

Foi a Luz

Rui Serra

I

Esta comunicação consiste na apresentação e reflexão sobre o projecto de pintura *Foi a Luz* desenvolvido durante a minha tese de doutoramento¹, subordinada ao tema da relação entre espiritualidade e Arte no contexto cultural ocidental, e à ideia da sua progressiva autonomização, apresentando-se como realidade espiritual alternativa ao universo religioso. *Foi a Luz* consiste num dispositivo espacial concebido para receber um conjunto de pinturas intituladas *Vox e Dei*. Estas constituem-se como as primeiras obras de uma nova fase do meu percurso. Nessa medida, *Foi a Luz* surge na condição de charneira, como um acto que irá justificar as alterações pelas quais a minha obra está a passar. Do latim *spiritualitas*, espiritualidade significa a qualidade do que é imaterial e incorpóreo. Consiste na dimensão que traduz a necessidade do ser humano procurar e alcançar a plenitude da sua relação com algo que lhe é superior e que o transcende. Mas também implica o desenvolvimento da vida interior (emocional, religiosa, e até estética) do indivíduo. E esta vida interior pode ser vista como algo fundamental para o equilíbrio do ser, que o mantém emocionalmente saudável, protegendo-o duma realidade que pode ser desafiadora, debilitante e até intimidante.

Uma das grandes raízes fundadoras da dicotomia entre Arte e espiritualidade surge com Platão, na sua ‘alegoria da caverna’, na qual as imagens são sombras, são reduções e meras cópias que, por uma vaga semelhança, fazem recordar a verdadeira realidade inteligível. Esta perspectiva vai ser especialmente adoptada pelo universo cristão e vai estruturar de modo definitivo as noções medievais de beleza, dos ícones e de Deus, de tal modo que,

no século XIII, São Tomás de Aquino institui a beleza como *claritas*, isto é como ‘Luz’. Séculos mais tarde, em pleno período iluminista, Jean-Jacques Rousseau propõe a Natureza e o mundo natural, como alternativa espiritual a uma crescente crise de valores iniciada na Reforma Protestante. No final do século XVIII, com a Revolução Francesa, dá-se a derrocada do Antigo Regime e, com ele, o declínio do poder da instituição Igreja. Consequentemente, e num movimento contrário a todo este crescente descrédito religioso, nasce o denominado Idealismo alemão.

Friedrich Schiller escreve, em 1793, *Cartas Sobre a Educação Estética do Ser Humano*², nas quais reflecte sobre a edificação do Homem, ou seja, sobre a elevação da sua dignidade espiritual, inculcando-lhe uma possível dimensão transcendente. No documento *O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*, elaborado por Georg Friedrich Hegel em 1796, surge pela primeira vez a imaginação transcendental investida de uma função poética. Também se expressa neste documento a reconciliação da filosofia com a mitologia. E essa ‘nova mitologia’ estará também presente na obra *Sistema do Idealismo Transcendental* de 1800 de Friedrich Schelling, onde se enuncia pela primeira vez o conceito de Absoluto, como superação da noção tradicional de Deus. Hegel, por sua vez, propõe que a realidade seja a auto-expressão desse mesmo Absoluto. O seu muito famoso ‘fim da arte’ não significa que a arte desapareceu, mas sim que perdeu a sua função mediadora de conteúdos transcendentais, tornando-se autónoma. A realidade, nessa medida, deixa de incluir o superior e o metafísico, para passar a ser imanente e individual. A noção de mitologia regressa em força na obra *O Nascimento da Tragédia*, de 1872, de Friedrich Nietzsche. Nela será Dionísio (e não Deus) quem encarna o movimento superador da arte. Este autor acredita que o artista supera o desejo humano de infinito fora da realidade, e descobre-o no interior da sua própria realidade finita. Pouco tempo depois, em 1875, um grupo de intelectuais funda em Nova Iorque a *Sociedade Teosófica*, cuja corrente faz uma simbiose das ciências ocultas vindas do Renascimento (Alquimia, Astrologia, Cabala) com algumas novidades científicas, nomeadamente as teoria da evolução darwiniana, a descoberta de forças ‘invisíveis’ como a electricidade e o som, e o inconsciente dos primórdios da Psicanálise.

