, abro o retroprojector - ‘dou à luz’ - e confiro dimensão visível à imagem pela acção da tinta, como o fotógrafo faz, com os líquidos reveladores, no escuro do laboratório. Um e outro, portanto, iniciam um processo de revelação ‘às cegas’.

noção de ícone, como imagem pintada que é presença ('negativa') da verdadeira imagem (ausente), configurada na matriz<sup>741</sup>.

A dualidade *atelier*/retroprojector define outra hipótese, também ela metafórica: que o meu processo de trabalho condensa, ele próprio, o mito platónico do conhecimento. O problema coloca-se porque o mecanismo óptico do retroprojector contém um factor fundamental ainda não mencionado: o espelhismo. O retroprojector possui um espelho interno (côncavo) que difunde a fonte lumínica, e um externo (liso) que direcciona a luz. Este detalhe faz toda a diferença se se pensar que, enquanto em Plínio o efeito mimético era possível porque havia duas entidades - o autor (*o eu*) e o modelo (*o outro*) - e a imagem surgia como réplica da silhueta do segundo, no caso de Platão o 'instrumento' da *mimesis* é muito mais indirecto, porque corresponde ao espelho que se interpõe e projecta supostos corpos exteriores e ausentes. O pensamento platónico proporciona assim um 'golpe epistemológico' no acto da representação e descobre o 'estádio do espelho' como superação do 'estádio da sombra'<sup>742</sup>. No caso do retroprojector no *atelier*, o verificado, em termos conceptuais, assemelha-se ao descrito no mito da caverna: o visível, o que capturo com a pintura, é a sombra dada indirectamente pelos espelhos do mecanismo de retroprojectão. Desse modo, a matriz constitui-se como verdade no plano das ideias.

A penúltima das características do meu processo de trabalho, que penso assemelhar-se ao discurso alquimista, é a do fazer empírico, do trabalhar de modo físico e objectivo o que vivo no plano da imaginação. No meu caso, a execução manual do todo e das partes, o sentir literalmente a totalidade da pintura (consciencialização de todos os pormenores e detalhes da imagem na superfície da tela e de todos os momentos materiais da construção pictórica), torna-se uma tarefa quase mecânica - como uma espécie de *analogical character* -, estabelecendo uma relação de proximidade com o mito de Sísifo e a sensação de condenação a uma tarefa absurdamente ininterrupta<sup>743</sup>. Tento, no processo (e

---

<sup>741</sup> Esta matriz é na verdade um acetato com o negativo da imagem a reproduzir, retirada do *dossier Caos*, que se constitui como obstáculo para a passagem da luz do retroprojector. Podem equacionar-se inclusive algumas semelhanças, nos resultados da acção pictórica, com a concepção dos fenómenos icónicos *Santo Sudário* e *Verónica*, do universo religioso cristão. Significativamente também, a recolha visual elaborada mais recentemente, no *Projecto 2070*, assemelha-se a outra visão, a da aproximação à superfície dos ícones (como um mosaico pictórico), similar ao pensado por Tarkovsky no epílogo do filme *Andrei Rublev*.

<sup>742</sup> Cf. Victor STOICHITA, *op.cit.*, pp. 41-44. Claro que, em última instância, o que importa é que a sombra e o espelho se constituam, ambos, como instrumentos do acto de representação.

<sup>743</sup> Sísifo denuncia Zeus e como castigo este fulmina-o e precipita-o no Inferno: "(...) onde lhe impôs como castigo que fizesse rolar eternamente um enorme rochedo na subida de uma vertente. Mal o rochedo atingia o cimo, voltava a cair

na medida do possível), eliminar a marca da mão, como sinal de uma expressividade que considero ‘implosiva’, hiper-controlada, simulacro de uma acção mecânica. Este rigor gestual, aperfeiçoado e sofisticado ao longo de vários anos (e claramente visível em *Dei*), não o considero uma anulação da expressão manual, bem pelo contrário, considero-o a demonstração de um virtuosismo que recusa racionalmente o gesto explícito, tornando o fazer pictórico num acto ritualístico, de constante repetição, como uma espécie de ritmo semelhante às batidas cardíacas ou gestos percussionistas, tendo em vista o saber fazer perfeito e sem falhas, próprio de um mecanismo automático<sup>744</sup>. E também, tal como o alquimista, o meu processo vive duma aparente economia de meios, quase puritana. Esta precisão formal, demonstrada na contenção da expressividade, na disciplina da execução, no rigor técnico, na austeridade dos meios e na redução do visível aos elementos mais básicos da linguagem plástica e às ideias aparentemente mais simples, são características que significam redução e despojamento.

#### III.2.1.5. O mistério da criação

Depois de ter sido revelado, quase na totalidade, o processo de trabalho, permaneço com a sensação de que o mistério do acto pictórico (paralelo ao mistério do trabalho alquímico) não reside propriamente no fazer - no *labor* -, no lado objectivo, muitas vezes escondido ou negligenciado no espaço de trabalho. O mistério reside no outro peso da balança alquímica, ainda não assinalado: no *ora*<sup>745</sup>. Rezar, ter fé, acreditar no desconhecido. Afinal, o mistério da pintura reside não no processo (e na sua possível desmontagem e revelação), mas no facto de o eu/autor estar à deriva, à procura de algo indefinido e possuir uma *innervoice* (como diria Kandinsky), confiando ‘cegamente’ que,

---

mercê do seu próprio peso e o trabalho tinha de recomeçar.”, Pierre GRIMAL, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 2004, p. 423.

<sup>744</sup> Desde o início do meu percurso, em 1991, que vivo fascinado pela ideia da minha mão não só conseguir simular o acto mecânico, como inclusive melhorá-lo. Irei também demonstrar que a obra *Dei* (2008) poderá vir a constituir-se, de futuro, como o último quadro em que utilizo este procedimento. Para executar a série *Vox* (2009-2010) foi necessário esquecer, de modo gradual, esta manualidade inexpressiva, e criar uma nova via de sentir as formas, as cores e a luz, agora com recurso ao gesto explícito. Por esse motivo, creio que esta tese também serve como charneira no meu processo de trabalho, como momento de viragem estilística da pintura.

<sup>745</sup> Como se sabe, uma das principais máximas do processo laboratorial alquímico consiste no *ora et labora*.

no fim do percurso, a pintura acontece<sup>746</sup>. Deste modo, ocorrem acasos constantes, soluções inesperadas, resultados que ‘encaixam’ no todo do meu percurso artístico.

E no que consiste esse algo misterioso e indefinido que o eu/autor procura e persegue, e no qual confio? Em termos puramente religiosos dir-se-ia que o indefinido seria Deus. O que tentarei demonstrar, de seguida, através da análise exaustiva dos quadros *Vox e Dei* e da instalação *Foi a Luz*, é que o que procuro, através da pintura, é o meu eu inconsciente e o respectivo processo de individuação. Esta afirmação parece à partida desconcertante, mas veja-se o que o próprio Carl Gustav Jung refere a propósito dos alquimistas e que, por sua vez, se aplica também aos artistas: “Fazer segredo pode também ter outra causa. O verdadeiro segredo não age ocultamente, mas apenas usa uma linguagem secreta: ele é prefigurado por uma grande variedade de imagens que apontam para a sua essência. Não me refiro aqui ao segredo pessoal guardado por alguém e cujo conteúdo lhe é conhecido, mas a uma coisa ou questão ‘secreta’, isto é, conhecida apenas através de alusões, mas essencialmente desconhecida. Assim sendo, o alquimista desconhecia a verdadeira natureza da matéria. Conhecia-a unicamente através de alusões. Na medida em que procurava investigá-la, projectava o inconsciente na escuridão da matéria, a fim de clareá-la. Na tentativa de explicar o mistério da matéria, projectava outro mistério, isto é, projectava o seu próprio fundo psíquico desconhecido no que pretendia explicar (...).”<sup>747</sup>. Daí acreditar que o verdadeiro segredo e conteúdo destas pinturas (e a limite de todo o meu percurso artístico), deverá ser procurado menos nas revelações dos processos e em justificações conceptuais ou estéticas, e mais nas possíveis projecções (inconscientes) vividas por mim, enquanto autor, na constante procura da individuação, do ‘eu’ pleno e equilibrado, no espaço ‘sagrado’ que é o *atelier*.

---

<sup>746</sup> A fé - fé perceptiva, como a designo - surge na condição de principal segredo do meu processo de trabalho. Irei abordar, de modo mais aprofundado, este conceito no final da tese, pois penso residir nele um dos possíveis progressos científicos desta investigação em Pintura. Fé designa também, neste caso, superstição, terror pelo desconhecido, receio perante a possibilidade de falhar e inclusive medo dos resultados obtidos poderem superar o inicialmente previsto. Assim, o *atelier* é o *locus* onde tento dominar e neutralizar essa sensação constante de angústia, de deriva e dúvida perante o desconhecido que são os resultados. E como se domina esse medo? Primeiro, acreditando no eu autoral, no inconsciente criador e, seguidamente, utilizando regras práticas de trabalho muito rígidas de modo controlado e obsessivo, dominando todos os mais ínfimos detalhes da práxis artística.

<sup>747</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 256.

### III.2.1.6. Compor os resultados

De seguida, far-se-á um exame compositivo dos resultados práticos obtidos. Assim, analisarei a dimensão material (técnica e formal) das pinturas, mas também a imaterial, dos seus possíveis conteúdos enquanto entidades autónomas, e inclusive da sua relevância no contexto em que se inserem, tanto no interior do meu percurso pictórico, quanto do momento artístico contemporâneo. Terei igualmente de apresentar possíveis reflexos destes resultados em relação a questões apresentadas por outras obras e outros autores, tanto passados como presentes, abordando as minhas intencionalidades no plano do pensamento autoral, e reflectindo sobre a possível recepção da instalação pictórica.

O projecto foi dividido, por motivos de clareza, em três momentos:

- Um primeiro momento relativo à série de pinturas (a técnica acrílica) intitulada *Vox*, executada entre 2009 e 2010. Ordenadas com numeração romana de I a XII, cada uma destas pinturas possui a configuração de um rectângulo ao alto - dimensão de 120 x 80 cm. Destes doze quadros, nove estão dispostos em três paredes do perímetro exterior do espaço da instalação (cada parede mede 4 metros de comprimento) e, dos três restantes, dois estão dispostos numa quarta parede (cujo terço do meio é inexistente), e um último quadro está situado numa parede recuada, criada para permitir ao espectador a entrada no interior do espaço, através de dois lanços de escada de acesso a um plano superior. A colocação dos *Vox* gera, desde logo, a noção de dinamismo e de circulação exterior do espaço, por parte do espectador.

- Um segundo momento referente à obra intitulada *Dei*, executada em 2008, e situada no piso superior do interior do espaço expositivo. Esta pintura, a técnica acrílica, de formato rectangular horizontal (díptico), mede 160 x 380 cm.

- Um terceiro momento equivalente ao próprio espaço expositivo, intitulado *Foi a Luz*, de planta quadrangular, idealizado para integrar este conjunto de treze obras. Esta edificação - caracterizada por vários elementos estruturais, nomeadamente paredes, degraus exteriores e interiores e um volume cúbico central que permite aos espectadores uma observação ideal da pintura *Dei* - não chegou a ser concretizada, pelo que foi executada, para esta investigação no ano 2011, uma maquete pormenorizada à escala 1:10 da mesma construção (a apresentar, como complemento ao conjunto pictórico, no momento final de discussão pública da tese). Portanto, o modo como os quadros foram concebidos, concretizados e distribuídos pelas paredes exteriores e interiores do espaço, tem subjacente, e define desde logo, a ideia de um percurso encadeado.

### III.2.2. *Vox*

#### III.2.2.1. Etapas de execução da série

O conjunto de doze quadros *Vox* constitui-se, neste preciso momento do meu percurso individual, como a primeira abordagem que faço a um novo modo estilístico, e até processual, de conceber pintura. Se, até aqui, as obras surgiam como o resultado da escolha de um referente imagético, projectado directamente sobre fundos lisos ou pouco trabalhados, e os produtos finais eram pré-concebidos, ‘mecanizados’ e assépticos, agora, com a série *Vox*, as pinturas foram submetidas a um conjunto de fases materiais em que o corpo da própria pintura foi, gradualmente, metamorfoseando-se e ganhando espessura e organicidade. Convém esclarecer, através de imagens (e esquemas) e pela definição de etapas, o modo como as pinturas foram evoluindo, desde os esboços iniciais até ao resultado final<sup>748</sup>:

Etapa 1) Ideia inicial de criação de sensação acústica através da aproximação de duas formas tendencialmente ovóides, justapostas verticalmente (Fig. 127).

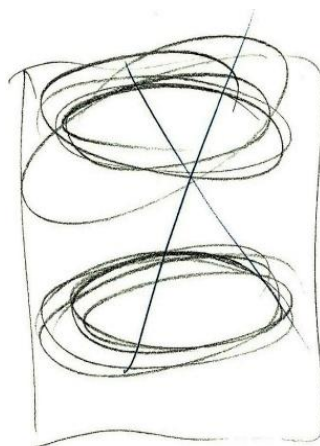


Fig. 127 *Vox*, estudo inicial

---

<sup>748</sup> Por uma questão de legibilidade do processo, ordenei todas as imagens relativas à série *Vox*, de modo que a distribuição relativa de cada quadro se mantenha inalterável ao longo de todas as fases. Assim, por exemplo, a imagem situada no canto superior esquerdo de cada figura corresponderá ao elemento colocado na mesma posição da figura seguinte (em estágio mais avançado do processo). A regra manter-se-á para todas as figuras até ao fim desta descrição. Ressalvar também que, no que diz respeito aos esquemas a apresentar (A a E), as pinturas foram ordenadas de 1 a 12. No final, contudo, a colocação e ordenação espacial das pinturas *Vox* alterou por completo a possível tradução da numeração árabe para o seu equivalente romano, pelo que não se devem fazer associações directas entre os números estabelecidos nos esquemas e os números finais dos quadros. Mencionar, para uma mais eficaz leitura, que a informação contida nos esquemas foi sistematizada em quadros (anexos 3 a 7).



Etapa 2) Selecção de matriz do *dossier Caos* que respeitasse esta determinação inicial. Matriz rejeitada (Fig. 128).

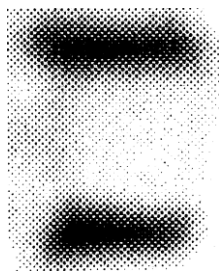
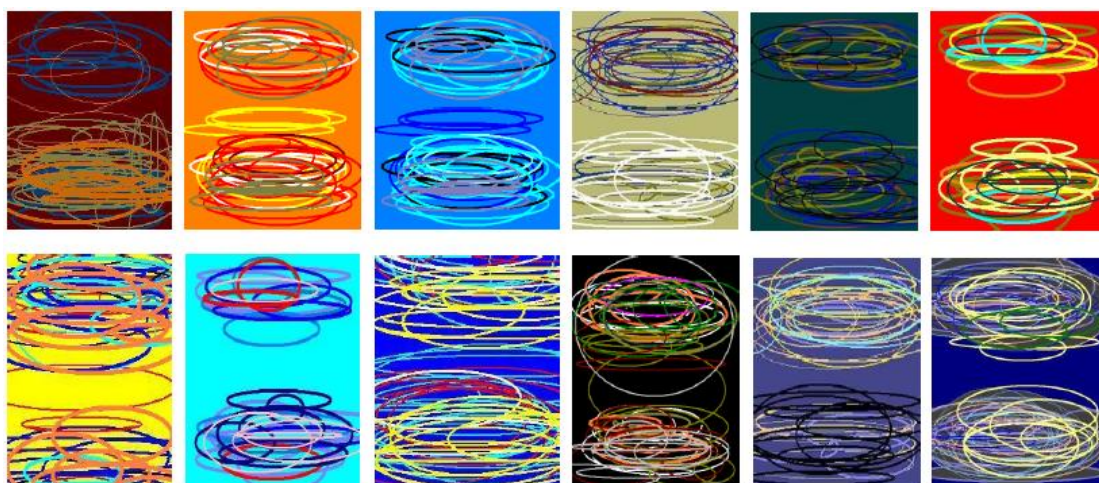


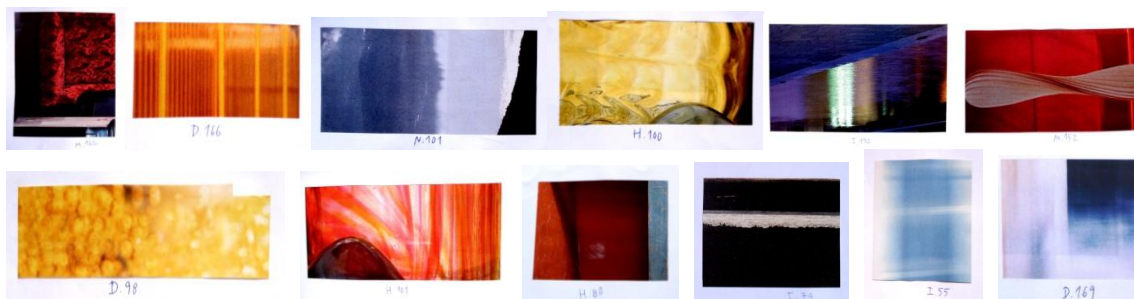
Fig. 128 Vox, hipótese de matriz (*dossier Caos*)

Etapa 3) Estudo digital das possibilidades cromáticas. Definição de 12 propostas com resultados aleatórios (Figs. 129 a 140).



Figs. 129 a 140 Vox, estudos digitais de cor

Etapa 4) Imagens retiradas do *dossier Projecto 2070*, como referentes cromáticos para ensaio dos fundos das pinturas Vox. A escolha efectuou-se após a observação atenta dos estudos digitais e de uma tentativa de escolha de imagens a partir da memorização 'cega' dos mesmos estudos (Figs. 141 a 152).



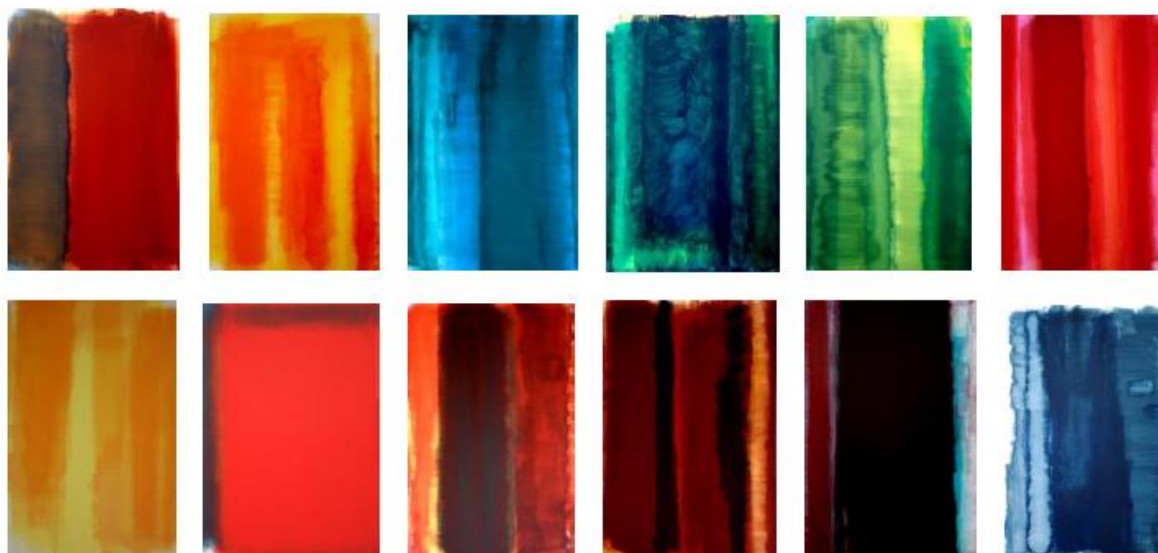
Figs. 141 a 152 Vox, referentes (*dossier Projecto 2070*)

Etapa 5) Estudos de cor para os fundos dos *Vox* - aguarela sobre papel (21 x 15 cm cada). Ensaios executados em função da observação da etapa 4 (Figs. 153 a 164).



Figs.153 a 164 *Vox*, estudos de cor (aguarela)

Etapa 6) Primeiras camadas dos fundos/base das pinturas *Vox* (Figs. 165 a 176). Correspondem aos esquemas A e B, elaborados durante esta fase de execução das pinturas (anexos 3 e 4).



Figs. 165 a 176 *Vox*, 2ª e 3ª camadas de fundo

1) X verde escuro + verde médio + verde claro	Azul escuro (médio/claro)
2) X Amarelo Níquel claro	Verde claro + Turquesa + Verde (L+V+V)
3) X lavagem escura (A+T+V+V+V)	azul escuro (L+V+V) claro / ou verde (L+V+V)
4) X azul escuro	Turquesa + Verde claro (L+V+V)
5) X lavagem escura + Turquesa	H. 80 Azul escuro + Verde + Verde claro
6) X lavagem escura + Verde	Verde escuro claro + Verde + Verde claro
7) X lavagem escura + Verde	Verde escuro claro + Verde + Verde claro
8) X Verde escuro (muito transparente)	Verde escuro claro + Verde + Verde claro
9) X Verde escuro (muito transparente)	Verde escuro claro + Verde + Verde claro
10) X Verde escuro + Verde médio + Verde claro	Verde escuro claro + Verde + Verde claro
11) X Verde escuro + Verde médio + Verde claro	Turquesa (médio) + Turquesa (claro)
12) X Verde escuro + Verde médio + Verde claro	R+K + Verde escuro

ESQUEMA A (anexo 3)

Limites difusos com trilha

Naõ esquecer: tintas bem trabalhadas e transportadas antes de aplicar diluição com acetona (sem solvente de transporte).

No final, misture camadas transportadas com ton principal da forma (tomar diluição e profundidade com 2º. camada (25.00))

- 1) lavagem diluída com verde (lavagem clara) (verde escuro + lavagem)
- 2) Amarelo claro (muito claro) (lavagem + verde escuro + verde claro)
- 3) lavagem clara (muito diluída) (lavagem + verde escuro + verde claro)
- 4) Verde + diluído (claro) e verde claro (esverdeado)
- 5) Castanho (verde escuro + verde claro)
- 6) Verde diluído (verde + verde claro)
- 7) lavagem clara diluída (lavagem + verde claro)
- 8) Verde + diluído + amarelo / verde claro
- 9) Verde escuro (com turquesa esverdeado e verde claro)
- 10) amarelo claro + verde escuro
- 11) azul escuro
- 12) azul escuro + amarelo (claro) + verde claro

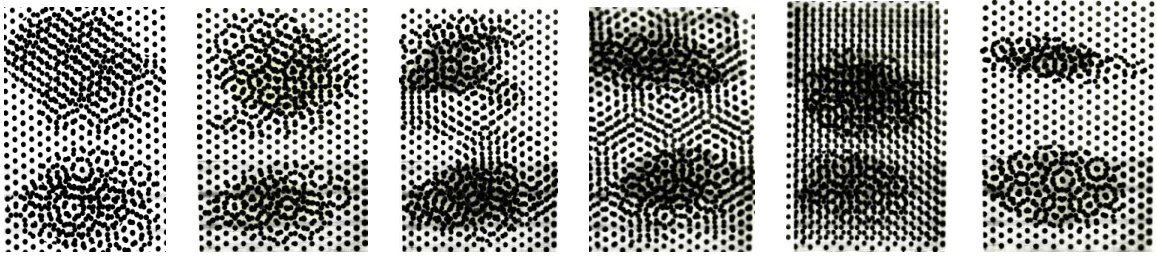
ESQUEMA B (anexo 4)

Etapa 7) Em simultâneo foi criada uma trama com pontos para servir como matriz para a 'epiderme' do fundo dos quadros, e para recortar e criar matrizes ovóides preparatórias das formas finais (Figs. 177 a 180).



Figs. 177 a 180 Vox, matriz de 'epiderme' e matrizes de ovóides

Etapa 8) Estudo de várias combinações possíveis das matrizes da etapa 7 (Figs. 181 a 186).



Figs. 181 a 186 Vox, estudos combinatórios de matrizes

Etapa 9) Primeiras camadas da 'epiderme de fundo'. Utilização gradual da trama/matriz de fundo (Figs. 187 a 198). Cores definidas no esquema C (anexo 5).

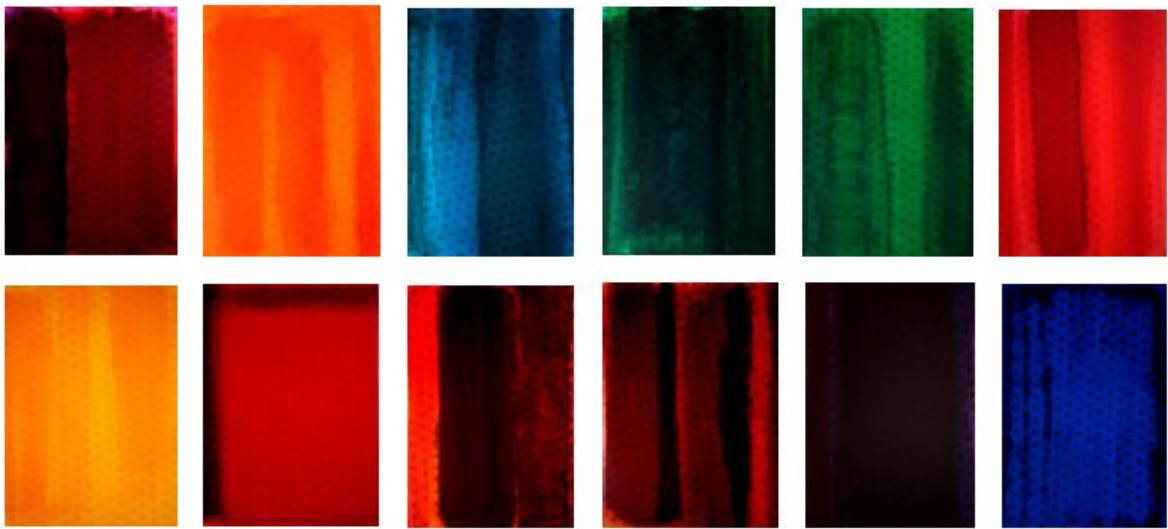
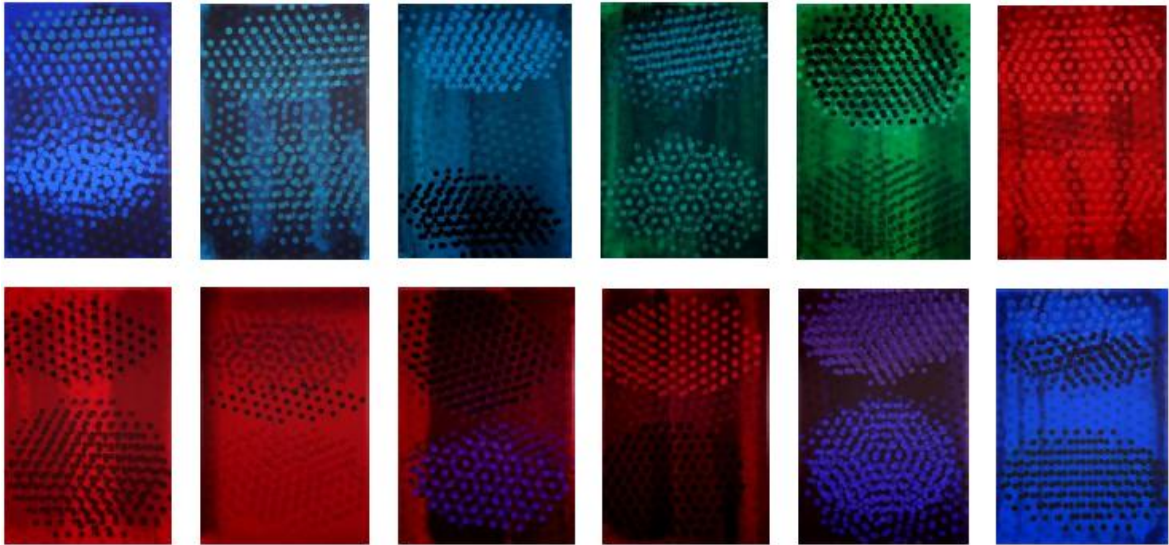


Fig. 187 a 198 Vox, 'epiderme de fundo' (1ª camada)

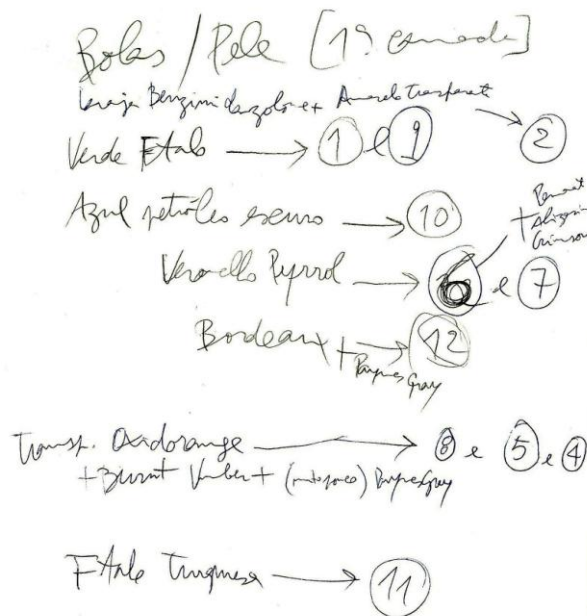
- Epiderme 1 (→ diluido / resaturado) 2X  
(1+1+1+1) 2X
- 12 → Winsor Violet + Boreaux  
(2º nível)
  - 2 → Amarelo (Am) (branco + amarelo) + Cadmia  
(2º nível)
  - 3 → Cadmia + Orange Hue (100% de amarelo)  
(2º nível)
  - 7 → Bordo Zico + Purple Red + Cadmia Red Hue
  - 6 → Purple Red + Bismut Alizarin  
Grison
  - 4 → Orange Mobile transparent
  - 8 → Winsor Violet
  - 10 → Azul cobalto (2º nível)
  - 5 → Bismut Vanil
  - 9 → Permanent Green Deep
  - 1 → Olive green + Phthalic Green
  - 11 → Phthalic Turquoise

ESQUEMA C (anexo 5)

Etapa 10) Integração das formas superior e inferior, a partir da sobreposição de várias matrizes com formato ovóide (Figs. 199 a 210). Utilização das cores mencionadas no esquema D (anexo 6).

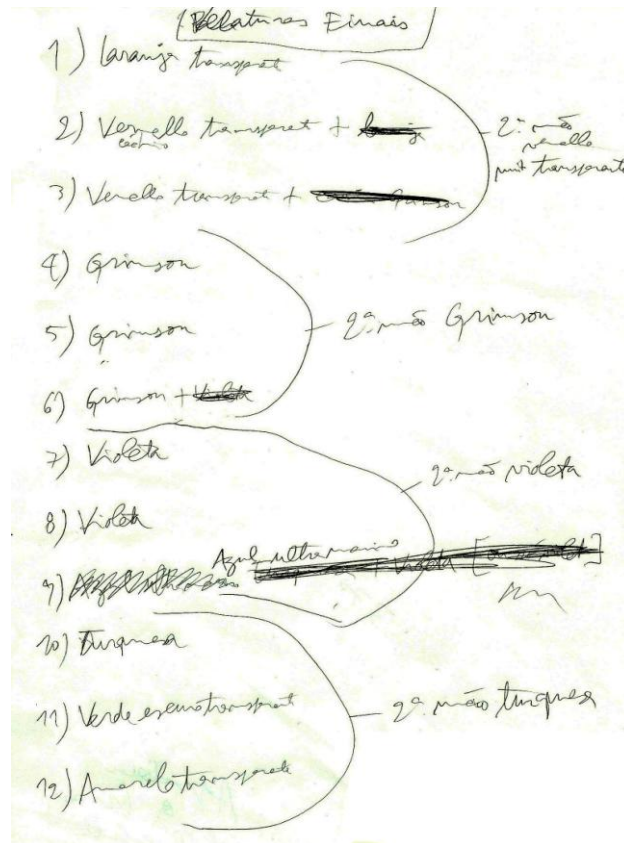


Figs. 199 a 210 Vox, integração das formas ovóides (4ª camada)



ESQUEMA D (anexo 6)

Etapa 11) Últimas velaturas, de ‘escurecimento’ progressivo dos quadros. Utilização das cores referidas no esquema E (anexo 7).



ESQUEMA E (anexo 7)

Etapa 12) No fim de todo o processo, e como acabamento, utilização de um verniz ultra-brilhante para conferir uma maior profundidade cromática aos quadros e provocar uma sensação de reflexão nas superfícies dos *Vox*.

### III.2.2.2. Título

O próximo passo será questionar o título atribuído a esta série, porém, ainda uma nota prévia. Existe, da minha parte, a necessidade de nomear qualquer uma das obras que pinto. Ao nomeá-las, estou a singularizar cada um dos registos, pelo que não só evito uma certa tendência para a inominabilidade característica do pensamento modernista e contemporâneo, como retiro cada um dos quadros da indistinção que poderá ser o todo da minha obra. Desse modo, penso haver uma espécie de performatividade nos títulos que escolho, instaurando automaticamente um sistema de leitura simbólico, que redefine os limites das obras e lhes aumenta o(s) sentido(s). Os títulos, neste caso, são metáforas que irrompem para aludir ao que intuí originalmente, ou até mesmo o que senti (consciente ou inconscientemente) quando tomei a decisão de pintar determinada ideia. Assim, os títulos nunca vêm depois dos quadros estarem terminados; muitas das vezes, inclusive, surge

primeiro o título, o poder da palavra e as suas conotações poéticas, e só depois as imagens se manifestam. No final, a discrepância entre o título (palavra escrita) e o que se vê (imagem pintada) é portadora de uma significância, isto é, de um sentido aberto, prático e não fixo do conteúdo das obras. Refiro isto porque, evidentemente, tudo o que eu possa discorrer sobre estes títulos nesta investigação, todas as conexões que possam ser feitas, corresponde, não ao seu conteúdo total, mas somente aos sentidos que me motivaram subjectivamente durante o processo de trabalho.

O título *Vox* apresenta, logo à partida, uma característica que tem surgido de forma insistente no meu percurso, pelo menos nos últimos anos: refiro-me às expressões em latim. Existe uma certa solenidade na utilização de uma língua com tradição milenar, usada, durante séculos, como veículo discursivo oficial da religião cristã. É, ainda, uma das línguas ‘mãe’ do pensamento ocidental<sup>749</sup>. A utilização desta língua, a própria introdução da numeração romana na série *Vox* o confirma, também é uma forma de regressar ao passado, nomeadamente à tradição escolástica medieval, onde todos os discursos - teológicos, filosóficos, científicos, etc. - se apresentam sempre em latim<sup>750</sup>. Mas afinal o que significa este título? *Vox* é um dos elementos constituintes da expressão *Vox Dei*, que dá o nome a esta investigação. Significa obviamente voz e, uma vez que existem várias pinturas, o resultado são inúmeras vozes colocadas no perímetro de um espaço. Assim, as vozes com a sua repetição rítmica, as gradações tonais e cromáticas, as estridências e/ou emudecimentos, etc. (todas as singularidades acústicas que se podem pressentir), criam um percurso polifónico e uma analogia com a dimensão cénica (teatral e operática) do coro de origem grega, semelhante ao vislumbrado no caso do interior da capela de Houston de Mark Rothko. Só que agora, neste caso, os sons são mais ruidosos (o título *Vox* estabeleceu-se como um verdadeiro ‘amplificador’ do som e do sentido acústico nos factores cromático e lumínico da superfície das pinturas) e a encenação, ao contrário da capela de Houston, é concebida para a observação ideal de um único espectador de cada vez.

O que acontece é que, como a ‘voz’ não é concreta e material, na realidade a sensação de audição não é explícita mas sim implícita, reenviando o discurso para a concepção de ‘voz interior’ e para a dimensão sensorial sinestésica. Esta conjugação

---

<sup>749</sup> Como refere Vattimo, as ‘coisas da fé’ devem ser faladas, de modo indirecto, em latim, o que confere um sentido ritualístico e espiritual ao discurso, cf. Gianni VATTIMO, *Acreditar em Acreditar*, (...), p. 95.

<sup>750</sup> Cf. Umberto ECO, *op. cit.*, p. 11. Confirma-se também a importância da língua latina, na Idade Média, como *mathesis universalis*, cf. José Acácio Aguiar de CASTRO, *O Sentido do Belo no Século XII e Outros Estudos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, p. 13.

simultânea de sensações visuais e sonoras confere a estas pinturas qualidades emotivas e espirituais semelhantes ao que acontece na música. O espectro cromático dos quadros *Vox* ultrapassa a pura dimensão lumínica e passa a ser também vibração, como os sons naturais e os sons da música, conseguindo levar o espectador a aceder à *innervoice* (perspectivada por Kandinsky e pelos primeiros abstracionistas no século XX), ou seja, transportando-o para o lado instintivo e irracional da realidade de cada indivíduo.

Existe ainda uma outra forma de pensar o título, se considerar o referente inicial escolhido. O que se ouve, no plano metafórico, podem também ser sons de sinos. Apresento pelo menos dois exemplos que ajudam a compreender esta conexão com o universo da campanologia. Por um lado, surge a originalidade do compositor de origem estónia Arvo Pärt (1935), o qual cria, através do estudo sistemático das polifonias antigas medievais, um estilo denominado tintinabulação. Este pensamento acústico, concebido a partir de 1976, vive da força expressiva das harmonias simples, designadas por tríades<sup>751</sup>. Diz Pärt em entrevista: “(...) «Je travaille avec très peu d’éléments (...). Je construis avec les matériaux les plus primitifs - avec l’accord parfait, dans une tonalité spécifique. Les trois notes de l’accord résonnent comme des cloches. Et c’est pourquoi j’appelle cela tintinnabulation».”<sup>752</sup>. *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1977), uma das composições clássicas do estilo tintinabular, reflecte, de certa forma, os resultados apresentados na série *Vox. Cantus (...)* desenvolve-se a partir do caminho percorrido pelo ritmo cadenciado do som de um sino, paralelo a uma série de escalas (à base de tríades) descendentes, aplicadas a vários instrumentos (cf. anexo 8)<sup>753</sup>. Está-se perante uma composição linear que cria a sensação de uma espiral descendente progressiva, em redor de um centro que acaba por ser o fim da composição, quando um último som de sino precede o silêncio. Como a cor que se propaga para lá do espectro visível, o som do sino ultrapassa a barreira do audível, continuando, em termos de ondas sonoras, para lá do humanamente perceptível. O sino é um instrumento que, ao contrário dos instrumentos de cordas, de sopro ou de percussão, não mimetiza nenhum som humano, sendo precisamente essa condição inumana que lhe confere a possibilidade de metaforizar a dimensão espiritual e

---

<sup>751</sup> Para Pärt, a combinação das três notas da tríade soa como o som dos sinos. A tríade apresenta-se também como uma espécie de ‘segredo cósmico’, que Pärt adopta a partir do estudo dos primórdios da música tonal escrita medieval, onde se incluem os cantos gregorianos e a música chã.

<sup>752</sup> Arvo PÄRT citado in Gil PRESSNITZER, “La Musique Qui Tintinnabule”, in *Arts Sacrés*, nº 5, (...), p. 68.

<sup>753</sup> Nesta composição específica, cada ‘voz’ instrumental procura uma regressão na sonoridade, uma repetição constante (espécie de respiração vital) cada vez mais baixa na escala e, no entanto, mais alta em volume.



transcendente da realidade. Na mesma entrevista, Pärt menciona o seguinte: “«Je pourrais comparer ma musique à une lumière blanche dans laquelle sont contenues toutes les lumières. Seul un prisme peut dissocier ces couleurs et les rendre visibles: ce prisme pourrait être l’esprit de l’auditeur».”<sup>754</sup>. Esta pureza do registo sonoro, esta beleza na simplicidade de *Cantus (...)*, reflecte a própria ideia de harmonia primordial do cosmos, como no caso das ‘vozes interiores’ em uníssono da série *Vox*, ou como no conceito pitagórico da música das esferas. Esta harmonia das esferas, ou harmonia dos sons pitagóricos, estabelece uma analogia entre as proporções do cosmos e os sons da escala musical. Pitágoras definiu teoricamente que os sons e a harmonia provocadas pela música seguem as mesmas leis do cosmos, só que essa sonoridade estabelecida entre os vários corpos celestes é, segundo ele, inaudível. Por sua vez, Johannes Kepler (1571-1630), ao conceber a sua 1ª lei - ‘as órbitas dos planetas são elipses, ocupando o Sol um dos seus focos’ - propõe uma relação real entre os movimentos dos planetas e algumas notas musicais específicas, recuperando assim a teoria musical das esferas. Kepler constata que, devido ao respectivo trajecto elíptico, a velocidade de cada planeta é variável, pelo que cada astro emite não uma nota singular (como pensavam os pitagóricos) mas várias notas, sendo a nota mais aguda relativa ao momento em que o planeta está mais próximo do Sol, e a nota mais grave quando o planeta se encontra mais afastado do Sol. Segundo este autor, a melodia produzida por cada planeta em redor do Sol não poderia ser uma sequência de notas distintas, mas um som eterno, ininterrupto, com variações contínuas entre sons mais graves e sons mais agudos<sup>755</sup>. Curiosamente, essa é uma das formas possíveis de ser pensada a dimensão sonora nos quadros *Vox*, na totalidade do seu conjunto e inclusive na relação que estabelecem, a limite, com o quadro *Dei* (na posição de centro), em redor do qual orbitam.

Por outro lado, na tentativa de relacionar esta série com o som dos sinos, uma notícia - intitulada *First Sound Waves Left Imprint On the Universe* -, baseada num artigo científico de 2005, informa ter-se conseguido provar que o início do universo, logo após o momento cataclísmico do *Big-Bang*, soa como um número infindável de sinos cósmicos: “The early universe rang with the sound of countless cosmic bells, which filled the

---

<sup>754</sup> Arvo PÄRT citado in *idem*, p. 66.

<sup>755</sup> Cf. Carlota SIMÕES, *As Leis de Kepler e a Música das Esferas*, in [http://www.portaldoastronomo.org/tema\\_19\\_4.php](http://www.portaldoastronomo.org/tema_19_4.php) de 19-03-2012, pp. 1-2.

primordial darkness (...).”<sup>756</sup>. Após o *Big-Bang*, no momento em que as galáxias se formam no movimento de expansão universal, todas as frequências sonoras possíveis são emitidas através de ondas, tal e qual como as produzidas por sinos desgovernados. Daniel Eisenstein, físico da Universidade do Arizona, e um dos autores responsáveis por este estudo, afirma em entrevista: “«The whole thing sits there and rings like a bell. The thick hot soup would transmit sound waves in the same manner that air or water do».”<sup>757</sup>. O interesse desta novidade para esta investigação reside na possível ligação metafórica estabelecida entre o sentido do som material dos sinos e o sentido da dimensão visual das cores e das formas no caos, também ele primordial, que é a criação pura e os processos criativos. Como afirma Walter Hess, de modo significativo: “Cada obra nasce assim tecnicamente como nasce o cosmos - por meio de catástrofes, que do caótico ruído dos instrumentos, acabam por formar uma sinfonia, chamada a música das esferas.”<sup>758</sup>.

### III.2.2.3. O número doze e o movimento circulatório

A série *Vox* é constituída por doze quadros, pelo que será fundamental também reflectir sobre o sentido deste número. Considera-se o doze, em termos simbólicos, um número fecundo no pensamento ocidental, surgindo quase sempre associado às dimensões espacial e temporal da realidade<sup>759</sup>. Existem doze meses (4 estações de 3 meses cada), doze lunações, dias e noites com 12 horas ambas, doze casas correspondentes a doze signos na astrologia, etc.. No âmbito da psicanálise, Jung refere-se aos doze estados sequenciais das operações alquímicas, desde o caos até à obra<sup>760</sup> (Fig. 211). Mas, tanto no contexto cultural ocidental, como na forma como os quadros *Vox* estão agrupados, o número doze é também o resultado da multiplicação de dois outros valores numéricos: o quatro associado simbolicamente ao que é material e o três símbolo do que é espiritual. Sobre este aspecto leia-se o seguinte: “Multiplicando 3 por 4 opera-se uma repetição implicando um novo

---

<sup>756</sup> Robert Roy BRITT, *First Sound Waves Left Imprint On The Universe*, in [http://www.space.com/scienceastronomy/aas\\_universe\\_structure\\_050111.html](http://www.space.com/scienceastronomy/aas_universe_structure_050111.html) de 31-05-2007, p. 1.

<sup>757</sup> *Idem*, p. 1.

<sup>758</sup> Walter HESS, *op. cit.*, p. 175.

<sup>759</sup> “Le douze symbolise l’univers dans son déroulement cyclique spatio-temporel.”, Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 365.

<sup>760</sup> Nomeadamente como os doze estados descritos, por exemplo, em 1576 por Joseph du Chesne (Josephus Quercetanus): *Caltinatio* (calcinação), *Solutio* (solução), *Elementorum separatio* (separação dos elementos), *Coniunctio* (conjunção), *Putrefactio* (putrefacção), *Coagulatio* (coagulação), *Cibatio* (nutrição), *Sublimatio* (sublimação), *Fermentatio* (fermentação), *Exaltatio* (exaltação), *Augmentatio* (ampliação) e *Proiectio* (projectção), cf. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), pp. 251-252.

movimento. A operação conduz ao número 12, que inclui o devir do universo do homem, (...). A importância do simbolismo do número 12 deriva sobretudo da sua relação com o universo cósmico.”<sup>761</sup> ou, ainda, outra citação que remete o sentido deste valor para a simbologia cristã: “Ce nombre est d’une très grande richesse dans la symbolique chrétienne. La combinaison du quatre du monde spatial et du trois du temps sacré mesurant la création-recréation donne le chiffre douze, qui est celui du monde achevé (...).”<sup>762</sup>, e mais à frente refere-se: “Le chiffre douze représentera l’Eglise, (...).”<sup>763</sup>. Portanto, a

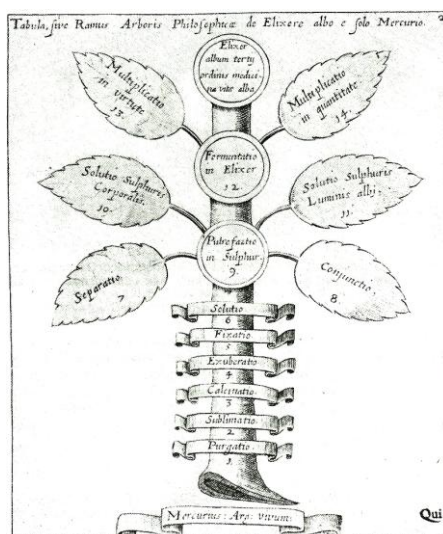


Fig. 211 Samuel Norton, “As Doze Operações Alquímicas Como «Arbor Philosophica»”, *Mercurius Redivivus*, 1630

multiplicação do três pelo quatro, que é o mesmo que dizer do triângulo pelo quadrado, ou dos 3 *Vox* por cada uma das 4 paredes do quadrado espacial, corresponde ao doze, à ideia da perfeição tendencialmente circular, própria da noção de espaço sagrado<sup>764</sup>. Mas também dá origem à ideia de dinamismo constante, de *continuum* espacial, resultante da disposição serial dos 12 quadros. O espectador é levado a deambular circularmente em redor do espaço, sentindo o conjunto dos quadros de forma cadenciada, como uma sequência de

<sup>761</sup> Carole SÉDILLOT, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>762</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 365.

<sup>763</sup> *Idem*, p. 366.

<sup>764</sup> A conotação do número doze com o círculo é uma ideia já muitas vezes descrita na alquimia, cf. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 205. Jung comenta também: “Traçar um círculo protector é um antigo recurso usado por todos os que se propõem a realizar um projecto estranho e secreto. (...) Por outro lado, usa-se também tal recurso desde os tempos mais remotos, a fim de delimitar um território sagrado e inviolável, (...)”, *idem*, p. 62.

fotogramas fílmicos<sup>765</sup>, como uma progressão numérica, ou inclusive como uma escala sonora ou cromática (esta última remetendo para a noção de espectro, isto é, de área limitada por dois pólos que são, na verdade, o princípio e o fim da visão humana da cor).

Os quadros *Vox* são verticais, pelo que investem a área exterior expositiva de outros sentidos, nomeadamente o da tensão tectónica, algo reminescente dos dispositivos megalíticos pré-históricos ou, por exemplo, das colunas constituintes do peristilo que rodeia a *naos* (cela interior) dos templos helénicos e gregos da Antiguidade Clássica (as composições *Vox* como metáforas de pilares de sustentação do templo, vozes que suportam e justificam o espaço interior). A posição erecta dos *Vox*, a sua dimensão objectual e muito física (o espectador, no movimento de circulação, vê e sente a profundidade dos lados dos quadros), aliada à exposição exterior enfatizada pelos espaços brancos de separação entre quadros, tornam também latente a ideia de antropomorfização compositiva, como se uma série de guardiões estivesse a defender um lugar central privilegiado, isto é, um templo<sup>766</sup>. Esta possível interpretação atribuída à série *Vox* aproxima-se muito da noção de *mandala* descrita por Jung: “O «aproximar-se circundando», ou «circum-ambulatio», exprime-se, (...), através da ideia de «circulação». Esta última não significa apenas o movimento em círculo, mas a delimitação de uma área sagrada por um lado e, por outro, a ideia de fixação e concentração; (...) tudo o que é periférico é subordinado à ordem que provém do centro.”<sup>767</sup>. Jung interpreta a circum-ambulação como o movimento que forma um círculo protector do centro que, no caso do ser humano, é o seu inconsciente.

---

<sup>765</sup> Esta questão dos fotogramas, da repetição encadeada de imagens aparentemente iguais (mas na realidade diferentes), relembra a série de esferas em suspensão de Rui Chafes e a disposição rítmica circular da série de quadros de Mark Rothko na capela de Houston. Aspecto interessante a assinalar é que, enquanto Chafes apresenta títulos diferentes para esculturas aparentemente iguais, e Rothko não confere títulos às suas pinturas (muito semelhantes entre si), no caso de *Vox* dou o mesmo título a todos os quadros (também eles similares entre si).

<sup>766</sup> Essa é claramente uma das justificações para ter considerado masculinos, em termos metafóricos, estes quadros verticais, por oposição, como se verá, a uma ideia de horizontalidade feminina, interior e reservada, aplicada ao quadro *Dei*.

<sup>767</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), pp. 32-33.

#### III.2.2.4. O factor cromático

A ideia de circulação (e, por inerência, de aproximação ao centro) é um dos aspectos que denota o acesso gradual do espectador aos quadros *Vox*, e o obriga a sentir as suas superfícies e os seus detalhes. Num primeiro momento é evidente que o elemento cor também se constitui como um factor de atracção (ou seja, como dispositivo emocional que apela aos sentidos e direcciona o observador para o interior do espaço). Assim, concordo plenamente com as palavras de Kandinsky quando afirma: “(...) a cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma.”<sup>768</sup>. Por este motivo, as cores foram pintadas como uma experiência sensorial orgânica, de potenciação de energia e expressividade lumínicas. Também se percebe, pelos esquemas atrás apresentados, que as variadíssimas camadas de velaturas de cores puras foram conferindo espessura, transparência, organicidade pictórica a cada um dos quadros. Interessou-me, pois, quando pinte os *Vox*, consciencializar-me da qualidade efectiva da tinta, perceber a sua densidade, opacidade, translucidez, viscosidade, textura, grau de absorção e reflexão da luz, maior ou menor variação das misturas dos pigmentos com os médiums. Mas também me interessou a cor, perceber as suas gradações tonais, as profundidades, os detalhes, etc., no sentido da criação de sensações de intensidade, mistério, intimidade, por vezes de ameaça, outras de espanto, suscitadas tanto em mim, quanto nos possíveis espectadores da série. Esta diversidade e riqueza plástica, cromática e lumínica, incita inconscientemente o espectador a manter-se em movimento, a ver aspectos próximos e singulares dos quadros, a afastar-se para ver o conjunto, criando um verdadeiro movimento errático e ziguezagueante no exterior do espaço expositivo.

Contudo, existe ainda uma particularidade nas cores que é obrigatório abordar: o resultado final dos *Vox* parece estar mergulhado numa atmosfera densa, profunda, aparentemente escurecida. O que se verifica é que, conforme já explicitado na 11ª etapa do processo de trabalho, foi pintada uma série de velaturas finais, de modo a provocar um ‘anoitecimento’ das cores e dos quadros, como se se tratasse de um mecanismo de enclausuramento dos *Vox*, semelhante ao que acontece com os casulos à espera de uma irrupção futura que se adivinha. Algo semelhante podia ouvir-se num texto da artista Orla Barry, durante a exposição conjunta com Rui Chafes, intitulada *Five Rings*, no Museu Berardo (C.C.B., Lisboa), em 2011:

---

<sup>768</sup> Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), p. 60.

“Devoro vermelho e amarelo  
para respirar laranja.  
Recolho verde.  
Chupo azul.  
CUSPO ÍNDIGO E VIOLETA.  
Quarenta anos da condenação,  
uma ausência de arco-íris.  
Pura treva,  
odisseia do sol negro  
iluminando um mundo  
de Rapunzéis rapadas.”<sup>769</sup>

Independentemente da dimensão poética do texto, e da sua relevância para as obras de Barry e Chafes, o interesse desta citação reside no facto das cores índigo e violeta - cores associadas aos limites do espectro - terem condenado a realidade à escuridão, a uma dimensão misteriosa, quase invisível. A este facto acresce a própria noção das cores muito escuras possuírem, nomeadamente o índigo, uma dimensão enigmática e, a limite, numinosa. Senão, veja-se: na Antiguidade Clássica, cores como o púrpura e até o violeta eram associadas à emanção celeste, e o índigo era conotado com a sombra, com a obscuridade na sua dimensão mais negativa<sup>770</sup>. Isaac Newton, na sua publicação *Optica*, introduz duas novas cores na diferenciação cromática a partir da luz branca (das cinco iniciais, passaram a sete), uma das quais o índigo, correspondente a um ângulo de refração muito diminuto, mas ainda perceptível, nos limites do humanamente visível<sup>771</sup>. No século seguinte, segundo Goethe, o índigo seria a última cor antes da pura indistinção que era o escuro da noite. O certo é que esta cor foi alvo de uma grande especulação e controvérsia, e a sua existência colocada em causa. No texto *Índigo - A Papoila de Goethe*, de Philippe Blon, pode ler-se o seguinte: “(...) o índigo é, manifestamente, uma cor «impossível». O seu comprimento de onda constitui uma banda muito mais estreita do que os outros raios coloridos.”<sup>772</sup>. Uma das hipóteses seria a do índigo ser de tal modo instável

---

<sup>769</sup> Orla BARRY, “Filling Egg Shells”, in Orla BARRY, Rui CHAFES, *Five Rings*, Lisboa, Museu Coleção Berardo, 2011, p. 91.

<sup>770</sup> Cf. Philippe BLON, “Índigo - A Papoila de Goethe, Cinema - Quando a Marabunta Ruge”, in AAVV, *Cinema e Pintura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, pp. 86-87.

<sup>771</sup> Cf. *idem*, pp. 91-93.

