

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**QUE LUZ É ESTA QUE NOS FAZ VER  
ATRAVÉS DO TEMPO**

**O mistério do visível**

Anabela Antunes Alves Mota

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Professor Tomás Maia

2016

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Anabela Antunes Alves Mota, declaro que a presente dissertação “Que luz é esta que nos faz ver através do tempo – O mistério do visível”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

Anabela Antunes Alves Mota

Lisboa, 11 Novembro de 2016.

## RESUMO

Que luz é esta que nos faz ver...

Este é um trabalho sobre a luz e o tempo, sobre a importância de um certo olhar e o mistério do visível. É sobre o olhar habituado (o olhar de todos os dias) e o olhar habitado (o olhar-que-vê). Em suma, é sobre o modo como a visibilidade – e, mais geralmente, a existência – pode ser alterada por um certo olhar.

Proponho percorrer este caminho através da evocação de alguns artistas que abordaram estas questões e que, com elas, fizeram obra. São eles: Gérard Castello-Lopes, Samuel Beckett, Paul Cézanne e James Turrell.

Pela arte proponho interrogar a própria visibilidade afirmando que aí se revela (e se esconde) o mistério. Que o mistério presente nas estrelas distantes são o nosso céu na terra – e o chão que pisamos.

Palavras chave:

Luz; Tempo; Olhar; Mistério; Emoção; Arte; Realidade

## ABSTRACT

What light is this that makes our sight...

This is a research about light and time, about the relevance of a certain way of looking and the mystery of the visible. It is about the usual way of looking (the every-day view) and the look that is inhabited (the look-that-sees). In short, it is about how visibility – and more generally, existence – can be affected by a certain look.

I purpose to walk this path through the evocation of some artists that approached these issues and from it they made art. They are: Gérard Castello-Lopes, Samuel Beckett, Paul Cézanne and James Turrell.

Through art I propose to inquire visibility itself asserting that there it is unveiled (and hidden) the Mystery. That the mystery at the distant stars is the heaven on earth – and the ground beneath our feet.

Key Words:

Light; Time; Seeing; Mystery; Emotion; Art; Reality

Agradeço,

a todos aqueles que comigo partilharam este caminho e que contribuíram para que ele tenha sido possível, a todos sem excepção o meu bem-hajam.

Gostaria de agradecer à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, a possibilidade deste espaço de reflexão. Aos professores Rui Serra, Virgínia Fróis, Carlos Vidal, Isabel Sabino, Manuel Botelho, agradeço o cuidado e a sensibilidade. Aos meus colegas e amigos, Ana Mata, Marta Castelo, João Seguro, Nuno Sousa Vieira, Carolina Rodrigues, Débora Marcos, Teresa Projecto, Catarina Domingues, Paulo Lourenço, Tiago Alexandre, Marta Silva, Nuno Lacerda, agradeço o espaço de partilha sempre generoso com que me acolheram.

Um agradecimento profundo ao professor Tomás Maia, à sua orientação e amizade, à sua generosidade. Sem este encontro, sem esta ‘chama’ partilhada, o caminho não teria sido possível.

De um modo muito especial agradeço à minha querida amiga Ângela Andrade por tudo e por nada.

Dedico este trabalho ao João pela sua permanência e persistência amorosa ao longo de todos estes dias, aos meus filhos João e Íris por simplesmente existirem.

À memória luminosa da minha querida mãe, Irene.

## Índice

Resumo / Abstract	2
Agradecimentos	3
Introdução	5
I	
1. O olhar-que-vê	7
2. A realidade das coisas, o mistério da visibilidade	9
3. O paradoxo e a solidão da luz	11
II	
1. O olhar das coisas, <i>A Pedra</i> - Gérard Castello-Lopes	13
2. O olho - Beckett	20
4. Olhar a luz - Cézanne	30
5. A luz - James Turrell	35
III	
Conclusão	45
Projecto artístico - A realidade comovida	48
Referências bibliográficas	50

## Introdução

*“Para mim, graças a ter olhos só para ver,  
Eu vejo ausência de significação em todas as coisas;  
Vejo-o e amo-me, porque ser uma coisa é não significar nada.  
Ser uma coisa é não ser susceptível de interpretação”<sup>1</sup>*

Olhar a luz. O mistério do olhar e da luz foram a origem desta inquietação tornada escrita. Escrever sobre este tema é quase uma experiência de *cintilância*<sup>2</sup> na palavra.