Influenciados directamente pela Teosofia, Annie Besant e Charles Leadbeater publicam, em 1901, o livro *Thought-Forms*³ no qual ilustram, através da forma e da cor, um mundo invisível oculto nos sentidos. Por seu turno, a pintora sueca Hilma af Klint é a primeira a utilizar as premissas teosóficas no domínio da arte, mais precisamente numa série de pinturas abstractas intitulada *Painting for the Temple*, na qual af Klint pensa representar o caminho de reconciliação entre a espiritualidade e o mundo material.

A abstracção nasce, assim, da operação de separação do sujeito com o que lhe é exteriormente visível, ficando o indivíduo situado numa dimensão ulterior ao sensível, para lá da resistência da matéria e dos corpos. Este acabar com a figuração permite também aos primeiros autores abstractos encontrar as condições necessárias para a expressão de uma subjectividade cada vez mais autonomizada, permitindo-lhes o acesso a

um mundo ‘invisível’ interior e, com isso, a entrada numa dimensão sagrada da arte. A pintura abstracta foi, portanto, inventada por artistas que inovavam visualmente porque acreditavam que correr um risco artístico significava também correr um risco espiritual. O grande interesse da obra *Do Espiritual na Arte*⁴ de Wassily Kandinsky, escrita em 1911, reside na constatação de que a arte, ao autonomizar-se da esfera do religioso, não deixa de ter uma dimensão sagrada. Nasce então um dos principais conceitos do pensamento abstracto: o *innersound*, e com ele o ‘princípio da necessidade interior’, no qual as formas e as cores se libertam da contingência dos objectos reais, e se constituem como linguagem autónoma com sentido espiritual.

Kasimir Malevich, também influenciado pela Teosofia, concebe em 1915 a exposição *0.10, Última Exposição de Pintura Futurista*. Paradigmaticamente, no meio da exposição e no canto superior da sala, coloca o seu célebre *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*, pintura que se constitui, dirá Malevich mais tarde, como o equivalente visual do Absoluto. Escreve também, em 1920, *Deus Não Foi Destronado. A Arte. A Igreja. A Fábrica*⁵, onde afirma o potencial sagrado da arte. Este texto de Malevich é coevo de um outro determinante para o movimento abstracto: o *Credo do Criador* de Paul Klee. Nele o autor suíço recupera o projecto romântico da ‘religião da arte’, e afirma o artista como um ser mediúnico, uma espécie de messias revolucionário.

Décadas mais tarde, logo após o Holocausto Nazi e durante o início da era nuclear, o que está em causa é a própria sobrevivência do ser humano. Um dos porta-vozes desta crise negativa é Theodor Adorno, que coloca a seguinte questão: será que a arte ainda serve como refúgio do espiritual? Adorno cunha o conceito de micrologia, um espaço dessacralizado onde já não é possível o superior e o espiritual exterior. Esta noção leva o indivíduo a empreender uma verdadeira meditação sobre a realidade, porque se não há nada para ver, o ‘nada’ torna-se o único objectivo da arte. Toda esta realidade, profundamente niilista, apresenta uma possível solução quando, em 1948, Barnett Newman escreve o texto *The Sublime Is Now*⁶, que se tornará o grande paradigma da via de exploração da subjectividade, do *eu* tragicamente sozinho perante o universo. Newman cria uma espécie de ‘religião da imanência’.

Anos mais tarde, a partir do final da década de 60 do século XX, o denominado período pós-moderno é passível de ser interpretado à luz de duas grandes tendências, no que diz respeito à questão da espiritualidade no universo artístico: uma primeira niilista, e uma segunda de regresso ao espiritual-religioso. A realidade desta última, caracteriza-se por uma religiosidade fragmentada assente num pluralismo politeísta e neo-pagão, num reavivar das mitologias, de credos e práticas não ortodoxas, num sincretismo espiritual, e até num fanatismo integrador. Esta nova religiosidade fala, acima de tudo, da experiência existencial de cada indivíduo, sendo estruturalmente anti-racionalista.

No momento presente, o pensador Gianni Vattimo cunha a expressão *pensiero debole* (‘pensamento fraco’)⁷, uma espécie de filosofia da secularização e da *kenosis* que apresenta respostas a esta nova realidade (por secularização entende-se todo o processo que liberta

a sociedade laica das suas origens sagradas, e *kenosis* corresponde ao esvaziamento de Deus do Seu poder divino, tornando-se humano).