<sup>772</sup> *Ibidem*, p. 93.

que não tinha existência autónoma enquanto cor, e só existia através da sua possível associação com as outras cores do espectro: “(...) cada uma das outras cores misturadas com o índigo continua visível na mistura criada, como se este azul escuro [índigo] suportasse todos os outros fenómenos coloridos.”<sup>773</sup>. E foi precisamente esta noção de ‘véu nocturno’ que tentei imprimir na série *Vox*, quando pinteí uma última fase de velaturas, para ‘calibrar’ as cores até um ponto inexprimível, até a um patamar que ultrapassasse a mera facticidade da luz emanada da sua superfície, reenviando a leitura dos quadros para uma dimensão mais espiritual e transcendente.

#### III.2.2.5. Ponto e elipse

Além do factor cromático, existem ainda outros dois elementos fundamentais da linguagem plástica que convém abordar, para se compreender esta sensação de atracção pela superfície dos quadros *Vox*: refiro-me ao ponto (ou melhor, aos pontos) e à forma (ou melhor, às formas elípticas). Estes dois elementos, e os seus sentidos, vão aumentar exponencialmente as possibilidades de leitura da série e também antecipam, desde logo, o sentido dos núcleos *Dei e Foi a Luz*, a analisar posteriormente.

O ponto é um dos elementos constituintes das pinturas *Vox* que mais se evidencia. Esteve sempre presente no meu processo de trabalho, pelo que não é de estranhar o seu surgimento nesta série<sup>774</sup>, concebendo-o como uma entidade primária dentro da estruturação da linguagem pictórica. O ponto possui uma espécie de ‘pulsção interior’, um princípio de ressonância que lhe permite transmitir a ideia, mínima que seja, de acção, de vitalidade visual. Nesse sentido, considero-o não só metáfora de potenciação da vida, como também, em termos visuais, origem da forma. Recorda as seguintes palavras de Kandinsky: “Existe uma designação geométrica do ponto por O - *origo*, que quer dizer «origem» ou começo. As definições geométricas e picturais são idênticas. Enquanto símbolo, o ponto é definido também como «elemento de origem».”<sup>775</sup>. No caso dos *Vox*, o ponto, multiplicado diversas vezes, cria um ritmo visual e temporal muito explícito, pelo que não é de estranhar a sua conotação com o som produzido por instrumentos de percussão, ou com a sensação sonora produzida pelos batimentos cardíacos. Mas o mais

---

<sup>773</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>774</sup> A utilização, durante anos, de referentes retirados do *dossier Caos*, obrigaram-me a pintar manualmente, e de modo sistemático, milhares de pontos ampliados, constitutivos das tramas gráficas visíveis nas imagens veiculadas pela imprensa.

<sup>775</sup> Wassily KANDINSKY, *Ponto, Linha, Plano, (...)*, p. 40.

importante é que o todo do agrupamento de pontos gera, a nível dos fundos, uma espécie de membrana que cobre toda a superfície dos quadros (designada por ‘epiderme de fundo’) (cf. Figs. 187 a 198), e faz nascer igualmente as formas elípticas que povoam as áreas superiores e inferiores das composições *Vox*. Esta pseudo-membrana e estas formas elípticas (ou ovóides), remetem o sentido das pinturas para uma noção de gênese primordial, na qual o fundo é lido como um ambiente aquático, semelhante em termos metafóricos ao líquido amniótico (onde a vida é gerada), e as formas sobrepostas interpretadas como sementes de vida. Relembra a frase de Eliade: “A imersão na água simboliza o regresso ao pré-formal, a regeneração total, um novo nascimento, porque uma imersão equivale a uma dissolução da forma, a uma reintegração no modo indiferenciado da pré-existência.”<sup>776</sup>. Não por acaso, na cosmogonia o ‘ovo’ é interpretado como ‘o’ elemento primordial por excelência, imagem de totalidade. Leia-se: “L’oeuf cosmique et primordial est un, mais il renferme à la fois ciel et terre, les eaux inférieures et les eaux supérieures; dans sa totalité unique, il comporte toutes les multiples virtualités.”<sup>777</sup>. Na tradição cristã, igualmente, o ovo é o símbolo da vida, mas também da ressurreição. O túmulo de Cristo, por exemplo, pode ser considerado como um espaço uterino, de gestação, antes do ‘novo’ nascimento *post-mortem*. E na tradição alquímica, o ovo filosófico comporta a ideia de momento inicial da vida espiritual.

O certo é que são vários os artistas que já utilizaram esta forma ovóide com a intenção de metaforizarem o início da vida. É o caso paradigmático de Piet Mondrian, com uma série de pinturas com estrutura interna elíptica, da qual *Composição #10 (Pier & Ocean)* de 1915 se constitui como excelente exemplo (Fig. 212). Esta pintura do autor

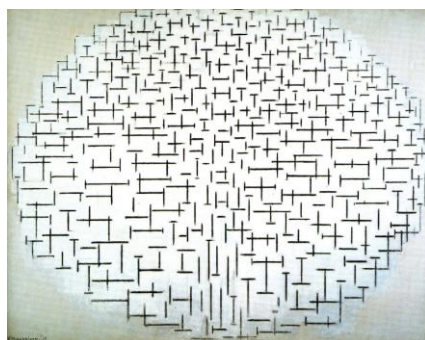


Fig. 212 Piet Mondrian, *Composition #10 (Pier & Ocean)*, 1915

<sup>776</sup> Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 244.

<sup>777</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 691.



holandês remete para o fascínio que o próprio nutria por ambientes aquáticos, e demonstra as suas influências teosóficas, ao adoptar o tema da água como base e fundamento da existência material<sup>778</sup>. Exemplo também significativo é o de Lucio Fontana com a série *Conceito Espacial, o Fim de Deus*<sup>779</sup> de 1963-64 (Fig. 213), na qual telas com formato ovóide são rasgadas energicamente, como acções cesarianas, aludindo ao nascimento de uma nova realidade pictórica e espiritual, ou evocando inclusive a própria sensação de perda da ligação ao ‘oceano primordial’ que é o útero materno, ligando, neste caso, a noção de Deus à do arquétipo feminino por excelência: o da Grande-Mãe. Mais recentemente, menciona-se a série de esculturas/instalações de Anish Kapoor, intituladas genericamente *Void* (fig. 214), onde ao espectador é facultada a visão ‘celestial’ do interior do ‘ovo primordial’. Ou ainda, ligando a casos do meu percurso autoral, à série de pinturas elípticas

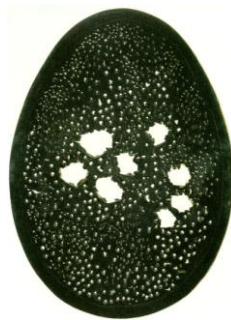


Fig. 213 Lucio Fontana, *Conceito Espacial, o Fim de Deus*, 1963

*Cem Dias Sem Noites* de 2005 (Fig. 215), em que prenuncio a ideia de germinação do momento primordial, no qual o ovo se divide ao meio para dar início à vida.



Fig. 214 Anish Kapoor, *Mother As a Void*, 1989-1990

<sup>778</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 26.

<sup>779</sup> O título *O Fim de Deus* é, como se sabe, uma paráfrase do livro de 1882 *A Gaia Ciência* de Friedrich Nietzsche. O que pode ser lido como um manifesto ateísta, contudo, pensa-se ser precisamente o contrário: o ‘fim de Deus’ significa, nesta obra de Fontana, a *kenosis*, o fim de Deus metafísico, ou melhor, o fim de Deus como o nascimento de Deus na imanência do homem, cf. Barbara HESS, *Fontana*, Colónia, Taschen, 2009, p. 68.

Esta questão da clivagem da forma, semelhante à denominada blastogénese (em que o zigoto se auto-divide), ou seja, ao instante genésico em que o ovo fecundado dá origem a duas células (Fig. 216), iniciando a multiplicação dos elementos mínimos que



Fig. 215 *Cem Dias Sem Noites*, (série oval), 2005

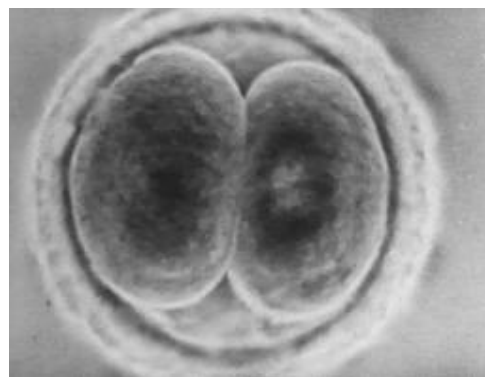


Fig. 216 Blastogénese (clivagem do zigoto)

constituirão o ser vivo, recorda a imagem que se constitui como o mais importante referente para tentar explicar a opção pelas elipses/ovóides, e a sua apresentação múltipla (superior e inferior) nos quadros *Vox*. Refiro-me à fotografia da escultura *O Princípio do Mundo* (1920) de Constantin Brancusi (Fig. 217). Nela, um grande ovo de mármore<sup>780</sup> encontra-se deitado sobre uma superfície polida e está iluminado por um foco exterior à imagem, colocado numa área central superior; o fundo escuro dessa superfície, por detrás da escultura, reflecte a luz com forma circular que ocupa toda a parte superior da fotografia, estando o ‘ovo’, inserido, metade na luz e metade na sombra. A parte inferior da composição é definida pela sombra própria da escultura, pela sua sombra projectada e pela reflexão da luz vinda de cima e espelhada no plano horizontal que sustenta a obra - a sombra projectada da escultura parece ser um reflexo especular (ou um negativo) da obra. Brancusi consegue, neste achado fotográfico, uma espécie de ‘iluminação’ visual, encenando de modo singular o génesis, onde a primeira forma simbólica (o ovo) nasce do conflito entre a luz e a sombra, entre as dimensões superior e inferior da composição. Victor Stoichita refere o seguinte: “Mediante la escenificación fotográfica de la forma primordial, Brancusi explica «el comienzo del mundo» bajo la apariencia de un drama dual, como una revolución (*kata-strophe*) de la sombra en su objecto.”<sup>781</sup>. A própria ideia

<sup>780</sup> Gabriella di Milia, no seu ensaio sobre Brancusi, afirma: “(...) *L’Inizio del Mondo*, forma ovoidale primaria, tagliata nel marmo, immagine vicina come nessun’altra all’idea essenziale di creazione.”, Gabriela di MILIA, *Brancusi*, Florença, Giunti, Dossier Art, 2003, p. 14.

<sup>781</sup> Victor STOICHITA, *op.cit.*, pp. 204-205.

da forma rectangular vertical (característica dos quadros *Vox*) conter dentro de si a noção de início de vida, já foi enunciada, por exemplo, em 1920, no enigmático filme de ficção-

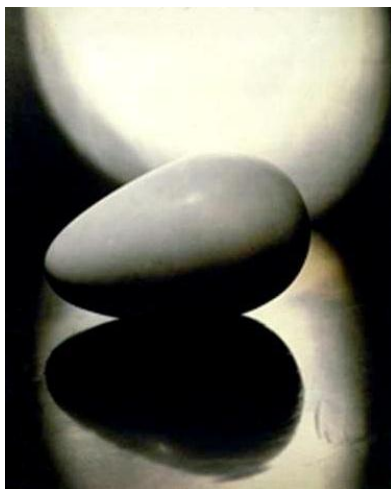


Fig. 217 Constantin Brancusi, *O Príncipe do Mundo*, 1920

científica *2001, Uma Odisseia no Espaço*, do realizador britânico Stanley Kubrick (Figs. 218 a 221), no qual uma realidade monolítica se assume como protagonista espiritual e é presenciada em todas as etapas da evolução do homem, desde a sua ancestralidade hominídea, até às peregrinações espaciais do ser humano num futuro próximo, e que, num clímax final, se constata poder ser uma realidade uterina, contendo um feto em gestação. Não por acaso, a dimensão e proporção (entre altura e largura) dos *Vox*, correspondem, do ponto de vista ergonómico, à área ocupada por um espectador sentado ou em posição fetal, como constatado nos planos desenvolvidos para integrar os quadros no espaço expositivo (Fig. 222).





Figs. 218 a 221 Stanley Kubrick, 2001, *Uma Odisseia no Espaço*, 1968

O conteúdo da série *Vox* passa, então, também pelo sentido do surgimento da vida, do organismo vivo pulsante. Observe-se o que Erich Neumann (1905-1960), discípulo de Jung, referiu a propósito do ovo primordial como princípio da realidade: “Thus in many mythologies we encounter the egg as the archetypal symbol of world creation. As the container of opposites it may, for example, be divided into two halves, white and black, with heaven above and the earth below. This is the Orphic egg, (...)”<sup>782</sup>.

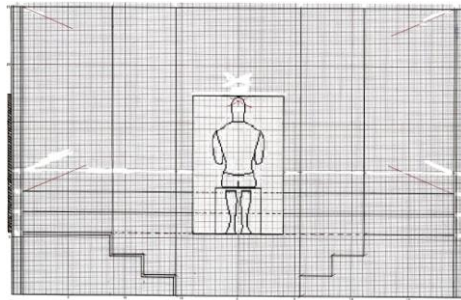


Fig. 222 *Foi a Luz*, alçado principal (integração de figura ergonómica no perímetro de *Vox I*)

### III.2.2.6. Superior *versus* inferior

Existem, neste momento, algumas questões que se colocam em relação a esta série: as duas (ou mais) ovais separam-se ou concentram-se? Está-se perante um processo de materialização ou desmaterialização da forma? E em última instância, o que significam os *Vox*?

A expansão e contracção das elipses destes quadros, com o seu efeito de deslocação e choque, de atracção e de repulsão entre elementos, constituem-se como forças que criam uma tensão dramática, um equilíbrio instável, uma espécie de sensação nervosa (e de certa forma hipnótica) entre realidades que se opõem, mas que fazem parte do mesmo processo. Criam, desde logo, o confronto entre área superior e área inferior, o que se

<sup>782</sup> Erich NEUMANN, *The Great Mother, An Analysis of the Archetype*, Princeton (Nova Jérсия), Princeton University Press, 1991, p. 42.

repercuta numa dinâmica vertical, de progressão ascensional ou, pelo contrário, de regressão descendente. Verticalidade problematizada, por exemplo, na recente instalação de 2009 *Ascension (Red)* (Fig. 223) de Anish Kapoor, em que, através de um gigantesco mecanismo de extracção de ar, o autor concebe uma coluna de fumo ascendente, que metaforiza não só a libertação do peso do(s) corpo(s), mas também a sensação, imaterial, de progressão no sentido da transcendência superior. Recorda também, por um lado, a escada alquímica, já descrita na presente investigação a propósito da série escultórica de Rui Chafes, onde os vários degraus conduzem o indivíduo até à compreensão plena, mas, por outro lado (e mais importante), lembra, dentro da lógica do eterno retorno, as oposições entre vida e morte, entre o material e o espiritual, entre a Terra e o Céu, no fundo entre o imanente e o transcendente, e até entre o corpo e a alma, em que cada oposto ecoa o outro e vice-versa, sendo, no fundo, essa tensão que justifica o mistério da existência humana.



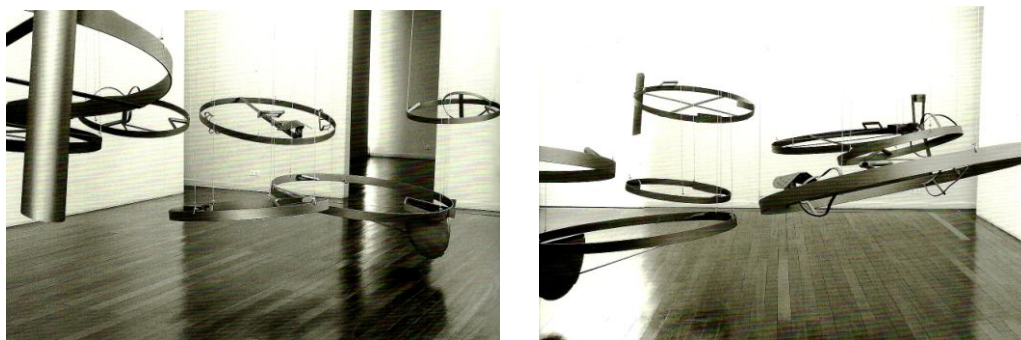
Fig. 223 Anish Kapoor, *Ascension (Red)*, 2009

A dicotomia vida/morte, e a sua possível ligação à verticalidade compositiva, abordada no capítulo anterior a propósito da série de Chafes e da instalação de Bill Viola *Céu e Terra* (que sintetiza uma união metafórica entre princípio e fim), foi igualmente desenvolvida em vários momentos do meu percurso pictórico, dos quais destaco a instalação *A Entrada de Cristo em Bruxelas (Golden Pictures)* executada em 1994 (Fig. 224). O próprio Rui Chafes executou uma obra intitulada *Perder a Alma* (Figs. 225 e 226), na qual à dualidade vida e morte o escultor acrescentou a dicotomia corpo/alma. Escreve Margarida Veiga a este propósito: “Em *Perder a Alma*, de 1998, Rui Chafes dá-nos o segredo de algo que põs em crise o «corpo», uma certa perda de força da «alma», que nada tem a ver com o «corpo humano», mas com as figuras que o agenciam. Os círculos de



Fig. 224 *A Entrada de Cristo em Bruxelas (Golden Pictures)*, 1994

ferro, que não comunicam, todos pendendo para a terra, têm o peso que a imagem da alma a tudo conferia, mas já mal comunicam entre si.”<sup>783</sup>. Além dos possíveis paralelismos formais e compositivos que se podem perscrutar em relação à série *Vox*, talvez o maior



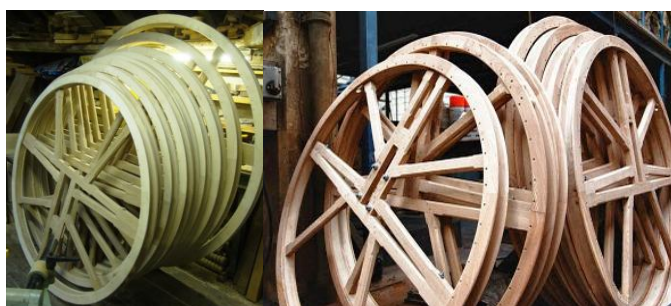
Figs. 225 e 226 Rui Chafes, *Perder a Alma*, 1998

interesse resida num aspecto indirecto, creio que nunca antes abordado a propósito desta instalação escultórica: refiro-me ao facto dos círculos de ferro suspensos (elípticos pela forma como são observados, sempre a meia altura), serem replicados num outro seu grupo de esculturas intitulado *Doce Flor da Desordem*, de 2000, (Figs. 227 a 229), cuja configuração é muito semelhante às rodas de sino colocadas nos campanários (Figs. 230 e 231). Desta forma, o sentido de *Perder a Alma* transporta o espectador para o universo da campanologia enquanto metáfora/símbolo de mediação entre o Céu e a Terra, gerando mais um possível ponto de contacto com a série *Vox*.

<sup>783</sup> Margarida VEIGA, “A Arte Interpelada Pelo Corpo”, in Margarida VEIGA, José Bragança de MIRANDA, *Corpus*, (catálogo de exposição), Lisboa, Fundação Centro Cultural de Belém, 2003, p. 23.



Figs. 227 a 229 Rui Chafes, *Doce Flor da Desordem I, II e III*, 2000



Figs. 230 e 231 Rodas de sino e elevação de roda de sino para campanário

### III.2.2.7. O espelho

O facto da zona superior ecoar a zona inferior nos *Vox* transmite também uma sensação de duplicação da imagem, como no mito de Narciso, em que o figurado se apaixona pelo seu reflexo. Esta representação dual (o mecanismo do espelho instaura o sujeito cortado em dois) não é mais do que o estabelecimento da identidade quando o indivíduo toma consciência da alteridade, isto é, do seu ‘eu exterior’. Existe um quadro no meu percurso que materializa esta ideia - *A Nuvem e o Espelho* de 2008 (Fig. 229) -, no qual uma forma difusa superior parece projectar-se num plano inferior, sendo todavia evidente a dificuldade real em vislumbrarem-se equivalências directas entre ambas as formas<sup>784</sup>. No caso específico dos *Vox*, a inversão e rotação das telas durante a sua execução (o espectador pode constatá-lo através dos escorridos de tinta a favor e contra a gravidade), tornou mais clara esta sensação de replicação. Aliás, a orientação de cada

<sup>784</sup> Na realidade, nesta composição utilizei o acaso na escolha das duas imagens (ambas retiradas do *dossier Caos*). Se, por um lado, a imagem superior corresponde à ampliação excessiva de um fragmento de jornal representando um pedaço de algodão, por outro, a imagem inferior corresponde à ampliação de um pequeno brilho de luz sobre uma superfície líquida. Foram necessários inúmeros acertos e correcções nas duas figuras para as conseguir unir sem desequilíbrios, tornando imperceptível a passagem de uma para a outra, como se inicialmente se tratasse de uma única imagem.



Fig. 232 *A Nuvem e o Espelho*, 2008

quadro só foi estabelecida no fim do percurso, e mediante o confronto directo entre os diversos quadros e a relação que poderiam estabelecer, formal e cromaticamente, entre si. O que implica ainda outra conclusão: o sentido do espelho não se esgota na mera confrontação entre a zona de cima e de baixo da composição, mas também implica uma relação horizontal, em que cada *Vox* se ‘repete’ no seguinte, como se fossem gémeos uns dos outros<sup>785</sup>, ou ainda numa relação de profundidade, através de um pormenor subtil conferido aos quadros num último momento: a sua finalização com um verniz ultra-brilhante (etapa 12 do processo), que problematiza o próprio lugar do observador (e do seu corpo) ao reflecti-lo na superfície das obras.

### III. 2.2.8. O género (masculino) dos *Vox*

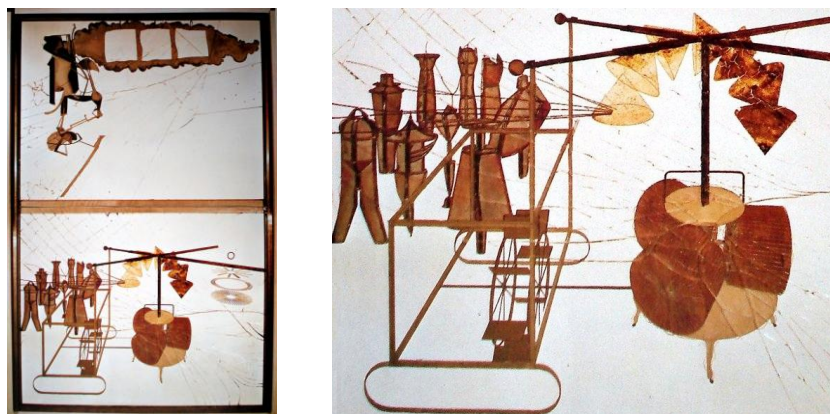
Para finalizar, será importante explicitar um aspecto latente na interpretação desta série. Estas sensações de expansão, de contracção, de ritmo constante, de vibração e agitação, inclusive de excitação, aliadas às ideias de verticalidade, tectónica, fisicalidade e peso, correspondem, em última instância, a uma dimensão masculina do meu pensamento pictórico. Como se verá, as concepções da série *Vox*, do quadro *Dei* e do espaço *Foi a Luz*, obedecem a uma estratégia programática baseada em estímulos visuais, percursos de confrontos de índole espiritual, mas também de índole psicanalítico e sexual. Sexualidade aqui remetida não para questões do foro individual, mas para a diferenciação e oposição arquetípica entre géneros sexuais, existentes no interior do inconsciente colectivo. Assim, os *Vox* podem ser interpretados de forma semelhante aos pistões, ou melhor, aos elementos

---

<sup>785</sup> As pinturas *Vox* na realidade são todas diferentes, mas parecem-se todas umas com as outras, coincidindo na estrutura e no modo como foram geradas processualmente. O ‘um’ surge, pois, como repetição de todos os outros.



masculinos (uma espécie de organismos ginóides) existentes na metade inferior da célebre composição de Marcel Duchamp *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Ainda* (Figs. 230 e 231). Os pistões/celibatários de Duchamp e os *Vox*, ambos com comportamentos biomórficos, ‘tremem’ devido à sua condição masculina, mas, acima de tudo, porque pressentem a presença do que parece ser uma entidade feminina, e é precisamente esse facto que os leva a agir, uns (os duchampianos) em função do elemento superior - a *Noiva* -



Figs. 233 e 234 Marcel Duchamp, *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Ainda*, (composição e fragmento), 1915-1923

e outros (os *Vox*) em função de um elemento interior - a ‘Mãe’<sup>786</sup>. Será precisamente o quadro que lhe corresponde, colocado no interior do espaço *Foi a Luz*, que será analisado de seguida.

---

<sup>786</sup> Enquanto que em Duchamp as figuras dos celibatários são elementos mecânicos delirantes e desejantes, e vivem subordinados a uma cosmovisão erótica (cuja finalidade é a consumação energética, libidinal, no elemento superior feminino), no caso dos *Vox* os elementos (masculinos) são, pelo contrário, orgânicos, vivem no exterior da composição e são descendentes (uma espécie de prole) do elemento interno feminino, não havendo, assim, carga libidinal explícita associada.

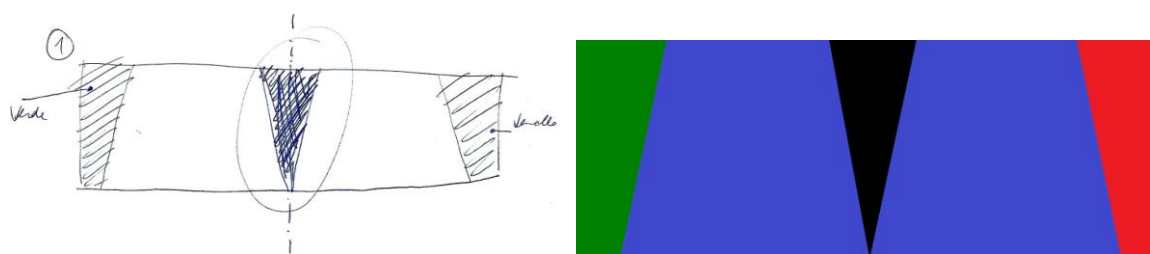
### III.2.3. *Dei*

#### III.2.3.1. Execução do quadro

*Dei* foi o primeiro quadro, deste conjunto de inéditos, a ser executado, ainda durante um período inicial da investigação, no qual a estruturação da componente prática da tese era vaga (na realidade a série *Vox* era apenas uma ideia genérica a perseguir), e onde a estruturação teórica ainda não tinha sido definida. A sua execução corresponde objectivamente a uma fase de dúvida, de incertezas em relação aos resultados a atingir, e de indefinição sobre quais seriam os verdadeiros objectivos da presente investigação. Surge também em simultâneo a um momento do meu percurso pictórico onde me reorganizava do ponto de vista estilístico, em que equacionava de forma sistemática a possibilidade de alterar as fórmulas visuais e de trabalho quotidianas. Nessa medida, e considerando estar numa fase ‘charneira’ da minha actividade, decidi considerar *Dei* como o último quadro executado a partir de referentes escolhidos do *dossier Caos*, deliberando conseqüentemente a erradicação das minhas características plásticas e processuais do passado, ou seja, deixando de executar pinturas muito estruturadas conceptualmente, e solucionadas com recurso permanente à imagem projectada, onde a execução manual se constituía como simulacro de um produto final mecânico e asséptico.

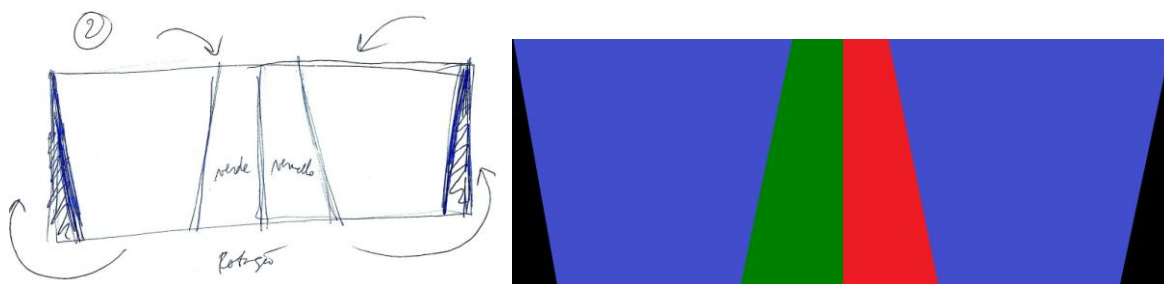
Neste caso específico de *Dei*, a evolução do processo de trabalho foi definida por duas grandes fases, uma relativa ao fundo (etapas 1 a 4), e outra relativa à sobreposição da forma (etapas 5 a 9):

Etapa 1) Ideia inicial de baixo-ventre/púbis feminino esquemático inscrito no fundo da composição, através da utilização das cores verde, vermelho, azul e preto (Figs. 235 e 236); solução não utilizada.



Figs. 235 e 236 *Dei*, esquemas relativos à 1ª hipótese de fundo (etapa 1)

Etapa 2) Rotação e inversão dos elementos constituintes dos esquemas da etapa 1; tentativa de aproximação dos campos de cor puros e opostos (verde e vermelho) no centro da composição (Figs. 237 e 238); solução adoptada.



Figs. 237 e 238 *Dei*, esquemas relativos à hipótese de fundo (etapa 2)

Etapa 3) Execução do fundo; aplicação, com limites difusos, das cores verde, vermelho e preto nos limites laterais dos dois suportes ao baixo.

Etapa 4) Continuação da execução do fundo; aplicação sucessiva de velaturas muito transparentes de azul cobalto (sempre com limites difusos); efeito de escurecimento progressivo das cores vermelha e verde.

Etapa 5) Escolha de imagem a partir do *dossier Caos*; eleição do segmento circunscrito pela linha vermelha (Fig. 239).

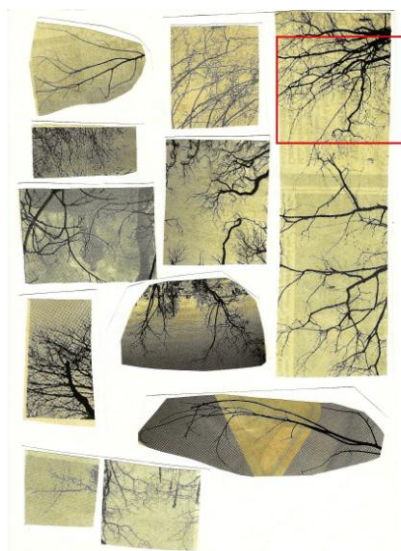


Fig. 239 *Dei*, página do *dossier Caos* com fragmento de imagem seleccionada para matriz final

Etapa 6) Definição de matriz final pela inversão especular do fragmento de imagem escolhida na etapa 5 (Fig. 240); preparação do negativo da imagem para retroprojectão (Fig. 241).

Etapa 7) Execução da imagem, projectada na superfície do fundo (já trabalhado) do díptico, a branco titânio (processo realizado com recurso a retroprojector).

Etapa 8) Correção da imagem (quatro passagens de tinta), tendo em vista o simulacro de um acto mecânico (anulação da gestualidade manual explícita).

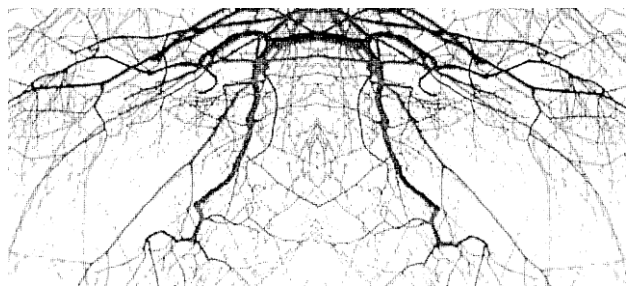


Fig. 240 *Dei*, matriz final

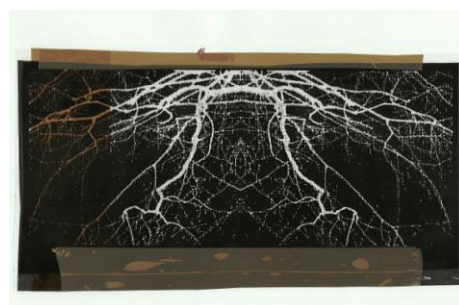


Fig. 241 *Dei*, negativo da matriz (acetato para retroprojectão)

Etapa 9) Velaturas finais com cor azul cobalto (sobreposições muito transparentes e diluídas para ‘afinar’ as cores e a intensidade lumínica do quadro).

Etapa 10) Últimas camadas com verniz mate (criação de sensação de absorção lumínica).

### III.2.3.2. Nomear Deus

O título desta composição é *Dei*, correspondendo obviamente à segunda parte da expressão latina *Vox Dei*, nome atribuído a toda esta investigação teórico-prática. *Dei* significa Deus, conceito que, logo à partida, levanta inúmeras questões<sup>787</sup>. Já se reflectiu, de diversos modos, na primeira parte desta tese, sobre o eventual significado de Deus; inclusive foi problematizada a tendência para a Sua irrepresentabilidade gerada no seio da tradição ocidental judaico-cristã. A verdade é que corresponde a um conceito não só de difícil conceptualização, como também de difícil (ou impossível) circunscrição, pelo que, decorrente da metodologia já utilizada com os outros autores, irá ser pensado à luz da psicanálise e, também, a partir de uma concepção possível de sagrado no seio de um pensamento pré-monoteísta, ou melhor, exterior ao monoteísmo de índole patriarcal.

---

<sup>787</sup> Deve-se ressaltar que este título não pretende possuir um sentido ofensivo e anti-dogmático, nem muito menos blasfematório ou contra-religioso. Pretende, como será provado, constituir-se como uma metáfora singular do processo criativo, no âmbito da minha actividade pictórica.

A minha posição agnóstica perante a formulação religiosa de Deus, leva-me a questionar a Sua existência, e sendo o acto pictórico uma constante problematização da realidade, a melhor solução seria empreender um projecto onde Deus estivesse incluído<sup>788</sup>. Assim, enquanto artista, tento resolver (sublimar no plano psicanalítico) essa contradição real, de não conseguir conceber Deus no plano religioso, conseguindo apresentá-Lo, somente, num plano ideal que é o pensamento pictórico e a própria arte. Logo, acredito produzir uma ideia visual de Deus graças à sublimação (e não à repressão no plano psicanalítico-religioso), porque canalizo essa ‘energia’ (imprescindível à criação de uma ideia de Deus) para a actividade artística<sup>789</sup>.

E qual o melhor modo de objectivar, em pintura, uma possível ideia de Deus? Porventura a resposta residirá numa noção que seja diametralmente oposta à dada pela tradição ocidental assente na visão monoteísta, no poder masculino patriarcal, e na irrepresentabilidade do Seu conceito<sup>790</sup>. A solução, neste caso, passará pela representação de Deus num modo feminino, como no universo ancestral das culturas pré-históricas e pré-monoteístas. A ideia de regresso (ou regressão) às origens mais remotas do ser humano já tinha sido equacionada, tanto por via da psicanálise freudiana, quanto da junguiana, para tentar explicar o fenómeno religioso. Mas Freud apenas soube diagnosticar o problema;

---

<sup>788</sup> O não conseguir conceber Deus, do ponto de vista religioso, foi o motor necessário para me levar a formulá-Lo, como hipótese, em termos visuais e pictóricos. Sobre a deificação, isto é, a necessidade psicológica de conceber Deus (ou uma ideia de Deus), Jung escreve: “A deificação necessariamente tem por consequência um aumento da importância e do poder individual. Isto de início parece ser o objectivo: uma afirmação do indivíduo face à sua enorme fraqueza e insegurança na vida pessoal.”, Carl Gustav JUNG, *Símbolos da Transformação*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011, p. 112. Neste caso, a sensação de insegurança está radicada claramente no domínio da realidade artística.

<sup>789</sup> Por sublimação entenda-se a gestão do conflito entre instinto libidinal (pulsão para o prazer) e o mecanismo de repressão (censura), transferindo toda essa energia para outra área (ou áreas) que não a sexual. Sobre este assunto leia-se: “Existe uma outra possibilidade de evolução dos instintos sexuais: a *sublimação*. Freud quer com isto dizer que alguns instintos da libido são «desviados dos seus fins sexuais e orientados para fins socialmente superiores e que já nada têm de sexual». A sublimação substitui a procura do prazer que o acto sexual proporciona por uma procura mais realizada, que leva a realizações no plano social, cultural ou artístico. Noutros termos, os fins mais elevados da humanidade derivam de fins sexuais sublimados.”, Michael HAAR, *Introdução à Psicanálise - Freud*, Lisboa, Edições 70, 2008, pp. 60-61. Também se pode ler, a propósito da sublimação: “O artista seria assim, juntamente com outros, aquele que consegue sublimar os seus conflitos, ou seja, que é capaz de os simbolizar, (...)”, Jean-Luc CHALUMEAU, *op. cit.*, p. 118.

<sup>790</sup> O problema é que inclusive estas noções tradicionais de Deus (a leitura do Antigo e do Novo Testamento confirmam-no) remetem, muitas das vezes, o discurso para a dualidade maniqueísta do género sexual, e para a primazia do masculino.

não apresentou respostas. O psicanalista austríaco, enquadrado no seu pensamento crítico, imagina Deus (e por inerência o sentimento religioso), como uma ilusão na qual os indivíduos exprimem os desejos mais primordiais de necessidade de protecção<sup>791</sup>. Segundo ele, Deus seria inclusive uma espécie de projecção dos desejos sexuais fundamentais, derivados do prazer que o indivíduo experiencia, remotamente, no interior do útero materno e nos primeiros tempos de vida, junto à mãe. Freud refere que a mãe, ao satisfazer a criança através da alimentação, do calor, da protecção, torna-se no seu primeiro objecto de prazer, pelo que a figura paterna é ‘compelida’ a cortar essa ligação, dando origem ao complexo de Édipo. O ‘Pai Forte’ (Deus masculino) manifestar-se-ia objectivamente como substituto da mãe. Assim, constata-se que o discurso freudiano sobre a religião penaliza altamente a figura feminina, justificando e abrindo caminho à opção das culturas judaico-cristãs pela noção monoteísta e patriarcal de Deus<sup>792</sup>. Freud afirma-o de modo categórico: “Assim, a religião seria a neurose obsessiva universal da humanidade; tal como a neurose obsessiva das crianças, ela surgiu do complexo de Édipo, do relacionamento com o pai.”<sup>793</sup>. Fernanda Henriques, autora que se debruça sobre as várias concepções alternativas de Deus, esclarece: “(...) a crítica de Freud à religião, enquadrada pelas suas ideias antropológicas acerca das mulheres, não só desenterra e reconstrói o fundo subterrâneo da mundividência ocidental sobre o feminino, enquanto carência e desposseção, como edifica um pensar do religioso como essencialmente masculino, colocando, uma vez mais, as mulheres fora da possibilidade de se munirem de um discurso possível sobre a sua realidade espiritual própria e, por consequência, de se situarem, pacífica e cabalmente, no universo religioso.”<sup>794</sup>. Também já ficou demonstrado, no final do primeiro capítulo da presente tese que, no momento presente, a noção de Deus - Pai Forte (dentro das premissas diagnosticadas por Freud) - foi desaparecendo devido à *kenosis*, à reconfiguração do modelo transcendente numa realidade imanente e enfraquecida (segundo Gianni Vattimo),

---

<sup>791</sup> Segundo Freud, são três as funções principais das ideias religiosas: exorcizar os terrores da natureza, ajudar a relação do indivíduo com a morte, e compensar o ser humano pelos sofrimentos e privações que a vida em sociedade compreende.

<sup>792</sup> Freud reitera sempre o papel secundário da mãe. A mãe, que satisfaz as necessidades básicas da criança contra a ansiedade e as adversidades da realidade, é logo substituída pelo pai mais forte.

<sup>793</sup> Sigmund FREUD citado in Fernanda HENRIQUES, *Dizer Deus, Outras Metáforas*, in <http://home.uevora.pt/~fhenriques/textos-filegenero/dizerdeus.pdf> de 02-10-2010, p. 6. Veja-se também Sigmund FREUD, *O Futuro de Uma Ilusão*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 69.

<sup>794</sup> Fernanda HENRIQUES, *op. cit.*, p. 5.

caracterizada pela fragilidade, e pelo sentido de acolhimento e misericórdia, características essenciais do universo feminino (e não do masculino).

Justifica-se assim, para alicerçar e justificar teoricamente esta alteração do paradigma de Deus, o recurso ao universo da psicanálise colectiva (e muito em particular a Jung e às suas teorias arquetípicas), pois só através desse complexo de ideias é possível ultrapassar a noção religiosa patriarcal (judaico-cristã), e regressar ao domínio inconsciente dos arquétipos com carga feminina, verificado, por exemplo, nas culturas das sociedades ancestrais e primitivas, dominadas pelo culto das grandes deusas agrícolas, da fertilidade e da fecundidade. Assim, demonstrar-se-á que a figura de Deus não foi excluída da minha cosmovisão, enquanto indivíduo. Muito pelo contrário, apenas se transferiu da dimensão religiosa (Deus-Pai), para uma dimensão estética (Deus-Mãe), apresentando-se esta última como um verdadeiro substituto reintegrador da minha dimensão interior e espiritual. Devo, portanto, voltar de imediato ao domínio da psicanálise colectiva para poder desenvolver este raciocínio.

### III.2.3.3. Deus no feminino

Jung, ao trabalhar a natureza psíquica humana, observou as manifestações do inconsciente, nomeadamente as várias possibilidades de Deus, em vários arquétipos. Diz ele na obra *Símbolos da Transformação*: “(...) psicologicamente Deus é o nome de um complexo de representações que se agrupam em torno de um sentimento muito forte. (...) em geral a energia psíquica, a libido, produz a imagem de Deus usando modelos arquetípicos (...). Chegamos assim à conclusão aparentemente chocante de que - sob o ponto de vista psicológico - a imagem de Deus é um fenómeno real, mas de início subjectivo.”<sup>795</sup>. Portanto, segundo Jung, conceber Deus passaria sempre por um processo alternativo de ‘consciencialização’ psíquica da interioridade de cada indivíduo. Nesse caso, infere-se, existiriam inúmeros deuses. Jung constata-o porque, logo a seguir, no mesmo texto, afirma: “Trazer Deus em si mesmo quer dizer quase tanto como ser o próprio Deus.”<sup>796</sup>.

O autor suíço, de forma deliberada, com a finalidade de pensar psicologicamente os fenómenos religiosos e as várias possibilidades de Deus, recorre a arquétipos que justificam o conceito numinoso e, como já se viu, adapta-os à expressão *mysterium*

---

<sup>795</sup> Carl Gustav JUNG, *Símbolos da Transformação*, (...), pp. 108-109.

<sup>796</sup> *Idem*, p. 110.

*tremendum et fascinans*, cunhada pelo teólogo Rudolf Otto<sup>797</sup>. Jung constata semelhanças entre esta concepção religiosa e algumas manifestações simbólicas e metafóricas de origem arquetípica, principalmente as que remetem para a dimensão feminina do ser masculino: a *anima* e a Grande-Mãe.

Já ficou demonstrado, no decurso do segundo capítulo, o sentido de *anima*<sup>798</sup>. Convirá explicitar agora, o que se entende por Grande-Mãe. Jung, no âmbito da psicanálise colectiva, afirma que as influências que uma mãe exerce sobre um filho derivam não só da própria mãe (das suas qualidades, virtudes, defeitos, etc., no âmbito de uma perspectiva individual), mas também de uma super-estrutura psicológica que existe inconscientemente para a noção de mãe, ou seja, de um arquétipo materno (perspectiva colectiva). Para este autor, as várias representações simbólicas da Grande-Mãe, seriam evidentes figurações tanto da *anima* como do ‘si-mesmo’, isto é, do equilíbrio entre o exterior e o interior, entre o consciente e o inconsciente do indivíduo. Diz Jung: “O si-mesmo do homem matriarcal ainda está oculto no seu feminino inconsciente, tal como ainda hoje também o é em todos os complexos maternos do homem.”<sup>799</sup>. Segundo Jung, a Grande-Mãe, como imagem original e compensatória (e até como expressão máxima da dimensão *anima*), surgiria simbolicamente representada na religião, na alquimia, nos sonhos modernos e na criação pura, isto é, nas actividades em que o poder do inconsciente fosse, de certa forma, significativo e determinante.

---

<sup>797</sup> Rudolf Otto propõe a expressão ‘mistério terrível e fascinante’ para exprimir a complexidade (irracional) de medo e de espanto, que o numinoso (Deus) suscita. Para este teólogo, tal como atrás foi referido, numinoso é o desconhecido, o distante e poderoso, o incompreensível que, quando se manifesta, se torna perceptível como algo distinto e diferente da realidade experimentada, ou seja, para Otto é o totalmente ‘outro’. No caso de Jung, e da psicanálise colectiva aplicada ao indivíduo masculino, o ‘outro’ (o diferente e desconhecido) é a condição feminina, e reside claramente no inconsciente.

<sup>798</sup> A *anima* personifica todas as tendências psicológicas femininas da psique masculina, como por exemplo sentimentos e humores vagos, intuições proféticas, sensibilidade ao irracional, capacidade de altruísmo e de sacrifício pelo outro, sentimento da natureza, etc..

<sup>799</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 101. O autor também esclarece na obra *Símbolos da Transformação*: “Aquilo que o indivíduo jovem considera como regressão, isto é, a feminilidade do homem (identidade parcial com a mãe) (...), na segunda metade da vida adquire outro significado. A assimilação da tendência do sexo oposto torna-se uma tarefa que precisa ser resolvida para manter a libido em progressão. A tarefa consiste na integração do inconsciente, na combinação de «consciente» e «inconsciente». Denominei este processo de individuação. (...) Nesta etapa o símbolo materno não mais se refere retroactivamente ao começo, mas ao inconsciente como matriz criadora do futuro. O «penetrar na mãe» significa então: estabelecer um relacionamento entre o eu e o inconsciente.”, Carl Gustav JUNG, *Símbolos da Transformação*, (...), p. 359. E mais adiante conclui: “A «mãe», como primeira encarnação do arquétipo-Anima, até personifica todo o inconsciente.”, *idem*, p. 389.



O símbolo da Grande-Mãe assume, portanto, o valor de um arquétipo em Jung. Todavia, foi Erich Neumann, um seu discípulo, quem desenvolveu teoricamente, e de modo efectivo, essa super-estrutura arquetípica, numa investigação intitulada *The Great Mother: an Analysys of the Archetype*. Neumann analisa o sentido das manifestações simbólicas da Grande-Mãe ao longo de milhares de anos, desde a Pré-História até à actualidade, e em todo o mundo. A Neumann não lhe interessa definir se o poder da Grande Deusa-Mãe se relaciona com uma maior ou menor preponderância matriarcal das sociedades, mas acredita, isso sim, que as representações icónicas das Grandes Deusas (Vénus, Musas, Evas, Virgens, etc.) foram sempre estabelecidas por homens, sendo esse facto de extrema relevância para a psicanálise<sup>800</sup>. O autor alemão estabelece também, a partir da teoria do numinoso em Jung, que o arquétipo da Grande-Mãe engloba dois pólos fundamentais: um negativo, que reúne os instintos femininos do secretismo, do oculto, do abismo, da sedução, do aterrador, e fomenta o repúdio, a privação e a sensação de morte; e outro positivo, que reúne os instintos femininos da protecção, do calor, do alimento, da solicitude, simpatia, sabedoria e exaltação espiritual, e fomenta a fertilidade, o crescimento, e as sensações de amor e de vida. Para sintetizar esta teoria, enunciada por Neumann, foram definidas as principais características e figurações funcionais do feminino no indivíduo masculino:

Mãe Terrível (carácter elementar do arquétipo) - reter, fixar, aprisionar, diminuir, devorar (mistérios da morte) / Arquétipo do domínio da Bruxa Velha;

*Tremendum* (negativo)

Anima negativa (carácter de transformação do arquétipo) - rejeitar, repelir, privar, dissolver / Arquétipo do domínio da Bruxa Jovem;

---

<sup>800</sup> Igualmente importante, para esta investigação, o facto de a Grande-Mãe corresponder ao estágio em que o feminino (inconsciente) é preponderante sobre o masculino, ou seja, no espaço-evento antes do processo freudiano de ‘roubo’ da mãe pelo pai. Nessa medida, pode-se afirmar que a cosmovisão matriarcal (inconsciente) é mais ancestral e precede a cosmovisão patriarcal (consciente), que caracteriza os povos arcaicos e, inclusive, os artistas e criadores no geral. Interessante também verificar que as numerosas representações da Grande-Mãe, principalmente no contexto matriarcal primitivo, estão associadas à ausência da representação da entidade masculina, mesmo que ela seja intuída. Claudine Cohen, a partir do pensamento do ginecologista-obstetra e antropólogo Jean-Pierre Duhard, considera o seguinte: “(...) el arte paleolítico en su totalidad se dedica a magnificar, no la *fecundidad*, sino la *fecundación*. Si el hombre está raramente presente, es porque estaría de alguna manera representado por el fruto de sus «obras», el embarazo. (...) Numerosas estatuillas paleolíticas representan con cierto realismo a mujeres embarazadas o en posición de parto.”, Claudine COHEN, *La Mujer de los Orígenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011, p. 76.

*versus*

Mãe Acolhedora (carácter elementar do arquétipo) - gerar, libertar, desenvolver, aumentar, nutrir (mistérios da vida) / Arquétipo do domínio da Mãe;

*Fascinans* (positivo)

*Anima* positiva (carácter de transformação do arquétipo) - dar, seduzir, sublimar, êxtase / Arquétipo do domínio da Virgem.

Erich Neumann esclarece ainda que a configuração da Grande-Mãe pode apresentar-se simbolicamente através de três fórmulas:

- 1) Como mãe aterradora que gere emoções negativas (terror e medo);
- 2) Como mãe acolhedora que gere emoções positivas (espanto e fascínio);
- 3) Como mãe que gere, em simultâneo, emoções positivas e negativas<sup>801</sup>.

Deste modo, segundo Neumann, sempre que uma Grande-Mãe fosse representada teria uma correlação efectiva, a nível psicológico, com algumas destas características numinosas descritas.

#### III.2.3.4. Outras abordagens ao fenómeno

Mas o conceito de Grande-Mãe não foi só desenvolvido no âmbito dos estudos psicanalíticos. Tem sido também questionado nos universos da antropologia e do estudo das religiões, como por exemplo nas investigações levadas a cabo por André Leroi-Gourhan sobre as Deusas da Fecundidade na obra *As Religiões da Pré-História*, ou por Mircea Eliade no seu *Tratado da História das Religiões*, no qual desenvolve as intuições primordiais da Terra-Mãe como forma religiosa, e também no *Mitos, Sonhos e Mistérios*, onde realça o papel fundamental do conceito de Grande-Mãe no desenvolvimento dos temas mitológicos da Antiguidade (que curiosamente se continuam a repetir nas ‘zonas obscuras’ da psique actual). Destacar ainda a investigação efectuada por Claudine Cohen

---

<sup>801</sup> Cf. Erich NEUMANN, *op cit.*, p. 21 e seguintes. Como será demonstrado, a pintura *Dei* encerra, dentro dela, estes três sentidos numinosos. Contudo, no terceiro, que reúne em simultâneo emoções positivas e negativas, será acrescentado o factor erótico, do desejo libidinal, que está arredado dos outros dois sentidos. Isto porque, com o desenvolvimento do pensamento patriarcal ocidental, a Grande Deusa foi perdendo características numinosas e ganhando um maior valor erótico. Neumann evidencia-o de forma clara: “The change of the times is evident in the Renaissance Picture of Venus. With the development of the patriarchate, the Great Goddess has become the Goddess of Love, and the power of the Feminine has been reduced to the power of sexuality.”, *idem*, p. 145.

no *La Mujer de los Orígenes* e, principalmente, os estudos exaustivos de Marija Gimbutas, autora do *The Civilization of the Goddess* sobre a ancestral Europa proto-feminista<sup>802</sup>.

No momento presente, e no contexto dos estudos portugueses, de realçar o trabalho de síntese desenvolvido por Maria Zina Abreu no livro *O Sagrado Feminino: Da Pré-História à Idade Média*, no qual se exprime a recorrência do fenómeno da Grande-Mãe na ancestralidade pré-histórica: “Ao longo do período compreendido entre o Paleolítico e o Megalítico, os Povos da Europa e do Médio Oriente desenvolveram sociedades maioritariamente do tipo matriarcal, assente numa visão religiosa cosmogónica centrada no feminino e personificada na figura tutelar de uma Grande-Deusa ou Grande-Mãe, que simbolizava o poder e a força geradora do Universo, responsável pela criação do mundo, pela renovação da natureza e pela eternidade. Era ainda dispensadora da fertilidade e da fecundidade, (...)”<sup>803</sup>. A autora avalia a importância do fenómeno nas comunidades agrícolas neolíticas e no paganismo pré-clássico (panteão matriarcal da civilização anatólica): “É, com efeito, porventura na civilização minoico-cretense que poderemos encontrar o paradigma religioso centrado no culto da Grande-Deusa (...)”<sup>804</sup>. Também descreve o declínio do fenómeno da Grande-Mãe durante a ocupação violenta da Grécia pelos Dórios e Jónios, e consequente alteração do paradigma para uma cosmovisão patriarcal assente no poder masculino, claramente visível nas sociedades pré-cristãs helénica, greco-romana e celto-germânica. Zina Abreu analisa ainda o ressurgimento do culto matriarcal no início da era cristã: “Entre os Gnósticos - primeira seita dissidente da ortodoxia cristã -, a tradição hierogâmica foi ainda adaptada a um formato cristão. Para os Gnósticos, Deus era ao mesmo tempo Pai e Mãe, par sagrado e divino, representando a união da deidade masculina e feminina.”<sup>805</sup>. E, finalmente, investiga o ressurgimento do fenómeno da Grande-Mãe no culto da Virgem Maria durante os séculos XII e XIII: “Alguns historiadores e antropólogos vêem na popularidade do culto da Virgem Maria uma

---

<sup>802</sup> As investigações de Marija Gimbutas sobre o fenómeno da Grande Deusa, no qual a autora associa os ídolos femininos paleolíticos e neolíticos a projecções da Grande-Mãe (figura cosmogónica e símbolo universal da fecundidade), são vastíssimas. Referir apenas que, segundo esta autora, o fim do matriarcado no pensamento ocidental coincide com a invenção do arado e com a irrupção da violência bélica na Idade do Bronze, período no qual a força física masculina determina o declínio da importância do elemento feminino nas estruturas sociais. Consulte-se Marija GIMBUTAS, *The Civilization of the Goddess. The World of Old Europe*, São Francisco, Harper, 1991.

<sup>803</sup> Maria Zina Gonçalves de ABREU, *O Sagrado Feminino: Da Pré-História à Idade Média*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 24.

<sup>804</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>805</sup> *Ibidem*, p. 47.

cristianização do culto da Grande Deusa ou Grande-Mãe das civilizações pagãs, comum a todas as partes do mundo mediterrânico, ou uma espécie de compensação pelo desaparecimento desse culto e do diversificado panteão de deusas da era pré-Cristã.<sup>806</sup>, tornando-se Maria uma espécie de figura arquetípica, como uma verdadeira Mãe universal.