Começar a escrever sobre o olhar a luz, ou seja, o olhar a luz tornado facto, é colocar palavras num quase-nada que contém um quase-tudo. O caminho a que me proponho, inicia-se no olhar a luz tornado facto e na emoção do tempo sempre presente em diferentes níveis de consciência no olhar. Eis o caminho. O olhar a luz tornado facto, a busca de um tempo lento, a vivência do dilatar do instante, a evocação de um tempo habitado portador do olhar-que-vê. Dito de um outro modo, a evocação de um tempo habitado que dá origem ao olhar que o torna visível, isto é, um tempo interior quase táctil.

Tentando estabelecer um possível itinerário, irei abordar este projecto através de três momentos distintos, mas que se pretendem complementares.

Num primeiro momento, mais teórico/reflexivo, buscando aproximações a conceitos como a luz, o tempo e o mistério; questionando o lugar da arte e o acto artístico enquanto espaço fundamental para a criação de uma nova visão daquilo a que chamamos realidade; tentando perceber a relação entre o sujeito e o mundo, o eu e o outro nessa relação que se estabelece quando um certo olhar se instala, o olhar-que-vê e se dá a ver; o mistério presente na própria visibilidade e, no contexto do olhar-que-vê, a importância da consciência como olhar e da consciência do olhar, o papel da arte e da comoção e o seu impacto no modo como nos relacionamos com a realidade.

As ligações que tentarei estabelecer, neste primeiro momento, impõem-se como uma experiência de vastidão e surgem como organizadoras do pensamento, também

---

<sup>1</sup> CAEIRO, Alberto, *Eu só penso no Sol*, Ed. Alma Azul, 2008, p. 11.

<sup>2</sup> Este termo é utilizado de um modo pessoal: apesar de ser uma palavra inexistente no dicionário de Português, ela aparece pontualmente ao longo do texto, ressoando no sentido e na musicalidade do texto. Para além disso, ela dá título a uma peça da minha autoria.

com equivalência ao nível da experiência emocional como um todo e que, do meu ponto de vista, encontra na arte o lugar próprio para serem aprofundadas.

Num segundo momento, tentarei estabelecer relações com outros autores/artistas, onde as questões sobre a luz, sobre o olhar e sobre o mistério se encontram também presentes nas suas reflexões e nas suas obras. Começarei pelo olhar d'*A Pedra* de Gérard Castello-Lopes; de seguida, aproximar-me-ei da obra *Filme* de Samuel Beckett, questionando a importância do olho e da visão, depois, através das reflexões de Cézanne, tentarei aproximar-me do enigma que é *olhar a luz*. Por fim, abordarei *a luz* através da obra de James Turrell - *Skyscapes*.

Num terceiro momento, apresentarei o meu projecto artístico, ao qual dei o nome *A realidade comovida*. O projecto artístico deu sentido a toda a pesquisa e empenhamento presentes no trabalho teórico, e, sendo de natureza intuitiva e portador da experiência criativa, foi ele que iluminou o caminho através de vislumbres cintilantes.

# I

## 1. O olhar-que-vê

*“A arte liberta o sentido da visão: porque nos liberta da objectividade.”*<sup>3</sup>

Que olhar é este, o olhar-que-vê? Tentarei nesta secção definir as diferenças fundamentais entre o olhar habituado e o olhar-que-vê, isto é, o olhar habituado, procurando um entendimento mais claro sobre o olhar e o que ele implica.

“O olho é o vazio escavado pela própria luz na matéria. É a escavação cega que a luz deu à luz.”<sup>4</sup> Trata-se da criação de um espaço vazio onde a sensibilidade (à luz) pode ser acolhida.