Emerge então o fenómeno *New Age*, que coloca a experiência espiritual individual acima dos sistemas religiosos tradicionais. A tendência é para uma compartimentação e explosão de mini-religiões, chegando-se à paradoxal individualização da fé e da espiritualidade. Uma possível teologia da arte no mundo secularizado pós-moderno tem de ter em consideração necessariamente os seguintes aspectos: arte torna-se signo, linguagem e expressão simbólica; os autores utilizam linguagem religiosa para falarem das suas criações; a investigação artística é concebida como auto-investigação espiritual; 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 história da relação original do Homem com Deus.

Um dos conceitos que melhor caracteriza, na actualidade, todos estes aspectos enunciados será, porventura, “numinoso”. O termo, oriundo do universo religioso, é difundido pelo teólogo Rudolf Otto, no seu livro *A Ideia do Sagrado. Os Aspectos Irracionais na Noção do Divino* de 1917. Otto afirma que o numinoso se manifesta ao crente de modo complexo, e para o exprimir propõe a fórmula *mysterium tremendum et fascinans*. O grande interesse desta teoria reside na compreensão psicológica dos fenómenos sagrados e religiosos, e é precisamente esse facto que relaciona, mais tarde, a noção de numinoso à noção de arquétipo definida por Carl Gustav Jung. A grande aproximação de Otto a Jung deve-se ao facto de numinoso e arquétipo serem conceitos que não se apreendem racionalmente, nem se verbalizam, sendo sempre necessário viver as suas experiências para os poder compreender.

II

No decurso da investigação produzida, foi necessário encontrar uma plataforma teórica que estruturasse o entendimento da minha práxis. Essa plataforma situa-se no âmbito da expressão metafórica e simbólica e, principalmente, na área da psicanálise. Aliás, acredito residirem nesta última alguns dos fundamentos que me permitirão comunicar de modo objectivo os conteúdos subjectivos, não racionais e inconscientes, vividos por mim enquanto pintor.

Sabe-se que, durante a sua vastíssima obra, Sigmund Freud investigou a importância do símbolo e dos conjuntos simbólicos, todavia limitou sempre o seu sentido à causalidade sexual individual. Numa posição diferente surge Jung, para quem o inconsciente é um órgão de estruturação simbólica, e no qual os símbolos têm por função restabelecer equilíbrios psíquicos. Contudo, distingue três níveis da psique: consciência, inconsciente pessoal e inconsciente colectivo e, neste último, determina a existência de arquétipos, estruturas psíquicas potenciadoras de preenchimento de sentido por parte do indivíduo. A grande novidade junguiana, é que a manifestação exterior desses arquétipos faz-se

sempre através de símbolos, isto é, através de imagens. Nessa medida, Jung encontrou na leitura de textos e na observação de iconografia de origem alquímica o correspondente histórico da psicologia do inconsciente colectivo, encontrando analogias e semelhanças entre o trabalho executado no processo de transmutação pelos alquimistas e o correspondente processo psíquico da individuação. Para este autor, as operações alquímicas são reais, não propriamente no plano físico mas, fundamentalmente, no plano psíquico. Assim, o alquimista acreditava encontrar leis na matéria que não eram mais do que o seu psiquismo projectado.

O que importa ressaltar é a riqueza de interacção simbólica entre áreas tão díspares quanto a religiosa, a alquímica e a psicanalítica, e que servirá de mote para analisar um ‘regresso’ a uma espécie de pensamento simbólico pré-moderno implícito na minha obra, isto porque acredito que o retorno, sempre metafórico, ao passado mágico-religioso se constitui como uma das formas de restabelecer a minha fé perdida na realidade contemporânea.

III

Num primeiro momento, o referente visual que orientou a componente prática deste meu projecto foi o sino. Este referente constituiu-se apenas como reflexo do tema por mim adoptado, o da espiritualidade. O sino, ou a ‘Voz de Deus’ como também é designado, apresenta-se como uma metáfora que me permite, enquanto 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 sagrado e feminino.

Outra questão que se coloca é a proximidade evidenciada entre os sentidos de metáfora e de sinestesia. Na realidade, a metáfora ao transpor uma ideia para outra está a gerar uma equivalência, e a sinestesia também estabelece essa transposição, só que ao nível dos cinco sentidos. Actualmente, 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’⁸. O importante 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 obtidos no complexo pictórico que irei apresentar.