### III.2.3.5. Grande-Mãe *tremendum*

De regresso à pintura, dir-se-ia, portanto, que *Dei* é a ‘encarnação’, ou melhor, a materialização visual e metafórica do arquétipo da Grande-Mãe. Demonstrar-se-á que este arquétipo/símbolo não só é passível de ser pensado e aludido em *Dei*, como já se repetiu, por diversas vezes, tanto ao longo da História da Arte, como inclusive no meu percurso pictórico individual.

Começarei pela análise do aspecto negativo - Grande-Mãe *tremendum* - de *Dei*. A interpretação negativa do quadro *Dei* foi proposta, pela primeira vez, por Rui Chafes. Quando convidado a visitar o meu *atelier*, em Março de 2011, o escultor reage de modo impressionante e imediato à obra, tendo afirmado na ocasião que a sua imagem não era nada pacífica, muito pelo contrário, demonstrava um aspecto aterrador e furioso da realidade transcendente e que, segundo ele, significava a ira divina. Esta reacção despoletou em mim uma série de questões inesperadas, uma vez que até então não havia intuído *Dei* de forma negativa. Significativamente, dois meses mais tarde, ao visitar a exposição *Five Rings*, na qual Chafes se apresentou conjuntamente com Orla Barry, deparei-me com uma sua escultura intitulada *Burning In The Forbidden Sea* (Fig. 242), exibida no último compartimento do trajecto expositivo, e senti uma sensação assustadora, intimidante e avassaladora, tendo finalmente percebido o verdadeiro sentido das palavras (e da reacção) de Chafes: o conteúdo desta sua escultura era similar à minha pintura e, porventura, ao falar de *Dei*, Chafes estaria inconscientemente a reflectir sobre esta sua obra. Pressentia-se uma sensação numinosa, potencialmente negativa e mortal, em todo o ambiente gerado pela presença da esfera suspensa com os seus ‘cabelos eriçados’<sup>807</sup>. Lembrava de imediato

---

<sup>806</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.

<sup>807</sup> Esta sensação aterradoramente ampliada pelos sons de percussão que se ouviam (simultâneos à declamação de um texto por Orla Barry), e pelo ambiente escurecido por luzes azul-esverdeadas muito ténues.

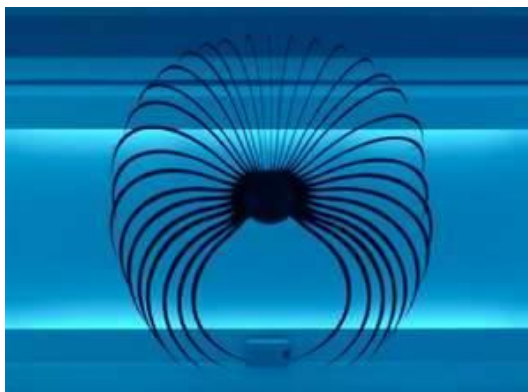


Fig. 242 Rui Chafes, *Burning In The Forbidden Sea*, 2011

a célebre representação *Cabeça de Medusa* de Caravaggio (Fig. 243), em que os cabelos da personagem mitológica, em forma de serpentes, tornam a figura feminina repelente e extremamente perigosa. Recordava também uma passagem de um texto - *As Lágrimas de Eros* - que havia lido algum tempo antes: “Há em todas as culturas, diz Bataille, uma coincidência entre a morte e o erotismo que torna este em algo de «diabólico». A sexualidade está ligada ao nascimento, à procriação, à utilidade, mas o homem, espécie consciente, quebrou essa naturalidade. Consciente da morte e consciente da libido, o homem sabe que Eros tem uma dimensão diabólica. Eros é um impulso demente, um transporte irreprimível, que nos deixa por vezes à beira do abismo.”<sup>808</sup> E, mais adiante, o



Fig. 243 Michelangelo Merisi (Caravaggio), *Cabeça de Medusa*, 1597-1598

autor do texto, Pedro Mexia, concluía o raciocínio sobre este possível aspecto negativo do numinoso: “A sexualidade, tal como o divino, é alguma coisa que excede a simples realidade, é uma dimensão visceral que violenta o nosso conforto quotidiano.”<sup>809</sup>. Esta

---

<sup>808</sup> Pedro MEXIA, “As Lágrimas de Eros”, in *Público (Suplemento P2)*, Sábado, 4 de Setembro de 2010, p. 6.

<sup>809</sup> *Idem*, p. 6.

compreensão negativa da sexualidade, que Mexia recupera do pensamento de Georges Bataille, torna presente também a obra *Ma Mère* de 1966, do escritor francês, na qual é narrada a relação incestuosa entre uma mãe dissoluta e o seu filho. Neste caso particular, a impossibilidade de separação entre o poder maternal e o poder erótico leva a noção de amor transgressor ao limite, ao próprio fim da mãe, quando esta se sacrifica pelo seu filho, suicidando-se. As últimas palavras da personagem, no romance, ecoam o sentido *Tremendum*: “Je sais maintenant, dit-elle, que tu me survivras et que, me survivant, tu trahiras une mère abominable.”<sup>810</sup>. Bem mais interessante será, todavia, a associação visual (e de sentido) estabelecida entre *Dei* e os casos de Chafes e de Caravaggio. Igualmente significativa é a sua proximidade com a obra plástica de Louise Bourgeois, a qual metamorfoseia o corpo feminino/maternal numa entidade aracnídea (Figs. 244 e 245), como símbolo da Deusa-Mãe que tece o destino e a própria morte dos seus filhos.



Fig. 244 Louise Bourgeois, *Girl With Hair*, 2007



Fig. 245 Louise Bourgeois, *Maman*, 1999

A dimensão negativa da Deusa-Mãe surge também, de modo paradoxal, na obra gráfica do artista de origem austríaca Alfred Kubin (1877-1959). As fantasias e catástrofes que vive na sua infância, adolescência e primeira fase adulta, tornam-no numa personalidade sombria e trágica<sup>811</sup>. Os desenhos do denominado ‘ciclo autobiográfico’, compreendido entre 1897 e 1909, constituem-se como uma verdadeira ‘câmara de horrores’, denotando conteúdos cruéis, grotescos, neuróticos e chocantes. A sua obra é uma

---

<sup>810</sup> Georges BATAILLE, *Ma Mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 2010, p. 126.

<sup>811</sup> A biografia de Alfred Kubin é repleta de acontecimentos trágicos. O autor experiencia, numa dúzia de anos, uma série de acontecimentos limite: a sua mãe morre quando tem 11 anos; o seu pai volta a casar com a irmã da mãe, que morre de parto um ano depois; no mesmo período tem a sua primeira experiência sexual com uma mulher grávida; emocionalmente instável, pensa suicidar-se aos 18 anos; e em 1904, após a morte repentina da sua noiva, escreve à sua irmã uma nova carta de suicídio, cf. Annegret HOBERG, (ed. de), *Alfred Kubin, Drawings 1897-1909*, Nova Iorque, Neue Galerie, 2008, pp. 13 e seguintes.

espécie de representação transgressora, onírica, traumática e sexual do final do século XIX puritano. Em 1903, num artigo do *Berliner Illustrirte* intitulado *Um Pintor do Invisível*, sobre as imagens de Kubin (publicadas em álbum), pode ler-se: “The characteristic feature of this strange art is that it attempts to depict the extrasensory, to provide symbols for the mysterious forces to which we are subjected in our daily lives but which we do not know - indeed, that is revealed to us in wild dreams and fantasies, in states of clairvoyant nervous strain.”<sup>812</sup>. O certo é que, em Kubin, a dimensão feminina é sempre apresentada de modo negativo, e a mulher/mãe/deusa é uma entidade sedutora, corrupta, demoníaca, fazendo do homem a sua constante vítima. Influenciado pelo tenebrismo goyesco (em especial a série *Os Desastres de Guerra*, de 1810-1815) e pelo simbolismo oitocentista, a atitude pessimista e decadente *fin-de-siècle* de Kubin vai alicerçar-se também nos pensamentos de Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Poe e Baudelaire, entre outros, mas sobretudo na obra *Sex and Character* de Otto Weininger de 1903, na qual se explicita o seguinte: “All that is born of woman must die. Reproduction, birth and death are indissolubly associated.”<sup>813</sup>. Nesta sua série, da qual se destaca *The Road to Hell* de 1900 e *Earth, Mother of Us All* de 1901-1902 (Figs. 246 e 247), Kubin recorre a temas de confrontação entre gravidez, nascimento e morte, e entre solidão, tortura e suicídio, sempre associados a uma ideia de sexualidade/fecundação transgressora: “Kubin’s images of dying and death are strikingly often embedded in the life cycle, which begins with birth - indeed, with pregnancy.”<sup>814</sup>.



Fig. 246 Alfred Kubin, *The Road to Hell*, 1900

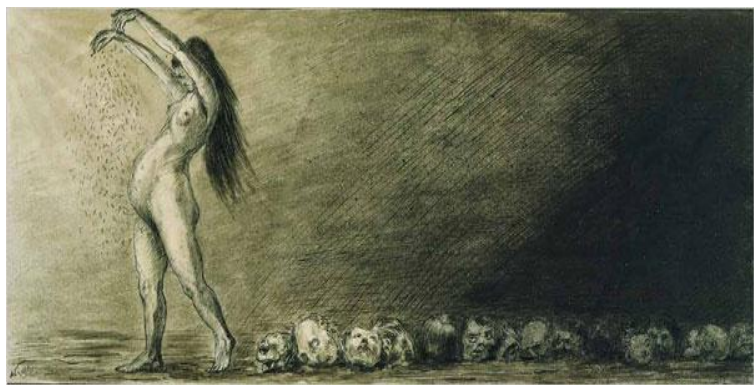


Fig. 247 Alfred Kubin, *Earth, Mother of Us All*, 1901-1902

<sup>812</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>813</sup> Otto WEININGER citado in *ibidem*, p. 51.

<sup>814</sup> *Ibidem*, p. 45.

Decorrente deste último aspecto - gravidez e morte - focado na obra de Kubin, apresentam-se dois derradeiros exemplos de manifestação de numinosidade negativa, passíveis de associar à interpretação de *Dei*: um, oriundo da área do cinema, e outro, no interior do meu percurso pictórico individual. Em *A Ninhada (The Brood)* de 1979, o cineasta David Cronenberg demonstra os hipotéticos efeitos das emoções no corpo físico humano, nomeadamente no feminino. Cronenberg recorre a investigações científicas, principalmente no âmbito da psicologia associada à genética, para criar uma visão alternativa da realidade: “(...) *The Brood* possui uma admirável lógica perversa. Se uma mente saudável ajuda à manutenção de um corpo saudável, o emergir forçado de emoções doentias não poderá causar alterações físicas? (...) Em *The Brood*, a ciência apenas descobre e acorda monstros (...). *The Brood* demonstra como a família pode ser fonte de mal e de delírio.”<sup>815</sup>. Cronenberg em *A Ninhada* trabalha, portanto, sobre o centro da unidade básica social - a família - e, neste caso específico, também sobre o poder da entidade maternal nesse núcleo. Esta ficção relata a história de uma personagem feminina - Nola Carveth -, paciente do psiquiatra Dr. Hal Raglan, cuja infância foi a de uma criança agredida por uma mãe autoritária e violenta, e por um pai fraco que a ignorava. Num texto editado pela Cinemateca Portuguesa, durante o Ciclo Retrospectivo da obra de Cronenberg, lê-se o seguinte: “(...) Nola é a sua paciente mais valiosa, pois produz crianças reais, simulacros monstruosos sem retinas, dentes, fala, sexualidade ou umbigo. São, literalmente, manifestações da sua raiva (têm uma vida curta), e estão ligadas a ela, não por um cordão umbilical, mas por um elo mental que as impele contra aqueles que ela vê como ameaças (...).”<sup>816</sup>. Este é um excelente exemplo de uma mãe monstruosa que dá à luz filhos monstruosos, através de uma verdadeira partenogénese (Fig. 248). Estas entidades descendem da sua capacidade de gerar vida através duma energia negativa pura. Nola Carveth (projecção numinosa do cineasta?) possui, assim, a capacidade de rigorosamente ‘parir’ os seus medos, ou seja, o seu próprio inconsciente.

Por último, o caso singular de um quadro da minha autoria, intitulado *A Queda de um Anjo* ou *A Grande Maternidade* (1999), onde a dimensão *Tremendum* aplicada ao numinoso é passível de ser intuída (Fig. 249). Com efeito, a antropomorfização de um

---

<sup>815</sup> John HARKNESS, “A Palavra, a Carne e David Cronenberg”, in AAVV, *David Cronenberg, a Expressão Nua*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2006, p. 31.

<sup>816</sup> *Idem*, p. 31.





Fig. 248 David Cronenberg, *A Ninhada*, 1979

avião disposto verticalmente alude, por um lado, para a sua queda, para a atracção mortal para o interior da terra (o *locus sarcofagus*), por outro, para uma possível configuração cristológica, como se de um crucifixo ou de um abraço mortal se tratasse e, ainda por outro, para uma leitura do ponto de vista feminino, como se fosse uma entidade que

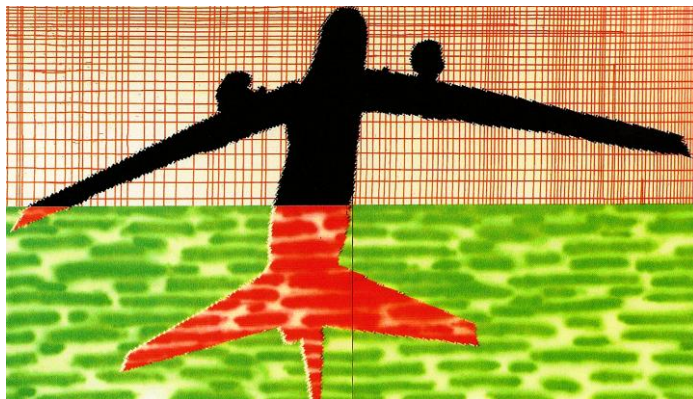


Fig. 249 *A Queda de um Anjo* ou *A Grande Maternidade*, 1999

‘desova’ uma nova realidade no interior do solo. O único ponto de contacto entre a parte superior e inferior da composição, entre o céu e a terra, seria, assim, o momento da maternidade hierogâmica.

#### III.2.3.6. Grande-Mãe *fascinans*

No entanto, *Dei* pode ser interpretado de modo diametralmente oposto, ou seja, de forma positiva, como ressonância da numinosidade *fascinans*. Já se viu, quando da abordagem da série pictórica de Rothko que, para certas culturas cristãs, principalmente as

eslavas de origem ortodoxa bizantina, a melhor imagem de Deus-Pai é a mãe humana<sup>817</sup>, e que, sendo ela o princípio da unidade familiar, tem a capacidade natural de conciliar os contrastes, os desacordos, a compaixão, a disponibilidade para o outro, o amor, o sacrifício, etc., tudo verdadeiras ofertas espirituais. Obviamente que a principal figura que a tradição cristã enuncia como correspondendo aos parâmetros da numinosidade feminina positiva é Maria, mãe de Cristo. Contudo, a questão é saber até que ponto a condição feminina em Maria tem algo a ver (ou tudo a ver) com a sua própria divinização. Do ponto de vista teológico, Maria é proclamada *Theotokos* (do grego ‘mãe geradora de Deus’ ou ‘aquela que dá à luz Deus’) no Concílio de Éfeso, em 431 d.C.. Na Idade Média Maria torna-se uma espécie de figura arquetípica, como uma Mãe universal (os principais promotores do culto da Virgem Maria foram Anselmo de Cantuária, Bernardo de Claraval e Pierre Abélard)<sup>818</sup>. A problemática da deificação da Virgem chega ao ponto extremo de, no início da época moderna, a própria Santíssima Trindade ser representada no interior do ventre de Maria (Fig. 247). A propósito leia-se: “Que la Virgen (...) sirva de habitáculo a la *Santísima Trindad*, considerada también como «el fruto de sus entrañas».”<sup>819</sup>.

Um dos aspectos mariológicos principais do pensamento eslavo, e mais pertinente para esta investigação, é o de Maria ser a entidade mais semelhante a Deus<sup>820</sup>: “Alla paternità del Padre divino corrisponde la maternità della Vergine nell’umano (...).”<sup>821</sup>, sugere o teólogo Pavel Evdokimov. Mas porquê tanta força e tanta insistência no culto mariano na igreja do Oriente? Acima de tudo, existe uma dimensão numinosa em Maria porque se assume como uma entidade que ‘cria por milagre’ (é suposto conceber de Deus e dar à luz Deus), isto é, sendo virgem e tendo sido concebida por Deus, incarnou-O (literalmente, tornou Deus carne) no seu filho. Nessa medida pode concluir-se que, de certo

---

<sup>817</sup> Cf. Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, pp. 39 e 243. Recordar também que a espiritualidade contemplativa da Igreja do Oriente foi comparada a Maria, cf. *idem*, p. 244. O próprio Jung escreve: “Difícilmente podemos duvidar de que o sentido básico da Igreja seja o de ventre materno.”, Carl Gustav JUNG, *Símbolos da Transformação*, (...), pp. 406-407.

<sup>818</sup> Cf. Maria Zina Gonçalves de ABREU, *op. cit.*, pp. 182-183.

<sup>819</sup> Louis RÉAU, *Iconografia del Arte Cristiano, Iconografia de La Biblia - Nuevo Testamento*, Tomo 1/ vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 99. Esta associação da Trindade à Virgem (*Virgem Abrideira*) dá origem, posteriormente, ao conceito de quaternidade cristã.

<sup>820</sup> Cf. Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, pp. 42 e 43.

<sup>821</sup> Pavel EVDOKIMOV citado in *idem*, p. 39.



Fig. 250 *Virgem Abrideira*, século XV

modo, Maria é um condutor energético - é ela que conduz o Deus transcendente ao Deus imanente -, e nesse sentido é divina, porque gera o próprio Deus<sup>822</sup>.

Esta divinização da Virgem Maria, que gera, concebe, dá à vida e acolhe de modo positivo o produto do seu ventre, recupera a dimensão Grande-Mãe na realidade espiritual ocidental. Muitos foram os artistas que se debruçaram sobre a sua possível representação. Escolhe-se, num primeiro instante, o caso de Piero della Francesca, porque a sua obra é paradigmática da devoção crescente da figura maternal de Maria no século XV e, acima de tudo, porque Francesca reúne em duas composições suas os aspectos principais do mistério ‘fascinante’ que é a capacidade feminina de criar/conceber e acolher. São os exemplos de *Madonna del Parto* de 1460 (do Museu de Monterchi, em Arezzo)<sup>823</sup>, onde se observa uma excepcional representação da gravidez de Maria, e da *Virgem da Misericórdia* do Políptico da Misericórdia de 1445-1462 (presente na Pinacoteca Comunale de Sansepolcro), na qual Maria abriga e protege, debaixo do seu manto divino, os fiéis. Nas duas composições (Figs. 248 e 249), a Virgem surge centralizada e com uma escala muito superior às restantes figuras. Nas duas composições, vestes azuis abertas - o azul é a cor tradicional da indumentária celeste da Virgem - dão a ver a dimensão numinosa da mãe de Cristo (é, pois,

---

<sup>822</sup> Também nesse sentido (maternal) muitas vezes a Igreja é comparada a Maria, porque gera os filhos de Deus, ou seja, os crentes. Isso mesmo pode constatar-se na seguinte citação: “La chiesa è gerarchica. Ma in mezzo a loro sta la Madre di Dio, figura della Chiesa nella sua integrità, figura della Madre Chiesa che genera i figli di Dio.”, *ibidem*, p. 209.

<sup>823</sup> Este fresco de Piero della Francesca foi originalmente concebido para uma capela do cemitério da Igreja de Santa Maria della Momentana (Monterchi, Arezzo).



Fig. 251 Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, 1460



Fig. 252 Piero della Francesca, *Virgem da Misericórdia*, 1445-1462

a revelação da interioridade ‘fascinante’ que está em causa)<sup>824</sup>. Na primeira composição a Virgem é representada grávida, remetendo o sentido devocional da obra para a ideia de parto bem sucedido. Aliás, a teologia quatrocentista afirma que Maria tem um parto incrivelmente fácil e sem dores<sup>825</sup>. Não certamente por acaso, e como curiosidade, o realizador Andrei Tarkovsky utiliza a obra *Madonna del Parto* de Francesca como *leit-motiv* para a construção de *Nostalgia* de 1983, um filme dedicado à sua mãe que falecera<sup>826</sup>. O cineasta fetichiza, nesse seu filme, a gravidez, o parto, o conceber e ‘dar à luz’. Para ele, até a própria criação artística surge sempre, metafórica e visualmente, como problematização da concepção e da procriação.

Outra forma de pressentir o sentido numinoso positivo, numa hipotética Grande-Deusa/Mãe, surge no tríptico *Evolução* (1910-1911) de Piet Mondrian (Fig. 250). O autor holandês cria uma espécie de manifesto teosófico nesta composição, simbolizando os três estados da evolução da alma humana (uma vez mais a correlação possível entre o feminino e o arquétipo *anima/alma*), desde o cumprimento da dimensão material da vida (lado esquerdo da composição), passando pelo estado intermédio de equilíbrio entre a esfera material e a espiritual (lado direito da composição), até ao painel central onde se manifesta

<sup>824</sup> De notar que esta acentuação da cor azul, somada à ideia de centralidade e de abertura acolhedora de braços, para expor o ventre sagrado é, formal e compositivamente, muito semelhante a *Dei*.

<sup>825</sup> Tese difundida a partir do *Legenda Aurea* medieval, estando ainda muito em voga na época de Piero della Francesca, cf. James MACGILLIVRAY, “Andrei Tarkovsky’s *Madonna del Parto*”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 172.

<sup>826</sup> Tarkovsky entra em contacto pela primeira vez com esta composição de Piero della Francesca durante a rodagem do filme-documentário *Tempo di Viaggio* (1983). A sua mãe morre pouco tempo depois, e Tarkovsky decide utilizar a composição quatrocentista como referente principal do filme *Nostalgia*.

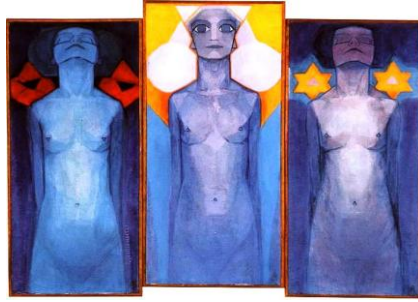


Fig. 253 Piet Mondrian, *Evolução*, 1910-1911

o desenvolvimento espiritual absoluto<sup>827</sup>. Também se constata a predominância da cor azul na composição, para definir a natureza divina e espiritual do feminino. Assim, mais do que figurativa, esta é uma obra que pretende ser interpretada simbolicamente: “(...) *Evolutie* est une représentation symbolique de la voie vers la connaissance des choses divines (gnose), (...)”<sup>828</sup>, diz Marty Bax em texto apresentado no catálogo da exposição *Traces du Sacré*. E acrescenta: “Théosophiquement parlant, la composition se faisait *cosmogénèse*, «naissance d’une nouvelle réalité abstraite».”<sup>829</sup>.

A questão da gênese do pensamento abstracto ser ‘confundida’, por Mondrian, com o corpo feminino (ou melhor, com uma ideia inconsciente de feminino), cria uma ponte de contacto com uma pintura da minha autoria intitulada *O Significado da Pintura Abstracta II* (Fig. 254), executada em 2007, na qual se representa uma figura feminina recostada - uma espécie de Vénus ou Odalisca, estereótipo do corpo de mulher/‘receptáculo’ -, a qual tende para uma desintegração ou dissolução no azul profundo do céu nocturno, tal como acontece em *Dei*<sup>830</sup>.



Fig. 254 *O Significado da Pintura Abstracta II*, 2007

<sup>827</sup> Cf. Marty BAX, “Mondrian, *Evolutie*”, in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 94.

<sup>828</sup> *Idem*, p. 94. A obra *Evolução* de Mondrian metaforiza a origem cósmica, descrita nas visões teosóficas a partir da Grande-Mãe, dando o cosmos à luz o ‘novo homem’, cf. *ibidem*, p. 94.

<sup>829</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>830</sup> Recorda também as seguintes palavras de Kandinsky: “A tendência do azul para a profundidade é tão grande que é nos tons mais profundos que adquire maior intensidade e aí acentua a sua acção interior. O azul profundo projecta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural.”, Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, (...), p. 82.

Mas a ideia de corpo feminino divinizado não compreende apenas a sua figuração explícita. Decorrente do caminho seguido pelos abstraccionistas há cem anos, Anish Kapoor, na actualidade, desenvolve uma espécie de abstracção mística, a qual revela ressonâncias simbólicas do lugar primordial que é o útero materno. Na instalação *Sem Título* (série *Void*) de 1990 (Fig. 255), Kapoor apresenta uma visão ‘cósmica’ do ser interior feminino, simultaneamente carnal (pela textura da superfície do objecto) e transcendente (pela cor azul associada ao infinito), demonstrando que o mistério do sexo feminino passa, não pela sua nudez e concupiscência mas, acima de tudo, pelo fascínio da sua vulnerabilidade associada ao poder que detém: o de dar vida. Uma outra obra de Kapoor corrobora e sintetiza muito do possível sentido veiculado por *Dei*: trata-se da escultura *Hole* de 1988 (Fig. 256), onde o autor apresenta um sino gigante, tombado,



Fig. 255 Anish Kapoor, *Sem Título* (série *Void*), 1990



Fig. 256 Anish Kapoor, *Hole*, 1988

igualmente azul no tratamento da sua superfície, com a abertura exposta para o espectador, revelando o mistério numinoso do seu interior. Recordar, a este propósito, que à zona interior do sino se atribui o nome *alma*<sup>831</sup>, e que *anima* (alma em latim) é o arquétipo correspondente à componente feminina do inconsciente masculino, segundo Jung.

### III.2.3.7. Grande-Mãe ‘vulvar’

O sentido de *Dei*, na qualidade de configuração pictórica do arquétipo da Grande-Mãe, pode ainda corresponder a uma terceira via enunciada por Erich Neumann: a da divindade que reúne emoções positivas e negativas em simultâneo. Neste caso, colocar-se-á a hipótese deste sentido problematizar também os aspectos erótico, libidinal e sexual, associados ao corpo feminino. Isto porque, em última instância, pode-se afirmar que *Dei* apresenta muitas semelhanças, por analogia formal, à esquematização do aparelho

<sup>831</sup> Cf. anexo 2. De referir, inclusive, que a imagem utilizada em *Dei* se assemelha à silhueta de um grande sino (cf. Fig. 117).

reprodutor feminino (Fig. 257). Com efeito, desde a Pré-História, várias foram as manifestações visuais e simbólicas do sexo feminino, muitas vezes formuladas através de enunciados geométricos, frequentemente configurando triângulos invertidos. Outras vezes, as Deusas também eram representadas simbolicamente como grandes ventres ou como corpos esquematizados com vulvas expostas e pernas separadas (Fig. 258). No *Dizionario Iconografico dei Simboli* pode ler-se: “Dea - È la Grande Madre preistorica che dà vita dal suo grembo a tutte le cose. Dispensatrice di Vita, Reggitrice di Morte e Rigeneratrice.

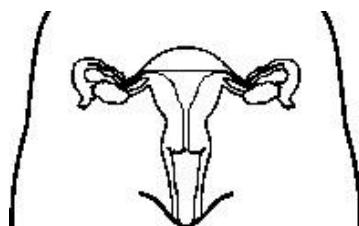


Fig. 257 Aparelho reprodutor feminino esquematizado

Denominata anche: Dea Madre, Grande Madre, Madre Terra, Dea Terra, (...). La più antica raffigurazione del corpo femminile: seni, cosce, ventre e vulva, ritorna al tempo in cui i popoli, non associando il procedimento tra accoppiamento e gravidanza, furono costretti a procurarsi una divinità che fosse la dimensione universale del corpo femminile. A queste parti del corpo femminile fu conferito il potere divino e tutti gli organi del sesso femminile divennero la magica fonte della vita. La Grande Dea, raffigurata nella posizione della partoriente, appare nel Paleolitico Superiore e tali figure continuarono ad apparire nel Neolitico e anche più tardi.”<sup>832</sup>. E noutra obra - *Faith Is* - lê-se o seguinte: “In some of the earliest representations of the ancient goddess figure, there have been representations of the vulva and embodied fertility as primary aspects of human cultural meaning and the power of life. (...) Whether there were ancient cults of goddess worship or not, the sexual nature of the gods only became hidden in later centuries. (...) Sexual desire is so powerful that it captures something of the intensity of religious truth. The metaphor of physical love is a way to describe the connection with the divine, (...).”<sup>833</sup>. Para confirmar estas afirmações, basta pensar, por exemplo, no poder ‘mágico’ inerente às estatuetas de Willendorf, de Laussel, de Lespugue, de Kostienski, etc., ou nas representações

<sup>832</sup> Ino CHISESI, *Dizionario Iconografico dei Simboli*, Milão, BUR, 2005, p. 175.

<sup>833</sup> Jeremy CARRETTE, “Impossible Desires - Religion, Sex and the Body”, in Lukas NIEDERBERGER, Lars MÜLLER, (ed. de), *op. cit.*, pp. 72-73.

esquemáticas de figuras femininas na Babilónia e em Micenas, todas elas simbolizando Deusas da Fecundidade primordiais.

Aliás, Erich Neumann, no seu *The Great Mother (...)*, reafirma a dimensão numinosa do corpo (e das componentes do corpo) feminino, vendo a zona genital (baixo ventre e vulva) como o centro simbólico (receptor e dador) da vida: uma espécie de corpo-

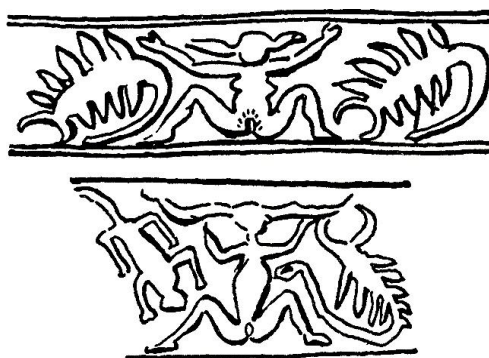


Fig. 258 Selos cilíndricos, *Deusas da Fertilidade*, Ur (Babilónia), c. 2000 a.C.

Vaso. Diz ele: “All body openings - eyes, ears, nose, mouth, rectum, genital zone - as well as the skin, have, as places of exchange between inside and outside, a numinous accent for early man.”<sup>834</sup>, e acrescenta: “The concrete corporeity of the body-vessel whose inside always remains dark and unknown is the reality in which the individual experiences the whole unconscious world of instinct. (...) The inside of the body is archetypally identical with the unconscious, (...)”<sup>835</sup>. O importante será constatar que, apesar da exposição objectiva da genitália na maior parte das representações das Deusas-Mãe ancestrais (e até contemporâneas), a vulva, por ser elemento divinizado, não pode ser interpretada somente como objecto erótico sexualizado. Neumann esclarece: “The Great Goddess as a whole is a symbol of creative life and the parts of her body are not physical organs but numinous symbolic centers of whole spheres of life. For this reason the «self-representation» of the Great Goddess, her display of her breasts, belly, or entire naked body, is a form of divine epiphany.”<sup>836</sup>. E aqui reside precisamente o fulcro da questão: sempre que as representações da Grande-Deusa (ou Grande-Mãe ‘vulvar’) se manifestam, os espectadores têm tendência, pelo menos os masculinos, para olhar erogenamente para essas imagens

<sup>834</sup> Erich NEUMANN, *op cit.*, p. 39.

<sup>835</sup> *Idem*, pp. 39-40.

<sup>836</sup> *Ibidem*, p. 128.



como se fossem objectos de desejo<sup>837</sup>, quando na realidade são objectos votivos, de culto. Há, pois, uma compulsão para a excitação libidinal que ofusca o verdadeiro sentido inerente a essas imagens do sexo feminino: o sentido numinoso da criação, do corpo que permite o nascimento de uma nova vida.

Essa será a grande lacuna existente na forma como certas obras de arte, que correspondem aos parâmetros aqui explicitados de Grande-Mãe ‘vulvar’, foram interpretadas durante o último século e meio<sup>838</sup>. É exemplo paradigmático desta situação o quadro *A Origem do Mundo*, de 1866, de Gustave Courbet (Fig. 259) que, desde o seu surgimento, é considerado pornográfico ou, pelo menos, objecto de condenação. O que se demonstrará é que esta obra possui um conteúdo espiritual, que comunica o sentido da transcendência do corpo feminino, não podendo, nessa medida, ser lida no plano da heresia ou da blasfémia (tentar-se-á demonstrar o mesmo para todas as outras obras que forem convocadas). *A Origem do Mundo* consiste num pequeno quadro a óleo, onde se observa explicitamente a vulva, o ventre e um seio de um fragmento de corpo de mulher, com as pernas abertas<sup>839</sup>. Courbet apresenta algo que estava ‘esquecido’ na arte da representação



Fig. 259 Gustave Courbet, *A Origem do Mundo*, 1866

---

<sup>837</sup> Área genital feminina estabelecida como estímulo óptico de alta pregnância emocional. Román Gubern escreve a propósito: “Desde Freud y Lacan sabemos que la pulsión escópica constituye un tropismo natural de la mirada humana ante motivos sexuales. Empleando la terminología de la Gestalt, se diría que la mirada humana es atraída irresistiblemente, en tales casos, por um estímulo óptico de alta pregnancia (*prägnanz*).”, Román GUBERN, *Patologias de la Imagen*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, p. 222.

<sup>838</sup> Uma das ilacções a retirar será, porventura, a seguinte: quando há explicitação figurativa da vulva, isso provoca nos espectadores reacções de atracção/repulsão, e nesse sentido pode ser mal recebida ou mal interpretada; por outro lado, sempre que a vulva é apresentada indirectamente, isto é, de modo abstractizante, a sua recepção é bem acolhida, porque é intuída de forma implícita e inconsciente.

<sup>839</sup> A composição destes elementos deve-se, em parte, à visão científica do corpo tão em voga em meados do século XIX, algo que, na área artística, havia sido iniciado por Théodore Géricault, com os seus estudos de pedaços de cadáveres no interior de morgues.

do nu ocidental: a púbis. Anteriormente sempre encoberta, com esta obra, a púbis passa a estar materializada, logo, a nudez passa a ser sexualizada. Este aspecto, contudo, possui alguns antecedentes no contexto do percurso do pintor francês. Com efeito, em 1855, Courbet concebe a composição *Atelier do Pintor*, na qual uma modelo nua está rodeada por imensas personalidades do círculo de amizade do autor, a maioria das quais homens. Simultaneamente, Courbet inclui na sua narratividade pictórica a questão dos desejos sexuais - são exemplos *As Banhistas* de 1853 e *O Sono* de 1866. O autor parece ser influenciado pela liberdade de representação da sexualidade veiculada em gravuras e ilustrações incluídas em romances eróticos e pornográficos da época, onde a genitália e a sexualidade são apresentadas de uma forma totalmente explícita<sup>840</sup>. Mas o grande salto epistemológico, e a grande influência sobre Courbet, surge pouco tempo antes de *A Origem do Mundo* ter sido pintada, quando, em 1865, Édouard Manet provoca um verdadeiro escândalo ao expor a obra *Olympia* no Salão de Paris. Manet rompe por completo com a tradição, ao figurar no quadro uma prostituta despida, uma mulher real, reconhecível, com rosto a descoberto<sup>841</sup>. Este ‘falso’ nu, na verdade é a nudez materializada, ou seja, a imanência explícita do corpo real, sendo essa a grande ruptura e, simultaneamente, a grande blasfêmia. Cria-se então um efeito de choque, porque da transcendência dos corpos nus, como ideal de beleza - o género tradicional do nu (antítese do sexo) -, passa-se à imersão sexual (do desejo libidinal masculino) no corpo feminino. Razão pela qual a natureza realista e ‘documental’ (quase científica) da vulva pintada por Gustave Courbet - a exibição do mais potente centro energético do erotismo -, foi sempre associada à pornografia. O problema que também se coloca é que o título - *A Origem do Mundo* - apresenta possíveis conotações teológicas. Poder-se-ia afirmar que Gustave

---

<sup>840</sup> Possivelmente, pura conjectura, Courbet também terá chegado a observar uma estátua de marfim, do período Paleolítico Superior, descoberta em Laugerie-Basse (Dordogne) em 1864, pelo Marquês de Vibraye, designada como *Vénus Impúdica*, a qual representa um corpo de uma mulher nua, sem cabeça, cujo sexo se apresenta representado de modo evidente e naturalista, cf. Claudine COHEN, *op. cit.*, p. 68.

<sup>841</sup> O rosto representado foi um dos aspectos que mais contribuiu para a nomeação pornográfica de *Olympia*, ao contrário de *A Origem do Mundo*, onde o corpo não tem rosto. Lembra o que Román Gubern escreveu a propósito da pornografia no cinema, mas aplicável também à pintura: “De acuerdo com su lógica exhibicionista, los dos focos de interés prioritario del cine pornográfico se hallan en los genitales en acción y en el rostro, ambos asociados en una relación de causa-efecto. De manera que los genitales en acción se convierten en la causa mecánica de la expresión facial dislocada, (...). La obscenidad suprema no está en los genitales, como pretende la tradición puritana, sino en el rostro, en su condición de sede de la expresión de las emociones más íntimas, delatadas incluso contra la voluntad del sujeto. Por eso, en el cine pornográfico puede afirmarse que el rostro está más desnudo y desprotegido que el cuerpo.”, Román GUBERN, *op. cit.*, p. 243.

Courbet pretende criticar ou ridicularizar uma visão tradicionalista e religiosa da gênese da realidade, fazendo com que a biologia materialista eclipse a ideia de Deus como autor do Mundo. Mas, decorrente desta investigação sobre a Grande-Mãe e sobre a espiritualidade, há uma outra possibilidade bem mais interessante a explorar: interpretar *A Origem do Mundo* como uma alegoria realista. Se o quadro *A Gruta de Loue* (cf. Fig. 83) for lembrado, ver-se-á que Courbet optou pela mesma estrutura compositiva no *A Origem do Mundo*, logo, esta confrontação confirma o sentido dos dois quadros serem possíveis alusões a uma espécie de antecâmara para o desconhecido, para o que é impenetrável e, de certa forma, para a transcendência. Assim, Courbet projecta a experiência da gruta (com as características numinosas e de sublime associadas) num corpo feminino, e vice-versa. É, portanto, o exemplo preciso do seu realismo alegórico: ao dizer vulva, na realidade pretende dizer outra coisa, superior e indefinível. E o quê, precisamente? *A Origem do Mundo* é uma metáfora do vazio inicial que habita a Deusa-Mãe, a entidade passível de ser fecundada e gerar vida e realidade. É uma espécie de visão simbólica (e pan-erótica) em que natureza e humano se mimetizam num último plano, mais profundo e espiritual e, sendo simbólica e não factual, esta composição desliga-se por completo da dimensão pornográfica a que estava associada.

Outro autor que também se debruçou sobre a questão da sexualidade associada à dimensão numinosa do real foi o já referido Alfred Kubin. *O Salto Para a Morte* de 1901 (Fig. 260) é um caso exemplar do poder traumático (efectivo) que a visão da vulva pode provocar no espectador. Uma vez mais, o que está em causa, e provoca maior apreensão a



Fig. 260 Alfred Kubin, *O Salto Para a Morte*, 1901-1902

quem observa, é a dimensão mimética e explícita da púbis feminina, que ‘devora’ o olhar mais desprevenido. Por isso é que convirá apresentar outros exemplos de obras onde a

forma vulvar e o conteúdo final - dimensão numinosa da Grande-Mãe - sejam apresentados de modo indirecto, através de alusões, e não de modo directo e explícito.

É esse precisamente o caso de muitas das obras de Marcel Duchamp, um dos autores mais controversos e determinantes para a reflexão sobre a identidade e género sexual do corpo na arte contemporânea, nomeadamente o feminino. Já foi abordada a sua obra *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Ainda* (cf. Fig. 233), a propósito dos elementos masculinos apresentados na parte inferior da composição (relacionáveis com os quadros integrantes da série *Vox*); mas, significativamente, a investigação não se debruçou, então, sobre a secção superior da obra, onde reside o elemento feminino. Agora, a propósito das possíveis conexões com a noção de Grande-Mãe, e com o quadro *Dei* (também ele colocado num plano superior e afastado dos elementos *Vox* masculinos), será o momento adequado para serem tecidas considerações sobre essa mesma componente da obra. Com efeito, a parte superior do *Grande Vidro* (Fig. 261), como também era designada esta peça de Duchamp, é caracterizada pela presença imponente de uma espécie de nuvem que parece flutuar no céu, como uma aparição extra-terrestre - o autor nomeou-a *Via Láctea*<sup>842</sup>; essa forma é a *Noiva*, a antropomorfização do elemento feminino, ou melhor, a forma orgânica que configura um corpo feminino na 4ª dimensão. Este último aspecto é deveras importante, uma vez que na parte inferior do *Grande Vidro* as formas

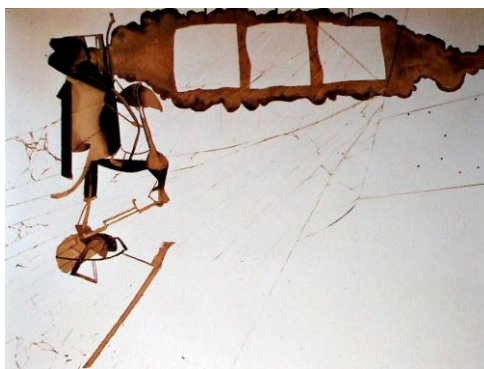


Fig. 261 Marcel Duchamp, *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Ainda*, (fragmento superior), 1915-1923

celibatárias se submetem a uma geometria euclidiana, própria do mundo tri-dimensional. Portanto, um dos principais sentidos desta obra será o do trajecto estabelecido entre a 3ª dimensão (física) e a 4ª dimensão (espiritual), sendo que a mecânica e os engenhos tecnológicos da parte inferior se transformam gradualmente em elementos gasosos (o 'gás em expansão', segundo Duchamp) e se projectam na parte superior, onde se relacionam

<sup>842</sup> Cf. Jean CLAIR, *Marcel Duchamp Ou le Grand Fictif*, Paris, Éditions Galilée, 1975, p. 112.

com a *Noiva*, estabelecendo um final amoroso, próprio do desejo e atracção libidinal entre sexos opostos<sup>843</sup>. Essa viagem, pensa Duchamp, ilustra as diversas etapas do caminho ‘ascensional’ da humanidade, desde a dimensão física, pesada, do passado tri-dimensional imanente, para um estado totalmente leve e de formas vaporosas, de um futuro quadri-dimensional e transcendente. Mas, pensa o artista, ilustra também uma aventura erótica e amorosa estabelecida entre indivíduos do sexo masculino com a sua projecção inconsciente, que seria, no fundo, o outro feminino arquetípico. Este argumento é desenvolvido por Jean Clair no seu livro *Marcel Duchamp Ou le Grand Fictif*. Nele, o autor apresenta e aprofunda vários pontos de vista estabelecidos por outros autores, que corroboram esta interpretação. Diz Clair que, por exemplo, para André Breton, o *Grande Vidro* é uma interpretação mecanicista do fenómeno amoroso, relatando a passagem da mulher do estado virginal à não virgindade<sup>844</sup>. Clair refere que, para Arturo Schwarz, o *Grande Vidro* representa a tradição alquímica, surgida através do pensamento junguiano, e a *Noiva* corresponde ao arquétipo da Grande-Mãe<sup>845</sup>. Clair esclarece também que Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra *Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, apresentam uma interpretação do *Grande Vidro*, na qual incluem áreas do saber tão díspares quanto a Alquimia, a Gnose, o Novo Testamento, a Cabala, a Etnologia, a Psicanálise (Freud e Jung), a Sociologia, a Antropologia, etc., todas elas subsidiárias, de uma forma ou de outra, do ramo mais ‘ocultista’ do conhecimento<sup>846</sup>. E Clair apresenta ainda uma possível interpretação, feita pelos proprietários do *Grande Vidro* - Harriet e Sidney Janis -, segundo

---

<sup>843</sup> Duchamp foi muito influenciado pelo livro de 1908 *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* de Gaston de Pawlowski. Este escritor imagina, nesse texto, a humanidade a ascender à felicidade através de 3 etapas, sendo que Duchamp interpretou-as, na sua composição, do seguinte modo: 1ª etapa) O início, os ‘amores noviços’, ou seja, a vida dos celibatários (máquinas desejanças). 2ª etapa) Os celibatários devem transformar-se em pó (gás) para se prepararem para a consumação no nível superior (para isso, têm de morrer, isto é, têm de ser triturados pelo moíno de chocolate). 3ª etapa) Fase do renascimento, na zona superior, onde se juntam à *Noiva*, e a união transforma-se em produção de energia lumínica, daí a designação de *Via Láctea*, cf. *idem*, pp. 135 e seguintes. Significativamente também, Pawlowski designa a terceira e última etapa, a da consumação, de *Idade de Eros*. Mircea Eliade, por sua vez, refere que esta viagem simbólica, enunciada tanto em Pawlowski como em Duchamp, corresponde com precisão às etapas constatadas nas iniciações ritualísticas masculinas de vários povos ancestrais, cf. *ibidem*, p. 135.

<sup>844</sup> Cf. *ibidem*, p. 18.

<sup>845</sup> Cf. *ibidem*, p. 20.

<sup>846</sup> Cf. *ibidem*, p. 22.

os quais esta obra é uma metaforização moderna da Assunção da Virgem, na qual a parte inferior representa o mundo terreno, e a parte superior o universo espiritual celeste <sup>847</sup>.

Para esta investigação, evidentemente, o sentido do *Grande Vidro* passa pela noção de Grande-Mãe, a qual recebe no seu interior os gases/vapores vindos do plano inferior (e lançados pelos pistões), como forma de consumação sexual. Opinião semelhante é expressa por Clair: “(...) la femme - tout à la fois vierge et future mariée - est placée sur cette trajectoire pour y apparaître comme le futur de l’homme. Elle est l’avenir des célibataires, elle est littéralement leur forme future, (...). Autrement dit, elle est leur Mère primitive, la Grand Mère, (...).”<sup>848</sup>. De ressaltar, por último, uma pequena particularidade a propósito desta citação em francês, língua original de Duchamp; como se sabe, o artista era profícuo na utilização de truques linguísticos, e jogava constantemente com os sons das palavras, pelo que não é de descurar a possibilidade do título/expressão *Grand Verre* ser um trocadilho de *Grand Mère*, e ainda o facto de *verre* (vidro em francês) poder significar também copo, recipiente, apresentando assim, tal como o vaso, o sino, etc., analogias com o aparelho sexual feminino. Motivo, decerto, pelo qual o *Grande Vidro* pode, todo ele, ser considerado como uma *Noiva* onde *Eros* triunfou <sup>849</sup>. Relembre-se, a propósito, a enigmática fotografia de Marcel Duchamp a jogar xadrez com uma modelo nua, tendo como pano de fundo o *Grande Vidro* (Fig. 262).



Fig. 262 Marcel Duchamp a jogar xadrez com modelo nua (a escritora Eve Babitz), 1963

Este sentido erótico derradeiro surge, de forma transversal, em toda a obra duchampiana. Pode inclusive encarar-se o icónico ready-made *La Fontaine* de 1917 (Fig.

---

<sup>847</sup> Cf. *ibidem*, p. 20. Jean Clair refere inclusive, a partir da interpretação religiosa feita por Sidney Janis, que a transparência do *Grande Vidro*, por mais paradoxal que pareça, é uma espécie de sombra de uma realidade superior, cf. *ibidem*, p. 57.

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>849</sup> “Duchamp a beaucoup insisté sur ce point: la Mariée n’est pas seulement la figure femelle qui figure dans la moitié supérieure du *Verre*, mais elle est le *Verre* tout entier.”, *ibidem*, p. 119.

263), como metáfora de uma vulva (ou da Grande-Mãe), porque o que fora inicialmente um urinol, ou melhor, o objecto-receptáculo de fluídos masculinos, depois (a seguir ao acto subversivo de descontextualização e inversão do objecto praticado pelo autor), passa a ser o oposto - a conceptualização do sexo feminino -, podendo ser simbolicamente interpretado como uma alusão ao ‘eu feminino’ do próprio Marcel Duchamp; até o título (*A Fonte* em português) remete o sentido para o universo alquímico e para a ideia primordial de fonte da vida<sup>850</sup>.



Fig. 263 Marcel Duchamp, *La Fontaine*, 1917 (réplica de 1964)

Mas onde Duchamp sintetiza de modo mais preciso toda esta noção de Grande-Mãe ‘vulvar’, e que cria conexões imediatas com a forma como surge não só *Dei*, como toda a instalação *Foi a Luz* e *Vox* incluídos, é na obra (apresentada postumamente) *Étant Donnés: 1er. La Chute d’Eau, 2ème. Le Gaz d’Éclairage...*, de 1946-1966. Esta peça, como o próprio título indica, está dividida em duas partes. A primeira - *A Queda da Água* (Fig. 264) - corresponde a uma porta velha colocada numa parede do Museu de Arte de Filadélfia (E.U.A.), emoldurada por tijolos no seu perímetro externo e com dois orifícios a meio da porta, ao nível do olhar dos espectadores. Através dos buracos, o observador pode vislumbrar a segunda parte - *O Gás de Iluminação* (Fig. 265) - que consiste numa área muito escura, correspondente a uma parede com uma abertura irregular nos tijolos, que cria um acesso visual a uma clareira definida numa área posterior, onde jaz deitado, numa zona de arbustos, um corpo feminino nú, inclinado diagonalmente, com as pernas separadas e exibindo a genitália<sup>851</sup>. O espectador não consegue ver a cabeça (o único elemento visível é

<sup>850</sup> Note-se também a semelhança inesperada da silhueta de *La Fontaine* com a forma apresentada no quadro *Dei* (cf. Fig. 117).

<sup>851</sup> A figura central de *Étant Donnés* é baseada na representação do corpo da escultora surrealista Maria Martins, com quem Duchamp manteve uma relação amorosa, em Nova Iorque, entre 1944 e 1949. O autor refere-se a ela como *Our Lady of Desire*, e parece ser essa relação o catalisador principal para o início deste projecto que se prolonga durante cerca de 20 anos, cf. Julian Jason HALADYN, *Marcel Duchamp, Étant Donnés*, Londres, Afterall Books, 2010, p. 8.

o fragmento de uma cabeleira loura), e na mão visível (a esquerda) o corpo segura uma lâmpada a gás acesa (a clareira é limitada, no fundo da composição, por uma paisagem com pinheiros, ciprestes e uma cascata cintilante). É óbvia a associação imediata que se pode estabelecer com *A Origem do Mundo* de Gustave Courbet - a obra de Duchamp funciona especularmente com o sentido da obra do pintor realista oitocentista -, mas enquanto que, no caso de Courbet, o autor apresenta uma imagem realista do sexo de uma mulher, no caso de *Étant Donnés* a iluminação excessivamente directa (do corpo e da genitália) não permite ao espectador observar, num primeiro instante, que a vulva apresentada é tudo menos real. Surpreendentemente, o que parece ser uma representação naturalista do órgão feminino não corresponde minimamente à verdade das formas, criando na recepção um efeito de estranheza, de atracção e repulsa mútuas. O espectador assume estar a ver uma vulva, apenas devido ao rigor naturalista da representação do resto do corpo, quando na realidade o que vê, no meio das pernas, é uma forma abstracta e pouco credível<sup>852</sup>. O que leva a uma conclusão: enquanto em Courbet o poder escópico (visual) se



Figs. 264 e 265 Marcel Duchamp, *Étant Donnés*: 1er. *La Chute d'Eau*, 2ème. *Le Gaz d'Éclairage*..., 1946-1966

deve à verdade do corpo físico representado, no caso de Duchamp a imagem depende do compromisso que o espectador estabelece com a obra, projectando uma realidade mental (a vulva) no sítio onde ela não está - o observador 'vê' o que pensa estar a ver e não a realidade dos factos. O seguinte comentário é bastante esclarecedor deste paradoxo: "Thus the subject of representation in *Given* is not the vagina, as with Courbet, but the spectator who looks at the vagina."<sup>853</sup>. Nesse sentido, Duchamp cria um dispositivo mental em que

<sup>852</sup> Cf. *idem*, p. 66. Mesmo que seja evidente a clara correspondência com a série de bronzes de 1961 (a partir de molde de 1949) intitulada *Female Fig Leaf*, figurando, supostamente, um molde negativo do sexo de Maria Martins.

<sup>853</sup> *Ibidem*, p. 81.



cada espectador, mais do que estar a observar um corpo feminino (como num *peep-show*), se está a observar a si mesmo a observar o ‘outro’, criando uma sensação simultânea de prazer e choque, e originando também emoções dúbias em que, perante esta ‘cena originária’, não se sabe se o visível corresponde ao prenúncio de um encontro amoroso, ou aos despojos de uma violação. Interessante a observação de Tomás Maia, a este respeito: “(...) é estritamente impossível decidir se a mulher jacente de *Sendo Dados...* está em êxtase amoroso ou em transe mortal; se é uma virgem em flor ou uma noiva desflorada; se é Vénus acolhedora (...) ou Diana esquiva (...). A mulher jacente é o «interdito» transgredido visualmente, a mulher que tanto nos atrai como nos retrai: nem Vénus nem Diana, mas a passagem incessante de uma a outra, a mulher personificadora da «mãe-natureza» que sempre inspirou o sentimento ambivalente a que a história e a antropologia das religiões deram o nome de *terror sagrado*.”<sup>854</sup>.

Por último, nesta tentativa de compreensão do fenómeno da Grande-Mãe ‘vulvar’ em termos visuais, e nas possíveis conexões com a pintura *Dei*, serão destacadas, no período mais recente, as obras de Anish Kapoor *Mother As a Mountain* de 1985 (Fig. 266) e *Hive* de 2009 (Fig. 267), onde o autor desenvolve verdadeiras alusões à numinosidade da vulva feminina<sup>855</sup> e, no interior do meu percurso, a obra *Composição Azul* de 2005 (Fig. 268), enquadrada numa série pictórica, desenvolvida entre 2003 e 2008, subordinada ao tema genérico do erotismo e da maternidade.



Fig. 266 Anish Kapoor, *Mother As a Mountain*, 1985

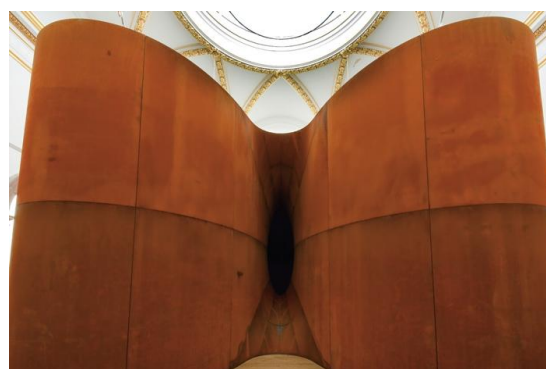


Fig. 267 Anish Kapoor, *Hive*, 2009

<sup>854</sup> Tomás MAIA, “A Criatura Duchamp (O Segredo do Artista I)”, in AAVV, *As Artes Visuais e as Outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, (...), p. 234.