Nesse espaço, agora o lugar do vazio, onde os olhares se encontram para lá das imagens, nesse ponto tocado pelo mesmo facto, tomado pelo mesmo ver, tentarei estabelecer uma relação entre o olhar e a sensibilidade, entre o olhar-que-vê e o mistério.

Esse olhar, o olhar-que-vê, é criador e revela através de um espaço de sensibilidade poética, o mistério presente em tudo, em todas as coisas e nele próprio. Ele revela e é revelado. O olhar-que-vê é portador de uma certa ‘visão quântica’<sup>5</sup>, uma visão que tudo transforma, que é criadora, capaz de libertar a realidade da sua objectividade. Uma visão capaz de transformar a experiência do próprio tempo, a experiência de um tempo sensível, de um tempo alargado; essa visão contém uma realidade, contém um certo olhar que permite o percurso da emoção à comoção, a realidade como uma realidade comovida. Quando a emoção é já comoção, essa zona de maior sensibilidade tocada, acontece um estremeamento, e se nós fazemos parte da realidade que somos e construímos, então toda a realidade estremece. Este é o circuito que olha para o mistério sem nele tocar. Sem nele tocar com o nexo de causalidade.

<sup>3</sup> MAIA, Tomás, *A vida da vida in Vazio*, de Diogo Saldanha e Marta Maranha, 2010, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>5</sup> Aqui sugere-se, de passagem, uma associação entre o fenómeno da visão e alguns aspectos da física quântica, tal como esta é repensada por Fritjof Capra, físico e autor do livro *Tao da Física*, que revela a importância do observador na produção dos fenómenos quânticos. O observador é testemunha do evento físico e influencia, interfere, na forma como essas qualidades se manifestam. A consciência do sujeito que examina a trajectória de um electrão vai definir o seu comportamento. Assim, segundo o autor, o objecto é despojado da sua característica específica ao ser submetido à análise racional do observador, do sujeito, ou seja, tudo se interpenetra e se torna interdependente, mente e matéria, o sujeito que observa e o objecto observado. Eis uma passagem elucidativa: “A teoria quântica revela, deste modo, a unidade básica do universo. Mostra que não podemos decompor o mundo em unidades mais pequenas com existência independente. À medida que penetramos na matéria, a natureza não nos mostra qualquer « bloco de construção básico» isolado, mas antes aparece como uma teia de relações complicada entre variadas partes do todo. Estas relações incluem sempre o observador de um modo essencial. O observador humano constitui o elo final na cadeia dos processos de observação e as propriedades de qualquer objecto atómico só podem ser entendidas nos termos da interacção do objecto com o observador. (...) [N]unca podemos falar acerca da natureza sem falar, ao mesmo tempo, de nós próprios.” *O Tao da Física*, 1989, p. 61.



“Quando a sensação atinge a sua plenitude, harmoniza-se com todo o ser. (...) E a arte, creio eu, põe-nos nesse estado de graça onde a emoção universal, como que religiosamente mas com muita naturalidade, nos é traduzida.”<sup>6</sup>

A dualidade sujeito/objecto é desfeita no momento em que o olhar-que-vê o mistério se sente ele mesmo como mistério; é, pode-se dizer, um ‘olhar poético’ porque ‘criador’ do momento, da paisagem, de uma certa realidade.

“Nem sempre conseguimos evitar que o nosso olhar (...) termine o poema (...)”<sup>7</sup>

Mesmo que, hipoteticamente, algo subsista em si próprio, esse algo só *existe* quando o é para um outro e as diversas linguagens objectivam não o que esse algo é em si próprio, mas a sua existência para o outro. Portanto, este espaço entre a representação de algo e o que esse algo é poderá ser concebido, percebido e até sentido, no caso da fruição da obra de arte como um vazio não representável, não nomeável. A obra acontece ao ser tomada pelo mistério e, nesse momento, dá-se o encontro entre o ser-eu e o ser-outro.