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. Creio, porém, que a explicitação desse segredo pouco ou nada tem a ver com a dimensão de mistério identificada na criação pura. Assim, tenho desenvolvido, desde 1991, uma série de *dossiers* de catalogação de imagens para utilizar processualmente em eventuais trabalhos futuros. Nomeei, numa primeira fase, esses ficheiros de *Projecto Caos* e, a partir de 2006, dei início a uma segunda fase denominada *Testamento 2070*. Por seu lado, o *atelier*, tal como o concebo, 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. Outro aspecto a considerar, é que o processo de execução das pinturas passa sempre pela mediação de um dispositivo de retro projecção, através do qual se ampliam as imagens seleccionadas dos *dossiers*, para os suportes a pintar. A consequência é que o meu processo de trabalho se situa algures entre a pintura (conceito), o desenho pintado e a reafirmação de uma imagem projectada, através dos pigmentos e dos médiuns.

Ao revelar este processo, a sensação que possuo é que o mistério do acto pictórico não reside propriamente no fazer — no *labora* —. O mistério reside no *ora*, no outro peso da balança alquímica. Rezar, ter fé, acreditar no desconhecido. Afinal, o mistério da pintura reside não no processo e na sua possível desmontagem, mas no facto de eu, enquanto autor, estar à deriva, à procura de algo indefinido, confiando ‘cegamente’ que, no fim do percurso, a pintura acontece.

E no que consiste esse algo misterioso e indefinido que persigo, e no qual confio? Em termos puramente religiosos dir-se-ia que seria Deus. Sendo agnóstico, o que tentarei demonstrar, através da análise 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. Portanto, o verdadeiro segredo e conteúdo destas pinturas, deverá ser procurado não tanto nas revelações dos processos e em justificações conceptuais, mas mais nas possíveis projecções inconscientes vividas por mim, enquanto autor, na constante procura do ‘eu’ pleno e equilibrado, dentro do espaço do *atelier*.

IV

Vox é um dos elementos constituintes da expressão *Vox Dei*. Significa voz e, uma vez que existem várias pinturas, o resultado são inúmeras vozes colocadas no perímetro de um espaço. No plano metafórico, podem igualmente ser vistos como evocações de sons de sinos. A série pictórica é constituída por doze quadros, cujo número possui um acentuado conteúdo simbólico, nomeadamente no âmbito dos universos religioso, alquímico e misticista. Os quadros *Vox* são verticais, investindo a área exterior expositiva, onde estão suspensos, de uma tensão tectónica. Em termos psicanalíticos o movimento de circulação aparente, definido pelos quadros no exterior de *Foi a Luz*, forma um anel protector de um centro que, no caso do indivíduo, é o seu inconsciente. A ideia de aproximação ao centro, é também intuída na progressão em sequência dos vários quadros, semelhante a uma escala cromática.

Existem ainda outros dois elementos importantes na análise dos *Vox*: o ponto e a forma. O ponto relaciona-se com o conceito *origo*, a origem da acção, da vibração e do som. Por sua vez, as formas elípticas remetem o sentido das pinturas para a noção de génese primordial, e podem ser interpretadas como sementes. O conteúdo desta série passa, então,

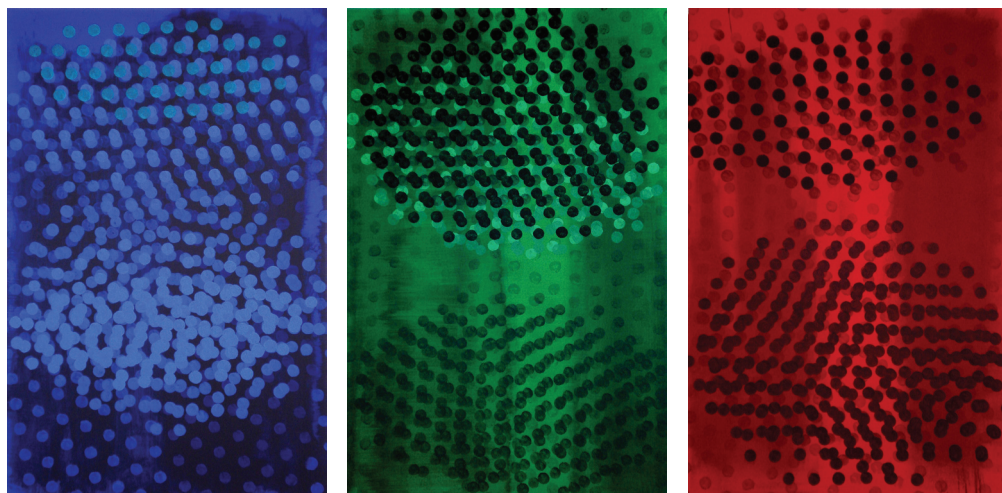


Figura 33 Rui Serra. *Vox I*, *Vox V* e *Vox VII*, 2009-2010. Acrílico sobre tela, 120 x 80 cm (cada). Coleção do autor