<sup>855</sup> A propósito, Paulo Pires do Vale comenta: “O conhecimento da psicologia de Jung e dos seus arquétipos inconscientes, marca o trabalho de Kapoor na procura de uma linguagem pré-verbal, nem mesmo simbólica, ainda mais primitiva: a experiência da ‘Grande-Mãe’. O ventre, receptáculo e produtor da vida. A relação íntima da obra com o espectador, envolvendo-o, atraindo-o.”, Paulo Pires do VALE, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (II), O Sagrado e a Obscuridade*, (...), p. 4.

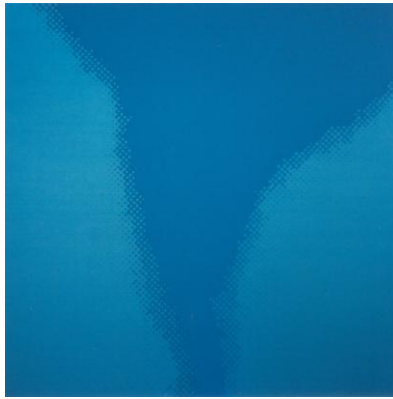


Fig. 268 *Composição Azul*, 2005

### III. 2.3.8. Arborescências

Regressando à especificidade do quadro *Dei*, convirá explicar o porquê de ter sido pintada uma árvore (especificamente, uma árvore invertida) para metaforizar todo este complexo de ideias - o *mysterium tremendum et fascinans* - em redor da numinosidade feminina. A resposta reside precisamente nas inúmeras possibilidades de significado, directa ou indirectamente ligadas ao universo feminino, que a dimensão simbólica da árvore contém, e na relevância que a mesma possui para uma possível compreensão da mudança de paradigma, na arte ocidental, do pensamento figurativo para o pensamento abstracto. O que se estabelece, logo à partida, é que a pintura *Dei* se constitui como evocação abstractizante do arquétipo da Grande-Mãe, através da representação (paradoxalmente figurativa) dos ramos invertidos e repetidos axialmente de uma árvore, assemelhando-se vagamente, no fim, tanto à silhueta de um sino, quanto a uma vulva esquematizada. Mircea Eliade problematiza, num plano teórico, a escolha prática, feita por mim, da árvore nesta tese. Diz Eliade: “(...) a liberdade de que Deus goza permite-lhe tomar qualquer forma, (...), até sob a mais aberrante. Em resumo, o que é paradoxal, o que é ininteligível, não é o facto da manifestação do sagrado nas (...) árvores, mas o próprio facto de ele [sagrado/Deus] se *manifestar* e, por consequência, de se *limitar* e tornar *relativo*.”<sup>856</sup>. O certo é que a árvore é um símbolo muito activo na cosmovisão sagrada ocidental.

Robert Dumas, no seu *Tratado da Árvore*, vai mais longe, defendendo a tese que a árvore é a imagem simbólica por excelência<sup>857</sup>. Dumas apoia-se no pensamento de Mircea Eliade e de Gaston Bachelard, para chegar a essas conclusões. Refere, recuperando Eliade, que a variante mais comum do simbolismo do centro surge com a árvore cósmica no meio

<sup>856</sup> Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 59.

<sup>857</sup> Cf. Robert DUMAS, *Tratado da Árvore*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 24-25.

do universo<sup>858</sup>, e que devido à sua morfologia, a árvore desempenha um valor simbólico sagrado em quase todas as religiões. Diz Eliade: “É em virtude do seu *poder*, ou melhor, é porque ela [árvore] *manifesta* uma realidade extra-humana - que se apresenta ao homem numa certa forma, que dá fruto e se regenera periodicamente - que uma árvore se torna sagrada. Pela sua simples presença («o poder») e pela lei da sua própria evolução («a regeneração»), a árvore repete o que, para a experiência arcaica, é o cosmos inteiro.”<sup>859</sup>. Dumas baseia-se também no livro *L'Air et les Songes, Essai Sur l'Imagination du Mouvement* de 1943, onde Gaston Bachelard desenvolve a ideia de árvore como eixo ascensional que antropomorfiza a verticalidade do ser humano<sup>860</sup>, e fundamenta ainda o seu raciocínio na investigação *La Terre et Les Rêveries du Repos, Essai Sur Les Images de l'Intimité* de 1948, onde Bachelard propõe a noção de árvore como meta-elemento que sintetiza os quatro elementos materiais (ar, água, terra e fogo), reafirmando a organização vertical da mesma que percorre a totalidade do espaço, dividindo-o em três sectores - inferior (raízes), fronteira (tronco) e superior (copa e ramos) -, tornando-se, dessa forma, *axis mundi* (eixo do mundo)<sup>861</sup>. Dumas afirma: “A árvore apresenta-se como um eixo vertical, um eixo cósmico, uma coluna que reúne três mundos: o mundo subterrâneo invisível, o mundo terrestre visível e o mundo celeste em que se prolonga indefinidamente.”<sup>862</sup>.

A árvore é, pois, uma entidade que reflecte, miniaturalmente, o universo. Carl Gustav Jung, no seu *Estudos Alquímicos*, enumera alguns aspectos do sentido simbólico da árvore: vida, desdobramento da forma (física e espiritual), crescimento e desenvolvimento de baixo para cima (e vice-versa), sentido maternal (protecção, alimento, firmeza, duração, enraizamento), idade, personalidade, nascimento, morte e renascimento<sup>863</sup>. Consta-se então que através do símbolo árvore se pode inclusive pensar o tempo cíclico - o fenómeno do eterno retorno -, tão enraizado na mundivisão arcaica. A questão do ciclo ininterrupto da vida vegetal da árvore (o seu constante nascimento, crescimento, declínio, morte e renascimento), cristaliza e amplifica o seu possível sentido maternal e numinoso, razão

---

<sup>858</sup> Cf. *idem*, p. 19. Cf. também Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 154, e inclusive cf. Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, (...), p. 71.

<sup>859</sup> Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 340.

<sup>860</sup> Cf. Robert DUMAS, *op. cit.*, pp. 24-26. Para o homem mítico, a árvore liga a Terra ao Céu e, através dela, subindo-a, pode encontrar-se com os deuses, cf. Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, (...), p. 72.

<sup>861</sup> Cf. Robert DUMAS, *op. cit.*, p. 26.

<sup>862</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>863</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), pp. 265-266.

pela qual, desde muito cedo, a árvore é equiparada à Grande-Mãe, surgindo como símbolo, tanto da fecundidade e vida, quanto da morte e regeneração. Esta imagem Mircea Eliade designa de ‘árvore cósmica’. O historiador das religiões dá um exemplo: “A tradição indiana, desde os textos mais antigos, representa o cosmos sob a forma de uma árvore gigante. (...) o universo é uma «árvore invertida» que mergulha as suas raízes no Céu e estende os seus ramos por sobre toda a Terra.”<sup>864</sup>. Eliade torna claro também que a tradição platónica associa o homem a uma planta invertida, com raízes para o Céu e ramos mergulhados na Terra<sup>865</sup>. E acaba por chegar à seguinte conclusão: “A epifania de uma divindade numa árvore é um motivo corrente na arte plástica paleo-oriental (...). A maior parte das vezes a cena representa a teofania de uma divindade da fecundidade.”<sup>866</sup>, ou seja, Eliade pensa que a árvore cósmica, em termos simbólicos, significa a fonte inesgotável da fertilidade universal, e é precisamente por esse facto que, muitas das vezes, em termos de representação, está associada à púbis, isto é, à região genital e reprodutora da Grande Deusa<sup>867</sup>.

Jung e Neumann apresentam opiniões semelhantes à de Eliade. Jung afirma: “Divindades femininas frequentemente foram veneradas como árvores, (...)”<sup>868</sup>, e Neumann corrobora esta associação: “The Great Mother who brings forth all life from herself is eminently the mother of all vegetation. (...) The center of this vegetative symbolism is the tree.”<sup>869</sup>. Aliás, Neumann chega mesmo a afirmar que a codificação do sentido numinoso da árvore precede mesmo a própria tentativa humana de figuração, no período arcaico, do arquétipo da Grande-Mãe. Diz: “Before the comprehensive human figure of the Great Mother appeared, innumerable symbols belonging to her still-unformed image arose spontaneously. These symbols - particularly nature symbols from every realm of nature - are in a sense signed with the image of the Great Mother, which, whether they be stone or tree, (...) lives in them and is identified with them.”<sup>870</sup>. Logo, não será de estranhar, à luz desta perspectiva, que a pintura *Dei* (na qualidade de representação de uma árvore), possua o sentido do corpo feminino divinizado.

---

<sup>864</sup> Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 345.

<sup>865</sup> Cf. *idem*, p. 347.

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>867</sup> Cf. *ibidem*, p. 353.

<sup>868</sup> Carl Gustav JUNG, *Símbolos da Transformação*, (...), p. 261.

<sup>869</sup> Erich NEUMANN, *op cit.*, p. 48.

<sup>870</sup> *Idem*, p. 12.

O sagrado revelado através da árvore - a que Eliade atribui o nome de 'hierofania vegetal' - apresenta-se, no que diz respeito ao pensamento ocidental, de várias formas: na Árvore da Vida, na Árvore de Jessé, na Sarça ardente, na Cruz de Cristo, na Árvore alquímica, etc.<sup>871</sup>. Será importante apresentá-las, para se confirmar como, também neste universo mais restrito, a relação da árvore com a numinosidade feminina está presente. Segundo o *Gênesis* 2, 9-17, as primeiras árvores a surgir são as da Vida e a Árvore da Ciência do Bem e do Mal, no centro do Jardim do Paraíso Terrestre. Esta última, como se sabe, é a única da qual Adão e Eva não podem comer os frutos, e a partir da qual o pecado original se manifesta. A Árvore da Vida, por sua vez, apresenta um duplo sentido, segundo a tradição cristã: tanto significa nascimento da vida e dos frutos no Éden, como simboliza a morte, devido à Cruz de Cristo ter sido erguida no cume do Monte Gólgota, local onde supostamente essa árvore teria existido. Assim, há claramente na narrativa bíblica uma sobreposição metafórica de dois locais míticos distintos, onde a Árvore da Vida exerce a sua influência. Este seu duplo sentido corresponde, de forma clara, à teoria cíclica do eterno retorno, na qual a ideia de criação encerra dentro de si as próprias noções de destruição e recriação constantes, algo observável no ciclo natural das árvores.

A Árvore de Jessé, por sua vez, remete o discurso para a genealogia dos profetas e reis antecessores de Maria, demonstrando uma estreita ligação entre a realidade arborescente e a das relações parentais (uma vez mais a fecundidade e a conexão à questão da maternidade). Segundo Robert Dumas, a Árvore de Jessé é uma árvore 'marial': "(...) os comentadores da Idade Média interpretaram o ramo (em latim, *virga*) como sendo a imagem da Virgem Maria (em latim, *virgo*)."<sup>872</sup>. De forma significativa, a representação desta árvore, que nasce do próprio tronco de Jessé, muitas vezes é encimada pela Virgem e o Menino no regaço.

Ainda no Antigo Testamento, Iavé (Deus em hebraico) compara-se a uma árvore: "Eu sou como o cipreste sempre verdejante." (*Oseias* 14, 9). Mas, objectivamente, é no episódio da Sarça ardente (*Êxodo* 3, 2-10), no monte Horeb, que a questão feminina surge de modo mais desconcertante. Louis Réau, na obra *Iconografia del Arte Cristiano*, menciona que a sarça, que arde sem se consumir, possui um triplo sentido na Idade Média: é o símbolo do Povo de Israel, é o símbolo de Cristo que sofre e morre como homem, sem

---

<sup>871</sup> Cf. Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 33. Convém circunscrever e limitar este estudo ao contexto judaico-cristão, porque as hierofanias são universais e quase infundáveis.

<sup>872</sup> Robert DUMAS, *op. cit.*, p. 39.

prejuízo da sua natureza divina e, por último: “Es la imagen de la Virgen que lleva en sí la llama del Espíritu Santo sin quemarse con el fuego carnal. «Eres la zarza encendida que no perdió su verdor, porque estuviste encinta sin perder tu virginidad».”<sup>873</sup>. Réau explicita ainda outra variante iconográfica desta união entre a Mãe de Deus e essa mesma árvore: trata-se da Virgem Reinante sobre a Sarça ardente (Fig. 269). Diz Réau: “Una variante de este tema es el de la Virgen sentada sobre la *Zarza ardiendo*, símbolo de la maternidad virginal. En el célebre tríptico de Nicolas Froment en Aix en Provence, la *Zarza ardiendo* de Moisés, que era una zarza de espinas, se convierte en un rosal.”<sup>874</sup>.

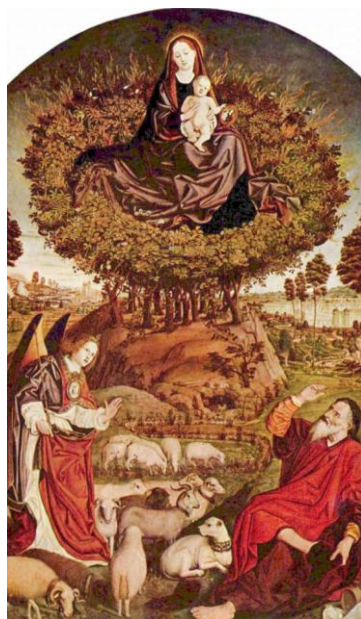


Fig. 269 Nicolas Froment, *Alegoria da Sarça Ardente*, 1476

O sentido da árvore associado ao domínio do sagrado feminino não se manifesta apenas no universo religioso, mas também, por exemplo, nos domínios mais profanos do pensamento alquímico. Jung, no estudo *Psicologia e Alquimia*, afirma que a árvore é um dos principais símbolos da filosofia hermética<sup>875</sup>. O psicanalista refere também que no *Rosarium Philosophorum*, tratado alquímico do século XVI, a *prima materia* é designada como *radix ipsius* (raíz de si mesma), e diz: “(...) é uma alusão a um princípio equivalente

<sup>873</sup> Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 92.

<sup>874</sup> *Idem*, p. 110. Esta conexão mariológica com a Sarça ardente também é avaliada pelo teólogo Pavel Evdokimov, para quem o fogo da árvore, e o fogo de Maria, simbolizam a purificação do mundo, cf. Tomás SPIDLIK, *op. cit.*, p. 39.

<sup>875</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 39. Segundo Jung, a natureza materno-feminina da árvore manifesta-se também na sua relação com a *sapientia* (sabedoria), facto constatado na árvore do conhecimento do *Génesis*, cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 311.

à divindade, correspondente a uma «dea mater».<sup>876</sup> Jung também dá o exemplo de outra obra: “A mãe, como instrumento do novo nascimento, é idêntica à árvore. Na *Pandora* de 1588, a árvore é representada sob a forma de uma virgem nua e coroada (Pandora). A «arbor philosophica» é um símbolo conhecido e representa o processo filosófico. (...) Finalizando o processo, há uma apoteose da Virgem-Mãe.”<sup>877</sup> (Fig. 270).

No *Estudos Alquímicos*, Jung também se debruça sobre o elemento arborescente, no contexto alquímico. Comenta que Gerardo Dorneo, no Tratado *De Transmutationibus Metalorum* apresenta a árvore como metáfora da substância arcana (vive, cresce, floresce, dá frutos, morre e auto-regenera-se)<sup>878</sup>. E apresenta a noção medieval alquímica que concebia o homem como *arbor inversa*, em que à raiz corresponderia a cabeça, ao tronco da árvore o tronco humano e aos ramos da copa corresponderiam os membros do indivíduo<sup>879</sup>. Esta antropomorfização da árvore coincide, também, com alguns mitos clássicos, por exemplo com Dafne que se transforma num loureiro nas *Metamorfoses* de

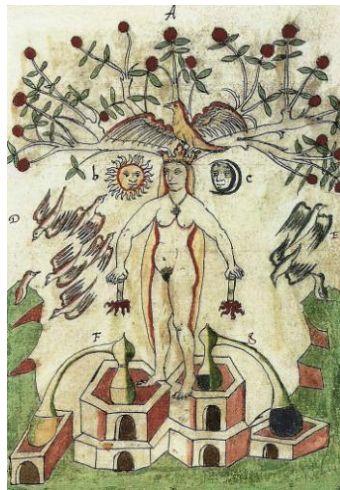


Fig. 270 *Arbor Philosophica*, manuscrito do século XVI

Ovídio<sup>880</sup>, ou com o caso de Adónis que nasce do interior de uma árvore (Fig. 271).

Jung vê nas imagens simbólicas (religiosas, profanas, alquímicas, etc.) um fundo de verdade que corresponde a estados psíquicos desenvolvidos, de modo inconsciente e

<sup>876</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 333.

<sup>877</sup> *Idem*, p. 439.

<sup>878</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), pp. 282 e seguintes.

<sup>879</sup> Cf. *idem*, pp. 304-305.

<sup>880</sup> Dafne é perseguida por Apolo e foge dele, até que, prestes a ser agarrada, suplica ao seu pai (o Deus-rio Peneu na Tessália) para a transformar num loureiro, cf. Pierre GRIMAL, *op. cit.*, pp. 33 e 108. De notar ainda que *dafne* significa, em grego, loureiro. Consulte-se também OVÍDIO, *Metamorfoses*, vol. 1, Lisboa, Nova Vega, 2006, p. 53.

colectivo, pelo ser humano. Nesse sentido, acredita que a árvore (símbolo) corresponde ao *leit-motiv* principal da alquimia: o ‘conhece-te a ti mesmo’, equivalente em tudo, segundo



Fig. 271 Bernardino Luini, *O Nascimento de Adónis*, c. 1500

o autor suíço, ao processo de individuação - o *selbst* (si próprio) - da psicanálise<sup>881</sup>. O inconsciente é, pois, projectado na árvore. Estas projecções anímicas correspondem, acima de tudo, como pensa Jung, a conteúdos subjectivos (inconscientes) demonstrados em realidades objectivas. Por isso, não é de estranhar que, quando nas suas investigações sobre os sonhos de alguns dos seus pacientes (incluídas no *Estudos Alquímicos*), a quem pede que transponham para o plano das imagens os seus conteúdos, muitas das vezes os resultados apresentem como solução a representação explícita ou implícita de árvores. Não será importante para esta investigação analisar estes sonhos e as suas imagens, contudo releva-se o facto das representações destas árvores, com frequência, serem resultado da combinação do elemento vegetal com o corpo feminino (muitas das vezes maternal), e as composições serem caracterizadas pela simetria, pelo equilíbrio das formas, pelo sentido de leveza, etc.. Apresenta-se apenas, como exemplo, a figura relativa ao sonho XXVIII (Fig. 272)<sup>882</sup>, por se considerar ter afinidades directas com o quadro *Dei*.



Fig. 272 Sonho XXVIII, *Estudos Alquímicos* (paciente de Carl Gustav Jung)

<sup>881</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 233.

<sup>882</sup> Cf. *idem*, p. 256.



Portanto, no plano psicológico, pensa Jung, a árvore significa a individuação plena. Opiniões similares surgem com Mircea Eliade: “Já que escolhemos como exemplo a imagem da árvore, vejamos qual é a sua função no universo do inconsciente. Sabe-se que tais imagens são bastante frequentes nos sonhos: elas constituem um dado da vida íntima e indicam, ao que parece, que o drama que se desenrola no inconsciente (...) está em vias de encontrar uma solução positiva. (...) Com efeito, nas mitologias e nas religiões, os principais significados do simbolismo da árvore (...) são solidários com a ideia de renovação periódica e infinita, de regeneração, de «fonte de vida e juventude», de imortalidade e realidade absoluta.”<sup>883</sup>, afirma o investigador romeno. E também com Erich Neumann: “In alchemy, the psychological significance of birth from tree (...) is particular evident.”<sup>884</sup>, ou seja, a ‘árvore filosófica’ do desenvolvimento psíquico, formada no processo alquímico, corresponde à árvore feminina do destino, aquela que se relaciona com os novos nascimentos que o indivíduo experiencia, resultantes do seu processo de desenvolvimento e transformação interior (abstracto psíquico). Neste sentido, pode concluir-se que a metaforização da árvore em *Dei* significa, a limite, que o ‘eu autoral’ encontrou uma solução para resolver um problema que já se vinha a manifestar no percurso pictórico, desde há alguns anos - o prolongamento excessivo, no meu caso, do processo de trabalho assente na lógica do *dossier Caos* -, gerando (no plano inconsciente) um novo sistema alternativo e substituto (menos previsível, menos codificado, mais irracional e com resultados mais satisfatórios), manifestado no novo *Projecto 2070*<sup>885</sup>.

### III.2.3.9. Árvore e abstracção

Esta ‘árvore’ *Dei* significa, igualmente, uma mudança de paradigma visual neste percurso artístico: de um pensamento assente na figuração passa-se para a abstracção, as formulações conscientes convertem-se em resultados inconscientes, e a visibilidade transfere-se para o ‘lugar’ da invisibilidade. Corresponde a um dos sentidos de árvore descrito no *Dictionnaire des Symboles*: “Figure axiale, il est tout naturellement le chemin ascensionnel par lequel transitent ceux qui passent du visible à l’invisible.”<sup>886</sup>. No fundo,

---

<sup>883</sup> Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, (...), p. 13. Eliade pensa, tal como Jung, que a imagem da árvore ‘salva’ o indivíduo e devolve-lhe o equilíbrio psíquico.

<sup>884</sup> Erich NEUMANN, *op cit.*, p. 248.

<sup>885</sup> O sino que tinha sido quebrado e deixara de soar em *A Fórmula do Silêncio* (cf. Fig. 1), volta a estar ‘funcional’ em *Dei*, ‘tocando’ e ‘reverberando’ de novo na série *Vox*.

<sup>886</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 62.

coincide com toda uma nova forma de ver e de pensar o fenómeno visual enquanto autor (provavelmente reside neste ponto o fulcro da tese): a ‘árvore’ *Dei* é sintoma de um ‘novo nascimento’ pictórico.

Não se pense, contudo, que este raciocínio é totalmente inovador. Na realidade, trata-se de uma ressonância do processo de transformação que a ideia de árvore (símbolo arquetípico) sofre desde o período romântico até à actualidade, pelo menos no que diz respeito ao fenómeno pictórico. Com efeito, já se viu que o período romântico foi propenso à utilização da paisagem e da natureza como referente, não só para o indivíduo se projectar numa dimensão panteística (espiritual) da realidade, e através dela exprimir a ideia de sublime, mas também para combater o academismo pictórico vigente. A tradição paisagística surgida no século XVII, com o seu expoente máximo na obra de Jacob van Ruisdael (Fig. 273), influencia directamente os primeiros autores românticos,



Fig. 273 Jacob van Ruisdael, *O Grande Carvalho*, 1652

nomeadamente Caspar David Friedrich, para quem as árvores eram entidades simbólicas e espirituais, mediúnicas entre a imanência e o plano transcendente da realidade. No quadro *Abadia Sob os Carvalhos* de 1809-1810 (Fig. 274), Friedrich representa altas silhuetas de carvalhos ladeando as ruínas de uma construção gótica (mosteiro de Eldena), vestígio do cristianismo medieval. Para o autor germânico, as árvores evocam nostalgicamente um



Fig. 274 Caspar David Friedrich, *Abadia Sob os Carvalhos*, 1809-1810

modo de vida ancestral e sagrado, onde homem e natureza vivem em harmonia simbiótica. Friedrich alude, também, a uma era mítica pré-cristã, caracterizada por uma religião natural assente num substracto matriarcal (ideia preconizada e teorizada, entre outros, por Novalis)<sup>887</sup>.

A partir da década de 20 do século XIX, ainda antes do fenómeno da Escola de Barbizon, as pinturas de árvores começam a surgir nos *Salons* de Paris sob a designação de ‘pinturas sem tema’. Este critério artístico, aliado anos mais tarde a todo o questionamento do acto de representação (verificado, por exemplo, nas obras de autores como Gustave Courbet e Édouard Manet e, mais tarde, nas dos impressionistas), levam a árvore a subsistir de uma forma menos naturalista, no âmbito do pensamento compositivo pictórico. A esta transformação gradual do seu sentido (e da sua forma) não terá sido alheia também a revolução introduzida por Charles Darwin, para quem a árvore se apresenta como a melhor imagem para traduzir a teoria evolucionista das espécies (Fig. 275). A árvore genealógica monofilética de Ernst Haeckel (Fig. 276), por sua vez, só veio consolidar o que Darwin tinha intuído: a árvore como símbolo principal da evolução da vida natural<sup>888</sup>. Ao perder as suas propriedades naturais, a árvore passa a deter um peso efectivo no plano intelectual e, paulatinamente, a sua representação torna-se menos mimética para se tornar mais esquemática e abstractizante. Este suposto ‘caminho’ visual da árvore, que passa,

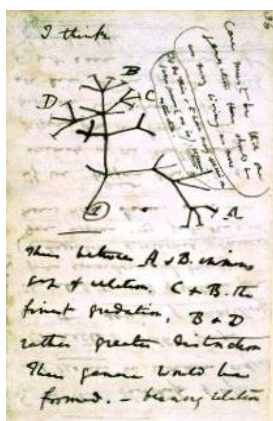


Fig. 275 Charles Darwin, esboço de árvore (primeira esquematização da evolução natural), 1837

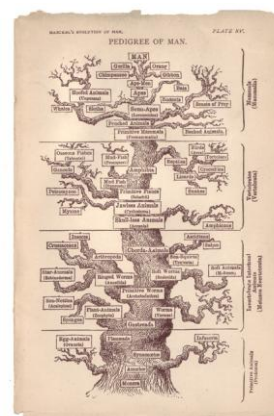


Fig. 276 Ernst Haeckel, *Árvore Genealógica Monofilética*, 1866

<sup>887</sup> Será, pois, esta ligação primordial que justifica as tão grandes semelhanças entre os vários elementos compositivos do quadro de Friedrich e uma possível representação esquemática da vulva feminina. Curioso também o facto do quadro *Dei*, se for invertido, assemelhar-se, pelo menos no que diz respeito à forma, a esta composição de Friedrich (cf. Fig. 117).

<sup>888</sup> Charles Darwin intuiu a árvore como metáfora duma possível teoria evolutiva em 1837, num caderno de apontamentos, contudo só escreve e publica *A Origem das Espécies* em 1859, onde apresenta, pela primeira vez, a árvore como símbolo máximo da evolução natural.

entre outros, pelo pensamento pictórico de Paul Cézanne, culmina com a sua desintegração figurativa na obra neoplástica de Piet Mondrian (a partir de 1911). Para este autor a árvore funciona sempre como referente de trabalho, mas, devido às suas crenças teosóficas, também possui um sentido simbólico, como um dos elementos naturais, por excelência, que significa a maternidade cósmica, da qual nascerá o *homo novus*, apregoado pelas religiões sincréticas alternativas do final do século XIX. Um dos quadros mais significativos da fase pré-abstracta de Mondrian - *A Árvore Vermelha* de 1908 (Fig. 277) - representa unicamente uma macieira; a árvore ocupa o rectângulo compositivo na totalidade, de modo bifurcado, e é pintada com cores expressivas e directas, limitadas a uma gama cromática mínima (à base de azuis e vermelhões). Esta pintura é paradigmática do grau de simplificação por nivelamento (redução gradual da forma até à essência da sua estrutura) que Mondrian imprime ao elemento árvore para, pouco tempo depois, chegar à abstracção pura. Algo que está subjacente nesta composição, e que parece nunca ter sido problematizado, é a sua aproximação metafórica às noções arquetípicas de Grande-Mãe, do outro feminino inconsciente revelado no símbolo da árvore, uma vez que são deveras impressionantes as semelhanças formais entre a árvore representada nesta obra e a púbis pintada por Courbet no quadro *A Origem do Mundo* (cf. Fig. 259)<sup>889</sup>. A identificação

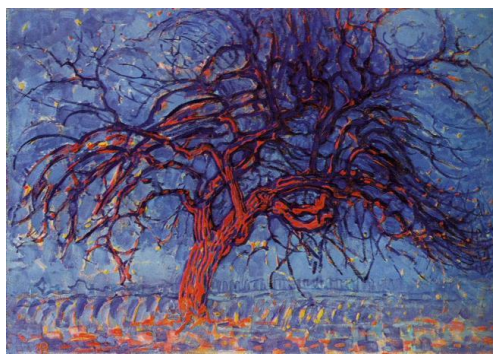


Fig. 277 Piet Mondrian, *A Árvore Vermelha*, 1908

psicológica entre a árvore, como imagem natural da fecundidade, e a criação artística (ou melhor, entre o elemento vegetal e o artista), foi desenvolvida por inúmeros autores ao longo do século XX. Cita-se apenas um dos primeiros, Paul Klee, que sugere analogias directas entre o crescimento e a fecundidade na árvore e o mesmo no processo criativo puro: “«(...) O artista vê-se assim na situação de tronco. Sob o impulso dessa corrente que

---

<sup>889</sup> Notar igualmente que o quadro *A Árvore Vermelha* foi pintado no ano anterior a Mondrian ter ingressado na Sociedade Teosófica e iniciado a execução do tríptico *Evolução* (alegoria materno-cósmica).

o invade, encaminha para a obra os dados da sua visão. E tal como toda a gente pode ver a ramagem de uma árvore expandir-se ao mesmo tempo em todas as direcções, o mesmo acontece com a obra».<sup>890</sup>

### III.2.3.10. Inversão da árvore e simetria

Outra questão derivada desta análise do quadro *Dei*, e por inerência da simbologia da árvore, é a sua construção a partir da inversão e duplicação do fragmento de imagem retirada do *dossier Caos* (cf. Fig. 239). No meu percurso pictórico já havia utilizado pedaços de imagens de árvores, como por exemplo na série *Nervous Breakdown* de 1999 (Fig. 278), recurso utilizado agora de novo, mas com sentido diferente. No caso de *Dei*, a inversão da imagem foi um mero acaso, assim como o foi a duplicação espelhada da mesma. Este acaso, ocorrido no princípio do processo, não estava previsto mas, quando a silhueta de um sino foi vislumbrada, deu-se a percepção das potencialidades expressivas do projecto em causa. Aliás, aquilo que se tentava intuitivamente (de forma ‘cega’) abordar - a espiritualidade no processo de trabalho -, de repente surge potencializada, como uma autêntica ‘iluminação’, na duplicação e inversão rotacional de uma imagem recortada. Estas casualidades aproximam também este acto pictórico das estratégias de inversão e rotação estabelecidas como tópico fundamental do início do movimento abstracto.

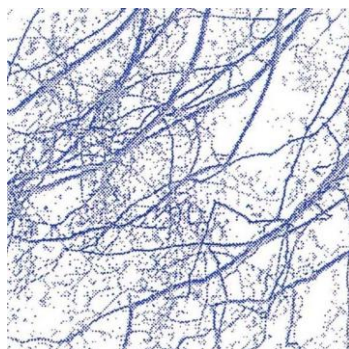


Fig. 278 *Nervous Breakdown I*, 1999

Como se sabe, a história da pintura abstracta funda-se numa suposta epifania pressentida por Wassily Kandinsky no seu estúdio: “«(...) suddenly [I] saw an indescribably beautiful picture, pervaded by an inner glow. At first, I stopped short and then quickly approached this mysterious picture, on which I could discern only forms and colors and whose content was incomprehensible. At once I discovered the key to the

---

<sup>890</sup> Paul KLEE citado in Robert DUMAS, *op. cit.*, p. 68.

puzzle: it was a picture I had painted, standing on its side against the wall. The next day, I tried to re-create my impression of the picture from the previous evening (...).»<sup>891</sup>. Verdade ou não, o importante é que esta história demonstra o poder do imprevisto, e da rotação e inversão das imagens, para a definição de estratégias de revelação de algo incompreensível. De facto, já havia utilizado este estratagema no meu próprio percurso, uns meses antes da execução de *Dei*, em 2007, no quadro *O Significado da Pintura Abstracta I* (Fig. 279). E, no caso de *Dei*, a rotação/inversão da imagem do fragmento de



Fig. 279 *O Significado da Pintura Abstracta I*, 2007

árvore, ainda se tornou mais significativa porque explicou algumas opções inconscientes tomadas durante o processo, nomeadamente a atribuição à obra de um título com sentido numinoso. Veja-se, assim, o que a inversão da árvore significa do ponto de vista simbólico: “En Orient comme en Occident l’arbre de vie est souvent *renversé*. Ce renversement, selon les textes védiques, proviendrait d’une certaine conception du rôle du soleil et de la lumière dans la croissance des êtres: c’est d’en haut qu’ils puisent la vie, c’est en bas qu’ils s’efforcent de la faire pénétrer. De là, ce renversement des images: La ramure joue le rôle des racines, les racines celui des branches. La vie vient du ciel et pénètre la terre.”<sup>892</sup>. Desta forma, e decorrente do pensamento platónico, o quadro *Dei* inclusive pode ser visto como um ícone, ou seja, a árvore invertida pode ser, em termos metafóricos, a imagem espelhada (imaneente) da verdadeira árvore (transcendente), situada fora da composição e experienciada no campo das ideias<sup>893</sup>.

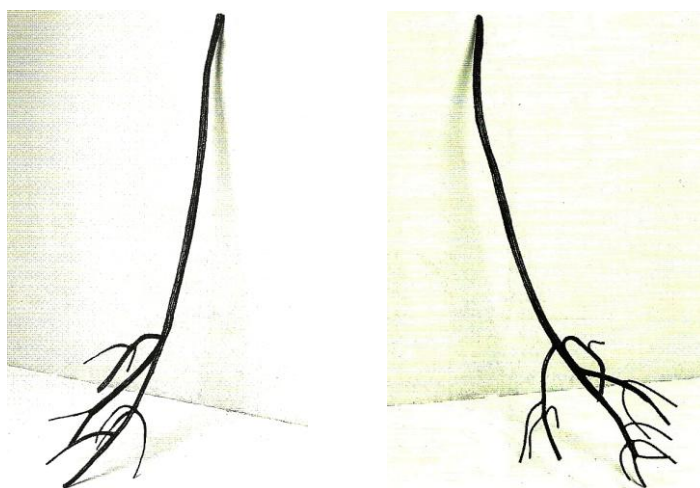
---

<sup>891</sup> Wassily KANDINSKY citado por Jeffrey WEISS, “Dis-Orientation: Rothko’s Inverted Canvases”, in Glen PHILLIPS, Thomas CROW, (ed. de), *op. cit.*, p. 145.

<sup>892</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 64.

<sup>893</sup> Ainda existe um outro domínio do conhecimento onde a árvore invertida desenvolve a sua acção: na linguística, através da árvore esquemática gramatical. Todavia, não será desenvolvida nesta investigação, por ser um assunto demasiado periférico.

O segundo tipo de acaso utilizado, na construção de *Dei*, foi a duplicação do fragmento da imagem dos troncos da árvore, e a união dos elementos através de um eixo vertical central. Esta técnica, de construção artificial da simetria, que remotamente lembra as investigações de psico-diagnose visual desenvolvidas por Hermann Rorschach, na década de 20 do século passado<sup>894</sup>, sofre influências das noções medievais de beleza e harmonia, visível em muita da iconografia medieval e da estruturação simétrica do corpo humano, e dos corpos naturais, desenvolvida na era moderna (e conotada também com ideais de beleza)<sup>895</sup>. Este enunciado torna presente, na actualidade, o modo como Rui Chafes pensa a simetria (e até a axialidade). Diz ele: “A simetria e a padronização das medidas permitem retirar as imagens dos acidentes do Mundo e conferem-lhes o estatuto de abstrações, de pensamentos.”<sup>896</sup>. A simetria é possível na arte porque esta é uma coisa artificial, pensa o artista português, mas também acrescenta que essa simetria mimetiza a simetria orgânica, aquela que existe e demonstra a inteligência da Natureza. O escultor utiliza a simetria de forma profícua na totalidade da sua obra, existindo uma série escultórica - *A Manhã* de 1992-1993 (Figs. 280 e 281) -, que não só é paradigmática da importância da simetria na disposição das peças, como também acrescenta mais um ‘eco’ formal ao quadro *Dei* aqui investigado. Interessante também, do ponto de vista de sentido,



Figs. 280 e 281 Rui Chafes, *A Manhã* II e III, 1992-1993

<sup>894</sup> Consulte-se, por exemplo, a propósito do teste de Rorschach: Miguel LEAL, *A Imaginação Cega: Mecanismos de Indeterminação na Prática Artística Contemporânea*, Porto, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2009 (texto policopiado), pp. 249-253.

<sup>895</sup> Cf. Umberto ECO, *op. cit.*, p. 55. Segundo Pseudo-Dionísio Areopagita, por exemplo, a simetria é proporção e harmonia na medida que é emanção do Belo transcendente e, desse modo, pode considerar-se a simetria como manifestação de Deus, cf. José Acácio Aguiar de CASTRO, *op. cit.*, p. 14.

<sup>896</sup> Rui CHAFES, *O Silêncio de ...*, (...), p. 35.

a aproximação de *Dei* ao sonho XXV analisado por Jung no seu *Psicologia e Alquimia*: “Trata-se da construção de um ponto central e de tornar a figura simétrica por espelhamento neste ponto. (...) um lado deve corresponder perfeitamente ao outro, tal como uma imagem no espelho.”<sup>897</sup>. Segundo este psicanalista, um dos lados representaria a consciência (ordem do inteligível) e o lado oposto representaria a inconsciência (ordem do ininteligível), completando-se e equilibrando os seus conteúdos no todo compositivo. Conclui Jung que o desejo de simetria significa o desejo do indivíduo se completar, e de harmonizar e equilibrar os pesos diferenciados da consciência e do inconsciente, que é o mesmo que dizer a individuação plena, o amadurecimento da sua personalidade psíquica. De referir apenas um exemplo, entre muitos outros dentro do meu percurso, onde foi utilizado o dispositivo da simetria e, no caso em questão - o quadro *In* de 2000 -, conotado com uma suposta dimensão feminina aplicada à composição de imagens arquitectónicas (Fig. 282).

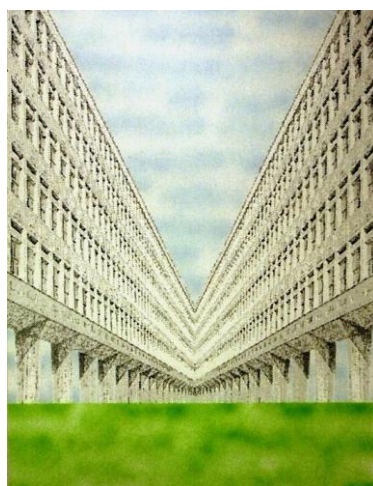


Fig. 282 *In*, 2000

### III.2.3.11. Relâmpago

A análise sistemática do quadro *Dei*, e o aprofundamento dos seus possíveis conteúdos, não estará concluída se não se abordar um último aspecto possível de ser intuído. Será que a configuração de *Dei* é o de uma árvore invertida, ou pode ainda equacionar-se um outro sentido, o da obra representar uma série de relâmpagos simétricos que se propagam por toda a superfície da tela? Esta possibilidade é colocada devido à sensação visível de luminosidade espontânea sobreposta ao espaço escurecido da tela, semelhante em tudo ao ambiente nocturno já descrito a propósito da série *Vox*.

---

<sup>897</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 182.



Como se sabe, os relâmpagos são fenómenos meteorológicos luminosos, que ocorrem durante uma trovoada, causados pela descarga eléctrica originada na fricção entre nuvens, ou entre nuvens e o solo; visualmente manifestam-se através de raios intensos e breves no céu, que se projectam no solo. Os relâmpagos sempre foram descritos como fenómenos imprevisíveis e irracionais, e conotados com a violência, com o que é assustador e com o perigo, pelo que não é de admirar a sua forte ligação ao conceito de sublime. Edmund Burke já o enunciara, e o próprio Friedrich Schiller, a propósito das manifestações do sublime, afirma: “O relâmpago só brilha para tornar mais visível aos nossos olhos o horror da noite; vemos como ele cai e principiamos mesmo a recear que ele nos atinja. (...) Vemo-nos por um lado poderosamente atraídos por esse pavoroso espectáculo, que repele os nossos sentidos, e detemo-nos no mesmo com um sentimento que, embora não possa no fundo ser denominado de *prazer*, possui com frequência uma larga vantagem em relação ao prazer.”<sup>898</sup>. Portanto, os relâmpagos provocam um misto de espanto, de susto, de prazer e medo, até de terror, tudo sensações que, de modo directo ou indirecto, reenviam o sentido para os universos do sagrado e da numinosidade (não deixam nunca de ser símbolos ambíguos de destruição e criação). Uma das características mais impactantes do relâmpago é indubitavelmente a sua luz, a sensação transmitida de potência energética incontrolável e poderosa, que surge e ilumina a realidade. Recorda, mesmo que de forma indirecta, o momento genesíaco quando Deus afirma “«Faça-se a luz».” (*Génesis* 1, 3).

No caso de *Dei*, considera-se que o possível sentido dos relâmpagos passa pela representação metafórica de Deus. A tradição judaico-cristã, e não só, é profícua nesta tentativa de associar a ideia de luz/’iluminação’ à dimensão metafísica da realidade, algo que advém tanto de épocas ancestrais e míticas, quanto do pensamento platónico. Umberto Eco explicita-o: “A ideia de Deus como luz vinha de longínquas tradições. Do Bel semítico, do Ra egípcio, do Ahura Mazda iraniano, todos eles personificações do Sol ou da acção benéfica da luz, até, naturalmente, ao platónico Sol das ideias, o Bem. Através do filão neoplatónico (Proclo em particular), estas imagens penetravam na tradição cristã, primeiro através de Santo Agostinho e em seguida por intermédio do Pseudo-Dionísio Areopagita, que por várias vezes celebra Deus como lume, fogo, fonte luminosa (...). E a influenciar toda a Escolástica posterior havia ainda o panteísmo árabe, que tinha

---

<sup>898</sup> Friedrich SCHILLER, *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, (...), p. 197.

transmitido visões de essências rutilantes de luz, êxtases de beleza e fulgor, (...).<sup>899</sup> A luz é, portanto, o princípio de toda a beleza na Escolástica medieval, mas convém especificar que, antes de ser materialidade física, consiste numa realidade metafísica, justificação pela qual uma das possíveis metáforas atribuídas a Deus seja, em muitos casos, a própria luz. A questão da numinosidade lumínica surge, inclusive, na tradição judaica, com um dos principais textos cabalísticos do século XII - o *Zohar* (que significa brilho, luz, em hebraico) - ou, ainda, com o pensamento também cabalístico do rabi Isaac Luria no século XVI, o qual afirma que o instante genesíaco inicial corresponde ao surgimento de um raio de luz divino<sup>900</sup>.

No campo da antropologia a associação entre o fenómeno meteorológico e a divindade também se estabelece. Desde tempos remotos o Deus originário é intuído nas manifestações naturais, nomeadamente nas tempestades, nos relâmpagos e nos trovões. Mircea Eliade explica também que os relâmpagos se constituem como o sinal, por excelência, da hierogamia entre o Céu e a Terra<sup>901</sup>. No caso de *Dei*, o relâmpago pode mesmo figurar uma dimensão masculina superior que fecunda a realidade feminina inferior, ou seja, simboliza uma energia luminosa superior que anima a Terra-Mãe. Erich Neumann explicita-o: “Over and over again, the darkness of the nocturnal Feminin is kindled and fecundated by fire and light.”<sup>902</sup>.

A conclusão a extraír será que, de uma forma ou de outra, o relâmpago e a sua luz simbolizam, ou melhor metaforizam, a fecundação e a criação da realidade e, já se viu, constituem-se como entidades directamente ligadas à numinosidade feminina. Também se deduz que o relâmpago simboliza o poder da ‘iluminação’ no processo de trabalho, quando pequenos e grandes acasos ocorrem, sem que o autor esteja à procura deles. Outro aspecto passível de ser concluído é que, durante a trovoada, o relâmpago (dimensão visual) precede sempre o trovão (dimensão sonora), logo, o fenómeno implica que, do ponto de vista metafórico, o som é sempre filho da luz. O que leva a considerar que esta relação entre imagem e som justifica a reunião simbiótica dos dois conceitos na expressão latina escolhida - *Vox Dei* (Voz de Deus) -, presentificando os sentidos de maternidade e de

---

<sup>899</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 62.

<sup>900</sup> Cf. John GOLDING, *op. cit.*, p. 197. O próprio Iavé manifesta o seu poder na tempestade, sendo o trovão a Sua voz, e o relâmpago o Seu «fogo» ou as Suas «flechas», cf. Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 134.

<sup>901</sup> Cf. *idem*, p. 102. Hierogamia: etimologicamente surge do latim *hieros* (sagrado) + *gamos* (união conjugal, casamento). O Céu fecunda a Terra, portanto, através de relâmpagos.

<sup>902</sup> Erich NEUMANN, *op. cit.*, p. 312.

criação associados ao elemento numinoso, ‘como se’ os sons *Vox* fossem filhos efectivos da luz *Dei*. Conclui-se, por último, que os relâmpagos de *Dei* correspondem, no âmbito do pensamento junguiano, a uma possível projecção do inconsciente feminino (da Grande-Mãe e da *anima*), e à sua capacidade de ‘dar à luz’ novas pinturas.

### III.2.4. *Foi a Luz*

“Hamlet: *Meu Deus! Eu podia estar encerrado numa casca de noz e considerar-me o rei de um espaço infinito (...).*”<sup>903</sup>

#### III.2.4.1. Dispositivo espacial

O sentido do quadro *Dei* (na qualidade de Grande-Mãe ou de *anima*) e dos quadros *Vox* (na qualidade de seus filhos) implica a discussão e o aprofundamento do dispositivo espacial concebido para os expor, o qual foi designado por *Foi a Luz*. O projecto deste espaço só se desenvolveu numa última fase da investigação, num momento posterior à concretização dos quadros, e coincidiu com o início do desenvolvimento da investigação teórica. Contudo, a sua concepção, como se verá, não foi originada de modo racional e decorrente de leituras realizadas, mas sim, e uma vez mais como na pintura, surgiu de forma inconsciente.

Será importante, neste momento, fazer uma descrição dos elementos constituintes de *Foi a Luz*. Em primeiro lugar, *Foi a Luz* corresponde a um espaço desenvolvido de forma intuitiva, principalmente a partir da compreensão da escala e da proporção do quadro *Dei*, como se esta pintura fosse observada de forma ideal. *Dei* ocupa a totalidade da parede de fundo do interior do espaço, pelo que o comprimento do quadro (380 cm), somado à espessura das paredes laterais do espaço (10 + 10 cm), define a medida-padrão (400 cm) de base para a criação de toda a instalação. O cubo concebido para o interior de *Foi a Luz* (com 40 cm de aresta), no qual o espectador se irá sentar para observar correctamente *Dei*, está recuado o suficiente para permitir, a esse mesmo indivíduo, a leitura do quadro na totalidade do seu campo de visão, semelhante ao sistema perspéctico albertiano (Figs. 283 e 284). Por sua vez, o cubo está adossado a uma parede interior, que cria, na sua face oposta, uma divisória (similar a uma antecâmara) onde se posicionam as escadas de acesso ao nível superior, que configura o espaço no qual *Dei* está situado.

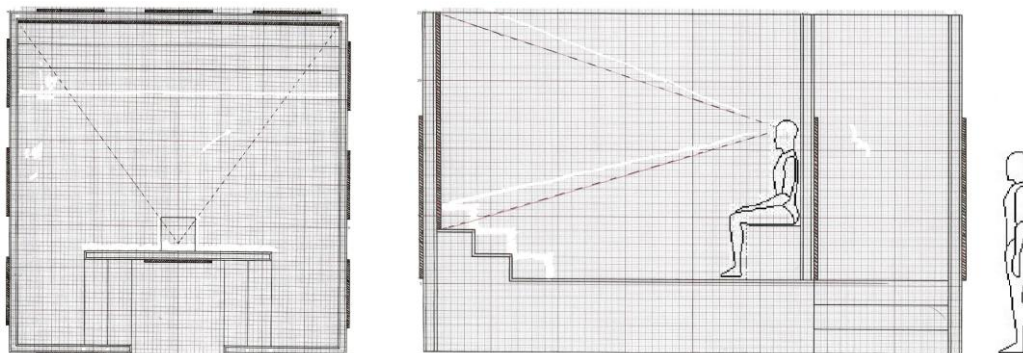
A planta do espaço, na sua totalidade, possui um formato quadrangular, e um dos seus lados - o oposto ao que suporta o quadro *Dei* - é interrompido por uma abertura que define a entrada de acesso ao centro da instalação<sup>904</sup> (Fig. 285 e cf. também Figs. 118, 119, 120 e 126). Nesta disposição das paredes, há uma espécie de abraço metafórico que incita

---

<sup>903</sup> William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p. 44.

<sup>904</sup> Este aspecto define também, à partida, a existência de um eixo principal que origina dois pólos: o da profundidade (anterior *versus* posterior) e o da largura (esquerda *versus* direita) do espaço interior.

inconscientemente o espectador, quando está no exterior, a entrar no espaço interior, mais



Figs. 283 e 284 *Foi a Luz*, planta e alçado lateral (integração de figuras ergonómicas para estudo compositivo)

privado e intimista. A volumetria final é propositadamente pequena, para admitir, no plano ideal, apenas um espectador de cada vez, fazendo recordar as dimensões exíguas das celas monásticas ou prisionais<sup>905</sup>.

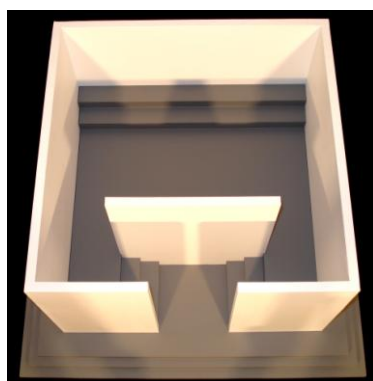


Fig. 285 *Foi a Luz*, maquete (antes da colocação das réplicas dos quadros)

A nível dos alçados (pensamento vertical), a estrutura espacial divide-se em duas grandes áreas: uma inferior que remete para a parede exterior de *Foi a Luz*, ao nível do chão, onde estão colocados os *Vox* (os centros de gravidade destes quadros coincidem, sensivelmente, com uma linha mediana definida na altura das paredes), e uma área superior

<sup>905</sup> Sem pretender ser muito exaustivo, esta espacialidade recorda também a noção de ‘espectador integrado na obra’ preconizada por James Turrell, e consubstanciada nas suas *Perceptual Cells* realizadas na década de 90 do século XX (exemplo paradigmático surge com *Solitary* de 1992), nas quais os espectadores, sozinhos no interior de pequenas cabines, são confrontados com diferentes estímulos perceptivos (principalmente lumínicos). A relevância destas obras para a investigação é diminuta, apesar de que Turrell seja um dos principais autores na actualidade a reflectir sobre a dimensão espiritual da realidade visual, isto porque o seu pensamento plástico tende para a desmaterialização e para a imaterialidade, realidades contrárias ao estabelecido para investigação nesta tese. Não obstante, consultem-se AAVV, *James Turrell*, (catálogo de exposição), Madrid, Fundación ‘La Caixa’/Edition Cantz, 1992 e Javier CHAVARRIA, *Artistas de lo Inmaterial*, Hondarribia, Nerea, 2002.

(que corresponde quase à totalidade do espaço interior, excepto na zona da escadaria de entrada), cujo pavimento corresponde ao nível definido pelas arestas inferiores dos quadros *Vox*, onde estão colocados o cubo (para o espectador se sentar) e, elevado por dois degraus, o díptico *Dei* (igualmente, os topos dos *Vox* correspondem sensivelmente ao nível mediano do quadro *Dei*). De realçar também que, do ponto de vista ergonómico, o observador (altura média), ao estar sentado no cubo, ocupa uma área semelhante à ocupada por cada quadro *Vox*, originando uma possível ligação de sentido entre ambas as realidades (cf. Fig. 222). As paredes brancas do espaço e do cubo, o chão e os degraus cinzentos (médio-escuro), e a textura lisa de todos estes elementos constituintes, reafirmam o poder da pintura como elemento principal e integrador de toda a instalação.

Este espaço ideal pode ser interpretado como metáfora directa do meu *atelier*, porque todas as suas medidas, escalas, proporções, opções métricas, etc., foram, na realidade, estipuladas a partir da vivência diária do local de trabalho. Os elementos constituintes de *Foi a Luz* correspondem inclusive às condições utilizadas, e à área ocupada, pelo dispositivo pictórico que utilizo quando trabalho no estúdio, que inclui um retroprojector (fonte de luz), o escurecimento total do espaço, a distância à parede do fundo do espaço, e a tela a pintar (encostada na mesma parede de fundo). Este dispositivo, onde a pintura literalmente acontece, já tinha sido demonstrado, de forma alusiva, em 1996, durante uma minha exposição individual intitulada *Geração Iconoclasta*, na Culturgest de Lisboa (Fig. 286)<sup>906</sup>. O aparente dispositivo da ‘noite’ aplicado no interior do *atelier*, quando se liga e desliga o interruptor do retroprojector, replica também o fenómeno do escurecimento das cores e dos valores lumínicos impressos na totalidade dos quadros, conforme já descrito nas análises da série *Vox* e do díptico *Dei*<sup>907</sup>. Assim, pode concluir-se

---

<sup>906</sup> Num texto de 2004, a propósito deste mecanismo, escrevi o seguinte: “O que se vê, no fundo do espaço escurecido, é uma réplica do quadro de Barnett Newman *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III*. No local, e por cima dessa ‘base’, foi realizado um *work in progress*, no qual perante os visitantes foi pintada, com a ajuda dum retroprojector, uma cópia da imagem da obra vandalizada (...) o público entrou em contacto directo com a execução da pintura, fez parte do próprio fenómeno.”, Rui SERRA, *Geração Iconoclasta, Análise de Uma Exposição*, (seminário *Transtextualidades* do Curso de Mestrado em Pintura), Lisboa, F.B.A.U.L., 2004, (texto policopiado), p. 10. Importa também referir que o quadro em questão - *11º Mandamento, Admitir Sempre o Erro* de 1996 (Fig. 287) - se inscreve perfeitamente no domínio da hipervalorização do feminino, da fecundidade e do nascimento desenvolvido nesta investigação, por metaforizar o corte, por cesariana, de um corpo/ventre.

<sup>907</sup> Esta sensação de escurecimento, que percorre toda esta instalação, e todo o dispositivo processual pictórico no *atelier*, lembra o que foi descrito sobre o ‘dispositivo nocturno’ na obra de Fernando Calhau: “«A noite é uma situação de encapsulamento da pessoa e tem a ver com sentimentos humanos profundos - o isolamento, o medo, a hipervalorização que a noite proporciona como enorme amplificador.» [Fernando Calhau] A «cápsula» é, portanto, o próprio corpo do

que o espaço ideal é, na verdade, reflexo do espaço real no qual me movo diariamente quando trabalho em pintura.