É nesse espaço de sensibilidade que o olhar-que-vê, não sendo o criador do mistério, o detecta; o mistério existe já. Mas o olhar-que-vê participa também nele, porque o mistério, se não for visto, permanece em solidão, na solidão da própria visibilidade. Por outras palavras, a existência é o mistério incessantemente desvendado... Por um certo olhar.

---

<sup>6</sup> GASQUET, Joachim. *O que ele me disse...* 2012, p.66. (Palavras de Cézanne transcritas por Gasquet.)  
<sup>7</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, 1998, § 107, p. 118.

## 2. A realidade das coisas, o mistério da visibilidade

“a espantosa realidade das coisas / é a minha descoberta de todos os dias”<sup>8</sup>

Neste capítulo, pretende-se analisar o modo como a realidade se dá a ver, a realidade invisível do visível, o mistério da visibilidade.

A realidade das coisas só se concretiza através duma sensibilidade que a acolha; a qualidade dessa sensibilidade altera a paisagem da própria realidade, a realidade do que é visível, acontece na sensibilidade habitada por um certo olhar. A beleza do mundo e o mundo ele mesmo existem porque nos espantam e é isso que esquecemos. Neste sentido, a visão, o olhar habituado pelos dias que passam e toda a experiência que temos do mundo, passa por esse olhar sem consciência do que o ver implica, pairando sobre a nossa existência, sem questionar a possibilidade de aceder à percepção mais profunda das coisas. Somos sempre nós que encontramos quando vemos o mundo... esse olhar que somos... e é com esse ‘outro’ que verdadeiramente somos nós no mundo.

No olhar habitado, no olhar-que-vê, o espaço de coincidência que acontece entre a contemplação exterior e a emoção, esse vislumbre que nos comove, essa luz que revela o espaço criador do vazio, esse vazio criado pela própria luz na matéria implica abrir esta “(...) a um espaço-tempo outro: distinto do espaço que ocupa essa matéria, e diferente do tempo próprio dessa mesma matéria (...)”<sup>9</sup> O vazio como cegueira da própria luz, onde a matéria se dá à luz.<sup>10</sup>

O homem concretiza a possibilidade da própria visibilidade ser vista. O destino da criação cumpre-se no olhar de quem a olha, como se a criação fosse uma perfeita incompletude.

Nesse sentido, Italo Calvino em *Palomar* fala-nos justamente da importância de um olho que olhe a realidade, que olhe para além da identificação, de um olhar que seja tomado pela emoção. Não que a realidade precise da existência do olho para existir; neste caso, trata-se mesmo do contrário: o olho que olha a ‘espada do Sol’, não sendo o criador desta espada, pois ela já lá estava, é a criação que se cumpre no olhar de quem a olha, fazendo cumprir o destino<sup>11</sup>, como se essa criação fosse,

<sup>8</sup> CAEIRO, Alberto - *Poemas.*, 1974, p. 81.

<sup>9</sup> MAIA, Tomás - *A vida da vida in Vazio*, de Diogo Saldanha e Marta Maranha, 2010, pp. 35-36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>11</sup> Aqui uso a expressão *fazendo cumprir o destino*, aludindo ao poema de Fernando Pessoa *Eros e Psique*, 2006.

repito, uma perfeita incompletude<sup>12</sup>. Considero também que, apesar da criação se cumprir no olhar de quem a olha, este mesmo olhar não é ontologicamente independente ou destacado da criação, é a própria criação na sua função auto-consciente, concretizada no facto de o olhar (habitado ou habituado) lidar, também por desígnio ontológico, com o abismo intransponível, o abismo que é a distância de se ser - simultaneamente - olho e olhar, inerente à função representação da realidade. Eis o eu e o outro. Eis o outro que é o olhar que somos.