pelo sentido do surgimento da vida, do início do organismo vivo pulsante. 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, uma espécie de sensação nervosa entre realidades vitais que se opõem. O facto da zona superior ecoar a zona inferior, e vice-versa, transmite também uma sensação de duplicação da imagem, como no mito de Narciso, em que o figurado se apaixona pelo seu reflexo. 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 todos gémeos uns dos outros. Proponho, assim, que estas sensações de expansão, de contracção, de vibração e agitação, inclusive de excitação, aliadas às ideias de verticalidade, fisicalidade e peso, correspondem, em última instância, a uma dimensão inconsciente masculina do meu pensamento pictórico. Concluo, portanto, que os *Vox*, colocados na parede exterior de *Foi a Luz*, agem em função de uma entidade situada no seu interior.

V

Dei foi o primeiro quadro, deste conjunto de inéditos, a ser concretizado, em 2008. O título corresponde obviamente à segunda parte da expressão latina *Vox Dei*. A pergunta colocada durante a sua execução foi a seguinte: Qual o melhor modo de objectivar, em

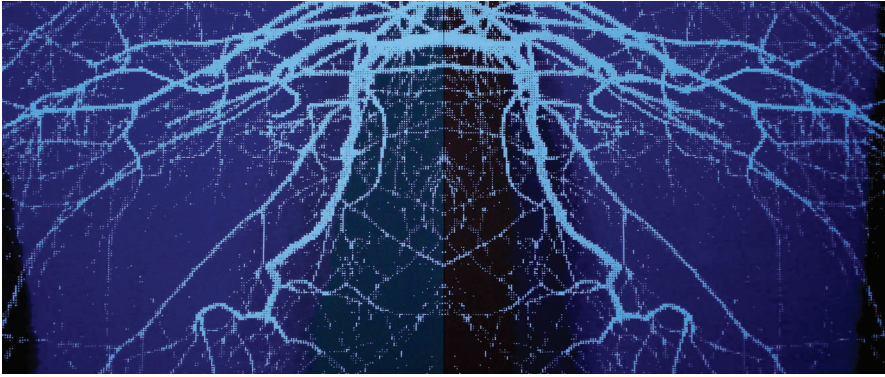


Figura 34 Rui Serra. *Dei*, 2008
 Acrílico sobre tela, 160 x 380 cm (díptico).
 Colecção do autor

pintura, uma possível ideia de Deus? A resposta residiu numa noção diametralmente oposta à dada pela tradição monoteísta judaico-cristã, assente numa visão de índole patriarcal, caracterizada pela constante irrepresentabilidade do Seu conceito. A solução passou pela representação de Deus num modo feminino, como no universo ancestral das culturas pré-monoteístas. A ideia de regressão às origens mais remotas do ser já tinha sido equacionada, tanto por via da psicanálise freudiana, quanto da junguiana, a fim de tentar explicar o fenómeno religioso. Justifica-se assim o recurso ao universo da psicanálise colectiva, pois só através dele é possível ultrapassar a noção religiosa patriarcal, e regressar ao domínio inconsciente dos arquétipos com carga feminina, verificado, por exemplo, nas culturas das sociedades primitivas, dominadas pelo culto das grandes deusas agrícolas, da fertilidade e da fecundidade.

Jung, ao trabalhar a natureza psíquica humana, observou nas manifestações do inconsciente as várias possibilidades de Deus, inclusive no domínio correspondente à carga feminina do arquétipo *anima* e, neste caso, denominou-o de Grande-Mãe. Segundo Jung, a Grande-Mãe, na qualidade de imagem original e compensatória, surgiria simbolicamente representada na religião, na alquimia, nos sonhos modernos e na criação pura, ou seja, nas actividades em que os poderes do inconsciente fossem significativos e determinantes. Erich Neumann, um seu discípulo, desenvolveu teoricamente essa super-estrutura arquetípica⁹. Este autor estabelece, a partir da teoria do numinoso em Jung, que o arquétipo da Grande-Mãe engloba dois pólos fundamentais: um negativo — *tremendum* —, que reúne os instintos femininos do secretismo, do oculto, do abismo, da sedução e do aterrador. E

outro positivo — *fascinans* —, que reúne os instintos femininos da protecção, do calor, do alimento, da solicitude, da simpatia e da exaltação espiritual. Neumann esclarece ainda que a configuração da Grande-Mãe se pode apresentar simbolicamente através de três fórmulas: como mãe aterradora que gere emoções negativas; como mãe acolhedora que gere emoções positivas; e como mãe que gere, em simultâneo, emoções positivas e negativas.