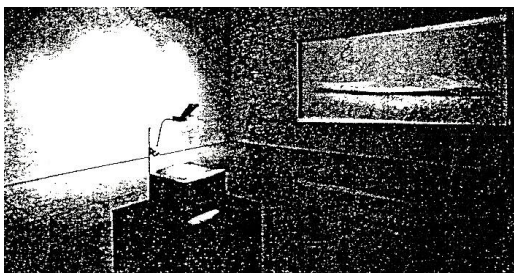


Fig. 286 Dispositivo utilizado para pintar o quadro *11º Mandamento, Admitir Sempre o Erro*, Culturgest, 1996

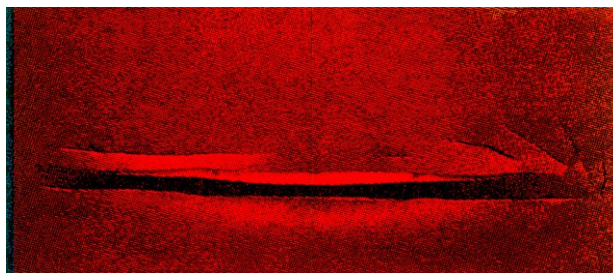


Fig. 287 *11º Mandamento, Admitir Sempre o Erro*, 1996

### III.2.4.2. Construção da maquete

Devido à impossibilidade de concretização efectiva deste espaço, foi decidido, no decurso desta investigação, demonstrá-lo através de uma maquete. As etapas para a sua concretização são as seguintes:

- Esboços iniciais, onde já se vislumbra a forma quadrada do espaço expositivo (Fig. 288).
- Definição da escala 1:10 e medição dos degraus reais de acesso ao *atelier*, transpostos para plano de estudo bi-dimensional (3 degraus com 18 cm de altura e 28 cm de profundidade, cada) (Fig. 289).
- A partir dos resultados obtidos nos alçados dos degraus, foram integradas as bases das alturas relativas aos quadros *Vox*, cujo resultado define a mediana da altura total das paredes.

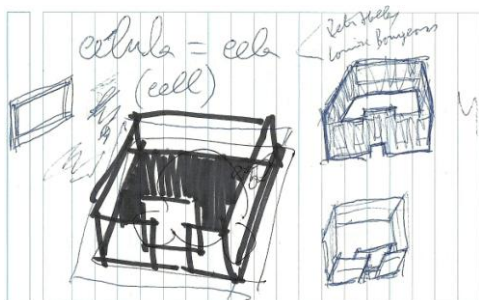


Fig. 288 *Foi a Luz* (esboços iniciais)

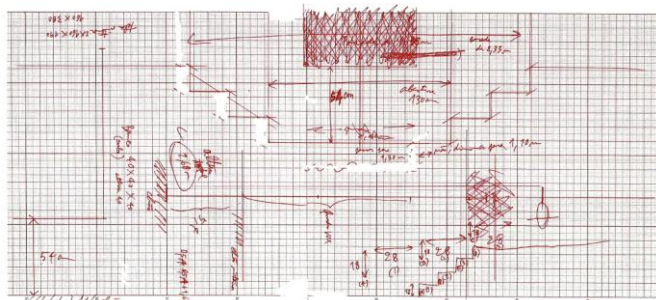


Fig. 289 *Foi a Luz*, estudo de medição dos degraus

---

artista quando aberto à noite. (...) a noite encapsula o artista para que este a torne visível, ou para que este traga ao visível o fundo literalmente abissal da visibilidade.”, Tomás MAIA, “O Gesto da Arte [O Segredo do Artista, 2]”, in Nuno FARIA, (coord. de), *op. cit.*, p. 73.

- Definição do espaço ocupado pelo cubo, semelhante (em altura, largura e profundidade de área ocupada) ao cadeirão, a partir do qual os quadros são observados no interior do *atelier* (Figs. 290 e 291).

- Determinação do espaço de recuo necessário para observação correcta de *Dei* (na totalidade do campo de visão do espectador sentado), tendo o resultado definido, automaticamente, o perímetro do espaço quadrado (16 m<sup>2</sup>), a espessura das paredes e a largura das escadas de acesso ao plano superior.

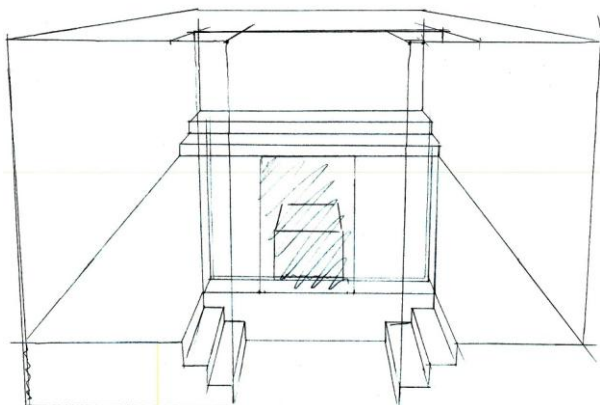


Fig. 290 *Foi a Luz*, esboço de integração do cubo



Fig. 291 Cadeira no interior do *atelier*

- Última etapa, relativa à concretização efectiva da maquete (utilização de *k-line*, madeira prensada e tinta acrílica). A possível iluminação deste espaço ideal não foi investigada, devido ao facto de não ter sido equacionada, desde logo, a real concretização da instalação.

Com a materialização da maquete chega-se, finalmente a várias conclusões: que o espaço ideal consiste num dispositivo preparado para a visão dinâmica e estática das pinturas; que replica o dispositivo de observação de quadros e o mecanismo de retro projecção utilizados durante o processo de trabalho no *atelier*; que materializa o ‘espaço mental’ que ocupo sempre que penso pintura; e que, finalmente, metaforiza um local com características espirituais, e até sagradas, onde nasce (ou se ajuda a nascer) pintura.

#### III.2.4.3. Título da instalação

Para se perceberem, estas e outras conclusões, há que aprofundar, ainda mais em detalhe, os possíveis conteúdos de *Foi a Luz*. Este título surge, de um modo puramente ocasional, no meio de uma legenda televisiva. Tal como com os *dossiers Caos* e *Projecto 2070*, também possuo o hábito processual de encontrar e sistematizar, num arquivo



específico, pedaços de frases, palavras, citações, excertos de textos, etc., com a intenção de potenciarem possíveis títulos (e ideias) futuros. O método consiste no seguinte: estar com atenção à realidade e capturar-lhe elementos potencialmente expressivos e, perante determinados sintomas, temas ou assuntos que tenciono pintar, pressentir e intuir possíveis soluções a partir do olhar sistemático do universo documental que possuo, como se de um verdadeiro *work in progress* se tratasse. O ‘acaso’ na minha produção artística, portanto, não é uma questão de pura sorte; é, isso sim, uma questão de atenção visual sistemática e redobrada à realidade. Desse modo, utilizo frases de contextos diferentes para serem associadas aos projectos que desenvolvo.

Neste caso, o título *Foi a Luz*, remete claramente o sentido para o *Génesis* bíblico<sup>908</sup> e para as questões da pura visualidade. De forma sintomática, a primeira vez que Deus profere palavras no *Génesis* é precisamente quando se refere ao elemento luminoso: “Deus disse: «Faça-se a luz». E a luz foi feita.” (*Génesis* 1, 3). Neste universo, *Foi a Luz* também surge como possível resposta metafórica a uma questão sempre presente no pensamento ocidental (e muito cara ao pensamento pictórico): saber qual surgiu em primeiro lugar, a palavra ou a imagem? No começo do Evangelho segundo São João pode ler-se: “No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava, no princípio, com Deus. Tudo começou a existir por meio d’Ele, e, sem Ele nada foi criado.” (*São João*, 1, 1-3). O que se depreende destas palavras é que o Verbo era Deus, e incarnou no Homem. Esta passagem, que muitas vezes se pensa como momento inaugural do *Génesis*, na verdade corresponde ao início do Novo Testamento, quando Deus se torna Homem, em Cristo, através de Maria. Portanto, quando se lê a expressão *Et Verbum Caro Factum Est*, o sentido reenvia o discurso para a encarnação (o ‘tornar-se imagem’) do Verbo (o termo cujo sentido é Deus)<sup>909</sup>. Assim, pode concluir-se que o título - *Foi a Luz* - torna-se forma, isto é, a(s) palavra(s) torna(m)-se imagem.

O título também direcciona o seu sentido para as questões da visualidade. Por um lado, cria pontes de contacto directo com os mitos da caverna platónica e de Plínio, fundadores da forma como se pensa a visão e o acto pictórico no Ocidente. Por outro lado, o título remete, de forma metafórica, para o mecanismo de retro projecção utilizado no

---

<sup>908</sup> A questão das paráfrases bíblicas tem acompanhado, desde sempre, o meu percurso pictórico. Sobre este aspecto da minha obra, leia-se o que já em 1999 foi escrito: “As referências bíblicas, sempre presentes nos seus trabalhos, pelo menos desde 1996, não afirmam uma atitude confessional; são a evocação do universo moral maniqueísta de matriz judaico-cristã que se alimentou de uma iconografia que preenche parte essencial do espaço histórico da arte ocidental.”, Alexandre POMAR, “Depois do Fim”, in *Expresso/Cartaz*, de 20-03-99.

<sup>909</sup> Cf. Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 55.

*atelier*. É como se eu, na condição de autor, culpasse o dispositivo ‘luz’ pelo surgimento das pinturas, mas implica também que seja eu/autor o culpado de ligar e desligar o interruptor do mesmo mecanismo. De uma forma ou de outra, a luz apresenta-se permanentemente como o veículo de manifestação da pintura e, de modo implícito, está-se sempre a falar do local onde tal acontece, ou seja, o *atelier*/espaço ideal.

Este título encerra, ainda, um último sentido menos claro. Devido à configuração do espaço, dividido em dois momentos - um relativo ao exterior onde estão os *Vox*, e outro interior onde permanece *Dei* -, a instalação pode inclusive recordar a estruturação tradicional cenográfica, onde plateia e palco se confrontam. Como exemplo periférico, veja-se a solução encontrada pelo arquitecto Frederick Kiesler para uma sala de cinema em Nova Iorque (Fig. 292). Mas, no caso de *Foi a Luz*, a estruturação cenográfica surge, idealmente, apenas para um espectador de cada vez, como um verdadeiro ‘teatro do self’, onde o espectador observa (e é observado) pelas obras<sup>910</sup>. O que implica que todo o

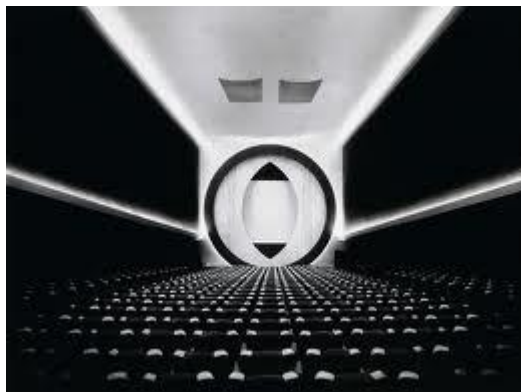


Fig. 292 Frederick Kiesler, *8th Street Movie Theater*, 1946

fenómeno vivido nesse ambiente tenha subjacente a confrontação com algo de extremamente íntimo e pessoal, justificando, dessa forma, aquilo que se experiencia subjectivamente no espaço original que é o *atelier*, onde o caos se transforma em ordem (correspondendo a um autêntico mito da criação). Portanto, e aqui reside um dos aspectos mais significativos da investigação, *Foi a Luz* (metáfora do *atelier*) pode ser visto como um autêntico espaço sagrado genesíaco, uma espécie de maternidade - *locus maternus* - onde *Dei* ‘dá à luz’, e onde eu (autor) surjo na condição de entidade que permite o adequado nascimento das novas pinturas.

---

<sup>910</sup> Tal acontece também, conforme já constatado, em *Étant Données* de Marcel Duchamp, devido ao facto de ser uma obra dividida em dois momentos de leitura (*La Chute d'Eau* no exterior e *Le Gaz d'Éclairage* no interior), e por se constituir como dispositivo ideal para ser observado por um espectador de cada vez.

#### III.2.4.4. Uma ideia de templo

Mas quais as características desta instalação (e do próprio *atelier*) relacionáveis com essa dimensão privilegiada dos espaços sagrados genesíacos? Basta, por exemplo, recordar o que foi escrito sobre as noções de *temenos* e *mandala*, e o seu sentido numinoso, a propósito da capela de Houston e da sua relação com o complexo pictórico de Mark Rothko<sup>911</sup>. Veja-se então: o *temenos* consiste num território (local sagrado ou, inclusive, templo) muitas vezes, segundo Carl Gustav Jung, com configuração quadrada, onde o trabalho mental (a psique) tem lugar. É, no fundo, o sítio onde o indivíduo traz à luz da consciência todos os conteúdos inconscientes, de forma segura. Segundo o *Dictionnaire des Symboles*, o *temenos* é reflexo do mundo divino, isto é, a sua arquitectura é a imagem da representação que o ser humano faz do divino, a ‘réplica terrestre do arquétipo celeste’<sup>912</sup>.

Por seu lado, a *mandala* corresponde a uma representação geometrizada da dinâmica relação entre o indivíduo e o cosmos (a *mandala* chega mesmo a presentificar, no plano simbólico, a totalidade do universo). Visualmente a *mandala* apresenta-se como círculo, quadrado, ou como ‘centro’ da realidade, e representa, para o crente, o seu abrigo interior onde se encontra (ou reencontra) com o numinoso<sup>913</sup>. A *mandala* é, portanto, um espaço de meditação, de contemplação e de introspecção. Sobre este conceito, no mesmo *Dictionnaire*, podem verificar-se imensos pontos de contacto com *Foi a Luz* (e, por inerência, com o modo como se pensa o *atelier*): “(...) c’est aussi une image psychagogique, propre à conduire celui qui la contemple à l’illumination.”<sup>914</sup>, e mais adiante lê-se: “Le mandala possède une double efficacité: conserver l’ordre psychique, s’il existe déjà; le rétablir, s’il a disparu. Dans ce dernier cas, il exerce une fonction stimulatrice e créatrice.”<sup>915</sup>. Por isso é que surgiu, de modo inconsciente, a necessidade de gerar um espaço ideal (metafórico), a partir do meu espaço real de trabalho. Será, uma vez mais, no âmbito da psicologia que se podem retirar as mais interessantes ilações sobre o poder metafórico-simbólico da *mandala* (e sobre as suas possíveis conexões com *Foi a Luz*): “A verdadeira mandala é sempre uma imagem interior, construída pouco a pouco

---

<sup>911</sup> De notar que o próprio Rothko desejava fazer uma replicação do espaço do seu estúdio para o local sagrado onde as suas pinturas iriam ser colocadas, cf. Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 74.

<sup>912</sup> Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 936.

<sup>913</sup> Cf. Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), pp. 462-463. Segundo Eliade, o acesso ao centro da *mandala*, por parte do crente, corresponde a um ritual iniciático.

<sup>914</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 607.

<sup>915</sup> *Idem*, p. 608.

através da imaginação (...) ela é sempre um sistema quaternário, uma «quadratura circuli» (...).”<sup>916</sup>, diz Jung, e acrescenta: “(...) as mandalas são extremamente significativas pois o seu centro contém em geral uma figura de supremo valor religioso (...).”<sup>917</sup>. Jung investiga a *mandala* de modo aprofundado, porque crê ver nela uma imagem fiel das etapas percorridas pelo indivíduo no caminho de descoberta do ‘eu’ inconsciente (e no seu processo de individuação), personificado, no caso do homem, pela dimensão arquetípica feminina (da *anima* e da Grande-Mãe). Explica o autor: “(...) o inconsciente propõe uma desconcertante profusão de definições para essa coisa obscura chamada mandala ou *selbst* (si-mesmo).”<sup>918</sup>. Na obra *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*, Jung justifica-o ainda melhor: “Esta representação arquetípica [*mandala*] corresponde a uma totalidade do indivíduo, que preexiste como imagem inconsciente, como totalidade do si-mesmo; (...) A finalidade da evolução psicológica é tal, como na evolução biológica, a auto-realização, ou seja a *individuação*. Visto que o homem só se percebe a si próprio como um ego, e o si-mesmo como totalidade, é algo indescritível, não se distinguindo de uma imagem de Deus, a auto-realização não é outra coisa em linguagem metafísica e religiosa, do que a *encarnação* divina.”<sup>919</sup>. Portanto, o que se propõe é que tanto a instalação *Foi a Luz*, como o próprio espaço do *atelier*, funcionem como locais privilegiados onde se consegue atingir uma dimensão espiritual equivalente a uma experiência religiosa, ocorrida em templos ou locais de culto - logo, o *atelier* substitui o templo, como *locus* onde o numinoso pode surgir, onde a dimensão espiritual se torna possível. Nesse sentido, considero-os (ambos) verdadeiros espaços de meditação, de silêncio, de ‘recuperação’ e ‘revitalização’ interior, e experienciá-los transforma-se num autêntico ritual.

Só que, na verdade, os espaços em questão, real e virtual, fazem parte de um processo de auto-conhecimento, nos domínios psíquico e estético. Isto mesmo é mencionado por Calvin Hall e Vernon Nordby no *Introdução à Psicologia Junguiana*: “Retrair-se do alvoroço do mundo e entregar-se de vez em quando a uma tranquila meditação é uma medida altamente preconizada por Jung como recurso para preservar ou conseguir a harmonia e a integração. Muitas pessoas criativas se entregam a retiros periódicos a fim de se revitalizar, tomando parte nos vastos recursos do inconsciente.”<sup>920</sup>.

---

<sup>916</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), pp. 104-105.

<sup>917</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>918</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>919</sup> Carl Gustav JUNG, *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011, pp. 61-62.

<sup>920</sup> Calvin HALL, Vernon NORDBY, *op. cit.*, p. 78.

Na alquimia, universo muito investigado por Jung, também se encontra o conceito de laboratório (ou oficina) que replica o que acontece em *Foi a Luz* e no *atelier*. Segundo este psicanalista, o laboratório consiste num espaço secreto, recolhido e escuro onde o alquimista trabalha a *materia prima* e tenta a transmutação, mas é ao mesmo tempo o reflexo do seu mundo interior, logo, constitui-se simultaneamente como espaço físico, mental e emocional<sup>921</sup>. Tal como no laboratório alquímico, o meu *atelier* é construído à minha medida (física e mental), constituindo-se como uma ‘zona’<sup>922</sup> onde o eu/demiurgo/autor trabalha e molda os materiais pictóricos, e onde não parece haver diferenciação substancial entre ego e espacialidade, daí considerar-se existir uma dimensão mágica, numinosa, no interior desse mesmo espaço.

#### III.2.4.5. Centro e circulação

Outro aspecto a considerar, a partir da problematização do espaço sagrado, é a simbologia do centro do mundo. Com efeito, sempre que um espaço sagrado recria uma origem, torna presente a imagem do ‘centro do mundo’. Curiosamente, na cosmovisão judaico-cristã o centro do mundo é simbolizado, inúmeras vezes, por Jerusalém (cidade ideal), e no universo alquímico encontram-se inclusive algumas definições de Jerusalém muito semelhantes às soluções adoptadas em *Foi a Luz*. Será o caso do alquimista quatrocentista George Ripley, para quem: “Jerusalém era uma imagem da Opus Magnum, cujas doze portas têm de ser transpostas de modo análogo às doze fases da obra.”<sup>923</sup> (Fig. 293), ou ainda de Michael Maier que, em 1616 no tratado *Circulus Physicus Quadratus*, se

---

<sup>921</sup> O laboratório dos alquimistas também foi comparado ao ventre materno, lugar de transformações onde a ‘criança filosófica’ está a ser nutrida, cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 998-999. Na alquimia, a palavra latina *labor* é usada para descrever métodos, procedimentos, técnicas, tudo o que tenha a ver com a ‘luta’ constante e diária do alquimista com os materiais. Ainda em latim, a palavra *ora* significa rezar. Os alquimistas, tradicionalmente, nunca deixaram de usar o *ora et labora* nos seus espaços, e reafirmavam constantemente a coincidência da conjunção *labor + ora* ser semelhante ao termo laboratório, cf. James ELKINS, *What Painting Is?*, (...), p. 37. Dessa forma, ao fazer-se o paralelismo entre laboratório e *atelier*, atribui-se o sentido de *ora et labora* ao espaço onde as pinturas são executadas. Mencione-se inclusive que neste livro de James ELKINS - *What Painting Is?* - existe um capítulo intitulado *The Studio As a Kind of Psychosis* (pp. 147-167), dedicado à analogia entre o laboratório alquímico e o *atelier* do artista.

<sup>922</sup> O termo *zona* é aqui usado com o mesmo sentido do utilizado por Andrei Tarkovsky no filme *Stalker* de 1979 - *Zona* como local sagrado, da esperança, da liberdade e da dignidade humanas. No exterior da *Zona*, Stalker, o ‘sacerdote’/vagabundo, simplesmente não possui nada (para este personagem, quem não acredita na *Zona* tem atrofiado o órgão da crença e da fé).

<sup>923</sup> Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 276. George Ripley e outros autores alquimistas enfatizam, na descrição de Jerusalém, a importância do número doze, em função também da concepção zodiacal da realidade.

refere a Jerusalém como uma fortaleza quadrada, inscrita num círculo, e como «omphalos» (umbigo/centro) do mundo<sup>924</sup>.

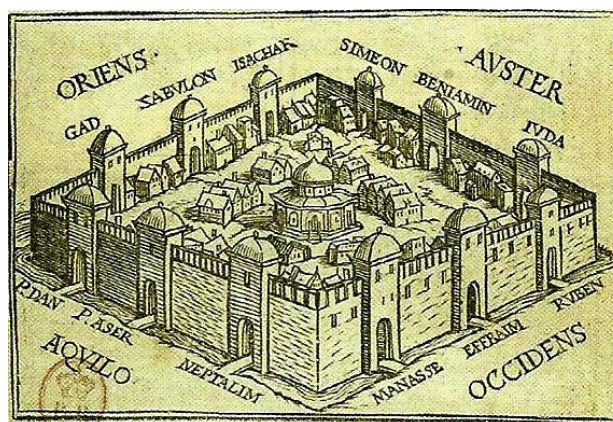


Fig. 293 Hans Holbein o Novo, *Jerusalém e o Templo*, 1538

Esta expressão - *omphalos* - é aprofundada por Mircea Eliade, desde logo, na obra *Ferreiros e Alquimistas*: “É a partir de um «centro» (ou «umbigo») que se inicia a criação do Mundo, e é por isso que - imitando solenemente este modelo exemplar - qualquer «construção» ou «fabricação» deve ser operada a partir de um «centro».”<sup>925</sup>. Também em *O Mito do Eterno Retorno*: “O «centro» é pois a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta. Do mesmo modo, todos os outros símbolos da realidade absoluta (Árvores da Vida e da Imortalidade, Fonte da Juventude, etc.) encontram-se num Centro. O caminho que conduz ao centro é um «caminho difícil», e isso verifica-se a todos os níveis do real: circunvoluções complicadas de um templo (...) peregrinação aos lugares santos (...) prisões em labirintos; todas as dificuldades dos que procuraram o caminho para o «si», para o «centro» do seu ser, etc.. O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é

<sup>924</sup> Cf. *idem*, p. 278. Interessante também a observação de Jung: “Entre as características particulares do «centro», o que desde o início mais me impressionou foi o fenómeno da *quaternidade*. (...) uma nítida insistência no quatro, ou como se houvesse estatisticamente uma probabilidade maior em relação ao quatro.”, Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 231. Considerar também, no contexto bíblico, a seguinte passagem referente a Jerusalém: “Transportou-me em espírito ao cimo de uma alta montanha e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém, que descia do Céu, de junto de Deus, resplandecente da glória de Deus. O seu esplendor era semelhante a uma pedra muito preciosa, a uma pedra de jaspe cristalino. Tinha uma grande e alta muralha com doze portas, guardadas por doze anjos, nas quais estavam escritos os nomes das doze tribos dos filhos de Israel; ao Oriente, três portas; ao Norte, três portas; ao Sul, três portas; ao Ocidente, três portas; a muralha da Cidade tinha doze fundamentos e sobre eles os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. (...) Não vi templo algum na cidade, porque o Senhor, Deus Todo-Poderoso, é o seu Templo, assim como o Cordeiro. A cidade não necessita de Sol nem de Lua para a iluminar, porque é iluminada pela glória de Deus e a sua luz é o Cordeiro.” (*Apocalipse* 21, 10-14 e 22-23).

<sup>925</sup> Mircea ELIADE, *Ferreiros e Alquimistas*, (...), p. 33.

efectivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado; do efémero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade.”<sup>926</sup>. O centro é o espaço vital (interior, abrigado, protegido) onde o cosmos nasce do caos mas, afirma Eliade, o caminho até ele é de difícil acesso: “Quer se trate de uma árvore cósmica ou de uma árvore da vida imortal ou do conhecimento do bem e do mal, o caminho que conduz até ela é «um caminho difícil», semeado de obstáculos: a árvore acha-se em regiões inacessíveis e é guardada por monstros. (...) Os símbolos desta espécie situam-se num «centro», quer dizer, estão sempre bem defendidos e o facto de os atingir equivale a uma iniciação, a uma conquista («heróica» ou «mística») da imortalidade.”<sup>927</sup>. Consta-se precisamente isso na instalação *Foi a Luz*. O espectador tem de percorrer circularmente todo o espaço exterior da instalação, deambular com o olhar pela superfície dos quadros *Vox*, percorrer todo o perímetro do espaço, como num acto condenatório ou iniciático, para aceder finalmente ao recinto interior (ao centro de *Foi a Luz*), onde se defrontará com uma realidade superior. No fundo, o movimento realizado a partir da leitura dos *Vox* é equivalente ao próprio caminho para a ‘iluminação’, que está em *Dei* no interior de *Foi a Luz* (uma espécie de ascensão espiritual mística).

Este movimento concêntrico que, no caso de *Foi a Luz*, armadilha inconscientemente os espectadores para o interior do espaço<sup>928</sup>, é uma realidade frequentemente constatada nos fenómenos religiosos (basta recordar, por exemplo na realidade católica, os deambulatórios das igrejas e as procissões, e as peregrinações muçulmanas em redor da *Caaba*, em Meca), e nos rituais pagãos, cuja origem reside no substrato do inconsciente individual e colectivo. Jung dedicou-se ao estudo deste movimento circulatório, através da análise dos arquétipos formadores das religiões, nomeadamente o círculo, cujo símbolo imediato é, no universo alquímico, o *uroboros*, serpente circular que morde a respectiva cauda, auto-aniquilando-se e auto-gerando-se em simultâneo<sup>929</sup> (Fig. 294). O psicanalista constata que esta circularidade não é mais do que a antecipação individual da penetração em profundidade no inconsciente. A propósito,

---

<sup>926</sup> Mircea ELIADE, *O Mito do Eterno Retorno*, (...), pp. 32-33.

<sup>927</sup> Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, (...), p. 471.

<sup>928</sup> A semelhança estrutural entre os vários quadros *Vox* torna-os elementos transitórios, o que imprime inconscientemente, nos espectadores, uma dinâmica de circum-ambulação em redor do espaço. Quando o *continuum* é interrompido, os espectadores são como que sugados para um pseudo-vestíbulo, e penetram no interior do espaço onde reside *Dei*.

<sup>929</sup> Uroboros é conotado com o estado cíclico do eterno retorno, e com o universo ancestral matriarcal (de domínio da Grande-Mãe).

escreve Jung: “O caminho não segue a linha recta, mas é aparentemente cíclico. Um conhecimento mais exacto define-o como uma *espiral* (...) Os sonhos, enquanto manifestações dos processos inconscientes, traçam um movimento de rotação ou de circum-ambulação em torno do centro, dele se aproximando mediante amplificações cada vez mais nítidas e vastas.”<sup>930</sup>. Assim, Jung acaba por esclarecer que a circulação, em termos psicológicos, equivale a um movimento do indivíduo em torno de si mesmo, de modo a envolver todas as nuances da sua personalidade, e a cair no inconsciente. É como se houvesse entre o ego e o inconsciente uma possível gravitação psíquica, cuja tendência

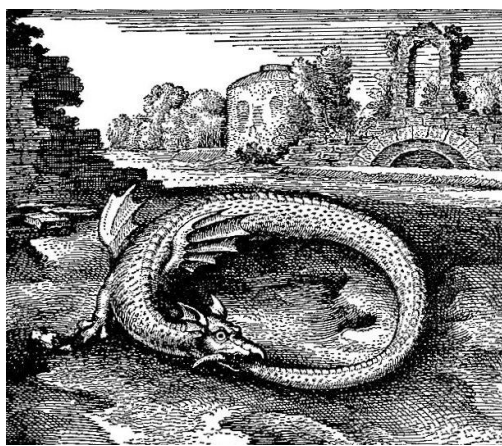


Fig. 294 Michael Maier, “Uroboros”, *Atalanta Fugiens*, 1618

última seria sempre a de desejar o regresso ao centro, ao estado primordial, indiferenciado, onde reside o inconsciente (neste ponto, relembra o conceito freudiano de ‘sentimento oceânico’).

#### III.2.4.6. Possíveis referências espaciais

Durante o arco temporal em que decorreu esta investigação, foram diagnosticados vários exemplos, no âmbito das manifestações artísticas, de construções espaciais onde a ideia de circularidade, direccionada para um centro, se tornou evidente e que, de certa forma, corroboram as opções tomadas em *Foi a Luz*. Aconteceu no caso do *Grande Vidro* de Marcel Duchamp, no qual o autor representa esquematicamente um movimento circulatório de vapores e gases eróticos, iniciado nos pistões e no moinho de moagem de chocolate (já de si um engenho com características circulatórias), elevando-se em espiral para a zona superior da composição, até chegar ao elemento espiritual feminino.

---

<sup>930</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 39.



No campo da espacialidade tri-dimensional, apresenta-se o altar *Ara Pacis Augustae* em Roma (Figs. 295 e 296), monumento em mármore mandado erigir pelo Senado de Roma entre 13 e 9 a.C., para celebrar a paz estabelecida pelo imperador Augusto, quando do seu regresso das províncias da Gália e da Hispânia. A planta do recinto configura um quadrado de cerca de 100 m<sup>2</sup>, aberto nos dois topos por escadarias axiais, situando-se no seu centro um altar (elevado em relação ao complexo) consagrado a Pax Augusta, dispensadora de prosperidade e Deusa geradora<sup>931</sup>.

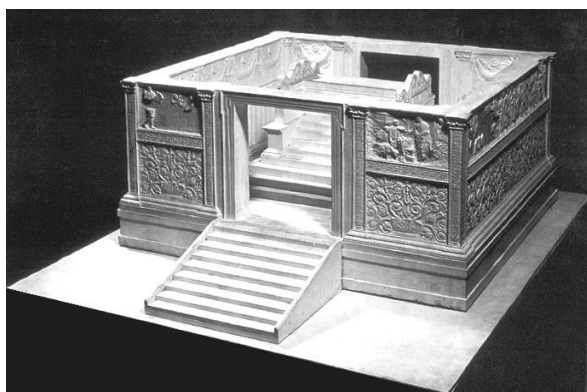


Fig. 295 *Ara Pacis Augustae* (maquete)

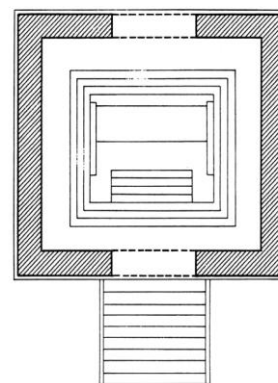


Fig. 296 *Ara Pacis Augustae* (planta)

De referir também a obra *Ambiente* (Fig. 297) da artista Ana Vieira, na qual se constata o seguinte binómio: periferia - ausência, multiplicidade (doze cadeiras) e perenidade do ser masculino - *versus* centro - presença, unidade (uma escultura) e eternidade feminina. Sobre esta instalação, leia-se: “No *Ambiente* de 1972, [Ana Vieira] apresenta-nos o ritual fúnebre da arte «plintável»: a Vénus colocada num plinto no centro de uma sala, rodeada de cadeiras vazias afastadas da escultura e afastadas de nós por uma rede (muro?) que não permite aproximação, mas ainda deixa ver. Transparência ou opacidade: o que é a obra de arte e o que pode ela? A sacralização da obra, a sua separação da vida e do quotidiano, é aqui interrogada. Tal como na utilização da arte greco-romana, dos seus corpos perfeitos e memória de um tempo da religião da arte, que deixam agora, com o seu exílio, um lugar vazio, permanecem enquanto ausência - uma ausência saturada -, retiram-se ou parecem perder a solidez.”<sup>932</sup>. Independentemente de se estar perante um dos primeiros trabalhos, no movimento conceptual português emergente, que critica a contextualização museológica das obras e as suas relações com a recepção, o certo é que

<sup>931</sup> Cf. Laura CAMPO, “Il «Nuovo» Altare di Augusto”, in *Bell'Italia*, nº 261, Janeiro de 2008, pp. 68-81.

<sup>932</sup> Paulo Pires do VALE, *Ana Vieira, Muros de Abrigo*, in <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71190&visual=2> de 12-10-2012.

Ana Vieira problematiza, de forma inconsciente, a questão da segurança e protecção (e da sensação de abrigo interior) do espaço centralizado, características próprias da identidade feminina arquetípica.



Fig. 297 Ana Vieira, *Ambiente*, 1972

Por último, refira-se a série *Cells* (Figs. 298 e 299) da artista Louise Bourgeois que, durante cerca de duas décadas, cria dispositivos espaciais, utilizando estruturas tendencialmente circulares e quadradas (a configuração mandálica mais frequente), que remetem o espectador para uma circularidade antecipatória à noção interior de abrigo,



Fig. 298 Louise Bourgeois, *Cell (Eyes and Mirrors)*, 1989-1993



Fig. 299 Louise Bourgeois, *Cell (The Last Climb)*, 2008

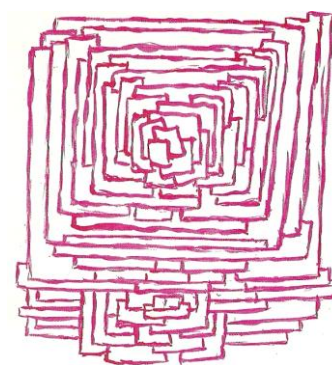


Fig. 300 Louise Bourgeois, *Insomnia*, 1995

intimidade, germinação, maternidade, protecção, etc.. Sobre estas *Células/Celas* leia-se o comentário: “(...) its obvious spatial analogy but even more to the theories and concepts surrounding biogenetic and biochemical discoveries (...) Louise Bourgeois’s *Cells* present a complex of interwoven metaphor and morphology, where the web of associations

conjures up real architectonic features (honey-combs, prisons, cloisters).”<sup>933</sup>. E ainda: “The cell has proved to be the simplest and most basic biological structure, yet it contains all the characteristic features of life.”<sup>934</sup>. Significativo é também o desenho *Insomnia* de 1995 (Fig. 300), que codifica como mandálicos os espaços de abrigo que Bourgeois concretiza nas *Cells*.

*Foi a Luz* cria réplicas, duplos, fantasmas, ou seja, espelha na pintura os sonhos, as fantasias, as ideias originadas pelo inconsciente. O *atelier*, metaforizado em *Foi a Luz*, materializa, pois, esse mesmo inconsciente. É uma espécie de *Creator* semelhante ao ‘oceano’ do planeta *Solaris* na obra homónima de Stanislaw Lem: “In Lem’s novel, the heroes fly into the planet Solaris which is nothing more than an enormous living being called ‘The Ocean’. The Ocean itself is searching for contact with the cosmonauts. And for this reason it materialises their subconscious and produces doubles, the phantom representations of their dreams, their sins and their fantastic ideas.”<sup>935</sup>. Este ‘oceano’/*atelier* é, assim, uma réplica do espaço mental onde a pintura nasce e se desenvolve. Portanto, estes exemplos acabam todos por ser dispositivos espaciais que questionam a presença do sagrado (no seu interior), e apresentam configurações semelhantes às adoptadas em *Foi a Luz*.

#### III.2.4.7. Degraus

Além da circularidade e centralidade espaciais, existe uma outra componente arquitectónica importante para a definição de *Foi a Luz*: refiro-me aos três lanços de escada existentes e distribuídos pelos plano inferior, na entrada de acesso e no plano superior da instalação. O primeiro lanço, de 3 degraus, situado no exterior, não se constitui como barreira de acesso aos *Vox*, conseguindo o espectador aproximar-se e experienciar tectonicamente os quadros, isto é, aperceber-se da sua fisicalidade através da consciencialização da sua espessura. O segundo lanço, da entrada, com 6 degraus (3 do lado esquerdo e 3 do direito), define funcionalmente a passagem do nível inferior para o superior; este segundo lanço, é limitado no plano inferior pelo espaço da entrada central e no plano superior por dois espaços (esquerdo e direito) de acesso ao interior de *Foi a Luz*, que repetem a verticalidade dos *Vox* e a sua tectónica (o observador vê e ‘sente’ a largura

---

<sup>933</sup> Rainer CRONE, Petrus Graf SCHAESBERG, *Louise Bourgeois, The Secret of The Cells*, Munique e Nova Iorque, Prestel, 2008, p. 86. Podem estabelecer-se, uma vez mais, conexões indirectas com as *Perceptual Cells* de James Turrell.

<sup>934</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>935</sup> Mikhail ROMADIN, “Film and Painting”, in Nathan DUNNE, *op. cit.*, p. 392.

das paredes do espaço); por sua vez, a bifurcação estabelecida remete para o complexo de escadaria do vestíbulo da Biblioteca Laurenziana do convento de São Lourenço em Florença (cf. Fig. 69). O terceiro e último lanço consiste em dois degraus no interior do espaço, que impedem o espectador de se aproximar de *Dei*; tal verifica-se porque não só elevam o quadro (criam uma barreira visual e física que tornam a pintura aparentemente mais distante), como o fazem recuar e ficar numa espécie de nicho enclausurante (como no recuo da ábside da capela Rothko de Houston), onde é impossível percepção dos lados do quadro; assim, ao contrário dos *Vox* que são tangíveis porque são compreendidos como objectos, *Dei* torna-se intangível porque o quadro é percebido ‘apenas’ como imagem (como se não possuísse espessura).

Mas o mais importante será o possível sentido (ou sentidos) das escadas como um todo. A escada é o símbolo clássico da ascensão. Além da subida ao conhecimento, à sabedoria e à transfiguração, também pode significar uma elevação integrada de todo o ser. Na religião cristã a escada é o símbolo da ligação entre a Terra e o Céu, isto é, símbolo da ascensão do indivíduo para ser admitido no Paraíso onde se confrontará com Deus<sup>936</sup>. Também já se referiu que, no poema *A Noite Escura da Alma* de São João da Cruz, a escada dirige o leitor até Deus. Segundo o místico quinhentista, a alma tem de elevar-se para ir ao encontro do amado, ou seja, do numinoso; assim, todos estes degraus simbolizam a iluminação progressiva na interioridade do ser. Conclui-se, então, que o elemento mais relevante do sentido da escada é a possibilidade do indivíduo, num nível de ‘cegueira’ inicial, subir a um estágio de ‘iluminação’ final.

#### III.2.4.8. O quadrado

Contudo, a característica mais importante da espacialidade de *Foi a Luz* é a sua forma quadrada. Muito rico do ponto de vista simbólico, a inclusão do quadrado neste projecto ajuda a perceber o sentido último do complexo espacial, e a sua estreita ligação aos resultados pictóricos. Já se demonstrou como a noção de cidade ideal possui, muitas vezes, a configuração quadrada<sup>937</sup>, e a própria planta do *atelier*, que está na base de *Foi a Luz*, assemelha-se a um quadrado (Figs. 301 a 304). Inclusive já se viu como Rothko, no princípio do projecto da capela de Houston, trabalhou, juntamente com o arquitecto Philip Johnson, a ideia do quadrado espacial. Mas qual a relevância específica desta figura para

<sup>936</sup> Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 413.

<sup>937</sup> A propósito de Jerusalém, cidade ideal, refira-se a seguinte passagem: “A Cidade formava um quadrado e o seu comprimento era igual à sua largura.” (*Apocalipse* 21, 16).

toda a investigação? Ou melhor, o que é que pode significar, a limite (e do ponto de vista simbólico), um espaço quadrado que envolve, no seu interior, uma entidade numinosa? A resposta reside, em grande parte, na interpretação psicológica da numerologia. O quadrado sempre surgiu como a materialização do número quatro que, por si só, possui o sentido da beleza e totalidade universais. O quatro significa, antes de mais, os quatro elementos fundamentais - terra, ar, água, fogo - e, na alquimia, as quatro qualidades materiais - quente, frio, seco, húmido -, elementos e qualidades aplicáveis, de uma forma ou de outra, ao universo da pintura. O quatro simboliza também os 4 pontos cardeais, os 4 ventos principais, as 4 fases da lua, as 4 estações, etc., e, segundo Vitruvius, o quatro seria o



Figs. 301 a 304 Interior do atelier (quatro alçados)

número do Homem na sua totalidade: “(...) já que a largura do homem de braços abertos corresponderá à sua altura, dando assim a base e a altura de um quadrado ideal.”, refere Umberto Eco a propósito (Fig. 305)<sup>938</sup>. Fruto da tradição pitagórica, o número quatro corresponde ainda ao princípio da estabilidade e da solidez e, no universo cristão, equivale à cruz de 4 braços (sinal de Deus e da totalidade) e à estabilidade e solidez espiritual<sup>939</sup>.

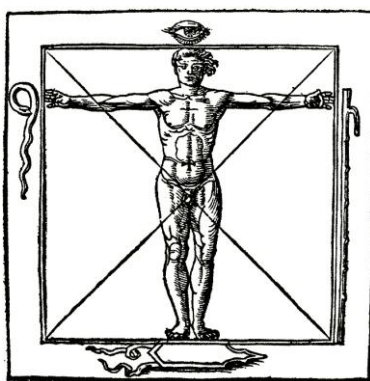


Fig. 305 Agrippa von Nettesheim, “O Homem Como Cruz”, *De Occulta Philosophia*, 1533

<sup>938</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 51.

<sup>939</sup> Cf. *idem*, p. 51. Jung também opina o seguinte: “No simbolismo espontâneo do inconsciente, a cruz, enquanto quaternidade, está relacionada com o si-mesmo e, portanto, com a totalidade do homem.”, Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), pp. 274-275.

Jung, no contexto da psicologia e a respeito do número quatro e do quadrado, afirma o seguinte: “Ao contrário do pensamento trinitário de Platão, a velha Filosofia grega pensava em *termos de quaternidade*. Em Pitágoras não é a tríade que desempenha o grande papel, mas a quaternidade, como, por exemplo, no chamado juramento pitagórico, o qual proclama que o número quatro, a *tetrakys*, tem «as raízes da natureza eterna». Na escola pitagórica também domina a ideia de que a alma é um quadrado e não um triângulo.”<sup>940</sup>. A associação pitagórica de alma (*anima* em latim) ao quadrado pode, uma vez mais, e segundo o pensamento junguiano, implicar a noção do outro inconsciente feminino, encerrado dentro duma forma harmónica e perfeita. E, assim, pode-se inclusive discorrer que a quaternidade se associa, no imaginário colectivo, aos próprios arquétipos *anima* e Grande-Mãe.

Jung, nas suas investigações, afirma existir uma certa tendência natural no pensamento ocidental para os números ímpares (nomeadamente o três na Trindade) simbolizarem o universo masculino, e os números pares (por exemplo, o quatro da *tetrakys* pitagórica) exprimirem o cosmos feminino<sup>941</sup>. Afirma o próprio: “A iconologia da Idade Média, desenvolvendo as especulações a respeito da Theotokos (Mãe de Deus), imaginou um símbolo quaternário, mediante as representações da coroação de Maria, e introduziu-o, (...), no lugar da Trindade.”<sup>942</sup>. Jung desenvolve esta problemática também no domínio da alquimia: “É preciso ressaltar, no entanto, que ao lado da nítida tendência para a quaternidade da alquimia (como também do inconsciente), sempre há uma incerteza marcante entre o três e o quatro. Já no axioma de Maria Prophetissa, a quaternidade é encoberta e vaga. (...) O quatro significa o feminino, o materno, o físico; o três, o masculino, o paterno, o espiritual. A incerteza entre o quatro e o três significa portanto o

---

<sup>940</sup> Carl Gustav JUNG, *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*, (...), p. 74. A quaternidade representa para Jung o fundamento arquetípico da psique humana, ou seja, a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes, e todas as suas análises dos tipos psicológicos assentam na teoria das quatro funções fundamentais da consciência: o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação, cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 798.

<sup>941</sup> Cf. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 34.

<sup>942</sup> Carl Gustav JUNG, *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*, (...), p. 78. No *Estudos Alquímicos* o autor afirma algo semelhante: “Através do acolhimento e da coroação de Maria surge, como mostram as representações imagísticas medievais, um aumento da tríade masculina mediante um quarto elemento de natureza feminina. (...) Os símbolos naturais da totalidade, (...) são quaternidades, múltiplos de quatro, ou quadraturas de círculos.”, Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 98.

mesmo que a hesitação entre o espiritual e o físico (...).”<sup>943</sup>. E, mais adiante, refere: “A quadratura do círculo é um símbolo do «opus alchymicum», na medida em que decompõe a unidade caótica originária nos quatro elementos, recompondo-os novamente numa unidade superior. A unidade é representada pelo círculo e os quatro elementos, pelo quadrado. A produção do uno a partir do quatro é o resultado de um processo de destilação, ou melhor, de sublimação, que se dá numa forma «circular». ”<sup>944</sup>. Jung explica como o simbolismo do quadrado (recorrente na cosmovisão medieval e renascentista), reaparece de modo insistente nos sonhos e visões dos indivíduos psicanalisados no século XX. Citam-se dois exemplos, retirados do *Psicologia e Alquimia*, que apresentam muitas semelhanças com a instalação pictórica aqui analisada. No início do sonho XXIII lê-se: “Num espaço quadrado. O sonhador vê sentada à sua frente a mulher desconhecida, cujo retrato ele deve desenhar. O que desenha, no entanto, não é um rosto, mas trevos de três folhas ou cruces retorcidas pintadas de quatro cores: vermelho, amarelo, verde e azul.”<sup>945</sup>. E, mais à frente, ainda no sonho XXIII: “(...) o sonhador encontra-se novamente no temenos, confrontado com a mulher desconhecida que personifica a quarta função, ou função «inferior» [inconsciente].”<sup>946</sup>. E no sonho XLIV Jung relata: “O sonhador encontra-se num espaço quadrado, onde deve permanecer imóvel. Trata-se de uma prisão para liliputianos ou crianças. Uma mulher cruel vigia-os. As crianças começam a movimentar-se e circulam na periferia desse espaço. O sonhador sente vontade de fugir, mas é impedido.”<sup>947</sup>. Independentemente dos sentidos ou significados destes sonhos, até porque têm origem em relatos de indivíduos pacientes de Jung com historial clínico e patológico, o que interessa ressaltar é que a estrutura destes sonhos tem origem num substrato arquetípico colectivo, comum a toda a humanidade, tornando pertinente a relação directa estabelecida dessa estrutura com a própria actividade artística, o que, no caso desta tese, se consubstancia no complexo pictórico *Vox e Dei* integrado no espaço *Foi a Luz*.

---

<sup>943</sup> Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, (...), p. 37. O axioma central da alquimia - aforismo de Maria Prophetissa - consiste no seguinte: “«Um torna-se dois, dois torna-se três e do três provém o um que é o quarto».”, *idem*, p. 34. Lembrar também que a união metafórica, através da multiplicação, do três (masculino) com o quatro (feminino) dá como resultado o doze, número que encerra a ideia de ciclo temporal, e que corresponde também ao número de quadros da série *Vox*.

<sup>944</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>945</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>946</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>947</sup> *Ibidem*, p. 200.

A propósito da figura geométrica quadrangular regular, outro facto significativo constatado no *atelier*, e que de certa forma cria também conexões com o *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* de Malevich (cf. Figs. 8 e 80), foi a colocação em 2011 (no momento preciso em que foi iniciada a componente teórica desta investigação) de um quadro intitulado *Dei Mater* ou *Anima*, no canto superior do espaço de trabalho (Figs. 306 e 307). Esta obra, com formato quadrado, acompanhou literalmente todo o processo de leitura e redacção conducente à concretização desta tese, como uma entidade viva, ou melhor, como um verdadeiro ícone supervisor dos resultados obtidos.

A questão do quadrado em *Foi a Luz* repercute-se até no cubo branco incluído no interior do seu espaço. Este sólido serve como assento, como uma espécie de trono, para o espectador contemplar idealmente o quadro *Dei*. Lembra a frase de Erich Neumann: “(...) the throne becomes the sacral symbol of the Great Mother, who has receded into the background, and it is on this throne that the king sits.”<sup>948</sup>. Também é metáfora do cadeirão utilizado no *atelier*, quando se pensa, se executa e contempla pintura. Nessa medida, esta ‘tri-dimensionalização’ do quadrado pode encerrar outro sentido, latente, que ainda não foi aflorado. É, tal como nas cadeiras do *Ambiente* de Ana Vieira, o único elemento que



Figs. 306 e 307 Interior do atelier e *Dei Mater* ou *Anima*

implica a presença humana, e evoca indirectamente a ideia do autor que observa o que foi gerado (a pintura), mas que se deixa observar pela entidade numinosa, e geradora de pinturas, na qual a obra se transforma (o ícone).

---

<sup>948</sup> Erich NEUMANN, *op cit.*, p. 99.



Por último, o quadrado surge ainda através da presença intuída do quadrado semiótico de A. J. Greimas (Fig. 308), o qual justifica toda uma dinâmica de oposições, implicações e contradições entre os modelos pictóricos, tanto no interior como no exterior

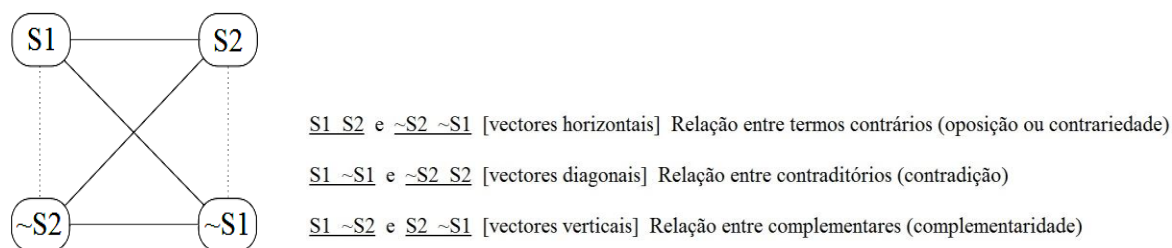


Fig. 308 Quadrado semiótico de Greimas

da instalação e na configuração do próprio espaço. Este sistema estruturalista da semântica fundamental contribui para uma melhor leitura do todo pictórico instalado e demonstra um outro aspecto deveras importante: quando se fala de visualidade e do fenómeno pictórico, é obrigatório estruturar-se o pensamento em função de pesos, equilíbrios, relações estabelecidas entre o todo e as partes, comparações de categorias, etc.. No fundo, o quadrado semiótico de Greimas evidencia que existe uma enorme teia invisível de eixos e conexões - horizontais, verticais e diagonais - entre os elementos constituintes das várias pinturas e, em última instância, justifica a simbiose máxima entre os programas pictórico e espacial desenvolvidos. Os esquemas incluídos no anexo 9 demonstram muitas das relações que podem ser verificadas, e/ou intuídas, durante o processo de trabalho no *atelier*, na inter-actividade entre os quadros e a espacialidade *Foi a Luz* (na qual estão inscritos), e na forma como o todo e as partes são percebidos pelos espectadores.

#### III.2.4.9. O artista e o 'outro' feminino

Conclui-se, portanto, que o acto de ver *Foi a Luz* e, por inerência, a série *Vox e Dei*, pode ser estabelecido em função de duas proposições máximas: uma correspondente à visão dinâmica, circulatória, do factor masculino (pressentido nos *Vox* exteriores), e outra relativa à visão imóvel e extática do factor feminino (vislumbrado em *Dei* interior)<sup>949</sup>. Curiosamente, esta formulação assemelha-se também ao género pictórico 'o artista e a sua modelo', no qual o autor, na intimidade do seu espaço de trabalho, se auto-representa duplamente, na sua condição de 'criador' e na do outro inconsciente projectado no corpo

<sup>949</sup> Extático neste caso com o sentido de contemplação, de espanto, de arrebatamento por algo intangível.

da modelo<sup>950</sup>. É precisamente isso que, porventura, Gustave Courbet presente no *A Origem do Mundo*. É também o que Marcel Duchamp intui no *Grande Vidro*, com a descoberta da 4ª dimensão, isto é, da unidade perdida, com a ligação dos dois sexos num andrógino original. Ou, inclusive, é o que acontece na ‘iluminação’ traumática experienciada pelo *voyeur*, perante o outro feminino exposto na instalação *Étant Donnés* (que, de certa forma, replica o último estúdio de Duchamp em Nova Iorque). Mas, sobretudo, é o caso de *Foi a Luz*, metáfora do *atelier*, no qual o eu/autor/espectador, após uma fase inicial ritualística, entra no espaço interior onde se situa o outro (feminino numinoso), e através do qual decorre o milagre da criação. Donald Kuspit clarifica, de modo exemplar, esta ideia: “Eventually only the artist and the model were left in the studio, the crowd having been ousted in the name of pure creativity. (...) It has become a mythical, sacred place, a sanctuary from the world devoted entirely to art. The model has become a mysterious presence - however everyday she looks - suggestive of the mystery of creativity. She becomes a projection of the artist’s unconscious, more particularly, the creativity it makes possible. Indeed, she becomes desirable - or at least interesting - because she embodies his desire to be creative.”<sup>951</sup>.

Reside aqui o possível sentido final deste complexo pictórico: *Foi a Luz* é metáfora de uma maternidade, do local onde ocorre o mistério da natividade e, nessa condição, o eu/artista surge também na condição de elemento coadjuvante, de verdadeiro obstetra, que acompanha toda a gestação e ajuda no nascimento da nova realidade que é a pintura. Nesse sentido, e do ponto de vista mítico-simbólico, *Foi a Luz* (e por inerência o *atelier*) corresponde à «caverna matriz», ao espaço sagrado onde reside a Grande-Deusa *generatrix*<sup>952</sup>, local por excelência onde todas as mães (e, porque não, todos os artistas) repetem esse acto primordial que é dar à luz uma nova vida.

---

<sup>950</sup> Neste caso específico, a compreensão de autor remete para a noção de Mercúrio, entidade meio-masculina e meio-feminina, que gera e é gerado de si próprio. Mercúrio, segundo Jung, simboliza o paradoxo representado na confrontação do quatro (feminino) com o três (masculino), cf. Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 219. O psicanalista cita, a propósito de Mercúrio, o seguinte: “«A mãe deu-me à luz e ela mesma é gerada por mim».”, *idem*, p. 218. Numa passagem do texto *Durante o Fim*, do livro homónimo de Rui Chafes, também se presente esta condição: “Sabes, *eu fui tirado de dentro de mim*. Isso é tão simples, tão assustadoramente simples, nem imaginas.”, Rui CHAFES, *Durante o Fim*, (...), p. 15. A capacidade de Mercúrio de gerar-se a si mesmo, ou seja, de no fundo gerar a sua própria mãe é, pois, em tudo semelhante à experiência demiúrgica que alguns autores sentem no interior dos seus espaços de trabalho.

<sup>951</sup> Donald KUSPIT, *The End of Art*, (...), pp. 179-180.