“Tinham sido feitos um para o outro, o olho e a espada [a espada do Sol]: e talvez não tenha sido o nascimento do olho que fez nascer a espada, mas antes o inverso, já que a espada não podia prescindir de um olho que a olhasse do seu vértice.”<sup>13</sup>

A espada estaria lá, para além dos olhares, simplesmente aguardando que o segredo pudesse ser revelado. “Seremos então a placa sensível.”<sup>14</sup>

Em certa medida, o olhar-que-vê promove o encontro do mistério consigo próprio e, mantendo-se intransponível o abismo ontológico já referido, o olhar que vê o mistério experimenta um sentimento de unidade, de pertença, um instante de superação das oposições sujeito/objecto, eu/outro.

O mistério do visível apresenta-se nada exigindo, mas não basta ver o pôr-do-Sol como quem olha um postal, é preciso levar o nosso sentir, a emoção, até ao nosso olhar. Nesse instante a transformação acontece e a realidade revela-nos o mistério presente em tudo. E a beleza.

---

<sup>12</sup> No Oriente, os pintores, quando pretendiam pintar uma montanha (e note-se que a montanha era aí considerada sagrada), ficavam em meditação e contemplação na floresta olhando-a. Chegados ao atelier pintavam a paisagem da montanha rapidamente e seria considerada uma obra de arte na medida em que contivesse a imperfeição que permitisse ao observador completá-la: a imperfeição que continha a incompletude.

<sup>13</sup> CALVINO, Italo, *Palomar*, 2002. p. 25.

<sup>14</sup> GASQUET, Joachim, *O que ele me disse...* (Cézanne), 2012, p. 70.

### 3. O paradoxo e a solidão da luz

*“Esta suspensão da visibilidade provocada pelo clarão da luz pura (separada) e o seu brilho intenso revela de súbito que tudo aquilo que pode ser mostrado pode também ser retirado.”<sup>15</sup>*

O paradoxo da luz é o facto de a luz dar a ver sendo ela mesma impossível de ser vista. Mas esta dádiva da luz é raramente visível, acontecendo em instantes cintilantes, eles mesmos, paradoxais. Este paradoxo, este enigma, é a solidão da própria luz.

A luz precisa do espaço-tempo para se dar a ver. O tempo enquanto lugar que acolhe a visibilidade, é a possibilidade criadora dum espaço que permite a manifestação da natureza da luz. Mas, também, é o tempo que, questionando a luz, esconde o que ele mesmo revela.

A natureza da luz contém em si a visibilidade e a sua própria invisibilidade: neste sentido, contém também a possibilidade do olhar. A luz é visível no dar a ver, permitindo a possibilidade do olhar e a possibilidade de vislumbrar a própria luz. A luz surge como natureza absoluta do visível e o absoluto como imanência da luz ou, como diria Cézanne “tudo é uma recordação de sol”<sup>16</sup>. A luz é o absoluto no visível, mas também o olhar de quem pode ver essa visibilidade.

Todo o visível é inquieto, frágil, de algum modo cintilante, porque tudo o que está presente se encontra em risco de desaparecimento. A importância do conceito de cintilação, proposto por Pontévia, refere-se a uma luz que é insustentável aos olhos, que suspende a visibilidade, onde tudo desaparece por detrás do clarão que os olhos não são capazes de suster: “[O efeito desta luz] – consiste em suspender a visibilidade; na cintilação o objecto desaparece, velado pelo seu próprio clarão. Esta cisão [entre a luz que ilumina e o facto de haver luz] [...] tem qualquer coisa de prodigioso: não porque a luz seja infiel à sua função, que é a de mostrar, mas sobretudo porque ela mostra aquilo que em geral ela não mostra, a saber, que a coisa é somente ‘mostrada’. Esta suspensão da visibilidade provocada pelo clarão da luz

---

<sup>15</sup> PONTÉVIA, Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir*, 1984, p. 28.