A dimensão *Tremendum*, aplicada ao numinoso, pode ser intuída em *Dei*. No entanto, esta obra também pode ser interpretada de forma positiva, como ressonância da numinosidade *fascinans*. Mas o sentido de *Dei* pode ainda corresponder a uma terceira via enunciada por Neumann: a da divindade que reúne emoções positivas e negativas em simultâneo. Neste caso, coloquei a hipótese deste sentido problematizar também os aspectos libidinal e sexual, associados ao corpo feminino. Isto porque, em última instância, pode afirmar-se que *Dei* apresenta muitas analogias formais com o aparelho reprodutor feminino esquematizado.

Mas porque é que foi pintada uma árvore para metaforizar todo este complexo de ideias? A resposta reside nas inúmeras possibilidades de significado, directamente ligadas ao universo feminino, que a dimensão simbólica da árvore contém. O sentido da árvore associado ao domínio do sagrado feminino manifesta-se de várias formas no universo religioso, mas também, por exemplo, nos domínios do pensamento alquímico. Jung acredita que a árvore corresponde ao *leit-motiv* principal da alquimia: o ‘conhece-te a ti mesmo’, equivalente ao processo de individuação da psicanálise. Esta ‘árvore’ *Dei* significa, igualmente, uma mudança de paradigma visual no meu percurso. 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 a invisibilidade. No entanto, o lugar central da árvore, neste movimento de inflexão da figuração para a abstracção, não é um dado totalmente novo no âmbito da Pintura. Constata-se, desde logo, a partir dos românticos quando, por exemplo, Caspar David Friedrich alude a uma era mítica pré-cristã, caracterizada por uma religião natural assente num substracto matriarcal. E no caso dos primórdios do abstraccionismo, quando Mondrian utiliza o elemento árvore com sentido teosófico para, pouco tempo depois, chegar ao pensamento plástico puro. Outra questão na análise de *Dei*, e por inerência da simbologia da árvore, foi a sua construção a partir da inversão e duplicação de um fragmento de imagem de troncos de árvores. Neste caso, a inversão da imagem foi um mero acaso, assim como o foi a duplicação espelhada da mesma. Esta ocorrência, diagnosticada no início do processo, não estava prevista, mas quando a silhueta de um sino foi vislumbrada, perceberam-se as potencialidades expressivas do projecto em causa. Aliás, aquilo que se tentava intuitivamente abordar — a espiritualidade —, de repente surge potencializada, como uma autêntica ‘iluminação’, na duplicação e inversão rotacional de uma imagem recortada. Estas casualidades aproximam-se também das estratégias de inversão e rotação, estabelecidas como tópico fundamental do início do movimento abstracto. Por sua vez, a técnica de construção artificial da simetria também já tinha sido utilizada anteriormente por mim

enquanto autor. Jung refere que o desejo de simetria significa o desejo do indivíduo se completar, e de equilibrar os diferentes pesos da consciência e do inconsciente, que é o mesmo que afirmar o amadurecimento da sua personalidade psíquica.

Um último aspecto poderá ser equacionado. Será que a configuração de *Dei* é apenas o de uma árvore invertida, ou pode ainda representar uma série de relâmpagos que se propagam por toda a superfície da tela? O possível sentido dos relâmpagos passa obviamente pela representação metafórica de Deus. A tradição judaico-cristã é profícua nesta tentativa de associar a ideia de luz à dimensão metafísica da realidade, algo que advém tanto de épocas ancestrais e míticas, quanto do pensamento neo-platónico. Esta relação entre imagem e som, entre relâmpago e trovão, justifica a reunião simbiótica dos dois conceitos na expressão latina *Vox Dei*, presentificando os sentidos de maternidade e de criação associados ao elemento numinoso, ‘como se’ os sons *Vox* fossem filhos efectivos da luz *Dei*.