<sup>952</sup> Cf. Mircea ELIADE, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, (...), p. 180. Leia-se também, a propósito, Erich Neumann: “The earliest sacred precinct of the primordial age was probably that in which the woman gave birth. It is the place where the Great Goddess rules and from which (...) all males are excluded.”, Erich NEUMANN, *op cit.*, p. 159.

### III.2.5. Considerações finais

#### III.2.5.1. Processo autoral

Para sustentar todo o discurso desenvolvido neste terceiro capítulo será necessário apresentar e esclarecer a minha posição enquanto autor, pois só assim se compreenderá, em profundidade, a realidade da minha práxis, as minhas convicções no âmbito pictórico e, ainda, o momento do percurso artístico em que me encontro.

Foi criado, para que tal clarificação aconteça, um conjunto de premissas que guiam todo o meu trabalho passado, presente e futuro, a nível de processos, objectivos, metodologias, condições de trabalho, etc.. As disposições são as seguintes:

- Desenvolver sozinho todo o trabalho artístico, desde o início do projecto até à conclusão das pinturas.

- Não admitir quaisquer interferências exteriores dentro do *atelier*.

- Acreditar na pureza das formas e dos detalhes, na qualidade técnica, no esforço físico e mental exigido para a criação visual pura.

- Não abandonar os suportes tradicionais e recorrer a dispositivos manuais e rudimentares, para criar resultados pictóricos aparentemente mais avançados do ponto de vista tecnológico.

- Perseguir ideias, imagens e formas simples que proporcionem conteúdos fortes, complexos e profundos.

- Sentir a criação como algo semelhante a uma armadilha que captura os sentidos dos espectadores.

- Canalizar o virtuosismo para a qualidade formal e para o rigor conceptual.

- Sentir o todo do quadro, os pormenores e os detalhes (ou seja, sentir obsessivamente tudo o que está na superfície das obras).

- Utilizar apenas uma única vez a matriz de cada imagem/referente, quer seja do *dossier Caos*, quer seja do *dossier Projecto 2070* (para conferir ao quadro a ideia de aura, de objecto único).

- Destruir as matrizes já utilizadas (depois de ‘reveladas’ essas imagens perdem toda a ‘energia interior’ que detêm).

- Continuar sempre a procurar novas matrizes (constituição permanente dos *dossiers Caos e Projecto 2070*).

- Deixar que o tempo amadureça as ideias e as imagens (se elas se mantiverem com ‘energia interior’ é sinal que necessitam de ser concretizadas, caso contrário serão eliminadas).

- Usar sempre a metáfora e a alegoria como componentes estruturantes do pensamento plástico.

- Conceber e fazer exposições com sentido metafórico, cujas obras possam ser vistas singularmente e em conjunto (como um todo meta-narrativo).

- Usar títulos que sejam paráfrases, citações e alusões de outras áreas de conhecimento, e que se constituam como amplificadores de sentido das exposições e dos quadros.

- Pensar o acto pictórico como uma reflexão profunda da história da arte em geral, da pintura em particular, e de outras áreas disciplinares, como o cinema, a literatura, a música, o teatro, etc..

- Comparar e medir sempre os meus critérios de disciplina e de auto-crítica em função dos grandes representantes da pintura e da arte do passado e do presente (autores com espessura crítica no âmbito artístico).

- Ser digno desse confronto, ou seja, estar à altura de fazer boa pintura.

- Obedecer sempre a valores éticos e morais rígidos aplicados ao meu percurso autoral.

- Transmitir e aconselhar sempre estes valores, e nunca abdicar deles.

- Superar a incapacidade nihilística contemporânea de sentir a presença de uma dimensão mais profunda na arte.

- Acreditar no reencontro com a dimensão espiritual da arte.

- Nunca desistir, em circunstância alguma, de acreditar nas minhas capacidades criativas.

- Colocar-me sempre em causa, no ‘limite do precipício’, em cada pintura que execute e em cada exposição efectuada.

- Viver a experiência do *atelier* como um fenómeno enclausurante e solitário.

- Perceber a pintura como um meio de auto-descoberta de verdades universais.

- Acreditar que o verdadeiro segredo, o verdadeiro mistério da pintura e da arte não são os processos, mas sim a fé - fé na práxis criativa, fé autoral (de transportar uma verdade eterna e universal), e fé no desconhecido.

Aliás na entrada do *atelier* estão afixadas, significativamente, as seguintes máximas (Fig. 309):

## 5 Máximas

- Pintar sempre.
- Trabalhar muito.
- Arriscar e radicalizar o discurso.
- Máxima qualidade no trabalho.
- Destruir sempre que necessário.

Fig. 309 Máximas impressas e expostas na entrada do *atelier*

Às quais acrescentei recentemente:

- Pintar como um acto de fé.
- Nunca traír estes princípios.

Também estão afixadas, no mesmo local, as seguintes citações: “A mais absoluta prova de genialidade que um artista pode dar é não desviar-se nunca da sua concepção, da sua ideia, do seu princípio, e de fazê-lo com tanta firmeza que nunca perde o controlo sobre essa verdade, (...).”<sup>953</sup>, de Andrei Tarkovsky e: “A coisa mais importante num artista é manter a sua individualidade, a sua loucura individual e, sobretudo, carregar um mundo consigo.”<sup>954</sup>, de Rui Chafes.

Estas ‘regras’, que me acompanham diariamente, no fundo são pequenas directivas, pequenos estímulos, que me mantêm sempre alerta enquanto criador. Mas também são verdades relativas, condicionadas apenas à minha dimensão autoral, que pouco ou nada têm a ver com a verdade da minha vida pessoal. Nesse sentido, a actividade artística, e toda a cosmovisão vivida dentro do *atelier*, são uma realidade à parte, são a dimensão e o lugar onde a minha espiritualidade é colocada em jogo.

---

<sup>953</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 90.

<sup>954</sup> Rui CHAFES, *O Silêncio de ...*, (...), p. 95.

Será esta, porventura, uma das grandes conclusões a que posso chegar: que, em mim, a espiritualidade transferiu-se do domínio religioso para o plano estético. Constatação que, creio, é sinal tanto de amadurecimento do meu percurso artístico, como inclusive sintoma de uma mudança que se está a declarar no momento actual. E, a limite, é precisamente para isso que a presente tese serve, para demonstrar a situação em que me encontro, diagnosticando as coisas em que acredito e que me motivam a continuar a pintar, apresentando inclusive o possível futuro do meu percurso. Esta circunstância corresponde ao que Dante Alighieri, no seu *Inferno*, descreveu como meia-idade<sup>955</sup>. Isto é, a minha idade real permite-me perceber que estou num momento ‘crítico’, de transição, para uma etapa de maior amadurecimento pessoal, intelectual e plástico, sendo que para isso concorre o próprio processo de individuação - de auto-conhecimento e clarividência do *eu* integral (que inclui o *eu* consciente, o *eu* inconsciente, o *eu* espiritual, etc.) -, descrito por Jung.

Reconheço, nesta fase do meu percurso artístico, a importância do equilíbrio psíquico, entre o consciente e o inconsciente, para a criação de uma personalidade mais elevada: o si-mesmo (*selbst*). Jung, nessa medida, afirma: “Tenho razões para crer que uma tal atitude se estabelece depois da primeira metade da vida, constituindo uma preparação natural para a morte.”<sup>956</sup>. Esta preparação instintiva para a morte, como meta última, é o que justifica, em última instância, esta necessidade de afirmação da espiritualidade na minha obra, como uma espécie de testamento artístico. Ora, também já foi demonstrado que para o espírito primitivo e arcaico, com o qual me identifico no plano estético, a morte e a vida não são oposições absolutas; muito pelo contrário, antes se regem pela lógica do eterno retorno, o que me leva a considerar que, através das pinturas, na condição de meus filhos, asseguro a minha continuidade espiritual<sup>957</sup>.

Esse será, pois, um dos grandes ‘segredos psicológicos’ desta fase: a procura do auto-conhecimento leva-me à aceitação do valor espiritual na minha identidade autoral. A

---

<sup>955</sup> No início do Canto I de *O Inferno (A Divina Comédia)*, Dante escreve: “A meio do caminho da nossa vida (...)”, Dante ALIGHIERI, *O Inferno (A Divina Comédia)*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996, p. 9. E, em nota, o tradutor explica: “No início desta viagem alegórica contava Dante 35 anos; considerava-se, assim, a meio da vida.”, *idem*, p. 9. Segundo a teoria aristotélica do meio da vida, pela qual Dante é influenciado, o *nel mezzo* deveria conter simultaneamente a força da juventude e a sabedoria da velhice, cf. também Paulo Pires do VALE, “Vós aqui, Sr. Brunetto?”, in Rui CHAFES, *Inferno (a Minha Fraqueza é Muito Forte)*, (...), p. 32.

<sup>956</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 51.

<sup>957</sup> Segundo Jung, o homem primitivo não morre, ou melhor, não concebe o fim, porque considera: “(...) o seu filho a garantia da continuação da sua própria vida, (...)”, *idem*, p. 56.

questão também é referida no universo junguiano, do seguinte modo: “Será preciso que os novos valores possam ampliar os horizontes da pessoa, levando-os além das considerações puramente materiais. Tais horizontes são espirituais e culturais. É a época da auto-realização através da contemplação e da meditação, (...). As coisas dão-se de modo diverso com uma pessoa que esteja na segunda metade da vida e que já não tenha necessidade de educar a vontade consciente, mas que, para compreender o significado da sua vida individual, precisa experimentar o próprio ser interior.”<sup>958</sup>. O outro grande ‘segredo psicológico’ reside no ter descoberto a importância, dentro do meu percurso, do inconsciente, muitas das vezes visto como acaso processual. Jung também destaca a sua relevância na actividade criativa: “O inconsciente limita-se não apenas aos processos dos instintos e reflexos dos centros sub-cortais, mas também ultrapassa a consciência, antecipando com os seus símbolos futuros processos da consciência. Por isso ele também é uma forma de supraconsciência.”<sup>959</sup>. Daí a importância dada ao inconsciente nesta investigação, nomeadamente quando são apresentadas e constatadas coincidências na elaboração do projecto pictórico, na concretização das pinturas, nos resultados obtidos, e nas relações estabelecidas com outras obras e outros autores.

Estes dois ‘segredos psicológicos’ - espiritualidade e inconsciente -, do eu/autor actual, levam-me a sentir a necessidade de mudança, da qual a pintura decorrente do *Projecto 2070* (prenunciadora do meu trajecto futuro) é um possível exemplo. Também me ajudaram a clarificar o novo modo como penso o acto pictórico:

- Como ritual, ou seja, como acção que adquire um significado arquetípico porque repete ininterruptamente gestos arcaicos, míticos, primordiais, realizados *in illo tempore* (a lógica constante do eterno retorno).

- Como processo semelhante à alquimia<sup>960</sup>, na medida que é simultaneamente material (operativo) e espiritual (especulativo), sendo os seus principais objectivos a interrogação, a reflexão e a exploração através de etapas incertas e obscuras (tal como a

---

<sup>958</sup> Calvin HALL, Vernon NORDBY, *op. cit.*, p. 82.

<sup>959</sup> Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), p. 184.

<sup>960</sup> Não esquecer que a alquimia consiste, segundo Jung, numa possível projecção ‘primitiva’ da estrutura do inconsciente. Daí a sua relevância para a pintura e para esta investigação. Daí inclusive acreditar que ao pintar estou, tal como os alquimistas, a projectar os meus conteúdos psíquicos (inconscientes) na matéria.

alquimia, a pintura move-se no interior dos mistérios da criação e, acima de tudo, em ambas as áreas é a visibilidade que se torna o reflexo do invisível)<sup>961</sup>.

- Por último, como revelação, ou como a faculdade de conseguir demonstrar materialmente as mesmas sensações de espanto e arrebatamento sentidas ao pensar intuitivamente, e de forma antecipada, o acto pictórico<sup>962</sup>.

### III.2.5.2. Fé perceptiva

Nenhuma destas considerações poderia ter sido proferida se não tivesse tido subjacente toda uma super-estrutura que as sustentasse, à qual dei o nome de fé perceptiva. Neste sentido, penso que o verdadeiro ‘segredo’ da minha pintura não reside, ao contrário do que se poderia esperar, na revelação do processo de trabalho; o ‘segredo’ reside, isso sim, no acreditar e ter disponibilidade para a acção pictórica, contra todas as dificuldades da realidade. O grande ‘segredo’ da criação reside, portanto, em ter fé<sup>963</sup>.

Mas no que consiste afinal esta fé perceptiva, esta experiência que implica a interiorização de um acreditar visual e plástico? Para responder a esta questão tem que se regressar obrigatoriamente ao universo teológico, e definir o que se entende por fé. Do ponto de vista etimológico fé (do latim *fides*, *fidei*) significa ter esperança, acreditar e confiar, isto é, ser-se fiel perante algo que virá. Também pode ser encarada como a firme convicção de algo ser verdade, sem nenhuma prova que o certifique, a não ser a absoluta confiança que o crente deposita nessa realidade<sup>964</sup>. Subentende-se, pois, que a fé não se

---

<sup>961</sup> Acredito que a minha vivência do *atelier* é muito semelhante à experienciada pelo alquimista no laboratório, isto porque em ambos os casos se dá uma regressão a um estágio pré-racional (de tentativa de união da consciência com forças do inconsciente).

<sup>962</sup> Revelação como faculdade que nada tem a ver com um talento superior, mas sim, com as intuições ou ‘visões’ que precedem a obra e a sua execução, como demonstrado na seguinte citação: “Revelation, on the other hand, is a phenomenon that is not linked to a superior talent but is an intuition or vision that precedes the work of art and its execution.”, Ricardo DOTTORI, “Metaphysics and Painting in Giorgio de Chirico”, in Carlos João CORREIA, Markus GABRIEL, (coord. de), *op. cit.*, p. 149.

<sup>963</sup> Esta fé perceptiva corresponde também ao acreditar no futuro da minha pintura, surgindo como uma energia potenciadora do discurso plástico, como crença na promessa de algo invisível que há-de vir, e no poder ‘superior’ da visualidade. Penso inclusive que o próprio fenómeno artístico contemporâneo possui uma característica que, para muitos, se constitui como um *handicap*: primeiro é preciso acreditar nele e só depois é que surge a compreensão do mesmo. O que conduz à conclusão que a arte contemporânea consiste, *a priori*, numa questão de fé: ou se acredita, ou não se acredita.

<sup>964</sup> Cf. AAVV, *Faith (Catholic Encyclopedia, 1913)*, in <http://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=4554> de 28-09-2010, pp. 1 e seguintes.



baseia em evidências racionais, ou seja, significa crer ou acreditar em algo sem justificações ou argumentos lógicos prévios.

No plano religioso, fé é considerada uma certeza teológica, e define-se como a firme adesão do entendimento às verdades reveladas superiormente (por Deus ou por uma transcendência)<sup>965</sup>. Em termos bíblicos, na *Carta de São Paulo aos Hebreus*, pode ler-se: “Ora a fé é o firme fundamento das coisas que se esperam e uma demonstração das que não se vêem.” (*Hebreus*, 11, 1). A fé aponta, então, para uma certeza que supera a visibilidade, e pela qual (certeza) é preciso manter a esperança. Logo aqui começam a enunciar-se os pontos de contacto entre a fé religiosa e a fé perceptiva. Propõe João Duque, na sua obra *Homo Credens*: “A fé leva-nos a ver para além da aparência. Implica, pois, não a superação do ver, mas sim uma visão (uma hermenêutica) mais profunda, como fundamento da nossa esperança (...).”<sup>966</sup>, e acrescenta: “(...) a fé é concebida como uma forma específica de conhecimento que nos permite o acesso - único possível - a dimensões da realidade que o conhecimento lógico-racional não abarca - como é o caso da pessoa humana e da sua existência.”<sup>967</sup>. O que significa duas coisas: primeiro, que sem a fé o ser humano seria somente um produto dos factos e das circunstâncias e, segundo, que a fé implica a noção de mistério espiritual na dimensão humana, algo não verificável cientificamente. Assim, no caso da criação pura, fé consistirá numa espécie de conforto prévio (ou segurança) ao sentido misterioso do devir, ou seja, significa acreditar na obra que há-de nascer. Este salto para lá da razão, rumo ao desconhecido, este risco que implica a adesão a verdades indemonstráveis, só pode, portanto, acontecer no autor através de uma via intuitiva, prévia ao saber. Conclui-se então que, pelo menos no meu caso, a obra nasce antes da sua possível compreensão, constituindo-se, nesse sentido, sempre como um acto de fé.

Vejam-se, então, quais os contributos directos ou indirectos de alguns autores para a compreensão da noção alternativa da fé perceptiva. No contexto ocidental, de origem judaico-cristã, a fé constitui-se como uma experiência religiosa a partir da descrição do episódio de Abraão no Antigo Testamento, quando Deus ordena ao primeiro dos patriarcas bíblicos que faça o impossível - matar o seu próprio filho Isaac -, derivando a fé de um acto irracional, absurdo, exterior à vontade humana. Em Santo Agostinho, a fé implica, pela primeira vez, o indivíduo e a respectiva interioridade, e significa acreditar no que não

---

<sup>965</sup> Cf. Pierluigi LIA, *op. cit.*, p. 101.

<sup>966</sup> João Manuel DUQUE, *Homo Credens, Para uma Teologia da Fé*, (...), pp. 84-85.

<sup>967</sup> *Idem*, p. 114.

se vê e no que não se compreende<sup>968</sup>, portanto é preciso acreditar para se ver (visão, contudo, ainda conotada com o acto de conhecer). São Tomás de Aquino afirma que Deus é causa e fundamento do acto de fé, logo a noção de fé confunde-se com o conhecimento racional do que é transcendente<sup>969</sup> (séculos mais tarde, Martinho Lutero superará radicalmente essa união entre fé e razão<sup>970</sup>). Será, contudo, somente com Santo Inácio de Loiola (1491-1556), que pela primeira vez a imaginação é implicada no acto de fé. No início dos seus *Exercícios Espirituais*<sup>971</sup>, Loiola fala da importância dos sentidos, nomeadamente da visão, para a compreensão da fé religiosa. O interesse do discurso de Loiola reside na importância conferida à imagem e na liberdade concedida pela primeira vez pela Igreja ao fiel, atribuindo-lhe a possibilidade de utilizar a imaginação na interpretação dos dogmas - desta forma passa-se da palavra escrita pela Igreja à imaginação visual (e possível livre arbítrio) definida pelo fiel, como caminho para se atingirem sentidos mais profundos no âmbito da espiritualidade.

No âmbito filosófico, por exemplo em Kant, a fé é necessária para o ser humano alcançar domínios a que a razão não tem acesso: “Julguei necessário negar o conhecimento para arranjar espaço para a fé.”<sup>972</sup>, diz o pensador, para quem a metafísica consiste numa área de verdades necessárias e universais não derivadas da experiência lógica e racional, pelo que o objecto da fé não pode ser experienciado. Segundo a tradição vinda de autores como Schleiermacher, a fé está radicada no plano da experiência pessoal de cada indivíduo, ou seja, na sua subjectividade, pelo que não podem ser apresentadas razões universais e objectivas da sua credibilidade<sup>973</sup>. No seu seguimento, Søren Kierkegaard (1813-1855) propõe uma concepção existencialista e personalista de fé, centrada na experiência puramente subjectiva: “A fé refere-se, portanto, a uma verdade interior e subjectiva - com pertinência existencial - e não a uma verdade objectiva ou abstracta - que não teria, por isso, qualquer importância para a existência. (...) O cristianismo e a fé correspondente tornam-se, então, algo de completamente irracional, (...).”<sup>974</sup>, comenta João Manuel Duque a este propósito.

---

<sup>968</sup> Cf. *ibidem*, p. 223.

<sup>969</sup> Cf. *ibidem*, pp. 98-99.

<sup>970</sup> Cf. *ibidem*, pp. 102-104.

<sup>971</sup> Redigidos a partir de 1526, com aprovação pontifícia em 1548, cf. Santo Inácio de LOIOLA, *Exercícios Espirituais*, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1999.

<sup>972</sup> Immanuel KANT citado in Keith WARD, *op. cit.*, p. 110.

<sup>973</sup> Cf. João Manuel DUQUE, *Homo Credens, Para uma Teologia da Fé*, (...), pp. 107 e 198.

<sup>974</sup> *Idem*, p. 151.

No momento actual, a subjectivação da fé leva vários autores a considerá-la como parte integrante de uma espécie de D.N.A. humano, anterior a qualquer possível fenómeno religioso. É o que refere, por exemplo, José M. S. Rosa: “A credibilidade da fé, no actual contexto de pluralismo religioso, de mediatização da vida, de globalização, onde o crer e o interpretar não podem ir de costas voltadas, passa por uma fenomenologia da existência crente, isto é, por mostrar que a confiança, a crença, a fé, antes de serem atitudes especificamente religiosas, são atitudes antropológicas fundamentais.”<sup>975</sup>. A credibilidade da fé passa inclusive por se acreditar que ela é frágil, tal como sugere Vattimo no axioma *credere di credere*, cujo sentido correcto será o de ‘acreditar que se crê’<sup>976</sup>. Como não há verdades nem objectividade absolutas (‘condenação’ a que a pós-modernidade está votada), já não se pode afirmar com segurança que Deus existe. Nesse sentido, as palavras de Vattimo implicam, pois, que Deus pode, ou não, existir, consoante as crenças individuais de cada um. O que conduz esta investigação para um último autor, considerado pertinente para o entendimento da noção de fé perceptiva: Simon Critchley (n. 1960), para quem a arte actual deveria apresentar-se como algo semelhante a uma terceira opção, alternativa à realidade constituída pelos pólos conhecimento *versus* não conhecimento. Diz o autor: “A third option for me would be something like faith: not faith in God, but faith as an experience of fidelity to a demand that I hold to be true. So, to get out of the north/south of knowing and non-knowing, the third option would be truth, not conceived of in a scientific or logical way, but truth as that which I’m faithful to.”<sup>977</sup>. Sentir a fé perceptiva como algo em que se confia para chegar a uma verdade autoral. Critchley utiliza a expressão *truth as troth* (verdade como fidelidade), numa realidade vazia de verdades absolutas, onde só há espaço para verdades subjectivas, aquelas em que cada um confia.

Esta ‘liberdade interior’ experienciada no plano estético, e que é fundamento principal da fé perceptiva, permite-me enquanto autor ‘transcender’ o determinismo natural e social, isto é, permite libertar-me duma autoridade exterior enfraquecida, desumanizada (nas palavras de Ortega y Gasset) e, no plano psicológico, afastar-me duma autoridade repressora interior do ego (a consciência), conduzindo-me, dessa forma, a um equilíbrio

---

<sup>975</sup> José M. Silva ROSA, *A Credibilidade da Fé. Fenomenologia da Existência Crente*, in [http://www.lusosofia.net/textos/jose\\_rosa\\_credibilidade\\_da\\_fe.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/jose_rosa_credibilidade_da_fe.pdf) de 28-09-2010, pp. 6-7.

<sup>976</sup> Em italiano a expressão soa de modo paradoxal, por que o termo *credere* tanto pode significar ter fé, convicção, certeza de uma coisa, como também pode significar opinar ou acreditar em algo (com um acerta margem de incerteza). No caso da expressão vattimiana, deve-se pensar o 1º *credere* como opinar ou acreditar e o 2º *credere* como fé, certeza, convicção, pelo que o correcto sentido da expressão (traduzida para português) deverá ser ‘acreditar que se crê’.

<sup>977</sup> Simon Critchley entrevistado por Dan FOX, “A Kind of Faith”, in *FRIEZE*, *op. cit.*, p. 97.

semelhante à totalidade experienciada no ‘sentimento oceânico’ freudiano, ou na ‘individuação plena’ junguiana.

Do universo alquímico também surgem contributos para a definição de fé perceptiva. Nomeadamente quando os alquimistas operam a matéria de forma constante e compulsiva (mesmo não obtendo resultados), alimentados por uma fé ‘cega’, cujo objectivo os conduz ao empreendimento de algo sempre desconhecido. James Elkins no seu livro *What Painting Is?* revela que o acaso, o mistério, a inconsciência, a imponderabilidade dos resultados, são dados comuns aos universos pictórico e alquímico, e que a fé é o principal elo de ligação entre ambos. O autor comenta que pintura é alquimia; os seus materiais são trabalhados sem o conhecimento das suas propriedades, por experimentação ‘cega’, pelo sentir da tintas, tornando-se os artistas (tal como os alquimistas) peritos em secagens, brilhos, transparências, etc., sem saberem como<sup>978</sup>. Portanto, ambas as actividades pegam em leis do mundo racional e fundem-nas com métodos irracionais, para exporem as propriedades imprevisíveis das substâncias que não dominam. Outra característica que une os dois universos é a fé no tentar inculir ‘espírito’ numa realidade inerte, tentando torná-la ‘viva’.

O certo é que considero a fé perceptiva como uma componente fundamental da criação visual, tal como já o havia feito Kandinsky com a ‘fé messiânica no porvir’, alicerçada no primado da imaginação. Daí reconhecer também que os principais contributos para esta noção de fé perceptiva surgem directamente dos autores analisados na segunda parte da investigação. Foi o caso de Rui Chafes com a sua definição de fé como fuga ao niilismo contemporâneo: “Toda a gente acredita em Deus, só que Deus tem vários nomes, não é assim? (...) Eu acredito num Deus chamado Arte. É o meu Deus. Acho que todas as pessoas têm necessidade de ter um valor no qual acreditam, pelo qual regem a sua vida (...)”<sup>979</sup>, menciona o escultor. Ou, ainda, em conversa com Doris von Drathen: “O Homem não pode sobreviver sem esperança e sem dignidade. Os artistas, com a sua consciência peculiar do tempo e do mundo, vêem as coisas mais cedo. Eles são uma espécie de vozes desamparadas. Tenho de acreditar nisto, ou não terá nenhum sentido, para mim, fazer arte.”<sup>980</sup>. Foi também o caso de Mark Rothko, para quem a pintura deveria ser a

---

<sup>978</sup> Cf. James ELKINS, *What Painting Is?*, (...), pp. 18-19.

<sup>979</sup> Rui CHAFES, “Conversa entre Marcio Doctors e Rui Chafes, realizada em Lisboa, em Julho de 2007”, in Rui CHAFES, *Projecto Respiração, Nocturno*, (...), pp. 142 e 144.

<sup>980</sup> Rui CHAFES, “Conversa entre Rui Chafes e Doris von Drathen, Guincho, 19 de Outubro de 2001”, in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), p. 251.

expressão total da passagem do indivíduo pela realidade, incluindo a dimensão espiritual, tantas vezes erradicada pelo pensamento modernista. Diz o pintor no seu *The Romantics Were Prompted...*: “The most important tool the artist fashions through constant practice is faith in his ability to produce miracles when they are needed.”<sup>981</sup>. E, por fim, foi o caso de Andrei Tarkovsky, para quem a fé e a espiritualidade se constituem como categorias inatas ao ser humano: “Humans are born with hope. One doesn’t lose hope when faced with reality because hope is not rational. It is defended against all logic.”<sup>982</sup>. E em *Esculpir o Tempo* afirma: “Só se pode alcançar o absoluto através da fé e do acto criador. A única condição para lutar pelo direito de criar é a fé na própria vocação, a presteza em servir e a recusa às concessões.”<sup>983</sup>, concluindo o seguinte: “(...) quero enfatizar a minha própria crença de que a arte deve trazer em si a aspiração humana ao ideal, (...), de que a arte deve oferecer esperança e fé ao homem.”<sup>984</sup>. Curiosamente, ou talvez não, será no seu último filme - *O Sacrifício* (1986) - que Tarkovsky apresenta o tema da crença, da fé no milagre, da aspiração à criação pura, citando inclusive uma frase enigmática proferida por Tertuliano, um dos primeiros autores cristãos: “(...) «Je crois parce que c’est absurde de croire» (...).”<sup>985</sup>.

### III.2.5.3. Quaternidade final

Um último e breve ponto deverá ser apresentado nesta investigação, correspondente ao enunciado dos elementos que unem estes três autores à minha actividade artística. Em primeiro lugar, todos os criadores em questão (nos quais me incluo) resistem à interpretação linear e superficial das respectivas obras, tornando mesmo complexa (ou, a limite, até impossível) a sua total descodificação. Utilizam a simplicidade e a pureza dos constituintes primários de cada um dos meios que empregam, ou seja, adoptam os médiums respectivos de forma rudimentar e analógica, fugindo ao ‘perigo’ da tecnologia desenfreada e da velocidade visual no momento presente, mas não deixam, todavia, de

---

<sup>981</sup> Mark ROTHKO, “The Romantics Were Prompted...”, in Charles HARRISON, Paul WOOD, (org. de), *op. cit.*, p. 572.

<sup>982</sup> Andrei TARKOVSKY entrevistado por Thomas JOHNSON, “A Glimmer at the Bottom of the Well?” (1986), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 172.

<sup>983</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, (...), p. 42.

<sup>984</sup> *Idem*, p. 231.

<sup>985</sup> Andrei TARKOVSKY citado por Kristina MITALAITTE, “Cinéma, Foi et Liberté”, in *ARTS Sacrés*, nº 4, (...), p. 66. A fé, ou seja, o poder de acreditar, pensa o realizador, é apenas para aqueles (indivíduos espirituais) que querem correr riscos e ir mais além na realidade.

estabelecer conexões com outras disciplinas e outros domínios do pensamento plástico, que lhes proporcionam o aumento de sentido das obras. No fundo, todos comungam do mesmo substrato poético que une o pensamento artístico, independentemente das disciplinas utilizadas. A afirmação *ut pictura poesis* ('como é a pintura também é a poesia'), de Horácio, adapta-se correctamente a estes casos. Os quatro autores são, portanto, austeros, simplificadores, tentam com poucos meios dizer muito, acabando mesmo por 'apagar o gesto', as marcas do fabrico pessoal no produto final<sup>986</sup>. Esta máxima contenção gera, a limite, o máximo de expressividade simbólica nos resultados obtidos.

Todos os quatro tentam libertar-se do peso da matéria para criarem pensamentos espirituais e conferir uma sensação de leveza à realidade, em tudo idêntico ao referido por Italo Calvino na 1ª Conferência das *Lições Americanas*. Às obras destes quatro autores também poderá ser aplicado o conteúdo da 3ª Conferência - exactidão -, que consiste na aplicação dos seguintes aspectos (essenciais à criação pura): "1) um projecto da obra bem definido e bem calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; (...) 3) uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação."<sup>987</sup>.

Nos quatro autores a arte surge como meio para assimilar o mundo, como instrumento para conhecê-lo na sua totalidade e, para isso, não deixam de conceber as respectivas criações como actos de fé, como veículos efectivos de acesso a uma dimensão espiritual e numinosa que acreditam existir. Fazem parte duma categoria de artistas que, em vez de recriarem a realidade, criam a própria realidade interior e são fiéis a esses universos 'invisíveis'. Do mesmo modo, acreditam que a arte tem por objectivo oferecer esperança e fé aos outros (os espectadores), pelo que as suas actividades também podem ser vistas como uma espécie de condenação ou auto-sacrifício, servindo, com as respectivas visões, a realidade humana<sup>988</sup>.

---

<sup>986</sup> Estes criadores não pretendem obter marcas autorais explícitas, como se as obras se autonomizassem e existissem por si próprias, ou melhor, se auto-gerassem, cf. Paulo Pires do VALE, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (II), O Sagrado e a Obscuridade*, (...), p. 4.

<sup>987</sup> Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 73.

<sup>988</sup> Recordar, uma vez mais, o personagem Stalker do filme homónimo de Andrei Tarkovsky. A propósito da força da fé atribuída a essa figura extremamente frágil, Tarkovsky afirma: "He is very weak, but he has one quality that makes him invincible, namely faith. He is convinced that he must serve people. And thus he becomes invincible.", Andrei Tarkovsky entrevistado por V. ISHIMOV, R. SHEJKO, "The Twentieth Century and The Artist" (1984), in John GIANVITO, (ed. de), *op. cit.*, p. 125. Mas esta vocação artística, sendo condenatória no plano real, é uma libertação no plano espiritual, constituindo-se como um fardo e um privilégio em simultâneo. Os quatro autores pensam, inclusive, que o indivíduo na

Essa sensação condenatória leva-os a pensar a autoria também como uma actividade solitária. Todos eles, sem excepção, consideram a solidão como destino imprescindível para o florescimento da riqueza interior, o que significa que todos, cada um à sua maneira, vivem, enquanto artistas/criadores, vidas recolhidas, quase monásticas (a clausura já mencionada quando se analisou o espaço *atelier*). Paradoxalmente, esta distância da realidade, e esta condição solitária, leva estes autores a sentirem que fazem parte de uma elite, como os *magister ludi* na obra *O Jogo das Contas de Vidro* (1943) de Hermann Hesse<sup>989</sup>.

Mas porquê este distanciamento da realidade actual? Porque todos eles sentem a actualidade negativamente, de modo enfraquecido, como sintoma de um niilismo crescente e generalizado que ‘eclipsa’ os possíveis conteúdos espirituais da realidade. Rui Chafes, novamente, ‘toca na ferida’: “(...) a arte «é sempre chamada para ultrapassar a não-espiritualidade e é capaz de, com meios espirituais, verificar a falta de espírito [...]» (...).”<sup>990</sup>. Nesse sentido, os quatro autores vêm a arte como um verdadeiro compromisso, como uma missão para reabilitar a espiritualidade, e acreditam (têm fé) que uma possível solução reside num movimento metafórico de afastamento, para um passado distante do registo contemporâneo. Movem-se, portanto, conceptualmente em territórios simbólicos, míticos, arcaizantes, num efectivo eterno retorno às origens mais puras e mais simples, como se detivessem um segredo ancestral. Há cerca de 100 anos, já Paul Klee diagnosticara isso mesmo: “(...) os artistas verdadeiramente capazes são aqueles que, hoje, conseguem aproximar-se daquele território secreto, onde a lei das origens alimenta toda a evolução.”<sup>991</sup>. Assim, os quatro autores vivem uma experiência, de certa forma, demiúrgica, e a arte é vista por eles como a imagem da Criação. Não certamente por acaso, muita da terminologia que utilizam provém do universo sagrado - mistério, milagre, revelação, iluminação, fé, etc. -, isto porque, também, a experiência pessoal de cada um está enraizada numa matriz cultural ocidental, herdeira do pensamento judaico-cristão. Daí inclusive o recurso à reinterpretação permanente, por parte destes autores, da mensagem bíblica.

---

actualidade, ao perder a noção de espiritualidade, isto é, ao perder a liberdade de se transcender, deixa de sentir a necessidade de poder servir e de se sacrificar pelos outros.

<sup>989</sup> Cf. Hermann HESSE, *O Jogo das Contas de Vidro*, Alfragide, Dom Quixote, 2008. Chafes chega mesmo a afirmar, a este propósito, em entrevista: “(...) de uma certa forma, somos todos irmãos. (...) É uma espécie de irmandade mundial (...)”, Rui CHAFES, *Projecto Respiração, Nocturno*, (...), p. 156.

<sup>990</sup> Rui CHAFES citado por Marcio Doctors, in *idem*, p. 32.

<sup>991</sup> Paul KLEE, *op. cit.*, p. 34.

Existe ainda um último factor de união interna nesta ‘quaternidade autoral’: aquilo que denomino questão geográfica. Com efeito, existe em Chafes, Rothko, Tarkovsky e inclusive na minha pessoa, um verdadeiro fascínio pela tradição do Norte, nomeadamente no que diz respeito à dimensão misticista dos povos germânicos, eslavos e russos, cuja cosmovisão está radicada não num pensamento existencialista oriundo da tradição racionalista socrática, mas fundamentalmente na crença de haver uma dimensão misteriosa e intangível na condição humana<sup>992</sup>, algo que a limite se constitui como o verdadeiro sentido da espiritualidade.

Conclui-se, pois, que estes autores experienciam a arte como uma autêntica ‘transcendência’ à realidade, confirmando-se assim o seu enquadramento numa possível via neo-platónica da experiência artística.

---

<sup>992</sup> Segundo Wassily Kandinsky, a intuição e a reflexão, características do ‘indivíduo do Norte’, seriam a dupla essência da criação artística pura, cf. Wassily KANDINSKY, *O Futuro da Pintura*, (...), pp. 14-16 e 23.



## Conclusão

Para esta tese de doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura, propus-me criar um corpo de trabalho pictórico inédito, no interior do meu percurso artístico, e desenvolver um corpo teórico que analisasse tanto o tema global adoptado - o da espiritualidade e da arte -, quanto os resultados pictóricos obtidos.

Assim, foi concebido um corpo de trabalho na via pictórica tradicional, e criado um conjunto de obras, cuja dimensão visual elevasse a fruição estética a uma dimensão emocional e, porventura, espiritual. Relativamente ao tema que me propus abordar era abundante a informação disponível, porém pouco organizada e dispersa em áreas disciplinares tão díspares quanto a teológica, a religiosa e misticista, a estética e inclusive a psicanalítica (esta última nunca antes a florada por mim), pelo que se empreendeu, desde logo, um trabalho de sistematização e compreensão do fenómeno da espiritualidade e da arte, tendo em vista a constituição de um estado da questão que pudesse alicerçar o meu ponto de vista alternativo, e até inovador, no âmbito da criação artística. Tenho consciência, todavia, que nem todas as possíveis vertentes deste tema foram consideradas e integradas, e que, a limite, poderiam ter feito parte desta pesquisa, pelo que trabalhos futuros decorrentes poderão, muito naturalmente, incluí-las.

Se num primeiro momento, conforme constatado, concebi um corpo pictórico, simultaneamente surgiu a necessidade de criação de uma estrutura teórica que acompanhasse paralelamente, no plano objectivo (sempre no interior do universo das ciências humanas), o que havia sido pintado de modo subjectivo. Dificuldade acrescida se se pensar que todo o trabalho preparatório da tese foi estruturado, no início, de forma muito precisa e que, devido aos resultados sempre imponderáveis da pintura, a estrutura foi-se alterando, metamorfoseando e re-dimensionando os possíveis caminhos teóricos adoptados no decurso da investigação.

A tese foi organizada de molde a cumprir um percurso do geral para o particular, isto é, a estrutura teórica foi dividida em três partes, começando pelo questionamento do tema (visão genérica e descentrada), passando por possíveis exemplificações do fenómeno (três autores e três obras respectivas), e, no fim, por uma centralização no meu projecto pessoal. Constata-se, então, esta dinâmica da seguinte forma:

- No capítulo I, *Da Espiritualidade e da Arte*, pensou-se o tema da espiritualidade e das suas conexões e simbioses estabelecidas com a arte, no contexto ocidental judaico-

cristão, até ao fim da Idade Moderna, passando pela autonomização da arte no período contemporâneo, com o pensamento artístico romântico como ‘projecto religioso’ alternativo, culminando, no início do século XX, com o pensamento abstraccionista como nova religião fundada no poder da ‘visão interior’. Pensou-se igualmente na alteração do paradigma espiritual e artístico após os grandes conflitos que assolaram a humanidade na centúria passada, e pensou-se o fenómeno do regresso a uma certa religiosidade fundada na imanência, por parte de algumas manifestações artísticas, na época recente pós-moderna. Foram ainda potenciados dois conceitos estéticos que direccionam a experiência artística para uma dimensão mais espiritual e até transcendente: o sublime e o numinoso (este último oriundo do universo teológico).

- No capítulo II, *Ecos da Espiritualidade*, abordou-se a forma como três autores - Rui Chafes, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky - se incluem perfeitamente dentro dos parâmetros da espiritualidade por mim analisados e que, inclusive, através das suas obras, acrescentam algo à dimensão secular contemporânea de ver e conceber Deus. Ao escolher estes autores, e ao falar deles e da sua obra de forma objectiva no interior das suas áreas artísticas (nomeadamente da escultura, da pintura e de cinema), acabei por consolidar as ferramentas teóricas e discursivas necessárias para centrar-me na minha obra (e em mim enquanto autor), mas agora de modo mais objectivo.

- No capítulo III, *Foi a Luz*, apresentaram-se e analisaram-se os resultados pictóricos, por via de uma reflexão formal, semântica e auto-referencial do projecto, nunca descuidando a revelação do processo de trabalho. Tal reflexão incidiu, principalmente, sobre os três núcleos em que o projecto se dividiu - a série de pinturas *Vox*, o quadro *Dei*, e a instalação *Foi a Luz* -, e reflectiu-se também sobre as questões da autoria e da recepção. A esse nível, o cruzamento entre auto-análise processual e o estudo das referências que foram sendo descritas ao longo do texto permitiu um notável e profícuo aprofundamento da investigação, ampliando enormemente as perspectivas de investigação. Aliás, na condição de autor, e através de inúmeros mecanismos da obra (materialidade, formas, títulos, conteúdos, etc.), facultei também múltiplas pistas de compreensão deste projecto como ‘dispositivo’, pensando sempre as partes (pinturas) e o todo (instalação) como agentes comunicantes com diversos níveis de sentido, pretendendo uma recepção consciente e activa. Esta tese serviu, inclusive, para ‘revelar’ e, desse modo, compreender melhor, os segredos processuais dentro do *atelier*, sempre escondidos e, quase sempre, arredados das análises compositivas. Finalmente, abordou-se o conceito de fé perceptiva como instrumento operativo ao serviço da criação artística, e como possível factor espiritual

alternativo ao universo religioso. Sublinhar ainda que o esforço desenvolvido no terceiro capítulo foi no sentido da aproximação à leitura da obra por mim executada, nada tendo ficado fechado, no que diz respeito a outras possíveis interpretações não enunciadas.

Não sendo minha intenção criar propriamente um corpo de conclusões relativas a esta investigação, importará, ainda assim, sublinhar alguns aspectos que considero muito relevantes:

- Criou-se um corpo de trabalho pictórico e desenvolveu-se paralelamente uma investigação teórica sobre o tema da espiritualidade aplicada à ideia de criação artística (prática e teoria como formulações simbióticas).

- Elencou-se e abordou-se um conjunto de autores e de obras que exploram directa ou indirectamente uma dimensão artística e espiritual associada à noção *Vox Dei* (*Voz de Deus*).

- Falou-se da minha dimensão autoral de forma objectiva, sistemática e racional, na primeira pessoa, obedecendo a critérios de investigação oriundos do universo das ciências humanas.

- Demonstrou-se e, de certa forma, desmistificou-se o meu processo de trabalho, revelando segredos processuais escondidos, revelando mecanismos de apropriação e concretização durante a actividade artística (o que confere valor científico a este estudo não só é o seu objecto - a pintura executada -, mas também o processo pelo qual passei, enquanto pintor e enquanto investigador, para executar os resultados, numa autêntica simbiose entre dimensão prática e dimensão teórica da tese).

- Foi possível estruturar uma tese de doutoramento em Pintura, com obras inéditas e análise feita pelo próprio autor, diferente, pela sua especificidade e singularidade, das teses desenvolvidas em outras áreas dos estudos artísticos.

- Espero ter sido relevante, e cientificamente útil, a forma inovadora como se pensou a temática da espiritualidade e da criação artística, à luz da psicanálise junguiana, e dos universos alquímico e religioso de índole matriarcal (interessante assinalar que renunciei a toda e qualquer opinião pré-concebida ou preconceituosa sobre estes universos, por pensar que a sua utilização me ajudaria a interpretar, de modo objectivo, os vários conteúdos subjacentes ao projecto pictórico).

- Equacionou-se que o verdadeiro mistério da criação não se situa no desocultar o processo, mas antes reside no domínio da fé perceptiva (fé que o autor deposita no decurso da sua actividade).

- Demonstrou-se, por último, uma possível transposição da noção de fé do universo religioso para uma fé perceptiva no domínio estético.

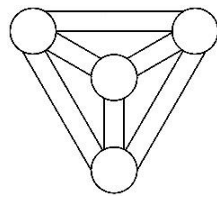
No momento em que se comemora o primeiro centenário da obra *Do Espiritual na Arte* de Wassily Kandinsky, esta tese, mesmo que de modo indirecto, serve também para revitalizar o conceito de espiritualidade associado ao processo criativo, e à dimensão mais ‘invisível’ do acto pictórico. Curiosamente, ou talvez não, esta investigação coincide também com um período de transição biográfica, pois representa o início da segunda metade da minha vida autoral, uma charneira que aponta para uma nova tendência mais abstractizante do meu percurso e um salto para uma realidade pictórica mais densa, mais profunda e, porque não, mais espiritual. Nesse sentido, esta tese também pode ser vista como um testamento teórico-prático, tanto para o futuro da minha actividade artística, como para a assunção, de agora em diante, da Pintura como um acto de fé.

Tenho plena consciência que muito ficou por dizer sobre o projecto *Vox Dei* e a metaforização da espiritualidade na realidade artística contemporânea. Sei também que haverá sempre algo que escapa à explicação do sentido deste projeto, e isso, que não é abarcável, porventura será o elemento mais importante.

Concluo esta dissertação com umas palavras de Rui Chafes proferidas no decorrer da sua Lição *Entre o Céu e a Terra (A História da Minha Vida)* dada à Universidade de Lisboa, a propósito dos artistas aos quais deve as suas bases teórico-práticas, e nos ombros dos quais se debruça, para pensar a realidade: “Aproveito tudo o que aprendi com eles, tudo o que me ensinaram, mesmo sem o querer (e sem o saber), como é comum acontecer em todas as aprendizagens e também em todas as escolas e universidades, não é verdade? Tento fazer, finalmente, o meu caminho. Não estou certo de o estar a conseguir ou de vir a consegui-lo algum dia. Depois de tantos anos a trabalhar com grandes Mestres, estou em situação de, pelo menos, ter esperança de conseguir fazer alguma coisa minha, de conseguir criar um dia alguma escultura válida. O tempo o dirá, ainda só agora estou a começar.”<sup>993</sup>. Se no caso de Chafes, a esperança está radicada no almejar uma escultura válida, no meu caso significa criar uma pintura, uma única pintura futura que demonstre a minha fé total na criação visual.

---

<sup>993</sup> Rui CHAFES, *Entre o Céu e a Terra*, (...), p. 34.



## Bibliografia

- AAVV, *Alquimias, Dos Pensamentos das Artes*, Coimbra, Associação Nacional de Farmácias, 2000
- AAVV, *Arte e Abstracção*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008
- AAVV, *As Artes Visuais e as Outras Artes, As Primeiras Vanguardas*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007
- AAVV, *Cinema e Pintura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- AAVV, *Comer o Coração, Rui Chafes/Vera Mantero*, Lisboa, Instituto das Artes - Ministério da Cultura, 2004
- AAVV, *David Cronenberg, a Expressão Nua*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2006
- AAVV, *James Turrell*, (catálogo de exposição), Madrid, Fundación 'La Caixa'/Edition Cantz, 1992
- AAVV, *L'Ombra della Ragione: l'Idea del Sacro nell'Identità Europea nel XX Secolo*, Milão e Nova Iorque, Charta, 2000
- AAVV, *Visual Music, Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, Londres e Washington, Hirshhorn e Thames & Hudson, 2005
- ABREU, Maria Zina Gonçalves de, *O Sagrado Feminino: Da Pré-História à Idade Média*, Lisboa, Edições Colibri, 2007
- ADORNO, Theodor, *Prismes*, Paris, Payot, 1986
- ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1993
- AGAMBEN, Giorgio, *Quel Che Resta di Auschwitz*, Turim, Bollati Boringhieri, 1990
- ALEXANDRE, Jérôme, *L'Art Contemporain, Un Vis-À-Vis Essentiel Pour la Foi*, Saint-Maur, Parole et Silence e Collection Collège des Bernardins-Ecole Cathédrale, 2010
- ALIGHIERI, Dante, *O Inferno (A Divina Comédia)*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996
- ALIZART, Mark, (dir. de), *Traces du Sacré*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Rui Chafes. A Doce Flor da Desordem*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006
- AMARAL, Patrícia Matos, *Do Paradigma ao Modelo: A Relevância da Metáfora Para a Compreensão do Processo Interpretativo*, Lisboa, Edições Colibri / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003
- AQUINO, SÃO TOMÁS de, *A Luz da Fé*, Lisboa, Editorial Verbo, 2002
- ARTE *Teoria*, Lisboa, F.B.A.U.L., nº 11, 2008
- ARTES & LEILÕES, nº 32, Julho/Agosto 2011
- ARTS *Sacrés*, Éditions Faton, nº 4, Mar.-Abr. 2010
- ARTS *Sacrés*, Éditions Faton, nº 5, Mai.-Jun. 2010
- ARTS *Sacrés*, Éditions Faton, nº 19, Set.-Out. 2012
- BACHELARD, Gaston, *Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989
- BADIOU, Alain, *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford, Stanford University Press, 2003

- BAECQUE, Antoine de, *Andrei Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989
- BARNES, Susan, *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Austin, University of Texas Press, 1989
- BARRY, Orla, CHAFES, Rui, *Five Rings*, Lisboa, Museu Coleção Berardo, 2011
- BARZUN, Jacques, *The Use and Abuse of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1975
- BATAILLE, Georges, *Ma Mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 2010
- BATTISTINI, Matilde, *Symboles et Allégories*, Paris, Éditions Hazan, 2004
- BAUDELAIRE, Charles, “Correspondências”, in *As Flores do Mal*, (tradução de Maria Gabriela Llansol), Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2003
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1991
- BAYER, Raymond, *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979
- BELL, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nova Iorque, Basic Books, 1976
- BENAZZI, Natale, (dir. de), *Arte e Spiritualità: Parlare allo Spirito e Creare Arte*, Bolonha, EDB, 2004
- BENJAMIN, Walter, *Selected Writings, Vol. I, 1913-1926*, Cambridge (Massachusetts) e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992
- BERGER, Peter, *Questions of Faith: a Skeptical Affirmation of Christianity (Religion and Spirituality in the Modern World)*, Malden e Oxford, Blackwell Publishing, 2004
- BESANÇON, Alain, *L'Image Interdite*, Paris, Éditions Gallimard, 1994
- BESANT, Annie Wood, LEADBEATER, Charles W., *Thought-Forms*, Charleston, BiblioBazaar, 2007
- BÍBLIA Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica/Missionários Capuchinhos, 1985
- BIRD, Robert, *Andrei Rublev*, Londres, British Film Institute Publishing, 2004
- BLUMENBERG, Hans, *Naufrágio com Espectador*, Lisboa, Edições Vega, 1990
- BRUN, Jean, *Os Pré-Socráticos*, Lisboa, Edições 70, 1980
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres e Nova Iorque, Routledge e Columbia University Press, 1958
- BURKE, Edmund, *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, Campinas, Editora da Universidade de Campinas e Papyrus, 1993
- CACCIARI, Massimo, *Tre Icone*, Milão, Adelphi Edizioni, 2007
- CALVINO, Italo, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, 1990
- CAMPEN, Cretien van, *The Hidden Sense, Synesthesia in Art and Science*, Cambridge (Massachusetts) e Londres, The MIT Press, 2008
- CAMPO, Laura, “Il «Nuovo» Altare di Augusto”, in *Bell'Italia*, nº 261, Janeiro de 2008

- CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*, Lisboa, Editora Livros do Brasil, 2007
- CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo, (dir. de), *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70, 2003
- CARDOSO, Amália, *O Artista Como o Eternamente Jovem (O Sino - Andrei Rublev de Andrei Tarkovsky)*, (ensaio apresentado na disciplina Pensamento e Obra do Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2009 (texto policopiado)
- CASOLI, Sergio, GEUNA, Elena, *Fontana, Luce e Colore*, Milão, Skira, 2008
- CASTRO, José Acácio Aguiar de, *O Sentido do Belo no Século XII e Outros Estudos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006
- CENNINI, Cennino, *El Libro del Arte*, Madrid, Ediciones Akal, 1988
- CHAFES, Rui, *Contramundo*, Corunha, Fundación Luis Seoane/Dardo, 2011
- CHAFES, Rui, *Durante o Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim e Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000
- CHAFES, Rui, *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta, 2012
- CHAFES, Rui, *Fragments de Novalis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000
- CHAFES, Rui, *Harmonia*, Porto, Canvas & Companhia, 1998
- CHAFES, Rui, *Inferno (a Minha Fraqueza é Muito Forte)*, Lisboa, Galeria João Esteves de Oliveira, 2011
- CHAFES, Rui, *O Silêncio de ...*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- CHAFES, Rui, *Projecto Respiração, Nocturno*, Rio de Janeiro, Fundação Eva Klabin, 2008
- CHAFES, Rui, *Um Sopro*, Porto, Galeria Graça Brandão, 2003
- CHAFES, Rui, *Würzburg Bolton Landing*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997
- CHÂTELET, François, (dir. de), *A Filosofia de Platão a São Tomás de Aquino*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1980
- CHAVARRIA, Javier, *Artistas de lo Inmaterial*, Hondarribia, Nerea, 2002
- CHENIS, Carlo, *Fondamenti Teorici dell'Arte Sacra, Magistero Post-conciliare*, Roma, LAS, 1991
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992
- CHISESI, Ino, *Dizionario Iconografico dei Simboli*, Milão, BUR, 2005, p. 175.
- CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp Ou le Grand Fictif*, Paris, Éditions Galilée, 1975
- CLEARWATER, Bonnie, *The Rothko Book*, Londres, Tate Publishing, 2006
- COHEN, Claudine, *La Mujer de los Orígenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011
- CORREIA, Carlos João, GABRIEL, Markus, (coord. de), *Arte, Metafísica e Mitologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008
- COSTA, Pedro, CHAFES, Rui, *Fora!*, Porto, Fundação de Serralves, 2005



- CRISTOVÃO, Fernando, *Método. Sugestões para a Elaboração de um Ensaio ou Tese*, Lisboa, Edições Colibri e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2001
- CRONE, Rainer, SCHAESBERG, Petrus Graf, *Louise Bourgeois, The Secret of The Cells*, Munique e Nova Iorque, Prestel, 2008
- CRUZ, São João da, *Cântico Espiritual e Outros Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982
- DABROWSKY, Magdalena, *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1985
- DALLA TORRE, Paola, SINISCALCHI, Claudio, *Gesú di Nazareth nella Settima Arte*, Roma, Edizioni Studium, 2007
- DANTO, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1997
- DANTO, Arthur C., *Unnatural Wonders, Essays From the Gap Between Art and Life*, Nova Iorque, Columbia University Press, 2007
- DELEUZE, Gilles, *A Filosofia Crítica de Kant*, Lisboa, Edições 70, 1983
- DELEUZE, Gilles, *Cinema: a Imagem-Movimento, Cinema 1*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- DELEUZE, Gilles, *Cinema: a Imagem-Tempo, Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Milles Plateaux*, Paris, Ed. Minuit, 1980
- DE SANTI, Pier Marco, *Cinema e Pittura*, Florença e Milão, Giunti Editore, Dossier Art n° 16, 1987
- DE VENERE, Lia, “Le Icone Fanno Scuola”, in *Bell'Italia*, Editoriale Giorgio Mondadori, n° 267, Julho 2008
- DICKHOFF, Wilfried, *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- DRATHEN, Doris von, *Rui Chafes*, Milão, Edizioni Charta, 2007
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions Critiques Sur la Poésie et Sur la Peinture*, (1ª parte), Paris, École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, 1993
- DUMAS, Robert, *Tratado da Árvore*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007
- DUCHAMP, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990
- DUQUE, João Manuel, *Dizer Deus na Pós-modernidade*, Lisboa, Alcalá, 2003
- DUQUE, João Manuel, *Homo Credens, Para uma Teologia da Fé*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2004
- DUNNE, Nathan, *Tarkovsky*, Londres, Black Dog Publishing, 2008
- DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 2000
- EAGLETON, Terry, *Reason, Faith and Revolution*, Londres e New Haven, Yale University Press, 2009
- ECKART, Christian, (ed. de), *Faith*, Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 2000
- ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 2000