<sup>16</sup> GASQUET, Joachim, *O que ele me disse...* (Cézanne), 2012, p. 68.

pura (separada) e o seu brilho intenso revela de súbito que tudo aquilo que pode ser mostrado pode também ser retirado.”<sup>17</sup>

A “cintilação” exprime o facto de que a luz que tudo revela, precisa de ser resgatada da sua solidão; de ser vista no seu dar a ver. A natureza absoluta do visível é a luz. “A pintura e a filosofia aproximam-se, então, no seu arrebatamento, no seu desejo de tocar a realidade, transpondo a barreira do quotidiano e do hábito, a opacidade que é preciso atravessar para que haja um dispor do visível na sua profundidade.”<sup>18</sup> Um dos nomes possíveis para a travessia desta opacidade, e que é sempre um itinerário filosófico, é o desaprender.

E o tempo, o tempo lento, é criador de um espaço permanente de revelação do que é efêmero, como a passagem de uma nuvem ou simplesmente a luz que passa, a “*recordação de Sol*” como dizia Cézanne, ‘vestir’ a luz com a luz. A luz veste-se de luz para se dar a ver, e a luz, ela própria no dar a ver-se permanece na sua invisibilidade.

“A pintura é o nome genérico de um dom feito ao Sol; mais exactamente: é o dom que devolve a luz ao universo. É o contradom do Sol (dom que o próprio Sol repercute em nós).”<sup>19</sup>

Qual é a idade da luz? A luz como matéria-prima temporal, a luz como matéria não tangível, é um desafio à nossa percepção. Que luz é esta que nos faz ver... Ser luz. Dilatar o instante no tempo lento. O instante como vastidão permanente de descontinuidade. A imensidão presente no instante é o movimento do que é imóvel, a imensidão íntima de que fala Bachelard.<sup>20</sup>

“ A imensidão [alarga-se através da] contemplação. (...) [N]ão basta referir-se a “impressões” para explicá-las. É preciso vivê-las na sua imensidão poética.”<sup>21</sup>

O que nos separa de tudo é o tempo, essa é a distância que temos de percorrer. A distância que acolhe o olhar-que-vê e que tudo transforma. O olhar-que-vê confere a moldura de comoção e vislumbre ao coração dos dias.

---

<sup>17</sup> *Ibid*, 1984, p. 28.

<sup>18</sup> MATA, Ana, *O Apelo*, Tese de Doutoramento, 2016, p. 143.

<sup>19</sup> MAIA, Tomás, *Incandescência*, 2015, p. 28.

<sup>20</sup> BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, 1996, p. 132.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 334.

## II

### 1. O olhar das coisas, *A Pedra* - Gérard Castello-Lopes

“ (...) não fui eu que fotografei a pedra, a pedra é que se deixou fotografar. Para mim foi um verdadeiro milagre!”<sup>22</sup>



Gérard Castello-Lopes, *A Pedra*, 1987.

---

<sup>22</sup>

CASTELLO-LOPES, Gérard, *Entrevista*, Diário de Notícias, Abril de 2004.

Tendo como ponto de partida a misteriosa imagem que constitui a obra *A Pedra* de Gérard Castello-Lopes, pretende-se explorar a relação entre o olhar-que-vê e o real, a relação entre sujeito e objecto. Trata-se, no fundo, de procurar aproximações nesse tecer invisível que constitui o próprio olhar e a sua natureza, entre a natureza do olhar-que-vê e a descoberta de caminhos que se combinam e se encontram num mesmo olhar, onde a visibilidade do mistério acontece. O mistério da própria visibilidade.

*“ A partir daí, podia dedicar-me à tentativa de capturar com a Leica, algo que, confusamente, sempre zumbiu dentro de mim: o paradoxo da realidade, a convicção de que as aparências iludem, de que as coisas não são aquilo que parecem, e que o que sabemos empobrece ou apaga o deslumbramento que a beleza do mundo deveria desencadear em nós. ”*<sup>23</sup>

A presença desta imagem, uma enorme pedra suspensa numa instabilidade aparente, cria uma tensão que parece acontecer na relação implícita que cria com o vazio, uma suspensão que põe em causa a estabilidade do olhar. Neste aparente desequilíbrio, parece residir o mistério que instaura uma estranheza nos olhares atentos às experiências do mundo. Mas de que falamos quando falamos de mistério? Falamos da realidade visível, desse paradoxo que é a própria visão, aí onde o mistério acontece.