VI

O sentido do quadro *Dei* e dos quadros *Vox* implica a discussão do dispositivo espacial concebido para os expor, designado por *Foi a Luz*. Devido à impossibilidade de execução efectiva deste espaço, decidi demonstrá-lo através de uma maquete, tendo chegado a algumas 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 pinto. E que metaforiza um local com características espirituais, e até sagradas, onde nasce (ou se ajuda a nascer) pintura. Este título remete o sentido para o *Génesis* bíblico, quando Deus afirma: “*Faça-se a Luz*” (*Génesis* 1, 3)¹⁰, e também para as questões da pura 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 pode aludir ao mecanismo de retro projecção utilizado no *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 *atelier*, o local onde tudo acontece. Tal como no laboratório alquímico, o meu *atelier* é construído à minha medida, física e mental, constituindo-se como uma ‘zona’ onde eu trabalho e moldo os materiais pictóricos, e onde não parece haver diferenciação substancial entre ego e espacialidade, daí considerar existir uma dimensão mágica, inclusive numinosa, no interior desse mesmo espaço.

Por sua vez, o movimento realizado a partir da leitura dos *Vox* é equivalente ao próprio caminho de circulação para a ‘iluminação’, concretizado em *Dei* no interior de *Foi a Luz*.

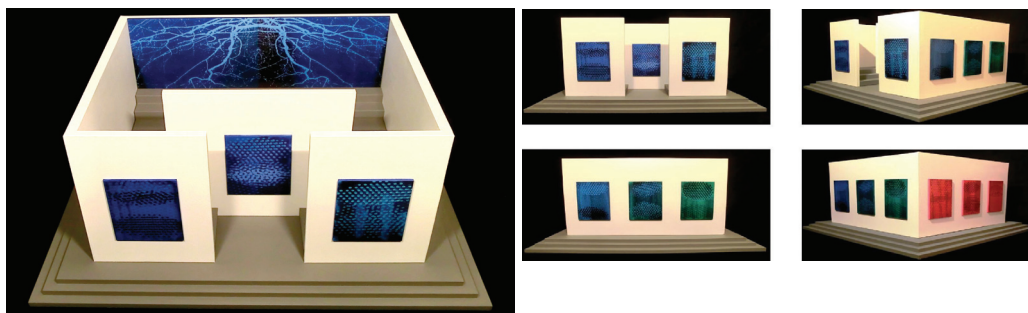


Figura 35 Rui Serra. *Foi a Luz*, 2011
Vistas de diferentes ângulos da maquete; acrílico
sobre *k-line* e madeira prensada, 28,5 x 40 x 40 cm.
Colecção do autor

Este movimento concêntrico é uma realidade frequentemente constatada nos fenómenos religiosos. Jung, a propósito, fala de uma possível gravitação psíquica entre o ego e o inconsciente, cuja tendência última seria sempre a do ego desejar o regresso ao centro, ao estado primordial, onde reside o inconsciente. *Foi a Luz* cria réplicas, duplos, fantasmas, ou seja, espelha na pintura os sonhos, as fantasias, as ideias originadas pelo meu inconsciente. O *atelier*, metaforizado em *Foi a Luz*, concretiza, pois, esse espaço mental.

Existem ainda outras componentes espaciais importantes para a correcta análise de *Foi a Luz*: refiro-me, por exemplo, às escadas existentes e distribuídas pelos plano inferior, na entrada de acesso e no plano superior da instalação. 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 é claramente o símbolo da ligação entre a Terra e o Céu. Em termos psíquicos, a escada é a possibilidade do indivíduo, num nível de ‘cegueira’ inicial, subir a um estágio de ‘iluminação’ final.

Contudo, a característica mais importante deste espaço é a sua forma quadrada. Rico do ponto de vista simbólico, o quadrado sempre surgiu como a materialização do número quatro, o qual possui, por si só, o sentido da beleza e totalidade universais. O quatro simboliza os elementos terra, ar, água e fogo, mas também significa a qualidade do que é feminino e maternal. O quadrado, por sua vez, significa o espaço ideal interior. Não por acaso, Jerusalém, a ‘cidade ideal’, é descrita na Bíblia como quadrada¹¹.

A questão do quadrado repercute-se ainda no cubo branco, incluído no interior de *Foi a Luz*. Este sólido serve como uma espécie de trono para o espectador contemplar idealmente o quadro *Dei*, mas também é metáfora do cadeirão utilizado no *atelier*, quando penso e contemplo a pintura que executo. Nessa medida, este cubo implica a presença humana e evoca indirectamente a ideia do autor que observa a pintura gerada, a qual, por sua vez, na qualidade de ícone com carga numinosa, observa o espectador. A importância das noções de ícone e de quadrado é de tal modo crucial que, significativamente, coloquei no canto superior direito do meu *atelier* uma pintura quadrada, intitulada

Dei Mater, que me acompanha sempre durante o processo de concretização das obras, como uma entidade supervisora dos resultados obtidos.