- EHRENZWEIG, Anton, *The Hidden Order of Art, a Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Londres, Weidenfeld, 1993
- ELIADE, Mircea, *Ferreiros e Alquimistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 1956
- ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 2000
- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 2000
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil, 1999
- ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Porto, Edições ASA, 1993
- ELKINS, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2004
- ELKINS, James, *Pictures & Tears*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2005
- ELKINS, James, *What Painting Is?*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2000
- ESPARZA, José Javier, *Los Ocho Pecados Capitales del Arte Contemporáneo*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2007
- FARIA, Nuno, (coord. de), *Fernando Calhau, Convocação, Leituras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/C.A.M.-J.A.P., 2007
- FERREIRA, Inês Marques, “União Entre Rui Chafes e a Estética Não-Aristotélica de Álvaro de Campos”, in *ARTE Teoria*, Lisboa, F.B.A.U.L., nº 11, 2008
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Coimbra, Almedina, 2003
- FIEDLER, Konrad, *Escritos Sobre el Arte*, Madrid, Visor, 1991
- FRANZ, Marie Louise von, *Alchimie et Imagination Active*, Paris, Ed. Jacqueline Renard, 2006
- FREEDBERG, David, *El Poder de las Imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992
- FREUD, Sigmund, *A Interpretação dos Sonhos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2009
- FREUD, Sigmund, *O Futuro de Uma Ilusão*, Rio de Janeiro, Imago, 1997
- FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais da Psicanálise*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989
- FRIEZE - Contemporary Art and Culture: Religion & Spirituality*, nº 135, Nov.-Dez. 2010
- FUMAROLI, Marc, *La Mythologie Gréco-Latine*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004
- GABLIK, Suzi, *The Re-enchantment of Art. Reflections on the Two Postmodernisms*, Londres e Nova Iorque, Thames & Hudson, 1991
- GAGE, John, *Colour and Culture, Practice and Meaning From Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 2009
- GAMBONI, Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997
- GIMBUTAS, Marija, *The Civilization of the Goddess. The World of Old Europe*, São Francisco, Harper, 1991.
- GIANVITO, John, (ed. de), *Andrei Tarkovsky Interviews*, Jackson (Massachusetts), University Press of Mississippi, 2006

- GOLDING, John, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Pollock, Newman, Rothko*, Londres, Thames & Hudson, 2000
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 2004
- GUADIX, Juan, QUARESMA, José, (ed. de), *Ensaio Sobre Reprodutibilidade*, Granada, Editorial Universidade de Granada, 2008
- GUBERN, Román, *Patologias de la Imagen*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004
- GUERREIRO, António, *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000
- GUERREIRO, António, “O Sublime ou o Destino da Arte”, in AAVV, *Do Sublime*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994
- HAAR, Michael, *Introdução à Psicanálise - Freud*, Lisboa, Edições 70, 2008
- HAHL-KOCH, Jelena, (ed. de), *Schoenberg/Kandinsky - Letters, Pictures and Documents*, Boston e Londres, Faber and Faber, 1984
- HALADYN, Julian Jason, *Marcel Duchamp, Étant Donnés*, Londres, Afterall Books, 2010
- HALL, Calvin, NORDBY, Vernon, *Introdução à Psicologia Junguiana*, São Paulo, Editora Cultrix, 2005
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, (org. de), *Art in Theory 1900 - 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, (org. de), *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain. Sociologie des Arts Plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998
- HEINZ-MOHR, Gerd, *Lessico di Iconografia Cristiana*, Milão, Istituto Propaganda Libreria, 1984
- HESS, Barbara, *Fontana*, Colónia, Taschen, 2009
- HESS, Walter, *Documentos Para a Compreensão da Pintura Moderna*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s.d.
- HESSE, Hermann, *O Jogo das Contas de Vidro*, Alfragide, Dom Quixote, 2008
- HILDEBRAND, A. von, *El Problema de la Forma en la Obra de Arte*, Madrid, Visor, 1988
- HILLIER, Paul, *Arvo Pärt*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2002
- HOBERG, Annegret, (ed. de), *Alfred Kubin, Drawings 1897-1909*, Nova Iorque, Neue Galerie, 2008
- HUISMAN, Denis, *A Estética*, Lisboa, Edições 70, 2000
- JENNINGS, Trevor, *Bellfounding*, Oxford, Shire Publications, 2008
- JUNG, Carl Gustav, *Estudos Alquímicos*, Petrópolis, Editora Vozes, 2003
- JUNG, Carl Gustav, *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011
- JUNG, Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000
- JUNG, Carl Gustav, *Psicologia e Alquimia*, Petrópolis, Editora Vozes, 2009

- JUNG, Carl Gustav, *Símbolos da Transformação*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011
- KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987
- KANDINSKY, Wassily, *Gramática da Criação*, Lisboa, Edições 70, 2008
- KANDINSKY, Wassily, *O Futuro da Pintura*, Lisboa, Edições 70, 1999
- KANDINSKY, Wassily, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 2006
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, Lisboa, Edições 70, 1984
- KLEE, Paul, *Escritos Sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001
- KUSPIT, Donald, *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- KUSPIT, Donald, *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- LEAL, Miguel, *A Imaginação Cega: Mecanismos de Indeterminação na Prática Artística Contemporânea*, Porto, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2009 (texto policopiado)
- LE FANU, Mark, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, Londres, British Film Institute Publishing, 1987
- LEROI-GOURHAN, André, *As Religiões da Pré-História*, Lisboa, Edições 70, 1983
- LIA, Pierluigi, *Dire Dio Con Arte*, Milão, Àncora Editrice, 2003
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989
- LIPPARD, Lucy, *Six Years, the Materialization of the Art Object From 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 1973
- LIVINGSTON, Paisley, PLANTINGA, Carl, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2009
- LOIOLA, Santo Inácio de, *Exercícios Espirituais*, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1999
- MAGGI, Girolamo, *De Tintinnabulis*, (edição de Anna V. Arace D'Amato), Nápoles, Colonnese Editore, 1991 (1ª edição 1664)
- MALEVICH, Kasimir, *Dieu N'est Pas Détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique*, Lausana, L'Âge d'Homme, 2002
- MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1986
- MARINELLI, Gioconda, *L'Antro di Vulcano, Fonditori di Agnone*, Nápoles, Colonnese Editore, 1991
- MENÉRES, Clara, "Artes Plásticas de Temática Religiosa", in CRUZ, Manuel Braga da, GUEDES, Natália Correia, (coord. de), *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1997
- MÈREDIEU, Florence, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Larousse, 2004
- MEXIA, Pedro, "As Lágrimas de Eros, in *Público (Suplemento P2)*, Sábado, 4 de Setembro de 2010
- MILIA, Gabriela di, *Brancusi*, Florença, Giunti, Dossier Art, 2003

- MOLDER, Maria Filomena, *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999
- MONDRIAN, Piet, (trad. de Alice Peels), *La Nueva Imagen en la Pintura*, Murcia, Librería Yerba/Cajamurcia, 1993
- MONDRIAN, Piet, (trad. de Martin S. James), *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form 1919-1920*, Nova Iorque, Georges Braziller, 1995
- MUNDY, Jennifer, (ed. de), *Surrealism, Desire Unbound*, Londres, Tate Publishing, 2001
- NEUMANN, Erich, *The Great Mother, An Analysis of the Archetype*, Princeton (Nova Jérсия), Princeton University Press, 1991
- NIEDERBERGER, Lukas, MÜLLER, Lars, (ed. de), *Faith Is, The Quest for Spirituality and Religion*, Baden, Lars Müller Publishers, 2009
- NODELMAN, Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings, Origins, Structure, Meaning*, Austin e Houston, University of Texas Press e The Menil Collection, 1997
- O'DOHERTY, Brian, *No Interior do Cubo Branco*, São Paulo, Martins Fontes, 2007
- OSÓRIO, Helena, "A Força do Passado (Especial Entrevista)", in *BOMBART'03 - Revista de Artes*, Porto, Maio/Junho 2009
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, vol. 1, Lisboa, Nova Vega, 2006
- PAPARONI, Demetrio, *Eretica, The Transcendental and the Profane in Contemporary Art*, Milão, Skira Editore, 2007
- PHILLIPS, Glen, CROW, Thomas, (ed. de), *Seeing Rothko*, Londres e Los Angeles, Tate Publishing e Getty Research Institute, 2005
- PLATÃO, *A República*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1975
- POMAR, Alexandre, "Depois do Fim", in *Expresso/Cartaz*, de 20-03-99
- PULS, Maurício, *O Significado da Pintura Abstrata*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998
- RABINOVITCH, Celia, *Surrealism and the Sacred: Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Boulder (Colorado), Westview Press, 2002
- RAHNER, Karl, *Corso Fundamentale Sulla Fede*, Milão, Edizioni San Paolo, 2005
- RÉAU, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano, Iconografia de La Biblia - Nuevo Testamento*, Tomo 1/ vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000
- REDI, Fabio, PETRELLA, Giovana, (dir. de), *Dal Fuoco all'Aria: Tecniche, Significate e Prassi nell'Uso Delle Campane dal Medioevo all'Età Moderna*, Pisa, Pacini Editore, 2007
- RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*, Londres, Thames & Hudson, 2002
- RICHTER, Gerhard, *Doubt and Belief in Painting*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2003
- RILKE, Rainer Maria, *Do Amor, Da Fé, Da Bondade e Da Moral*, Lisboa, Largebooks, 2009
- RIOUT, Denys, *La Peinture Monochrome*, Paris, Éditions Gallimard, 2006
- ROBINSON, Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Kent, Crescent Moon Publishing, 2007
- ROOB, Alexander, *Alquimia e Misticismo, o Museu Hermético*, Colónia, Taschen, 2006

- ROSENBLUM, Robert, "The Sublime", in Henry GELDZAHLER, (ed. de), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, Nova Iorque, E. D. Dutton & Co., 1969
- ROTHKO, Mark, *A Realidade do Artista*, Lisboa, Edições Cotovia, 2007
- ROTHKO, Mark, (ed. de Alessandra Salvini), *Scritti*, Milão, Abscondita SRL, 2002
- ROTHKO, Mark, *The Artist's Reality, Philosophies of Art*, New Haven e Londres, Yale University Press, 2004
- SABINO, Isabel, *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000
- SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem, a Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995
- SAMANIEGO, Alberto Ruiz de, "En Ningún Lugar Hay Mundo Más Que Dentro", in CHAFES, Rui, *Contramundo*, Corunha, Fundación Luis Seoane/Dardo, 2011
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1984
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos, *A Razão Sensível - Estudos Kantianos*, Lisboa, Edições Colibri, 1994
- SCHAPIRO, Meyer, *Mondrian: On the Humanity of Abstract Painting*, Nova Iorque, George Braziller, 1995
- SCHILLER, Friedrich, *O Canto do Sino*, Lisboa, Typ. da Coop. Militar, 1907
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994
- SCHILLER, Friedrich, *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997
- SEBASTIAN, Luís, *História da Fundação Sineira em Portugal*, Coruche, Câmara Municipal de Coruche e Museu Municipal de Coruche, 2008
- SÉDILLOT, Carole, *Da Alquimia*, Cascais, Pergaminho, 2002
- SENDER, Egon, *L'Icona, Immagine dell'Invisibile*, Milão, Edizioni San Paolo, 2007
- SERRA, Rui, *DESTRUCTIO, Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*, (Dissertação de Mestrado em Pintura), Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, (texto policopiado)
- SERRA, Rui, *Geração Iconoclasta, Análise de Uma Exposição*, (Seminário de Transtextualidades do Curso de Mestrado em Pintura), Lisboa, F.B.A.U.L., 2004 (texto policopiado)
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p. 44.
- SPALDING, Julian, *The Eclipse of Art*, Munique, Prestel, 2003
- SPIDLIK, Tomás, *Miscellanea II, Alle Fonti dell'Europa, In Principio Era l'Arte*, Roma, Lipa Edizioni, 2006
- STOICHITA, Victor, *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes, 1998
- TARKOVSKI, Andrei, *Oeuvres Cinématographiques Complètes*, Paris, Exils Éditeur, 2001

- TAYLOR, Michael, (ed. de), *Marcel Duchamp, Étant Donnés*, Londres e New Haven, Yale University Press e Philadelphia Museum of Art, 2009
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 1980
- TORNQUIST, Jorrit, *Color y Luz, Teoría y Práctica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008
- TORREGO, Esperanza, (trad.), *Textos para la Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1987
- TOWNSEND, Chris, (ed. de), *The Art of Bill Viola*, Londres, Thames & Hudson, 2004
- TUCHMAN, Maurice, (ed. de), *The Spiritual in Art - Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles e Nova Iorque, Los Angeles County Museum of Art e Abbeville Press, 1986
- VATTIMO, Gianni, *Acreditar em Acreditar*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998
- VATTIMO, Gianni, *Depois da Cristandade. Por um Cristianismo Não Religioso*, Rio de Janeiro, Record, 2004
- VATTIMO, Gianni, *O Fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987
- VEIGA, Margarida, MIRANDA, José Bragança de, *Corpus*, (catálogo de exposição), Lisboa, Fundação Centro Cultural de Belém, 2003
- VIDAL, Carlos, *O Corpo e a Forma, Dois Conceitos, o Mesmo Tema*, Porto, Mimesis Multimédia, 2003
- VIRILIO, Paul, *Art and Fear*, Londres e Nova Iorque, Continuum, 2004
- VOEGELIN, Salomé, *Listening to Noise and Silence*, Nova Iorque, Continuum, 2010
- WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Ediciones Akal, 2010
- WARD, Keith, *Deus e os Filósofos*, Cruz Quebrada, Estrela Polar, 2007
- WARK, McKenzie, *A Hacker Manifesto*, Cambridge (Massachusetts) e Londres, Harvard University Press, 2004
- WEISS, Jeffrey, (dir. de), *Mark Rothko*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998
- WEITEMEIER, Hannah, *Klein*, Colónia, Taschen, 2001
- WOLF, Norbert, *A Pintura da Era Romântica*, Colónia, Taschen, 1999
- WOLF, Norbert, *Friedrich*, Colónia, Taschen, 2003
- WUTHNOW, Robert, *Practicing Spirituality: The Way of the Artist*, Berkeley, University of California Press, 2001
- YOON, Jungu, *Spirituality in Contemporary Art - The Idea of the Numinous*, Londres, Zidane Press, 2010
- ZAMBRANO, María, *O Homem e o Divino*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995
- ZANCHI, Giuliano, *Il Destino della Bellezza. Ambizioni dell'Arte, Aspirazione della Fede*, Milão, Ancora Editrice, 2008
- ZIZEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008
- ZWEITE, Armin, *Barnett Newman. Paintings, Sculptures, Works on Paper*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 1999

## Webgrafia

- AAVV, *Faith (Catholic Encyclopedia, 1913)*, in <http://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=4554> de 28-09-2010
- ALMEIDA, Kleiton Cerqueira de, *Cristianismo e Secularização, Violência e Sagrado: Considerações a Partir de Gianni Vattimo*, in <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.../1015> de 13-09-2010
- ANJOS *Que Sabem Pouco Sobre Deus*, in <http://www.paroquias.org/noticias.php?n=6816> de 10-10-2006
- ARMSTRONG, Hamilton Reed, *The Transmission of Faith Through Art*, in <http://www.catholicnewsagency.com/resource.php?n=1040> de 17-10-2010
- BENTO XVI, *Encontro Com A Cultura*, in [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2010/may/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20100512\\_incontro-cultura\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100512_incontro-cultura_po.html) de 28-07-2013
- BORGES, Sónia, *Ana Vieira: O Espaço Que Se Dissolve*, in <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=298> de 12-10-2012
- BRINE, Rebecca Moran, *Thoughts on the Re-enchantment of Art by Suzi Gablik*, in <http://www.springhillstudio.com/AIB/The%20Reenchantment%20%20Art.pdf> de 05-12-2010
- BRITT, Robert Roy, *First Sound Waves Left Imprint On The Universe*, in [http://www.space.com/scienceastronomy/aas\\_universe\\_structure\\_050111.html](http://www.space.com/scienceastronomy/aas_universe_structure_050111.html) de 31-05-2007
- CHAFES, Rui, *Entre o Céu e a Terra (A História da Minha Vida)*, in [www.snpcultura.org/rui\\_chafes\\_entre\\_o\\_ceu\\_e\\_a\\_terra.html](http://www.snpcultura.org/rui_chafes_entre_o_ceu_e_a_terra.html) de 18-08-2011
- COTTIN, Jérôme, *Le Spirituel dans l'Art Contemporain - Ruptures et Convergences*, in <http://www.protestantismeimages.com/Le-spirituel-dans-l-art.html> de 02-06-2010
- COVELLO, Sérgio Carlos, *A Noite Escura da Alma, na Visão Poética de São João da Cruz*, in [http://www.amorc.org.br/Imagens\\_publicacoes/noite%20escura.pdf](http://www.amorc.org.br/Imagens_publicacoes/noite%20escura.pdf) de 13-04-2010
- COVELLO, Sérgio Carlos, *A Noite Escura da Alma: o Paradoxo Místico*, in <http://www.teosofia-liberdade.org.br/index.php/arquivos/artigos/44-artigos/240-a-noite-escura-da-alma-o-paradoxo-mistico.html> de 13-04-2010
- DICIONÁRIO Crítico de Análise Junguiana*, in <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/numinoso.htm> de 24-11-2010
- DZENIS, Anna, *The Passion According to Andrei: Andrei Rublev*, in [http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/15andrei\\_rublev.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/15andrei_rublev.html) de 11-05-2007
- EKSTROM, Linda, HECHT, Richard, *Unveiling the Sacred in Contemporary Art*, in [www.soc.ucsb.edu/projects/ct3/docs/hecht1.doc](http://www.soc.ucsb.edu/projects/ct3/docs/hecht1.doc) de 19-12-2009
- FILLIOT, Philippe, *Exercices Spirituels et Art Contemporain*, in [http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id\\_article=1352](http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=1352) de 02-10-2010
- FRANCIS, C., *The Virtual Sublime*, in <http://www.armageddon.org/~sanvean/sublime.htm> de 12-10-2010
- GUION, David Stanton, *A Study of Spirituality in Contemporary Visual Art - Dissertation*, The Ohio State University, 2008 in <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/GuionDavidStanton.pdf?osu1210694707> de 29-09-2010
- HENRIQUES, Fernanda, *Dizer Deus, Outras Metáforas*, in <http://home.uevora.pt/~fhenriques/textos-filegenero/dizerdeus.pdf> de 02-10-2010



*JOHN and Dominique de Menil Collection*, in <http://www.menil.org/about/JohnandDominiqueInDepth.php> de 15-11-2010

KELSEY, Amber, *The Color of Transcendence*, in [http://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/fall\\_2005\\_culture/02\\_kelsey.pdf](http://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/fall_2005_culture/02_kelsey.pdf). de 05-07-2008

KUSPIT, Donald, *A Critical History of 20th-Century Art*, in <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit12-14-05.asp> de 14-10-2010

KUSPIT, Donald, *Reconsidering the Spiritual in Art*, in [http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit\\_d/reconsidering\\_text.htm](http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm) de 29-09-2010

*MADAME de Staël, Charles de Villers, and the Death of God in Jean Paul's Songe*, in <http://www.jstor.org/pss/40245991> de 13-09-2010

MORAES, Fabrício Fonseca, *Numinoso: Do Sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung*, in <http://psicologiaanalitica.wordpress.com/2010/04/13/numinoso-do-sagrado-de-otto-ao-arquetipo-de-jung/> de 24-11-2010

*MUSEU KOLUMBA. Arte Religiosa e Diálogo com o Profano*, in [http://www.snpcultura.org/a\\_teologia\\_visual\\_da\\_beza\\_museu\\_kolumba.html](http://www.snpcultura.org/a_teologia_visual_da_beza_museu_kolumba.html) de 30-09-2010

*NUMINOSO*, in <http://en.wikipedia.org/wiki/Numinous> de 24-11-2010

NUNES, Sofia, *55ª Biennale di Venezia. Il Palazzo Enciclopedico*, in <http://www.artecapital.net/perspetiva-154-sofia-nunes-55-biennale-di-venezia-il-palazzo-enciclopedico> de 20-07-2013

OLIVEIRA, Gilsa Tarré de, *O Ateísmo da Psicanálise*, in <http://www.antroposmoderno.com/textos/oateismo.shtml> de 17-10-2011

OLIVEIRA, Francisco Rodrigues, *Uma Reflexão Sobre o 'Pensiero Debole' de Gianni Vattimo*, in <http://br.monografias.com/trabalhos3/metafisica-religiao-experiencia-posmoderna/metafisica-religiao-experiencia-posmoderna3.shtml> de 15-09-2010

*O MUNDO Pós-moderno Regressa ao Religioso?*, in <http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=57535> de 15-09-2010

PENNEY, Tom, *Art, Spirituality and Technology*, in [www.tompenny.com.au/ESSAY%20ART%20SPIRIT%20TECH.doc](http://www.tompenny.com.au/ESSAY%20ART%20SPIRIT%20TECH.doc) de 03-10-2010

RIBEIRO, António Sousa, *Walter Benjamin, Pensador da Modernidade*, in <https://estudogeral.sib.uc.pt/.../Walter%20Benjamin,%20Pensador%20da%20Modernidade.pdf> de 13-10-2010

RODRIGO, Joaquín Vallet, *Andrei Rublev, Arte y Metafísica*, in <http://www.miradas.net/2006/n57/estudio/andreirublev.html> de 09-05-2007

ROSA, José M. Silva, *A Credibilidade da Fé. Fenomenologia da Existência Crente*, in [http://www.lusosofia.net/textos/jose\\_rosa\\_credibilidade\\_da\\_fe.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/jose_rosa_credibilidade_da_fe.pdf) de 28-09-2010

*ROTHKO's Darkness*, in <http://hungryhyaena.blogspot.com/2008/11/rothkos-darkness.html> de 17-10-2010

SCHAEFFER, Pamela, *Spirituality in Abstract Art*, in <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1065> de 13-10-2010

SIMÕES, Carlota, *As Leis de Kepler e a Música das Esferas*, in [http://www.portaldoastronomo.org/tema\\_19\\_4.php](http://www.portaldoastronomo.org/tema_19_4.php), 12 de 19-03-2012

SPEHLER, Rebecca McElfresh, SLATTERY, Patrick, *Voices of Imagination: The Artist as Prophet in the Process of Social Change*, in <http://people.cehd.tamu.edu/~pslattery/documents/imagination.pdf> de 05-12-2010

STOKER, Wessel, *God, Master of Arts: On the Relation Between Art and Religion*, in <http://www.arsdisputandi.org/publish/articles/000277/article.pdf>. de 12-10-2010

STOKER, Wessel, *The Rothko Chapel Paintings and the 'Urgency of Transcendent Experience'*, in <http://www.springerlink.com/content/n3004150221g1762/fulltext.pdf> de 12-10-2010

VALE, Paulo Pires do, Ana Vieira, *Muros de Abrigo*, in <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71190&visual=2> de 12-10-2012

VALE, Paulo Pires do, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (I), Da Renúncia*, in [http://www.snpcultura.org/vol\\_uma\\_fenda\\_no\\_mundo\\_do\\_espiritual\\_na\\_arte\\_contemporanea\\_1.html](http://www.snpcultura.org/vol_uma_fenda_no_mundo_do_espiritual_na_arte_contemporanea_1.html) de 12-10-2010

VALE, Paulo Pires do, *Uma Fenda no Mundo. Do Espiritual na Arte Contemporânea (II), O Sagrado e a Obscuridade*, in [http://www.snpcultura.org/vol\\_uma\\_fenda\\_no\\_mundo\\_do\\_espiritual\\_na\\_arte\\_contemporanea\\_2.html](http://www.snpcultura.org/vol_uma_fenda_no_mundo_do_espiritual_na_arte_contemporanea_2.html) de 12-10-2010

VIDAL, Geneviève, *Mark Rothko, The Artist of the Red Night, 1903-1970*, in <http://vidal.genevieve.pagesperso-orange.fr/rothko/> de 12-10-2010

WILDE, Oscar, *De Profundis*, in [http://www.upword.com/wilde/de\\_profundis.html](http://www.upword.com/wilde/de_profundis.html) de 22-11-2010

## Filmografia

CRONENBERG, David, *The Brood*, 1979, (Canadá), Cor, Sonoro, 92 min.

KUBRICK, Stanley, *2001, Uma Odisseia no Espaço*, 1968, (E.U.A./Grã-Bretanha), Cor, Sonoro, 142 min.

TARKOVSKY, Andrei, *A Infância de Ivan*, 1962, (U.R.S.S.), P/B, Sonoro, 96 min.

TARKOVSKY, Andrei, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), P/B e Cor, Sonoro, 185 min.

TARKOVSKY, Andrei, *O Espelho*, 1974, (U.R.S.S.), P/B e Cor, Sonoro, 108 min.

TARKOVSKY, Andrei, *Sacrifício*, 1986, (Suécia/França), Cor, Sonoro, 145 min.

TARKOVSKY, Andrei, *Solaris*, 1972, (U.R.S.S.), Cor, Sonoro, 169 min.

TARKOVSKY, Andrei, *Stalker*, 1979, (U.R.S.S.), Cor, Sonoro, 163 min.

TRABULO, João, *Durante o Fim*, (documentário), 2003, (Portugal/França), Cor, Sonoro, 68 min.

## Índice de ilustrações

Fig. 1 Rui Serra, *A Fórmula do Silêncio*, 2005,  
acrílico sobre tela, 190 x 150 cm, col. Manuel de Brito,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 2 Caspar David Friedrich, *A Cruz nas Montanhas*, retábulo de Tetschen, 1807-1808,  
óleo sobre tela, 115 x 110 cm (sem moldura), Gemäldegalerie (Dresden),  
in <http://www.caspardavidfriedrich.org/Cross-in-the-Mountains-%28Tetschen-Altar%29-2-large.html> de 05-05-2013.

Fig. 3 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Vague Pure Affection)*, 1901,  
Annie BESANT, C.W. LEADBEATER, *The Project Gutenberg eBook of Thought-Forms*, imagem 8,  
in <http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm>, 16-05-2013, p. 40.

Fig. 4 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Vague Selfish Affection)*, 1901,  
Annie BESANT, C.W. LEADBEATER, *The Project Gutenberg eBook of Thought-Forms*, imagem 9,  
in <http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm>, 16-05-2013, p. 40.

Fig. 5 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Vague Religious Feeling)*, 1901,  
Annie BESANT, C.W. LEADBEATER, *The Project Gutenberg eBook of Thought-Forms*, imagem 14,  
in <http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm>, 16-05-2013, p. 44.

Fig. 6 Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms (Response to Devotion)*, 1901,  
Annie BESANT, C.W. LEADBEATER, *The Project Gutenberg eBook of Thought-Forms*, imagem 17,  
in <http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm>, 16-05-2013, p. 46.

Fig. 7 Hilma af Klint, *Altar Picture nº 1 (Group 10)*, 1915,  
têmpera sobre papel, 185 x 152 cm, Hilma af Klint Foundation/Moderna Museet (Estocolmo),  
in <http://www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Utstallningar/2013/Hilma-af-Klint/> de 05-05-2013.

Fig. 8 Kasimir Malevich, *0.10, Última Exposição de Pintura Futurista*, 1915-1916,  
fotografia de instalação, 21 quadros, dimensões variadas, Dobychina Art Bureau (Petrogrado),  
in [http://www.hermitage.nl/en/tentoonstellingen/matisse\\_tot\\_malevich/biografieen/kazimir\\_malevich.htm](http://www.hermitage.nl/en/tentoonstellingen/matisse_tot_malevich/biografieen/kazimir_malevich.htm) de 05-05-2013.

Fig. 9 Germaine Richier, *Cristo de Assy*, 1950,  
bronze, 45 x 32,5 x 8 cm, col. descendentes de Germaine Richier,  
publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *Traces du Sacré*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 297.

Fig. 10 Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)*, 1967,  
vidro, tubos de néon, transformadores, 150 x 140 x 5 cm, Philadelphia Museum of Art (Filadélfia),  
publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 16.

Fig. 11 Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003,  
sistema humidificador, espelho e disco de lâmpadas, Tate Modern (Londres),  
in [http://www.olafureliasson.net/works/the\\_weather\\_project.html](http://www.olafureliasson.net/works/the_weather_project.html) de 05-05-2013.

Fig. 12 Rui Chafes, *Amanhecer*, 1998/2001,  
ferro, 190 x 100 x 100 cm, col. Jenoptik Jena (Jena, Alemanha),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, Porto, Galeria Graça Brandão, 2003, figura 156.

Fig. 13 Rui Chafes, *Que Farás, Deus, Se Eu Morrer?*, 1998/2001,  
ferro, 194 x 85 x 85 cm, col. particular (Sangalhos),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 159.

Fig. 14 Rui Chafes, *Sol*, 1998/2001,  
ferro, 155,5 x 70 x 70 cm, col. particular (Paris),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 160.

Fig. 15 Rui Chafes, *Suave Medo Escuro*, 1998/2001,  
ferro, 190 x 70 x 70 cm, col. particular (Cascais),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 161.

Fig. 16 Rui Chafes, *Um Sopro*, 1998/2001,  
ferro, 184 x 85 x 85 cm, col. particular,  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 162.

Fig. 17 Rui Chafes, *A Tua Sombra*, 1998/2002,  
ferro, 174 x 70 x 70 cm, col. particular,  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 163.

Fig. 18 Rui Chafes, *Entre o Dia e o Sonho*, 1998/2001,  
ferro, 173 x 70 x 70 cm, col. Villax de Burnay,  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 164.

Fig. 19 Rui Chafes, *Respiração*, 1998/2002,  
ferro, 185 x 85 x 85 cm, col. particular,  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 165.

Fig. 20 Rui Chafes, *Perder a Sombra*, 1998/2001,  
ferro, 155,5 x 70 x 70 cm, col. particular (Porto),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 166.

Fig. 21 Rui Chafes, *Durante o Sono*, 1998/2002,  
ferro, 184 x 100 x 100 cm, C.A.M.-J.A.P./Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 167.

Fig. 22 Rui Chafes, *A Alma, Prisão do Corpo I*, 2001,  
ferro, 116 x 45 x 45 cm, col. particular (Barcelona),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 168.

Fig. 23 Rui Chafes, *Aproxima-te, Ouve-me*, 2002,  
ferro e cabos de aço, 85 x 85 x 85 cm (excluindo os cabos), col. Encontros de Fotografia, Pátio da Inquirição/Centro de Artes Visuais  
(Coimbra),  
publ. in Rui CHAFES, *op. cit.*, figura 288.

Fig. 24 Rui Chafes, *O Último Olhar*, 2003,  
ferro, 300 x 200 x 200 cm, col. Mário Sequeira (Braga),  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, Corunha, Fundación Luis Seoane/Dardo, 2011, figura 37.

Fig. 25 Rui Chafes, *Passagem*, 2004,  
ferro, 168 x 70 x 80 cm, col. Caja Madrid (Madrid),  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 140.

Fig. 26 Rui Chafes, *A Sombra da Tua Sombra*, 2004,  
ferro, 160 x 76 x 62 cm, col. do autor,  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 141.

Fig. 27 Rui Chafes, *A Alma, Prisão do Corpo II*, 2004,  
ferro, 113 x 45 x 45 cm, col. do autor,  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 142.

Fig. 28 Rui Chafes, *A Alma, Prisão do Corpo III*, 2004,  
ferro, 108 x 45 x 45 cm, col. P. O. P.,  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 143.

Fig. 29 Rui Chafes, *Apaga-me os Olhos*, 2005,  
ferro, 214 x 130 x 130 cm, Esbjerg Kunstmuseum (Esbjerg, Dinamarca),  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 183.

Fig. 30 Rui Chafes, *Breve Mas Infinita Distância*, 2005,  
ferro, 174 x 80x 80 cm, col. P. O. P.,  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 184.

Fig. 31 Rui Chafes, *Ouço-te Tão Lentamente*, 2005,  
ferro, 169 x 70 x 74 cm, col. do autor,  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 185.

Fig. 32 Rui Chafes, *Não Pesar Sobre a Terra*, 2005,  
ferro, 174 x 74 x 80 cm, col. do autor,  
publ. in Rui CHAFES, *Contramundo*, (...), figura 186.

Fig. 33 William Blake, “O Demiurgo Cria o Mundo”, *The Book of Urizen*, 1794 (cópia de 1818),  
William BLAKE, *The Book of Urizen*, 1818, figura 17 (cópia G da Biblioteca do Congresso, Washington DC),  
in <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=urizen.g.illbk.17&java=no> de 16-05-2013.

Fig. 34 Michael Maier, “Terra-Mater”, *Atalanta Fugiens*, 1617-1618,  
Michael MAIER, *Atalanta Fugiens*, Oppenheim, Iohan-Theodori de Bry e Hieronymi Galleri, 1617-1618, emblema II,  
in [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atalanta\\_Fugiens\\_-\\_Emblem\\_2d.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atalanta_Fugiens_-_Emblem_2d.jpg) de 16-05-2013.

Fig. 35 Hieronymus Bosch, “A Criação do Mundo”, *Jardim das Delícias*, c. 1510,  
óleo sobre madeira, 220 x 195 cm (políptico fechado), Museu do Prado (Madrid),  
in [http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Jardim\\_das\\_Del%C3%ADcias\\_Terrenas](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas) de 06-05-2013.

Fig. 36 J. C. Barchusen, “A Retorta”, *Elementa Chemicæ*, 1718,  
J. C. BARCHUSEN, *Elementa Chemicæ*, Leiden, s. n., 1718, gravura 17,  
in <http://pt.scribd.com/doc/21235729/Elementa-Chemicæ-Barchusen-Johann> de 16-05-2013.

- Fig. 37 Robert Fludd, “Génesis”, *Utriusque Cosmi (...)*, 1617,  
Robert FLUDD, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, (vol. I), Oppenheim, Iohan-Theodori de Bry e Hieronymi Galleri, 1617, gravuras 2 a 17.  
publ. in Alexander ROOB, *Alquimia e Misticismo, o Museu Hermético*, Colónia, Taschen, 2006, pp. 95-102.
- Fig. 38 Barent Coenders van Helpen, “Caos”, *Escalier des Sages*, 1686,  
Barent Coenders van HELPEN, *Escalier des Sages ou la Philosophie des Anciens*, Groningen, Charles Pieman, 1686, emblema II,  
in [http://herve.delboy.perso.sfr.fr/poeme\\_phenix.html](http://herve.delboy.perso.sfr.fr/poeme_phenix.html) de 19-05-2013.
- Fig. 39 Philip Otto Runge, *Manhã*, (1ª versão), 1808,  
óleo sobre tela, 109 x 85 cm, col. Kunsthalle (Hamburgo),  
in [http://volobuef.tripod.com/pictures/Runge\\_DerKleineMorgen.jpg](http://volobuef.tripod.com/pictures/Runge_DerKleineMorgen.jpg) de 16-05-2013.
- Fig. 40 Michael Maier, “A Escada”, *Atalanta Fugiens*, 1618,  
Michael MAIER, *Atalanta Fugiens*, Oppenheim, Iohan-Theodori de Bry e Hieronymi Galleri, 1618, emblema XVII,  
in <http://www.digitalmediatree.com/sallymckay/pageback/42446/> de 18-05-2013.
- Fig. 41 Rui Chafes, *Aproxima-te, Ouve-me*, (pormenor), 2002,  
ferro e cabos de aço, 85 x 85 x 85 cm (excluindo os cabos), col. Encontros de Fotografia, Pátio da Inquirição/Centro de Artes Visuais (Coimbra),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figura 289.
- Fig. 42 Andrei Tarkovsky, *Solaris*, (3 fotogramas DVD1), 00:08:21, 00:08:38 e 00:08:40,  
in Andrei TARKOVSKY, *Solaris*, 1972, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), Cor, Sonoro, 169 minutos.
- Fig. 43 Andrei Tarkovsky, *O Espelho*, (3 fotogramas), 00:39:46, 00:40:14 e 00:40:16,  
in Andrei TARKOVSKY, *O Espelho*, 1974, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 108 minutos.
- Fig. 44 Odilon Redon, *O Olho, Como Um Balão-Bizarro, Dirige-se Para o Infinito*, 1882,  
litografia, 26,2 x 19,6 cm, col. Jacques Doucet, Instituto Nacional de História da Arte (Paris),  
publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 76.
- Fig. 45 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, (3 fotogramas DVD1), 00:02:52, 00:02:58 e 00:05:37,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.
- Fig. 46 João Trábulo, *Durante o Fim*, (3 fotogramas), 00:09:06, 00:10:36 e 00:12:47,  
in João TRABULO, *Durante o Fim*, (documentário), 2003, (Portugal/França), DVD Contracosta produções (2003), Cor, Sonoro, 68 minutos.
- Fig. 47 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, (3 fotogramas DVD1), 00:07:06, 00:07:09 e 00:07:13,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.
- Fig. 48 Andrei Tarkovsky, “Efim jazente”, *Andrei Rublev*, 1966,  
*still* fotográfico do prólogo (não incluído na versão final do filme),  
publ. in Nathan DUNNE, *Tarkovsky*, Londres, Black Dog Publishing, 2008, p. 106.
- Fig. 49 Bill Viola, *Céu e Terra*, 1992,  
2 colunas de madeira, 2 monitores de televisão e circuito vídeo, dimensões variadas, Museum of Contemporary Art (San Diego),  
in <http://cpilavaki.wordpress.com/bill-viola/> de 06-05-2013.

- Fig. 50 Rui Chafes, *Cinza*, 2002,  
ferro, 13 esculturas, 60 x 100 x 200 cm cada (aprox.), *EDP Arte - Prémio Desenho e Pintura 2002*, S.N.B.A. (Lisboa),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figuras 291 e 293.
- Fig. 51 Rui Chafes, *Unborn*, 2001,  
ferro, 9 esculturas, 325 x 65 x 65 cm cada, *Sonsbeck 9 - Locus Focus*, Arnhem (Holanda), col. particular (Holanda),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figuras 153 e 154.
- Fig. 52 Mark Rothko, Sem título, pintura isolada com forma negra (alçado Sul), 1965,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 457 x 267 cm, capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *The Rothko Chapel Paintings, Origins, Structure, Meaning*, Austin e Houston, University of Texas Press e The Menil Collection, 1997, p. 19.
- Fig. 53 Mark Rothko, Sem título, tríptico 'monocromático' da ábside (alçado Norte), 1965,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 363 x 624 cm (tríptico), capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 27-28.
- Fig. 54 Mark Rothko, Sem título, tríptico lateral com formas negras (alçado Este), 1966-1967,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 342 x 624 cm (tríptico), capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 25-26.
- Fig. 55 Mark Rothko, Sem título, tríptico lateral com formas negras (alçado Oeste), 1966-1967,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 363 x 624 cm (tríptico), capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 21-22.
- Fig. 56 Mark Rothko, Sem título, 'monócromo' (alçado Sudeste), 1966,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 451 x 343 cm, capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 18.
- Fig. 57 Mark Rothko, Sem título, 'monócromo' (alçado Sudoeste), 1966,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 451 x 343 cm, capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 20.
- Fig. 58 Mark Rothko, Sem título, 'monócromo' (alçado Nordeste), 1966,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 451 x 343 cm, capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, pp. 24 e 29.
- Fig. 59 Mark Rothko, Sem título, 'monócromo' (alçado Noroeste), 1966,  
pigmentos secos, polímero, cola de coelho e emulsão de têmpera sobre tela, 451 x 343 cm, capela Rothko (Houston, Texas),  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 23.
- Fig. 60 Mark Rothko, *Composition #10*, 1950,  
óleo sobre tela, 229 x 146 cm, The Museum of Modern Art (Nova Iorque),  
in <http://artappreciation101.wordpress.com/2011/10/30/abstract-expressionism-abex/> de 03-05-2013.
- Fig. 61 Mark Rothko, *Untitled (Purple, White, and Red)*, 1953,  
óleo sobre tela, 197 x 207 cm, The Art Institute of Chicago (Chicago),  
in <http://www.museum-reproductions.com/cgi-bin/modern.pl?fid=1120734664&cgifunction=form> de 03-05-2013.



- Fig. 62 Mark Rothko, *Orange and Yellow*, 1956,  
 óleo sobre tela, 231 x 180 cm, Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, Nova Iorque),  
 in <http://venetianred.files.wordpress.com/2010/02/mark-rothkoe28094orange-and-yellow1.jpg> de 03-05-2013.
- Fig. 63 Mark Rothko, *Seagram Murals*, 1958-60,  
 óleo sobre tela, 9 quadros, dimensões variadas, Tate Modern (Londres),  
 in <http://dieuwkeswaindesigns.files.wordpress.com/2010/02/rothko-room-tate-modern-gallery-london.jpg> de 03-05-2013.
- Fig. 64 Mark Rothko, *Harvard Murals*, 1961-63,  
 óleo sobre tela, tríptico, 279 x 1036 cm, Holyoke Center, Harvard University (Cambridge, Massachusetts), Fondation Beyeler (Basileia)  
 desde 2001,  
 in [http://previousexhibitions.fondationbeyeler.ch/d/html\\_11sonderaus/09rothko/20\\_harvard\\_murals\\_old.htm](http://previousexhibitions.fondationbeyeler.ch/d/html_11sonderaus/09rothko/20_harvard_murals_old.htm) de 03-05-2013.
- Fig. 65 Frederick Kiesler, *Last Judgment*, 1955-59 e 1964-65,  
 bronze, zinco, ferro, folha de ouro, plástico, painéis de madeira, cadeirão de alumínio com estofos de couro, 417 x 500 x 526 cm, The  
 Lannan Foundation (Los Angeles),  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, 1997, p. 56.
- Fig. 66 Rothko no estúdio de Nova Iorque (durante a execução do modelo tridimensional), Dezembro de 1964,  
 fotografia de Hans Namuth, The University of Arizona (Tucson, Arizona), 1991,  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 63.
- Fig. 67 Maquete da capela desenvolvida no estúdio de Philip Johnson, 1965,  
 cartão, 14 x 42 x 42 cm, The Menil Collection (Houston, Texas),  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 110.
- Fig. 68 Mosaico da Virgem com o Menino, ábside da basílica de Santa Maria dell'Assunta (Torcello), século XII,  
 in <http://ilovevenezia.ru/sobor-santa-mariya-assunta-basilica-di-santa-maria-assunta-di-torcello/> de 05-05-2013.
- Fig. 69 Vestíbulo da Biblioteca Laurenziana do convento de São Lourenço (Florença), século XVI,  
 vista da escadaria, concepção arquitectónica de Miguel Ângelo Buonarroti e Bartolomeo Ammanati,  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 87.
- Fig. 70 Diagrama esquemático da capela Rothko (Houston, Texas) e respectiva disposição das pinturas,  
 planificação legendada em inglês no original (tradução minha),  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 224.
- Fig. 71 Ad Reinhardt, *Black Paintings*, 1966,  
 vista geral de exposição de Ad Reinhardt no Jewish Museum (Nova Iorque),  
 in <http://goldenwestclothing.wordpress.com/category/chainstitch-embroidery/> de 16-05-2013.
- Fig. 72 Mosaico do Juízo Final, face interna da fachada da basílica de Santa Maria dell'Assunta (Torcello), séculos XII-XIII,  
 in <http://travelsacrossitaly.com/category/line-13-venice/> de 05-05-2013.
- Fig. 73 Vista geral do alçado Sul (integração da pintura isolada com forma negra), capela Rothko (Houston, Texas), 1991,  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 17.
- Fig. 74 Vista geral do alçado Norte (integração do tríptico 'monocromático' da ábside), capela Rothko (Houston, Texas), 1991,  
 publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, 1997, p. 30.

Fig. 75 Disposição final das pinturas na capela,  
colocação em diagrama das figs. 52 a 59 (esquema elaborado durante a presente tese).

Fig. 76 Vista geral do alçado Este (integração do tríptico lateral com formas negras), capela Rothko (Houston, Texas), 1991,  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 30.

Fig. 77 Vista geral do alçado Oeste (integração do tríptico lateral com formas negras), capela Rothko (Houston, Texas), 1991,  
publ. in Sheldon NODELMAN, *op. cit.*, p. 17.

Fig. 78 Vista geral dos alçados Sudeste, Sul e Sudoeste (integração dos ‘monócromos’ Sudeste e Sudoeste e pintura isolada com forma  
negra), capela Rothko (Houston, Texas), 1991,  
in <http://fergieinfife.blogspot.pt/2012/08/houston-treasures-rothko-chapel.html> de 06-05-2013.

Fig. 79 Vista geral dos alçados Noroeste, Norte e Nordeste (integração dos ‘monócromos’ Noroeste e Nordeste e tríptico  
‘monocromático’ da ábside), capela Rothko (Houston, Texas), 1991,  
in [http://www.rothkochapel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11&Itemid=14](http://www.rothkochapel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=14) de 06-05-2013.

Fig. 80 Kasimir Malevich, *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*, 1915,  
óleo sobre tela, 53,5 x 53,5 cm, Museu Nacional do Ermitage (São Petersburgo),  
publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 151.

Fig. 81 Robert Fludd, “Et Sic in Infinitum”, *Utriusque Cosmi (...)*, 1617,  
Robert FLUDD, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, vol. I, Oppenheim, Iohan-  
Theodori de Bry e Hieronymi Galleri, 1617, gravura 1,  
publ. in Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 94.

Fig. 82 Barnett Newman, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, 1958-66,  
tinta magna sobre tela, 14 quadros (198 x 153 cm cada), National Gallery of Art (Washington),  
in <http://memorize.com/modernism/danielwang90> de 06-05-2013.

Fig. 83 Gustave Courbet, *A Gruta de Loue*, 1864,  
óleo sobre tela, 107 x 137,5 cm, col. Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, Nova Iorque),  
in <http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:courbet-la-source-de-la-loue/> de 16-05-3013.

Fig. 84 Exterior da capela Rothko na actualidade, Houston (Texas), 2002,  
in [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rothko\\_Chapel\\_2007-03-13.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rothko_Chapel_2007-03-13.jpg) de 16-05-2013 e  
in <http://houstonmuseumdistrict.org/photos/138/in/18/> de 16-05-3013.

Fig. 85 Andrei Rublev, *Trindade do Antigo Testamento*, c. 1425-1427,  
têmpera sobre madeira, 141,5 x 114 cm, Galeria Tretyakov (Moscovo),  
in <http://www.tretyakovgallery.ru/en/calendar/root5601724/root56017242234/> de 16-05-2013.

Fig. 86 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 4 (3 fotogramas DVD1), 01:15:33, 01:15:36 e 01:15:41,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 87 Símbolo da união da pessoa divina (Deus como entidade trina),  
in <http://resistireconstruir.wordpress.com/2012/07/19/trindade-santissima-o-unico-deus/> de 16-05-2013.

Fig. 88 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, prólogo (fotograma DVD1), 00:04:47,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 89 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 01:14:56,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 90 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, prólogo (fotograma DVD1), 00:04:22,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 91 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 01:21:57,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 92 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, prólogo (fotograma DVD1), 00:05:58,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 93 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 01:17:12,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 94 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 00:49:24,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 95 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 00:49:32,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 96 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 00:49:47,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 97 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 00:52:50 e 00:53:01,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 98 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 00:56:48 e 00:57:05,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 99 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 01:08:12 e 01:08:31,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 100 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 01:23:27,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 101 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (2 fotogramas DVD2), 01:21:12 e 01:21:16,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 102 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 7 (fotograma DVD2), 01:24:13,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 103 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, episódio 4 (3 fotogramas DVD1), 01:18:43, 01:18:58 e 01:19:03,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 104 Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, epílogo (2 fotogramas DVD2), 01:30:36 e 01:30:51,  
in Andrei TARKOVSKY, *Andrei Rublev*, 1966, (U.R.S.S.), DVD Midas-Filmes (2007), P/B e Cor, Sonoro, 185 minutos.

Fig. 105 Rui Serra, *Vox I*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 106 Rui Serra, *Vox II*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 107 Rui Serra, *Vox III*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 108 Rui Serra, *Vox IV*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 109 Rui Serra, *Vox V*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 110 Rui Serra, *Vox VI*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 111 Rui Serra, *Vox VII*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 112 Rui Serra, *Vox VIII*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 113 Rui Serra, *Vox IX*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 114 Rui Serra, *Vox X*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 115 Rui Serra, *Vox XI*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 116 Rui Serra, *Vox XII*, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 117 Rui Serra, *Dei*, 2008,  
acrílico sobre tela, 160 x 380 cm (díptico), col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 118 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011,  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 119 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011,  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 120 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 121 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 122 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 123 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011,  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 124 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs. 125 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011,  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor..

Figs. 126 Rui Serra, *Foi a Luz* (maquete), 2011,  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 127 Rui Serra, *Vox*, estudo inicial, 2009,  
grafite sobre papel, 30 x 21 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 128 Rui Serra, *Vox*, hipótese de matriz (*dossier Chaos*), 2009,  
acetato, 30 x 21 cm, col. do autor,  
digitalização de fotocópia realizada pelo autor.

Fig. 129 Rui Serra, *Vox I*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 130 Rui Serra, *Vox II*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 131 Rui Serra, *Vox III*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 132 Rui Serra, *Vox IV*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 133 Rui Serra, *Vox V*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 134 Rui Serra, *Vox VI*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 135 Rui Serra, *Vox VII*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 136 Rui Serra, *Vox VIII*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 137 Rui Serra, *Vox IX*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 138 Rui Serra, *Vox X*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 139 Rui Serra, *Vox XI*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 140 Rui Serra, *Vox XII*, estudo de cor, 2009,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 141 Rui Serra, *Vox I*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 142 Rui Serra, *Vox II*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 143 Rui Serra, *Vox III*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 144 Rui Serra, *Vox IV*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 145 Rui Serra, *Vox V*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 146 Rui Serra, *Vox VI*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 147 Rui Serra, *Vox VII*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009,  
recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor,  
digitalização realizada pelo autor.

Fig. 148 Rui Serra, *Vox VIII*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009, recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor, digitalização realizada pelo autor.

Fig. 149 Rui Serra, *Vox IX*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009, recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor, digitalização realizada pelo autor.

Fig. 150 Rui Serra, *Vox X*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009, recortes colados sobre papel, dimensões variadas, digitalização realizada pelo autor.

Fig. 151 Rui Serra, *Vox XI*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009, recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor, digitalização realizada pelo autor.

Fig. 152 Rui Serra, *Vox XII*, referente (*dossier Projecto 2070*), 2009, recortes colados sobre papel, dimensões variadas, col. do autor, digitalização realizada pelo autor.

Fig.153 Rui Serra, *Vox I*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.154 Rui Serra, *Vox II*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.155 Rui Serra, *Vox III*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.156 Rui Serra, *Vox IV*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.157 Rui Serra, *Vox V*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.158 Rui Serra, *Vox VI*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.159 Rui Serra, *Vox VII*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.160 Rui Serra, *Vox VIII*, estudo de cor, 2009, aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig.161 Rui Serra, *Vox IX*, estudo de cor, 2009,  
aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig.162 Rui Serra, *Vox X*, estudo de cor, 2009,  
aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig.163 Rui Serra, *Vox XI*, estudo de cor, 2009,  
aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Figs.164 Rui Serra, *Vox XII*, estudo de cor, 2009  
aguarela sobre papel, 21 x 15 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 165 Rui Serra, *Vox I*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 166 Rui Serra, *Vox II*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 167 Rui Serra, *Vox III*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 168 Rui Serra, *Vox IV*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 169 Rui Serra, *Vox V*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 170 Rui Serra, *Vox VI*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 171 Rui Serra, *Vox VII*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 172 Rui Serra, *Vox VIII*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 173 Rui Serra, *Vox IX*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010,  
acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.



Fig. 174 Rui Serra, *Vox X*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Figs. 175 Rui Serra, *Vox XI*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 176 Rui Serra, *Vox XII*, 2ª e 3ª camadas de fundo, 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 177 Rui Serra, *Vox*, matriz de 'epiderme', 2009, acetato, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópia realizada pelo autor.

Fig. 178 Rui Serra, *Vox*, matrizes de ovóides, 2009, acetatos, dimensões variadas, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 179 Rui Serra, *Vox*, matrizes de ovóides, 2009, acetatos, dimensões variadas, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 180 Rui Serra, *Vox*, matrizes de ovóides, 2009, acetatos, dimensões variadas, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 181 Rui Serra, *Vox*, estudo combinatório de matrizes, 2009, acetatos, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 182 Rui Serra, *Vox*, estudo combinatório de matrizes, 2009, acetatos, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 183 Rui Serra, *Vox*, estudo combinatório de matrizes, 2009, acetatos, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 184 Rui Serra, *Vox*, estudo combinatório de matrizes, 2009, acetatos, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 185 Rui Serra, *Vox*, estudo combinatório de matrizes, 2009, acetatos, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 186 Rui Serra, *Vox*, estudo combinatório de matrizes, 2009, acetatos, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização de fotocópias realizada pelo autor.

Fig. 187 Rui Serra, *Vox I*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 188 Rui Serra, *Vox II*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 189 Rui Serra, *Vox III*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 190 Rui Serra, *Vox IV*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 191 Rui Serra, *Vox V*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 192 Rui Serra, *Vox VI*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 193 Rui Serra, *Vox VII*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 194 Rui Serra, *Vox VIII*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 195 Rui Serra, *Vox IX*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 196 Rui Serra, *Vox X*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 197 Rui Serra, *Vox XI*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 198 Rui Serra, *Vox XII*, 'epiderme de fundo' (1ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 199 Rui Serra, *Vox I*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 200 Rui Serra, *Vox II*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 201 Rui Serra, *Vox III*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 202 Rui Serra, *Vox IV*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 203 Rui Serra, *Vox V*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 204 Rui Serra, *Vox VI*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 205 Rui Serra, *Vox VII*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 206 Rui Serra, *Vox VIII*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 207 Rui Serra, *Vox IX*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 208 Rui Serra, *Vox X*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 209 Rui Serra, *Vox XI*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 210 Rui Serra, *Vox XII*, integração das formas ovóides (4ª camada), 2009-2010, acrílico sobre tela, 120 x 80 cm, col. do autor, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 211 Samuel Norton, “As Doze Operações Alquímicas Como «Arbor Philosophica»”, *Mercurius Redivivus*, 1630, Samuel NORTON, *Mercurius Redivivus*, Frankfurt, William Fitzner, 1630, emblema III, publ. in Carl Gustav JUNG, *Psicologia e Alquimia*, Petrópolis, Editora Vozes, 2009, p. 252.

Fig. 212 Piet Mondrian, *Composition #10 (Pier & Ocean)*, 1915, óleo sobre tela, 85 x 110 cm, Kröller-Müller Museum (Otterlo), in <http://paintingdb.com/view/9259/> de 16-05-2013.