Para Merleau-Ponty ‘ver’ (“esta pequena palavra”) “(...) não é um certo modo de pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual somente me fecho sobre mim.”<sup>24</sup>

Neste sentido, a obra de Castello-Lopes revela que o mistério não transcende os fenómenos, ele não é uma realidade oculta ou exterior a estes: ele é o próprio aparecer/desaparecer do visível. O lugar secreto de todas as ‘coisas’ - “(...) consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível”<sup>25</sup>. Poder-se-á dizer que *A Pedra* de Castello-Lopes é um questionar sobre o sujeito/objecto e sobre a importância do olhar. É “rompendo com

<sup>23</sup> CASTELLO-LOPES, Gérard, *Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os outros*, 2004, p. 27.

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, 2009, p. 64.

<sup>25</sup> FOUCAULT, Michel, *Isto não é um cachimbo*, 1988, p. 64.

a pele das coisas, para mostrar como as coisas se tornam coisas e o mundo, mundo”<sup>26</sup> que o mistério acontece, esse ser sendo, esse ser cuja existência é o estar-sendo.

### **O olhar-que-vê: *A Pedra*, o mistério revelado**

A experiência que temos do mundo passa pelo olhar, geralmente um olhar superficial, habituado, sem consciência do que o ver pode implicar na exploração de possibilidades de ser no mundo. Habitamos o mundo, questionando raramente a sua natureza e a definição que dele fazemos. O mundo existe porque nos espanta e é isso que continuamente esquecemos. “O espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar nelas a sua vidência.”<sup>27</sup>

Retornemos à fotografia, *A Pedra*, que foi para Castello-Lopes uma revelação, um milagre, foi por isso a fotografia. Para o autor: “Há datas que se fixam: 28 de Agosto de 1987. Nesse dia a luz correspondia ao que mais gostava quando comecei o meu primeiro percurso fotográfico. Era clara, relativamente intensa, mas suficientemente difusa para que todos os detalhes fossem aparentes. (...) [V]i a pedra. (...) [M]as tive a noção de que estava ali uma fotografia como, suponho, nunca tirei.

(...) Foquei a pedra e tirei uma fotografia. Uma fotografia. E soube, desde o princípio – coisa que acontece raramente –, que tinha feito uma fotografia importante. (...)

(...) Costumava dizer que, se depois do meu desaparecimento subsistisse qualquer coisa, seria provavelmente a pedra. E como sabe, tenho a ideia de que não fui eu que fotografei a pedra, a pedra é que se deixou fotografar. Para mim foi um verdadeiro milagre! As condições de luz eram perfeitas, as condições do mar eram perfeitas, tive a sorte de lá estar...”<sup>28</sup>

Sabe-se que “Gérard terá voltado ao lugar mágico várias vezes, ao longo dos anos, mas nunca mais conseguiu reproduzir o milagre”.<sup>29</sup>

Aconteceu, nas palavras do autor, algo da ordem do misterioso. O instante em que o fotógrafo, estando lá, foi tomado pelo próprio mistério; mistério que o fotógrafo desconhece, que não busca, e que se revelou naquilo que fotografa. Esse

---

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>27</sup> Citação de Malebranche *apud* Merleau-Ponty, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>28</sup> Entrevista a Castello-Lopes, Gérard, 2004.

<sup>29</sup> CALADO, *Gérard Castello-Lopes – Aparições*, 2012, p. 71.



mistério apresenta-se num *instante decisivo*<sup>30</sup>, único, irrepetível. E o mistério faz-se revelação, através da fotografia. O mistério permanece visível na fotografia, mas o mistério, esse, retira-se para permanecer no mundo.