Conclui-se, portanto, que o acto de ver *Foi a Luz* pode ser estabelecido em função de duas proposições máximas: uma correspondente à observação dinâmica, circulatória, do factor masculino (pressentido nos *Vox exteriores*), e outra relativa à observação imóvel e extática do factor feminino (vislumbrado em *Dei interior*). Reside aqui o possível sentido final de todo este complexo: *Foi a Luz* é metáfora de uma maternidade, do local onde ocorre o mistério da natividade e, dessa forma, eu surjo 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 geradora, 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. O espectador, ao entrar em *Foi a luz*, está metaforicamente a entrar numa dimensão uterina, de crescimento e maturação espiritual, semelhante às sensações reconfortantes enunciadas no ‘sentimento oceânico’ de Freud e implícitas no conceito de *temenos* de Jung, onde a consciência se encontra com conteúdos inconscientes em segurança. Assim, *Foi a Luz* pode ser interpretado como um *regressus ad uterum*, o espaço mais mítico e mais seguro para o ego humano.

Considerações finais

Uma das grandes conclusões a que posso chegar, é que em mim a espiritualidade se transferiu 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. Outra conclusão é a da afirmação do poder do inconsciente colectivo na estruturação da minha psique autoral. E, a limite, é precisamente para isso que *Foi a Luz* serve, para demonstrar a situação em que me encontro, diagnosticando as coisas em que acredito e que me motivam a continuar a pintar. Assim, estes dois novos ‘segredos psicológicos’ — espiritualidade e inconsciente —, ajudaram-me a clarificar o novo modo como penso Pintura:

— Como ritual, ou seja, como acção que adquire um significado arquetípico porque repete ininterruptamente gestos arcaicos, míticos, primordiais.

— Como processo semelhante à alquimia, na medida que é simultaneamente material e espiritual, sendo os seus principais objectivos a interrogação e a exploração através de etapas incertas e obscuras.

— Por último, como revelação, ou como a faculdade de demonstrar materialmente as mesmas sensações de espanto e arrebatamento sentidas ao pensar, irracional e intuitivamente, actos criativos.

Espero ter sido relevante a forma como pensei a temática da espiritualidade e da criação artística, à luz da psicanálise junguiana, e dos universos alquímico e religioso de índole matriarcal. Constatado também, por fim, que o verdadeiro mistério da criação não se situa no desocultar o processo de trabalho, mas antes reside no domínio da fé perceptiva: fé que o autor deposita sempre no decurso da sua actividade artística.

- 1 Tese de doutoramento em Belas-Artes (especialidade de Pintura) intitulada *Vox Dei, Metáfora(s) da Espiritualidade*, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, cujas provas públicas decorreram em Janeiro de 2014.
- 2 Cf. SCHILLER, Friedrich — *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- 3 Cf. BESANT, Annie; LEADBEATER, Charles W. — *Thought-Forms*. Charleston: BiblioBazaar, 2007.
- 4 Cf. KANDINSKY, Wassily — *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- 5 Cf. MALEVICH, Kasimir — *Dieu N'est Pas Détrôné. L'Art. L'Église. La Fabrique*. Lausana: L'Âge d'Homme, 2002.
- 6 Cf. NEWMAN, Barnett — *The Sublime Is Now*. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.) — *Art in Theory 1900 — 2000. An Anthology of Changing Ideas*. London: Blackwell Publishing, 2003.
- 7 Cf. VATTIMO, Gianni — *Acreditar em Acreditar*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998 e cf. VATTIMO, Gianni - *Depois da Cristandade. Por um Cristianismo Não Religioso*. Rio de Janeiro: Record, 2004
- 8 Cf. CAMPEN, Cretien van — *The Hidden Sense, Synesthesia in Art and Science*. Cambridge (Massachusetts) e Londres: The MIT Press, 2008.
- 9 Cf. NEUMANN, Erich — *The Great Mother, An Analysis of the Archetype*. Princeton (Nova Jérсия): Princeton University Press, 1991.
- 10 *BÍBLIA Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica / Missionários Capuchinhos, 1985.
- 11 Cf. *Apocalipse 21, 10-14 e 22-23, idem*.