Fig. 213 Lucio Fontana, *Conceito Espacial, o Fim de Deus*, 1963,  
óleo sobre tela, 178 x 118 cm, col. particular,  
publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 71.

Fig. 214 Anish Kapoor, *Mother As a Void*, 1989-1990,  
fibra de vidro e pigmento, 216 x 210 x 212,5 cm, Fukuoka Art Museum (Fukuoka),  
in [http://www.fukuoka-art-museum.jp/english/ec/html/ec02/01/anish\\_kapoor.html](http://www.fukuoka-art-museum.jp/english/ec/html/ec02/01/anish_kapoor.html) de 17-05-2013.

Fig. 215 Rui Serra, *Cem Dias Sem Noites*, (série oval), 2005,  
spray acrílico sobre tela, 24 x 30 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 216 Blastogénese (clivagem do zigoto),  
in <http://www.nano-macro.com/2012/01/9-meses-post-5.html> de 19-05-2013.

Fig. 217 Constantin Brancusi, *O Princípio do Mundo*, 1920,  
fotografia de Constantin Brancusi, Norton Simon Museum of Art (Pasadena, California),  
publ. in Gabriela di MILIA, *Brancusi*, Florença, Giunti, Dossier Art, 2003, p. 14.

Figs. 218 Stanley Kubrick, *2001, Uma Odisseia no Espaço*, 1968, fotograma 00:12:26,  
in Stanley KUBRICK, *2001, A Space Odyssey*, Stanley Kubrick e Metro-Goldwin-Mayer, 1968, (E.U.A./Grã-Bretanha), DVD Warner Brothers, Cor, Sonoro, 142 minutos.

Figs. 219 Stanley Kubrick, *2001, Uma Odisseia no Espaço*, 1968, fotograma 00:51:12,  
in Stanley KUBRICK, *2001, A Space Odyssey*, Stanley Kubrick e Metro-Goldwin-Mayer, 1968, (E.U.A./Grã-Bretanha), DVD Warner Brothers, Cor, Sonoro, 142 minutos.

Figs. 220 Stanley Kubrick, *2001, Uma Odisseia no Espaço*, 1968, fotograma 02:12:52,  
in Stanley KUBRICK, *2001, A Space Odyssey*, Stanley Kubrick e Metro-Goldwin-Mayer, 1968, (E.U.A./Grã-Bretanha), DVD Warner Brothers, Cor, Sonoro, 142 minutos.

Figs. 221 Stanley Kubrick, *2001, Uma Odisseia no Espaço*, 1968, fotograma 02:14:24,  
in Stanley KUBRICK, *2001, A Space Odyssey*, Stanley Kubrick e Metro-Goldwin-Mayer, 1968, (E.U.A./Grã-Bretanha), DVD Warner Brothers, Cor, Sonoro, 142 minutos.

Fig. 222 Rui Serra, *Foi a Luz*, alçado principal, 2011,  
tinta-da-china sobre papel milimétrico, 27 x 42 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho (integração digital de figura ergonómica para estudo compositivo) realizada pelo autor.

Fig. 223 Anish Kapoor, *Ascension (Red)*, 2009,  
extractor de fumo e pigmento, dimensões variadas, exposição *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum*,  
Guggenheim Museum (Nova Iorque),  
in <http://www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building/50th-anniversary/50-anniversary-exhibitions> de 17-05-2013.

Fig. 224 Rui Serra, *A Entrada de Cristo em Bruxelas (Golden Pictures)*, 1994,  
acrílico sobre tela, instalação de 5 quadros, 250 x 100 cm (área total aprox.), col. particular,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 225 Rui Chafes, *Perder a Alma*, 1998,  
ferro, 7 esculturas, dimensões variadas, col. Joe Berardo (Lisboa),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figura 49.

Fig. 226 Rui Chafes, *Perder a Alma*, 1998,  
ferro, 7 esculturas, dimensões variadas, col. Joe Berardo (Lisboa),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figura 50.

Fig. 227 Rui Chafes, *Doce Flor da Desordem I*, 2000,  
ferro, 190 x 190 x 42 cm, col. Caixa Galicia (Corunha),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figura 116.

Fig. 228 Rui Chafes, *Doce Flor da Desordem II*, 2000,  
ferro, 192 x 192 x 57 cm, col. Caixa Galicia (Corunha),  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figura 118.

Fig. 229 Rui Chafes, *Doce Flor da Desordem III*, 2000,  
ferro, 190 x 190 x 70 cm, col. particular,  
publ. in Rui CHAFES, *Um Sopro*, (...), figura 120.

Fig. 230 Rodas de sino,  
in <http://londonhistorians.wordpress.com/2012/03/11/whitechapel-bell-foundry/> de 21-05-2013 e  
in <http://aglimpseoflondon.blogspot.pt/2012/01/bell-frames.html> de 21-05-2013.

Fig. 231 Elevação de roda de sino para campanário,  
in <http://www.riponandleedsbells.org.uk/greenhow%20hill.htm> de 21-05-2013.

Fig. 232 Rui Serra, *A Nuvem e o Espelho*, 2008,  
acrílico sobre tela, 190 x 170 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 233 Marcel Duchamp, *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários*, *Ainda*, 1915-1923,  
2 painéis de vidro, ferro, arame, óleo e verniz, 277,5 x 176 x 9 cm, Philadelphia Museum of Art (Filadélfia),  
in <http://www.zumbazone.com/duchamp/verre.html> de 19-05-2013.

Fig. 234 Marcel Duchamp, *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários*, *Ainda*, (fragmento inferior), 1915-1923,  
painel de vidro, ferro, arame, óleo e verniz, 277,5 x 176 x 9 cm (total), Philadelphia Museum of Art (Filadélfia),  
in <http://www.zumbazone.com/duchamp/verre.html> de 19-05-2013.

Fig. 235 Rui Serra, *Dei*, esquema relativo à 1ª hipótese de fundo (etapa 1), 2008,  
caneta esferográfica sobre papel, 30 x 21 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 236 Rui Serra, *Dei*, esquema da 1ª hipótese de fundo (etapa 1), 2008,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 237 Rui Serra, *Dei*, esquema relativo à hipótese de fundo (etapa 2), 2008,  
caneta esferográfica sobre papel, 30 x 21 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 238 Rui Serra, *Dei*, esquema digital da hipótese de fundo (etapa 2), 2008,  
imagem digital realizada pelo autor.

Fig. 239 Rui Serra, *Dei*, página do *dossier Caos* com fragmento de imagem selecionada para matriz final, s.d., recortes colados sobre papel, 30 x 21 cm, col. do autor, digitalização realizada pelo autor.

Fig. 240 Rui Serra, *Dei*, matriz final, 2008, fotocópia, 21 x 30 cm, col. do autor, digitalização da fotocópia realizada pelo autor.

Fig. 241 Rui Serra, *Dei*, negativo da matriz final, 2008, 2 acetatos sobrepostos, 21 x 30 cm, col. do autor, digitalização dos acetatos realizada pelo autor.

Fig. 242 Rui Chafes, *Burning In The Forbidden Sea*, 2011, ferro, 194 x 160 x 100 cm, exposição *Five Rings* (com Orla Barry), col. Joe Berardo (Lisboa), in <http://poorguyfashionvictim.blogspot.pt/2011/07/ru-chafes.html> de 16-05-2013.

Fig. 243 Michelangelo Merisi (Caravaggio), *Cabeça de Medusa*, 1597-1598, óleo sobre escudo de madeira, 60 x 55 cm, Galeria degli Uffizi (Florença), in <http://favourite-paintings.blogspot.pt/2011/06/michelangelo-merisi-caravaggio-head-of.html> de 16-05-2013.

Fig. 244 Louise Bourgeois, *Girl With Hair*, 2007, aguarela sobre papel, 37 x 28 cm, Cheim & Read Gallery (Nova Iorque), in [http://artinvestment.ru/temp/cache/20100603\\_louise\\_bourgeois\\_girl\\_with\\_hair.jpg](http://artinvestment.ru/temp/cache/20100603_louise_bourgeois_girl_with_hair.jpg) de 19-05-2013.

Fig. 245 Louise Bourgeois, *Maman*, 1999, bronze, mármore e aço inoxidável, 927 x 891 x 1023 cm, Tate Modern (Londres), in <http://pinterest.com/pin/159596380517083488/> de 20-05-2013.

Fig. 246 Alfred Kubin, *The Road to Hell*, 1900, tinta (aparo) e aguarela sobre papel, 32 x 25 cm, col. particular, in <http://jahsonic.tumblr.com/post/634654808/the-road-to-hell-the-the-road-to-hell-is-a-1900> de 21-05-2013.

Fig. 247 Alfred Kubin, *Earth, Mother of Us All*, 1901-1902, tinta (aparo) sobre papel, 17 x 39,4 cm, col. Serge Sabarsky (Nova Iorque), publ. in Annegret HOBBERG, (ed. de), *op. cit.*, p. 139.

Fig. 248 David Cronenberg, *A Ninhada*, 1979, *still* fotográfico de Nola Carveth (personagem representada por Samantha Eggar), David CRONENBERG, *The Brood*, (Canadá), Cor, Sonoro, 92 minutos, in <http://antifilmschoolsite.wordpress.com/2012/01/11/the-brood-1979/> de 16-05-2013.

Fig. 249 Rui Serra, *A Queda de um Anjo* ou *A Grande Maternidade*, 1999, acrílico sobre tela, 160 x 280 cm (díptico), col. António Cachola (Elvas), fotografia realizada pelo autor.

Fig. 250 *Virgem Abrideira*, século XV, escultura de madeira policromada (Alemanha), 20 x 45 cm x 10 cm (aberta), Musée National du Moyen-Age/Musée Cluny (Paris), in <http://www.pbase.com/seebee/image/101572659/original> de 20-05-2013.

- Fig. 251 Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, 1460,  
fresco, 203 x 206 cm, capela do Cemitério de Monterchi, actualmente no Museo della Madonna del Parto (Monterchi),  
in <http://www.casasantapia.com/art/pierodellafrancesca/madonnadelparto.htm> de 16-05-2013.
- Fig. 252 Piero della Francesca, *Virgem da Misericórdia*, 1445-1462,  
óleo e têmpera sobre madeira, painel central do *Político da Misericórdia*, 273 x 330 cm, Pinacoteca Comunale (Sansepolcro),  
in [http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_della\\_Misericordia\\_%28painting%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_Misericordia_%28painting%29) de 16-05-2013.
- Fig. 253 Piet Mondrian, *Evolução*, 1910-1911,  
óleo sobre tela, 183 x 257,5 cm, Gemeentemuseum den Haag (Haia),  
publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 95.
- Fig. 254 Rui Serra, *O Significado da Pintura Abstracta II*, 2007,  
acrílico sobre tela, 100 x 195 cm, col. particular,  
fotografia realizada pelo autor.
- Fig. 255 Anish Kapoor, *Sem Título (série Void)*, 1990,  
fibra de vidro e pigmento, 3 peças, diâm. 250 cm e profund. 167 cm (cada), col. Prada (Milão),  
in <http://www.procureddesign.com/tag/textile/> de 20-05-2013.
- Fig. 256 Anish Kapoor, *Hole*, 1988,  
fibra de vidro e pigmento, 213 x 213 x 259 cm, SFMOMA (San Francisco),  
in [http://telling-stories.blogspot.pt/2009\\_05\\_01\\_archive.html](http://telling-stories.blogspot.pt/2009_05_01_archive.html) de 20-05-2013.
- Fig. 257 Aparelho reproduzidor feminino esquematizado,  
in <http://gineweb.blogspot.pt/2009/09/sistema-reprodutor-feminino.html> de 20-05-2013.
- Fig. 258 Selos cilíndricos, *Deusas da Fertilidade*, Ur (Babilónia), c. 2000 a.C.,  
publ. in Erich NEUMANN, *The Great Mother, An Analysis of the Archetype*, Princeton (Nova Jérсия), Princeton University Press, 1991,  
p. 138.
- Fig. 259 Gustave Courbet, *A Origem do Mundo*, 1866,  
óleo sobre tela, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay (Paris),  
in <http://pinterest.com/pin/88523948896496664/> de 20-05-2013.
- Fig. 260 Alfred Kubin, *O Salto Para a Morte*, 1901-1902,  
tinta (aparo), aguarela e spray sobre papel, 32 x 25 cm, col. particular,  
publ. in Annegret HOBERG, (ed. de), *Alfred Kubin, Drawings 1897-1909*, Nova Iorque, Neue Galerie, 2008, p. 23.
- Fig. 261 Marcel Duchamp, *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Ainda*, (fragmento superior), 1915-1923,  
painel de vidro, ferro, arame, óleo e verniz, 277,5 x 176 x 9 cm (total), Philadelphia Museum of Art (Filadélfia),  
in <http://www.zumbazone.com/duchamp/verre.html> de 19-05-2013.
- Fig. 262 Marcel Duchamp a jogar xadrez com modelo nua (a escritora Eve Babitz), 1963,  
fotografia de Julian Wasser no Pasadena Museum of California Art (Los Angeles),  
in <http://nikkor.tumblr.com/post/28003070/photograph-of-marcel-duchamp-and-eve-babitz-posing> de 19-05-2013.
- Fig. 263 Marcel Duchamp, *La Fontaine*, 1917 (réplica de 1964),  
porcelana (objecto *ready-made*), 63 x 48 x 35 cm, Tate Modern (Londres),  
in [http://www.multimedialab.be/doc/projections/doc\\_marcel\\_duchamp.pdf](http://www.multimedialab.be/doc/projections/doc_marcel_duchamp.pdf) de 20-05-2013.

Fig. 264 Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1er. La Chute d'Eau*, 1946-1966, técnica mista, 242,5 x 178 x 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art (Filadélfia), in [http://www.renevidal-sculpteur.com/themes/Hommage/duchamp\\_01.html](http://www.renevidal-sculpteur.com/themes/Hommage/duchamp_01.html) de 20-05-2013.

Fig. 265 Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 2ème. Le Gaz d'Éclairage...*, 1946-1966, técnica mista, 242,5 x 178 x 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art (Filadélfia), in [http://www.renevidal-sculpteur.com/themes/Hommage/duchamp\\_02.html](http://www.renevidal-sculpteur.com/themes/Hommage/duchamp_02.html) de 20-05-2013.

Fig. 266 Anish Kapoor, *Mother As a Mountain*, 1985, gesso, madeira e pigmento, 140 x 232 x 103 cm, Walker Art Center (Minneapolis, Minnesota), in <http://www.walkerart.org/collections/artworks/mother-as-a-mountain> de 20-05-2013.

Fig. 267 Anish Kapoor, *Hive*, 2009, aço (*corten steel*), 560 x 1007 x 755 cm, instalação apresentada na Royal Academy of Arts (Londres), in <http://pinterest.com/pin/174584923024994990/> de 20-05-2013.

Fig. 268 Rui Serra, *Composição Azul*, 2005, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, col. particular, fotografia realizada pelo autor.

Fig. 269 Nicolas Froment, *Alegoria da Sarça Ardente*, 1476, têmpera sobre madeira, 410 x 305 cm, Cathédrale Saint Sauveur (Aix-en-Provence), in <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/nicolas-froment-triptychon-vom-brennendem-dornbusch-mitteltafel-03207.html> de 20-05-2013.

Fig. 270 *Arbor Philosophica*, manuscrito do século XVI, Hieronymus REUSSNER, *Pandora*, Basileia, 1582, publ. in Alexander ROOB, *op. cit.*, p. 407.

Fig. 271 Bernardino Luini, *O Nascimento de Adónis*, c. 1500, publ. in Erich NEUMANN, *op. cit.*, imagem 138.

Fig. 272 Sonho XXVIII, *Estudos Alquímicos* (paciente de Carl Gustav Jung), s.d., publ. in Carl Gustav JUNG, *Estudos Alquímicos*, (...), figura 28.

Fig. 273 Jacob van Ruisdael, *O Grande Carvalho*, 1652, óleo sobre tela, 85 x 104 cm, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles), in <http://www.pubhist.com/work/4427/jacob-van-ruisdael/the-great-oak> de 20-05-2013.

Fig. 274 Caspar David Friedrich, *Abadia Sob os Carvalhos*, 1809-1810, óleo sobre tela, 110,4 x 171 cm, Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin (Berlim), publ. in Mark ALIZART, (dir. de), *op. cit.*, p. 40.

Fig. 275 Charles Darwin, esboço de árvore (primeira esquematização da evolução natural), 1837, tinta sobre papel, bloco de apontamentos B (1837-1838), Cambridge University Library (Cambridge), in <http://old.richarddawkins.net/articles/646130-tree-of-life-project-aims-for-every-twig-and-leaf> de 20-05-2013.

Fig. 276 Ernst Haeckel, *Árvore Genealógica Monofilética*, 1866, Ernst HAECKEL, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlim, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1866, in <http://www.cabinetmagazine.org/issues/27/wertheim.php> de 20-05-2013.



Fig. 277 Piet Mondrian, *A Árvore Vermelha*, 1908,  
óleo sobre tela, 70 x 99 cm, Gemeentemuseum den Haag (Haia),  
in <http://worldpaintings.tumblr.com/post/13351303406/piet-mondrian-avond-evening-red-tree-1908> de 20-05-2013.

Fig. 278 Rui Serra, *Nervous Breakdown I*, 1999,  
acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, col. particular (Porto),  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 279 Rui Serra, *O Significado da Pintura Abstracta I*, 2007,  
acrílico sobre tela, 150 x 190 cm, col. Fundação Paço d'Arcos (Lisboa),  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 280 Rui Chafes, *A Manhã II*, 1992-1993,  
ferro, 100 x 53 x 185 cm, col. particular,  
publ. in Rui CHAFES, *Würzburg Bolton Landing*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 74

Fig. 281 Rui Chafes, *A Manhã III*, 1992-1993,  
ferro, 128 x 48 x 185 cm, col. Mary Salgado,  
publ. in Rui CHAFES, *Würzburg Bolton Landing*, (...), p. 74.

Fig. 282 Rui Serra, *In*, 2000,  
acrílico sobre tela, 162 x 130 cm, col. particular,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 283 Rui Serra, *Foi a Luz*, planta, 2011,  
tinta-da-china sobre papel milimétrico, 42 x 42 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 284 Rui Serra, *Foi a Luz*, alçado lateral, 2011,  
tinta-da-china sobre papel milimétrico, 27 x 42 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho (integração digital de figuras ergonómicas para estudo compositivo) realizada pelo autor.

Fig. 285 Rui Serra, *Foi a Luz*, maquete (antes da colocação das réplicas dos quadros), 2011,  
acrílico sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 286 Dispositivo utilizado para pintar o quadro *11º Mandamento, Admitir Sempre o Erro*, Culturgest, 1996,  
digitalização de fotografia de António Pedro Ferreira,  
in *Expresso*, 22-06-1996.

Fig. 287 Rui Serra, *11º Mandamento, Admitir Sempre o Erro*, 1996,  
acrílico sobre tela, 195 x 420 cm (díptico), col. Portugal Telecom (Lisboa),  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 288 Rui Serra, *Foi a Luz* (esboços iniciais), 2011,  
caneta esferográfica e marcador sobre papel, 13 x 18 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 289 Rui Serra, *Foi a Luz*, estudo de medição dos degraus, 2011,  
caneta esferográfica sobre papel milimétrico, 22 x 48 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 290 Rui Serra, *Foi a Luz*, esboço de integração do cubo, 2011,  
grafite sobre papel vegetal, 28 x 36 cm, col. do autor,  
digitalização do desenho realizada pelo autor.

Fig. 291 Cadeira no interior do *atelier*,  
fotografia digital realizada por Rui Serra.

Fig. 292 Frederick Kiesler, *8th Street Movie Theater*, 1946,  
fotografia de Ruth Bernhard, 1946 (Nova Iorque),  
in [http://ars-photographica.blogspot.pt/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://ars-photographica.blogspot.pt/2011_04_01_archive.html) de 20-05-2013.

Fig. 293 Hans Holbein o Novo, *Jerusalém e o Templo*, 1538,  
xilogravura, *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, Lyon, Melchior e Gaspard Trechsel para os Irmãos J. e F. Frellon, 1538-1549,  
publ. in *ARTS Sacrés*, Éditions Faton, n° 19, Set.-Out. 2012, p. 67.

Fig. 294 Michael Maier, “Uroboros”, *Atalanta Fugiens*, 1618  
Michael MAIER, *Atalanta Fugiens*, Oppenheim, Iohan-Theodori de Bry e Hieronymi Galleri, 1617-1618, emblema XIV,  
in <http://www.symbolos.com/s29tradicionviva1.htm> de 18-05-2013.

Fig. 295 *Ara Pacis Augustae* (maquete), século I a.C.,  
mármore (modelo reconstruído), Museo Ara Pacis (Roma),  
in [http://www.mcah.columbia.edu/roman/htm/lecture/kampen\\_15\\_40.htm](http://www.mcah.columbia.edu/roman/htm/lecture/kampen_15_40.htm) de 20-05-2013.

Fig. 296 *Ara Pacis Augustae* (planta), s.d.,  
in <http://honorsaharchive.blogspot.pt/2007/01/ara-pacis-augustae.html> de 20-05-2013.

Fig. 297 Ana Vieira, *Ambiente*, 1972,  
tubos, tecido, 12 cadeiras e gesso, 300 x 400 x 400 cm, C.A.M.-J.A.P./Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa),  
in <http://poetryconcrete.tumblr.com/post/23992522343/ambiente-environment-by-ana-vieira-1972> de 19-05-2013.

Fig. 298 Louise Bourgeois, *Cell (Eyes and Mirrors)*, 1989-1993,  
ferro, calcário e vidro, 236 x 211 x 218 cm, Tate Modern (Londres),  
in <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-cell-eyes-and-mirrors-t06899> de 19-05-2013.

Fig. 299 Louise Bourgeois, *Cell (The Last Climb)*, 2008,  
ferro, vidro, borracha, fios e madeira, 385 x 400 x 300 cm, National Gallery of Canada (Ottawa),  
in <http://www.artcritical.com/2010/06/18/the-grace-of-silence/lb/> de 19-05-2013.

Fig. 300 Louise Bourgeois, *Insomnia*, 1995,  
tinta sobre papel, 23 x 31 cm, col. Fondation Beyeler (Basileia),  
publ. in Rainer CRONE, Petrus Graf SCHAESBERG, *Louise Bourgeois, The Secret of The Cells*, Munique e Nova Iorque, Prestel, 2008,  
p. 94.

Fig. 301 Interior do *atelier* (alçado sul),  
fotografia realizada por Rui Serra.

Fig. 302 Interior do *atelier* (alçado oeste),  
fotografia realizada por Rui Serra.

Fig. 303 Interior do *atelier* (alçado norte),  
fotografia realizada por Rui Serra.

Fig. 304 Interior do *atelier* (alçado este),  
fotografia realizada por Rui Serra.

Fig. 305 Agrippa von Nettesheim, “O Homem Como Cruz”, *De Occulta Philosophia*, 1533,  
gravura publicada in Henirich Cornelius AGRIPPA, *De Occulta Philosophia libri III*, Colónia, s. n., 1533,  
in [http://www.oocities.org/athens/agora/7850/\\_pickv2.gif](http://www.oocities.org/athens/agora/7850/_pickv2.gif) de 19-05-2013.

Fig. 306 Interior do *atelier* (*Dei Mater* ou *Anima* situado no canto superior do alçado norte),  
fotografia realizada por Rui Serra.

Fig. 307 Rui Serra, *Dei Mater* ou *Anima*, 2011,  
acrílico sobre tela, 40 x 40 cm, col. do autor,  
fotografia realizada pelo autor.

Fig. 308 Quadrado semiótico de Greimas,  
in <http://semiotica.tumblr.com/> de 18-05-2013.

Fig. 309 Rui Serra, máximas impressas e expostas na entrada do *atelier*,  
digitalização de fotocópia realizada pelo autor.

## Anexo 1

### Entrevista a Rui Chafes

*Rui Serra: Esta entrevista tem como principal objectivo reflectir sobre um dos teus trabalhos mais conhecidos e que te proporcionou maior visibilidade - a série das 'esferas em suspensão', mas também serve para justificar a tua dimensão artística à luz de uma sensibilidade que aflora a transcendência na Arte actual. Posso considerar estas esculturas uma série?*

Rui Chafes: Estas obras constituem uma série no tempo. Sempre trabalhei por séries, que se podem estender por vários anos, com interrupções. Funcionam para mim como variações de um tema (tal como na música) em que vou procurando todas as formas possíveis ou passíveis de serem úteis, até chegar a um ponto em que já compreendi a escultura, em que não preciso de investigar mais. Sempre trabalhei assim e não é nada complicado nem na minha cabeça nem historicamente: os escultores góticos sempre fizeram variações sobre temas (Anunciação, Virgem com o Menino, Crucifixão, etc.). Por outro lado, eu venho historicamente da herança da escultura Minimalista e Pós-Minimalista americana, dos anos 60 e 70, e esse foi um contexto em que os artistas trabalharam e desenvolveram precisamente a noção de série. Não podemos esquecer que foram esses artistas que deram o impulso mais significativo à história da escultura contemporânea enquanto prática e crítica de um processo material de inversão do espaço.

*R.S.: A limite, é só uma escultura com vários momentos?*

R.C.: Toda a minha escultura é uma só escultura com vários momentos. Um filme com vários fotogramas. Por isso está inacabada.

*R.S.: Todos os títulos que atribuístes às 'esferas' são citações, paráfrases ou são simplesmente inventados por ti?*

R.C.: Todos os meus títulos são reinterpretações e reinvenções de todas as representações do Mundo através da Palavra. Tudo o que lemos, reinventamos.

*R.S.: Utilizas títulos poéticos que remetem para um nível metafórico da realidade. Vês nas metáforas religiosas, ocultistas, místicas, alquímicas, uma forma do teu trabalho aceder a um patamar espiritual, em que a matéria/forma (imagem visível) 'é como se' fosse espírito/sentido (texto ouvido) e vice-versa?*

R.C.: Creio que o sentido poético (tal como o entendia Pasolini) é o que nos permite agir sobre o mundo a partir de uma deslocação (por vezes mínima, por vezes enorme) de sentido do ponto de vista. O sentido poético é o que desloca o espectador (não existe Arte se não for recebida,

vista, ouvida, etc.) para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer. “Não existe Arte sem transformação”, como escreveu Robert Bresson.

*R.S.: É apenas coincidência ou um dos títulos que utilizaste - Alma, Prisão do Corpo - pode referir-se ao aspecto técnico relativo à fundição de sinos denominado alma (estrutura oca de tijolos, de forma tronco-cónica, onde numa primeira fase se coloca o carvão para a combustão no momento da fundição do metal, e que corresponde no fim do processo ao interior vazio do sino)?*

R.C.: A ‘alma prisão do corpo’ é exactamente o que digo na resposta anterior: mudar o ponto de vista, colocar noutra sítio. Contrariar a ideia platónica e católica, geralmente aceite, que o corpo é a prisão da alma, que tem de se libertar. Mas, e se for ao contrário? Se for o corpo que tiver de se libertar da alma?

*R.S.: Sentes que haverá conexões genéricas e/ou específicas de sentido entre ti, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky (e respectivas obras)?*

R.C.: Tens razão. Mas não te esqueças, igualmente muito importante: Ad Reinhardt!

*R.S.: O facto de teres estudado na Alemanha, invocando todas as conotações com a realidade da Europa do Norte, e o facto destes autores serem de origem russa, podem fazer presumir alguma relação ‘geo-estratégica’ entre vocês os três, uma espécie de cumplicidade geográfico-cultural?*

R.C.: É difícil responder. Aparentemente existe o ‘anel nórdico/russo/japonês’, que conteria em si o silêncio e a estagnação do tempo. A cultura germânica, da qual sempre estive muito próximo, é uma cultura de rigor e exactidão, mesmo na demência. Mas, por exemplo, a construção do tempo em Bresson ou em Pasolini também me guia os passos e eles são meridionais. É difícil responder com geografia. Mas sim, na verdade a chuva, o frio e a escuridão moldam o carácter de uma cultura de uma forma diferente que o sol, o calor e a luz. Trata-se de negociar o mundo interior com o mundo exterior. A Arte será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior.

*R.S.: Em 2007, durante a inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Elvas, em conversa, disseste-me que havia uma estreita intimidade entre estas esculturas e o filme Andrei Rublev de Tarkovsky. Podes especificar como?*

R.C.: Há muitas intimidades com esse filme (feito no ano em que nasci, 1966) e com toda a obra de Tarkovsky. *Andrei Rublev* foi a minha primeira aula de Estética a sério, quando era estudante na E.S.B.A.L. [actual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa]. Aí percebi, pela primeira vez, que a escultura pode ser apenas um enorme balão que se eleva lentamente no ar, levando consigo a emoção e o entusiasmo sem fim de um homem que perde o peso da gravidade.

*R.S.: A propósito deste filme, que relata a vida de Andrei Rublev, um pintor de ícones russo do final da Idade Média, recordo que é muito conhecido o teu entusiasmo pela obra do escultor Tilman Riemenschneider do gótico tardio alemão. Vês alguma relação possível entre estes dois autores?*

R.C.: São dois autores que desenharam as marcas da sua Fé com o maior rigor, nos seus respectivos materiais. Ambos criaram um espaço de definição para essa zona ambígua a que chamamos 'Fé na Arte'. E ambos achavam que seguir uma regra e uma disciplina será sempre um caminho mais seguro para chegar à grande Arte do que seguir apenas os instintos de expressão pessoal. Falamos de Arte, falamos de fechar as janelas para não ouvir o ruído da multidão, lá fora. No entanto, ambas as obras deveriam ser vistas no seu mundo, no mundo onde nasceram e a onde pertencem: a Igreja, não o Museu.

*R.S.: Pode colocar-se como hipótese a assunção metafórica de que és um demiurgo (Ser-Criador) que 'domina' a arte alquímica?*

R.C.: Todos os artistas que pretendam algo mais do que a representação o terão de ser, de certa maneira. A alquimia consiste em transformar a matéria em energia. Só isso.

*R.S.: A mónada é o número um na contagem alquímica (que dá origem a todos os outros números). A mónada é negra e não pode ser claramente entendida e compreendida. Ela é inumana, ou melhor, é pré-humana. Pensaste na ideia de mónada alquímica quando concebeste a série das 'esferas'?*

R.C.: Não. Pensei no Tarkovsky. E pensei num sol negro a elevar-se, suavemente, numa paisagem sem fim, sobre o caminho de alguém que vai morrer. E pensei também que este balão negro é a Morte: uma sombra que entra, pairando silenciosamente, numa casa. E ninguém se apercebe dela.

*R.S.: Na alquimia existe também um outro conceito - o Sol Negro - que é sinónimo da extinção de toda a luz e de toda a vida num mundo frio e hostil. Na alquimia o negro (ou nigredo) refere o encontro com o inconsciente, com a matéria prima (onde se situam a sombra e todos os elementos arcaicos da psique). As esculturas possuem esta cor por esse motivo?*

R.C.: As minhas esculturas são negras mas sem brilho. Não quero que a sua presença reflita a luz, quero que a absorva. Tal como as pinturas de Ad Reinhardt, a presença vem do negativo, da absorção da luz, não da sua reflexão. São sombras, são negativos. São negativos de esculturas, sombras de esculturas, um contra-mundo. Anti-esculturas.

R.S.: *Este negro das tuas esculturas (que não reflectem luz mas atraem-na como um sugadouro) recorda o numinoso, o mysterium tremendum et fascinans nomeado por Rudolf Otto. Se considerar que estamos perante o incompreensível, perante o inqualificável, faz sentido tentar explicar as tuas obras?*

R.C.: Nunca faz sentido tentar explicar obras que não são comunicação. Podemos fazer aproximações ao seu enigma original mas será impossível explicar. O meu trabalho (felizmente!) espanta-me continuamente. Por vezes, passados muitos anos, ainda não o compreendo nem compreendo as razões que me levaram a fazer uma coisa ou outra, surpreende-me. O enigma permanece. Mas eu não fecho portas, eu deixo portas abertas. Mas são muito estreitas.

R.S.: *Existe da tua parte uma certa privacidade, um certo intimismo que oculta o significado das tuas obras. Decorrente ainda do universo alquímico, consideras que tem de haver secretismo no acto da criação?*

R.C.: O acto de criação não está rodeado de secretismo mas, como eu o vejo, é secreto. Não consigo imaginar como se pode ‘fazer Arte em público’, a menos que se trate de um actor, ou *performer*, ou um espectáculo.

R.S.: *Tentas evitar falar sobre as coisas, os processos, os referentes?*

R.C.: As coisas são as que se vêem: basta ter olhos. Os processos são os que se aprendem: basta ter ouvidos. Os referentes são os que se falam: basta ter boca.

R.S.: *Existe alguma conexão entre estas tuas esferas de ferro e um dos momentos inaugurais e mais paradigmáticos da história do abstraccionismo, a execução em 1913, por parte de Kasimir Malevich, dos cenários para a ópera Vitória Sobre o Sol (ópera na qual o Sol é ocultado por um eclipse total e definitivo, terminando com a destruição dos ciclos dos dias e das estações e com a quarta dimensão - tempo -, e fazendo surgir uma nova realidade suprematista)?*

R.C.: O referente é a *Vittoria del Sole* do Gerhard Merz, meu professor. [*Sieg der Sonne* de 1987, obra de Gerhard Merz apresentada na Documenta 8 de Kassel]

R.S.: *Decorrente desta pergunta, no caso das possíveis leituras da tua série escultórica, há também a dimensão tempo. Consideras haver destruição do tempo, estagnação do tempo, ou estar-se-á num momento anterior ao nascimento dos ciclos temporais?*

R.C.: Acredito que haja a tentativa de parar o tempo.

R.S.: *Ainda a propósito das possíveis dimensões de leitura destas esculturas, elas são ‘mudas’ ou ‘sonoras’? Pretendes que simbolicamente o espectador pressinta o silêncio ou o ruído?*

R.C.: Mudas não são, senão seriam estéreis. O silêncio não existe, nunca neste mundo.

*R.S.: Maria Filomena Molder no livro *Matérias Sensíveis* afirma que, na esteira de Novalis, as tuas obras são como que dejectos, expulsões do corpo e que os grandes segredos das tuas esculturas estão encerrados no corpo. Também acredito que em toda a tua obra está latente um rasto, uma sensação, de sexualidade aplicada às formas. Pode pensar-se esta tua série escultórica como um prenúncio de um órgão reprodutor feminino, de um útero prestes a ser fecundado?*

R.C.: Gosto da ideia de semente, de inseminação. De as ideias serem sementes levadas pelo vento e, conforme o terreno onde caem, podem ou não germinar. Já me têm falado, por diversas vezes, da proximidade do meu trabalho com formas ou energias sexuais. Eu entendo a sexualidade no meu trabalho como Novalis a entendia. Não penso que seja o tema central da minha obra mas admito que haja pessoas que vejam formas sexuais nas minhas esculturas. Provavelmente, as formas sexuais existem em todo o lado, tudo depende da cabeça das pessoas. A sexualidade nasce e morre na nossa cabeça. Neste sentido, é evidente que se pode considerar que a obra artística é um órgão reprodutor feminino, prestes a ser fecundado, embora se possa também considerar ser um órgão reprodutor masculino, prestes a fecundar.

*R.S.: A propósito de Novalis, como bem sabes, um dos Fragmentos de 1798 intitula-se *Pollen*. Nele Novalis faz uma analogia entre o poeta (criador) e o padre/sacerdote: “(...) o autêntico poeta sempre permaneceu um padre(...)”. Numa época secular como a nossa acreditamos que o ser-se criador é uma espécie de sacerdócio?*

R.C.: Ser-se criador é um destino, cabe ao artista cumpri-lo, pois não lhe pode fugir. Acho eu.

*R.S.: Poderá haver (com todas as óbvias ressalvas) um processo de transferência da condição religiosa do padre, rabi, íman, xamã, etc., para a condição estética do autor/criador?*

R.C.: Um artista pode ser um padre ou um guerreiro, depende. Mas a entrega e a disciplina são equivalentes.

*R.S.: Pensas que também se podem considerar as obras de Rothko e Tarkovsky à luz desta imagem?*

R.C.: São pesquisadores de mundos perdidos, é essa a sua condição e o seu destino. E o seu isolamento e solidão.

*R.S.: A Arte é a tua religião?*

R.C.: A Arte é o meu único Deus.



*R.S.: Como sabes, na tradição cristã, a essência divina de Deus define-se a partir da identificação com Cristo, cuja missão universal é o sacrifício. Desse modo, enquanto sofredor infinito, Deus é, antes de mais, aquele que 'é para os outros'. Quando intitulaste uma das tuas últimas exposições Eu Sou os Outros havia na expressão um sentido explícito à figura de Cristo?*

R.C.: Havia, sobretudo, uma intenção de anulação do ego. Essa série tem títulos como: *Eu Sou os Outros, Sou Como Tu, Venho de Ti* ou *Eu Não Sou Meu*. Claro que essa 'diluição do eu nos outros', que é uma forma de solidariedade e de anonimato, se relaciona com a figura de Cristo, aquele que 'é para os outros'. Como deves calcular, eu adoro Jesus Cristo: foi ele que trouxe a dúvida ao edifício arcaico e imutável da religião mais empedernida. Ele é o que pergunta. Mas, como nos lembra Pasolini, ele não traz só a paz, também traz a espada. E traz uma nova maneira de, pela paz, fazer guerra à injustiça.

*R.S.: Sei que já foste contactado para apresentares trabalhos teus no interior de igrejas alemãs e austríacas. Como foi a experiência?*

R.C.: Foi uma experiência altamente interessante. Aliás, os trabalhos que fiz estão instalados permanentemente nessas igrejas na Alemanha e na Áustria. Todo o processo negocial com os eclesiásticos, com os representantes da Igreja Católica e com os representantes da Igreja Evangélica foi muito interessante e educativo, pelas diferenças radicais entre a mentalidade operativa das duas Igrejas. Além disso, foi uma ocasião de testar, mais uma vez, a difícil relação entre o Modernismo e a Igreja que, como sabemos, foi uma história de destruição. A Arte Moderna e a Igreja têm uma absoluta mútua desconfiança, o que se compreende pela história da aventura modernista e todos os seus impulsos iconoclastas. Penso que agora, finalmente, se possa retomar a relação secular entre Arte e religião (ou Igreja). Acredito que tenha de haver novas portas a abrir, a revolução necessária.

*R.S.: Existem relações aprofundadas entre ti e o mundo religioso, ou foram apenas encontros pontuais entre duas realidades distintas, a artística e a religiosa?*

R.C: Somos todos religiosos, mas só alguns de nós vão à Igreja. Diferenças entre Fé, Religião e Instituição. A Arte é sempre religiosa, mesmo a que pareça mais profana. Apesar da minha educação laica, sou contra a dessacralização das coisas e das pessoas. Pelo contrário, acredito que se deve sacralizar o milagre da vida o mais possível. O milagre é a explicação inocente do mistério real que habita o Homem, do poder que nele se dissimula. Não podemos morrer incultos, profanos. Se não sabemos porque vimos a este mundo, qual o sentido superior da nossa estadia na Terra, o que nos resta é esta sociedade desencantada, ignorante e materialista. Mesmo o comunista mais intenso que era o Pasolini sabia que a dimensão do sagrado é essencial para a sobrevivência do ser humano. Sem o sentido do sagrado, o homem morre e a sua cultura desaparece. Tudo e todo o homem desaparece. Temos necessidade do sentido do sagrado e essa é

também a única esperança contra a destruição e a erosão que esta sociedade de consumo nos inflige. A consciência de participar numa dimensão superior, que nos transcende, permite-nos dignificar aquilo a que chamamos vida. Tal como os Antigos acreditavam, tem de haver um significado único e superior por detrás de cada erva, de cada nuvem que passa, de cada criança que nasce: não pode ser só e apenas biologia. Os Antigos viam Deus por detrás de cada erva, cada pedra, cada nuvem, cada criança que nascia. Tudo era apenas visão e voz, outra voz: a Natureza falava. O vento que passava nas folhas das árvores, a espuma do mar, o silêncio, o aroma, a voz, tudo era rasto da Sua presença. E existiam rituais que introduziam o mito na realidade e o tornavam parte da vivência diária. E a Arte era o espelho dessa íntima relação, era o produto do seu encantamento, era a testemunha e o motor dessa magia. “Um homem é um deus mortal, um deus é um homem imortal”, disse Heraclito. O que costumo explicar às crianças é que os deuses fizeram os homens e os homens fizeram os deuses.

*R.S.: Tens sentido nos últimos tempos uma maior aproximação/identificação da Igreja ao teu trabalho?*

R.C.: Talvez, não estou certo. Sei que o meu trabalho não é iconoclasta nem destrutivo. Acredito que, de alguma forma, existe esperança.

*R.S.: Pode-se afirmar que as tuas obras são, acima de tudo, ‘dispositivos’ espirituais, ‘armadilhas’ para os crentes?*

R.C.: Os meus trabalhos são para todas as pessoas, crentes e não-crentes. Mas na armadilha só caem os incautos.

*R.S.: Uma última questão, alguma vez presenciaste ou soubeste de alguém que tivesse chorado pela presença de uma tua obra?*

R.C.: Eu.

## Anexo 2

Para se perceber o grau elevadíssimo de dificuldade técnica da fundição de um sino, convém especificar correctamente os vários estágios de que é composta. Numerosos eram os factores - espessura, peso, diâmetro, altura, tipo de liga, etc. - que podiam no passado provocar variações não só na qualidade do produto como inclusive na imponderabilidade da sua concretização. No século XIX, em plena revolução industrial, devido a progressos técnicos e invenção de mecanismos de precisão, caiu em desuso a forma tradicional de construir sinos e estabeleceram-se regras rígidas que ainda hoje se mantêm fixas e são utilizadas.

Sistematizam-se de seguida, de forma muito sumária, as várias fases de fundição do sino tradicional: abre-se uma fossa onde irá decorrer todo o processo; constrói-se uma estrutura oca de tijolos que corresponde ao interior do sino - *alma* -, de forma tronco-cónica (no seu interior coloca-se carvão para combustão posterior); sobre essa estrutura colocam-se estratos de argila fina para formar o volume pretendido do interior do sino (a argila é de uma qualidade especial que deve resistir à acção erosiva do metal líquido durante o derrame); sobre essa superfície de argila, devidamente alisada, aplica-se cera de forma a criar uma réplica do futuro sino (com inscrições e elementos decorativos) - *falso sino* -; a última fase da volumetria consiste na preparação do molde exterior - *capote* -, que se obtém sobrepondo estratos sucessivos e finos de argila por cima do falso sino de cera; acende-se o carvão no interior da alma, através de umas fornalhas laterais previamente concebidas, o estrato de cera (*falso sino*) derrete com o calor e é absorvido pela argila (procedimento da cera perdida), e por sua vez a argila é cozida. Terminada a construção do molde, o *capote* destaca-se (negativo do exterior do sino) e liberta a *alma* (é no espaço intermédio que o metal líquido será derramado); a fossa onde se situa o molde é cheia de terra (de modo a evitar a deslocação ou quebra de uma parte do capote por pressão do choque metalo-estático); processa-se o derrame de bronze (78% de cobre e 22% de estanho) a 1150° centígrados no espaço vazio entre a alma e o capote (para a fusão da liga constroem-se também fornos de argila refractária, e o combustível é, invariavelmente, de madeira de roble seco para evitar a contaminação do metal fundido pelo gás libertado na combustão); depois do arrefecimento (que pode demorar semanas), o sino (em estado grosseiro) surge partindo-se a argila do *capote* e retirando-se, por debaixo, a *alma*. No final haverá uma série de processos de desbaste, polimento e limpeza do interior do sino, com aparelhos especiais e diapasões, para se chegar à tonalidade e sonoridade pretendidas; os

passos seguintes serão a colocação do badalo (construído proporcionalmente ao peso do sino e com o mesmo material) ou colocação de armação com martelo exterior, e elevação do sino para uma estrutura que o manterá em suspensão.

A fundição de sinos sempre se constituiu como um saber empírico, passado de geração em geração, sem nada que o estabelecesse como regra irrefutável. Existiu e existe, portanto, uma dimensão secreta, iniciática e ‘mágica’ no processo de construção dos sinos. Os artesãos fundidores e mestres fundidores do passado detinham um conhecimento empírico, mas também escultórico, conhecimentos das artes do fogo e dos metais, da fusão e combinação de ligas (possuíam ainda conhecimentos técnicos e teóricos de tipo musical sobre notas, tonalidades, timbre, vibrações, etc.). Estavam, no fundo, imbuídos de uma aura, porque aparentemente possuíam um saber alquímico, capaz de transformar o bronze (matéria) em som (espírito).

Uma reconstrução do processo produtivo correcto passa inevitavelmente pela análise das principais fontes bibliográficas sobre o tema: *De Campanis Fundendis* do monge Teófilo (séc. XII), *Pirotechnia* de Biringuccio e *De Tintinnabulis* de Girolamo Maggi (séc. XVI) e *Encyclopédie* de Diderot et D’Alembert (séc. XVII). Consulte-se também da presente bibliografia: Trevor JENNINGS, *Bellfounding*, Oxford, Shire Publications, 2008, Girolamo MAGGI, *De Tintinnabulis*, (edição de Anna V. Arace D’Amaro), Nápoles, Colonnese Editore, 1991, Gioconda MARINELLI, *L’Antro di Vulcano, Fonditori di Agnone*, Nápoles, Colonnese Editore, 1991, Fabio REDI, Giovana PETRELLA, (dir. de), *Dal Fuoco all’Aria: Tecniche, Significate e Prassi nell’Uso Delle Campane dal Medioevo all’Età Moderna*, Pisa, Pacini Editore, 2007, e Luís SEBASTIAN, *História da Fundição Sineira em Portugal*, Coruche, Câmara Municipal de Coruche e Museu Municipal de Coruche, 2008.

### Anexo 3

1)	verde médio	–	Azul cobalto (médio/escuro)
Verde escuro	+ <b>verde médio claro</b>		
2)	Amarelo Nápoles claro	<del>Cor salmão claro</del>	Violeta claro + branco
Amarelo			+ Turquesa/cerúleo muito claro (com branco)
3)	laranja escuro	<del>Ocre</del>	azul cerúleo claro (com branco)
Laranja	(+ terra siena queimada)		/ ou verde + ocre + laranja
4)	Azul cobalto		Turquesa ftalo claro (ou médio)
Ocre Transparente claro			
5)	laranja escuro +	H.80	<del>Azul cerúleo + cinzento médio</del>
Terra Siena Queimada	terra siena		Azul ultramarino
6)	carmim		Verde azeitona claro + ponto de amarelo claro
	<del>Azul cobalto</del>		
Vermelho	<del>Antracit + Azul ultramarino + preto</del>		
7)	Cor de rosa / Pink		<del>Carmim (Alizarin Crimson)</del>
Rosa			Vermelho Pirrol
8)	Carmim (Alizarin Crimson)		<del>Cor azeitona média / escura + pouco violeta</del>
Violeta			verde azeitona escuro (com verde escuro)
9)	verde escuro (muito transparente)		amarelo esverdeado (médio)
Verde claro			
10)	<del>verde escuro (escurecer)</del>		+ <b>azul ultramarino</b>
	verde escuro + verde azeitona	–	<del>Cinzento médio / escuro com algum violeta (pouco)</del>
Azul cobalto	(médio / escuro) + <b>verde</b>		Preto + antracit
11)	+ <b>vermelho luz</b>	–	Turquesa (médio)
	carmim com sobreposição de pirrol		+ <b>turquesa</b> [1 ponto de branco]
Turquesa Ftalo	(1 ponto de Pink)		<b>(área)</b>
12)	preto (vários)		Pink + Violeta escuro
Violeta ultramarino escuro	com Antracites claros		

## Anexo 4

### Limites difusos com trincha

**Não esquecer: tintas bem trabalhadas e transparentes antes de aplicar diluição com médium (sempre sobreposição de transparências).**

**No final muitas camadas transparentes com tom principal da forma (tornar densa e profunda a cor).**

#### **3ª camada (2ª cor)**

- 1) laranja diluído com ocre (salmão claro) **(Branco Titânio + Laranja Benzimidazolone)**  
**acentuação lado direito**
- 2) Amarelo claro (não limão) **[Laranja Benzimidazolone + amarelo limão claro]**
- 3) laranja claro (muito diluído) **[Cadmium Orange Hue muito diluído]**
- 4) Vermelho muito diluído (direita) e ocre claro (esquerda)  
**[Siena Natural esquerda + laranja óxido transparente (direita)]**
- 5) Castanho (várias sobreposições com trincha)  
**Terra Sombra Queimada muito diluída**  
**+ castanho trabalhado**  
**Burnt Umber + Quinacridone Burnt Orange + Paynes Gray**
- 6) Rosa diluído (vermelho e branco) **Vermelho (Cadmium Hue) +**  
**laranja e Quinacridona**
- 7) laranja claro diluído
- 8) Carmim muito diluído + antracit / azul ultramarino
- 9) Verde claro (com trincha no centro e rolo nas laterais)
- 10) cinzento escuro + azul antracit
- 11) Azul cerúleo
- 12) Azul ultramarino / antracit (direita) + cinzento escuro (esquerda)

## Anexo 5

Epiderme 1 (muito diluído/velatura) 2 x  
[+ diluída a segunda]

- 12) Winsor Violet + Bordeaux  
[2ª vez]
- 2) Amarelo Claro (branco + amarelo médio) + Cadmium Orange Hue  
[2ª vez só amarelo diluído]
- 3) Cadmium Orange Hue (pouco de amarelo claro)  
[2ª vez só laranja diluído]
- 7) Branco de Zinco + Pyrrole Red + Cadmium Red Hue
- 6) Pyrrole Red + Permanent Alizarin Crimson
- 4) Orange Oxide Transparente
- 8) Winsor Violet
- 10) Azul cobalto [2ª vez ~~azul cerúleo~~ bastante diluído]
- 5) Burnt Umber
- 9) Permanent Green Deep
- 1) Olive Green + Phtalo Green
- 11) Phtalo Turquoise

Anexo 6

Bolas / Pele [1ª camada]

<b>Laranja Benzimidazolone + Amarelo Transparente</b>	<b>2)</b>
Verde Ftalo	1) e 9)
Azul petróleo escuro	10)
Vermelho Pyrrol	6 + <b>Permanent Alizarin Crimson e 7)</b>
Bordeaux + Paynes Gray	12)
<b>Transparent Oxid Orange</b> + <b>Burnt Umber + (muito pouco) Paynes Gray</b>	<b>8) e 5) e 4)</b>
<b>Ftalo Turquesa</b>	<b>11)</b>



Anexo 7

Velaturas Finais

- |   |   |                                    |
|---|---|------------------------------------|
| 1) Laranja transparente   | } | 2ª mão vermelho muito transparente |
| 2) Vermelho transparente + <del>laranja</del> cádmio                                  |   |                                    |
| 3) Vermelho transparente + <del>carmin</del> Grimson                                  |   |                                    |
| 4) Grimson  | } | 2ª mão Grimson                     |
| 5) Grimson  |   |                                    |
| 6) Grimson + <del>Violeta</del>   |   |                                    |
| 7) Violeta  | } | 2ª mão violeta                     |
| 8) Violeta  |   |                                    |
| 9) Azul ultramarino<br><del>Azul ultramarino Turquesa + Violeta [ou só violeta]</del> |   |                                    |
| 10) Turquesa  | } | 2ª mão turquesa                    |
| 11) Verde escuro transparente   |   |                                    |
| 12) Amarelo transparente  |   |                                    |

arvo pärt

**cantus in memory of benjamin britten**  
für streichorchester und eine glocke

partitur

ue 17498  
universal edition  
ISMN M 008-02485-6

**cantus in memory of benjamin britten**  
für streichorchester und eine glocke (1980)

arvo pärt  
(1935)

Campana (♩ 112-120)  
*ppp*

1

Camp.  
*ppp*

VI. I div.  
con sord. *ppp* *sim.*

VI. II div.  
*ppp*

Viole  
*pp* *sole*

Vc. div.  
*p*

2

Camp.  
*ppp*

VI. I div.  
*ppp*

VI. II div.  
*p*

Viole  
*p*

Vc. div.  
*ppp*

Cb. div.  
*ppp*

© Copyright 1981 by Universal Edition A. G., Wien  
Universal Edition No. 17498

3

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

4

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

UE 17498

5

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

UE 17498

6

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

7

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

UE 17498

8

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

9

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

\*) 2 soli (1<sup>a</sup> leggiero)

UE 17498

6

Camp. 10

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

7

Camp. 11 12

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

*ff*

UE 17 498

Camp. 13

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

*f*

UE 17 498

8

Camp. 14

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

*espressivo*

UE 17 498

Camp. 16

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

*espressivo*

UE 17 498

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

*molto espressivo*

UE 17 498

Camp. 17

VI. I div.

VI. II div.

Violo

Vc. div.

Cb. div.

*(non diminuendo)*

*pp*

UE 17 498

## Anexo 9

Relações de oposição, contradição ou complementaridade, que podem ser verificadas e/ou intuídas nos quadros integrados em *Foi a Luz*.

Durante o processo de trabalho no *atelier*:

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Processo de trabalho	Referentes do <i>dossier Projecto 2070</i>	Referente do <i>dossier Caos</i>
	Modo de pintar futuro	Modo de pintar passado

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Lógica técnica utilizada	Orgânica (corpórea)	Esquemática (asséptica)
	Superfície texturada	Superfície lisa

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Gestualidade	Execução rápida	Execução lenta
	Gestos indisciplinados (liberdade intuitiva)	Gestos disciplinados (controle racional)

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Expressividade no gesto	Demonstração da manualidade	Aparente mecanicidade
	Facilidade na execução	Dificuldade na execução

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Corpo pictórico	Pintura irregular (camadas transparentes)	Pintura uniforme (camadas opacas)
	Muitas sobreposições	Poucas sobreposições

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Tipo de resultados	Imprevisíveis	Previsíveis
	Tendencialmente abstractos	Tendencialmente figurativo

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Acabamentos	Ultra-brilhante	Mate
	Reflexão da luz	Absorção da luz

Na inter-actividade entre os quadros e a espacialidade *Foi a Luz* (na qual estão inscritos):

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Configuração, escala e formato dos quadros em relação ao espaço	Quadros pequenos (painel singular cada)	Quadro grande (painel díptico)
	Formato vertical	Formato horizontal

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Sensação tectónica	Percepção dos lados dos quadros	Impossibilidade de percepção dos lados do quadro
	Pintura – objecto (sensação tri-dimensional e material)	Pintura – imagem / ícone (sensação bi-dimensional e imaterial)

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Antropomorfização das pinturas	Elementos masculinos	Elemento feminino
	Filhos	Mãe

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Distribuição (planta e alçados)	Exterior	Interior
	Plano inferior	Plano superior

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Grau de exposição	Espaço público (acesso directo)	Espaço privado (acesso indirecto)
	Periferia	Centro

E na forma como o todo e as partes são percebidos pelos espectadores:

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Recepção (tipo de visão)	Aparente instabilidade do olhar	Aparente estabilidade do olhar
	Perspectiva múltipla	Perspectiva centralizada

	<i>Vox</i>	<i>Dei</i>
Ritmo do espectador	Movimento (em pé)	Parado (sentado)
	Visão dinâmica	Visão estática