O próprio nome do fazer da imagem fotográfica é já uma expressão do mistério da própria luz. Revelar a fotografia. Há todo um percurso a fazer até a imagem ser visível, revelada: emulsionar (emocionar) um suporte com cristais de prata para que o mesmo fique sensibilizado (criar um espaço sensível) para acolher a escrita da luz, colocar então o suporte num espaço obscuro (máquina, câmara obscura, olho) e, através de um pequeníssimo orifício, deixar a luz entrar; escolher os químicos correctos que façam a revelação acontecer num tempo certo (espaço/tempo, o olhar-que-vê), depois deixar que eles actuem garantindo que o tempo pare no suporte e, por fim, que o tempo da imagem fique registada e, paradoxalmente, resista ao tempo (seja memória, consciência no olhar). Para tal, é necessário remover toda a presença dos químicos que permitiram a visibilidade da imagem, a imagem escrita pela luz (o mistério presente no visível) ou, por outras palavras, é preciso que os químicos que revelaram a imagem se  *retirem*  para que a imagem visível permaneça. A luz que se dá a ver e que se retira para permanecer na memória, no tempo sem tempo.

“(…) [T]odos os ingredientes (…) estão lá, mas falta ainda um elemento embora ele [o fotógrafo] não possa ainda dizer o quê. Até que alguma coisa se atravessa imprevistamente. (…) Sem a qual não passaria de uma imagem banal. A actividade do fotógrafo e do artista só pode, por isso, consistir numa expectante abertura ao momento extraordinário.”<sup>31</sup>

No contexto da sua obra fotográfica, esta foi a fotografia que Castello-Lopes reconheceria ter estado sempre presente sem que soubesse. Não se tratava de uma mera representação de algo exterior. Como notado por Dubois, “[a] fotografia não se destina sempre estritamente apenas às representações “terrestres e humanas” que sempre lhe foram reconhecidas. A fotografia também pode fazer-nos descolar, fazer o real oscilar em direcção ao irrepresentável mais fundamental e mais experimental, pode-nos revelar o seu “ser-anjo”, esquecido ou oculto com demasiada frequência.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Expressão de Cartier Bresson. *O instante decisivo – O imaginário segundo a natureza*, 2004

<sup>31</sup> MENDONÇA, José Tolentino, *O instante e a graça*, Revista Expresso, 30/8/2014.

<sup>32</sup> DUBOIS, Philippe, *O acto fotográfico*, 1993, p. 268.

De algum modo, e por caminhos insuspeitos, a busca interior e o olhar do fotógrafo, cruzaram-se no ponto em que o mistério e a arte se encontram, onde o mistério presente na visibilidade, pode ser encontrado ou o lugar secreto visitado.

Uma fotografia apenas e uma fotografia diferente, em que a realidade registada põe em causa o rigor do olhar, ou antes, faz do registo fotográfico a oportunidade de ver o que pode haver de estranho, de misterioso, na existência habitual dos objectos.

A tensão e a queda são instauradas pela fotografia, e esta pedra-imagem feita em plano picado, e atenta às condições de luz perfeitas e à cumplicidade do mar, parece flutuar no espaço, liberta do peso, pelo olhar do fotógrafo. Qual o mistério desta imagem? Reconhecemos tudo o que é presente nela, o mar, a pedra... Uma imagem habitual para o olhar habituado, mas ela retira as categorias a esse olhar habituado... Algo acontece naquela imagem, que reconhecemos sem nada de misterioso, mas que o nosso olhar habituado estranha, produz uma inquietação, uma descontinuidade, e é por isso que voltamos a olhar, paramos o nosso olhar e o tempo, a tentar descobrir qual o mistério presente nesta imagem... Este paradoxo visual, esta pedra suspensa neste mar que é céu, esta pedra sólida que também parece vertigem. Aquela pedra já não é só uma pedra que está a ser fotografada, é ela que se deixa fotografar, como referiu Castello-Lopes, para manifestar a natureza da própria visibilidade, essa natureza paradoxal que, por um momento, se dá a ver através do olhar do fotógrafo. Uma pedra que suspende o olhar que a olha entre o céu e o mar. *A Pedra* resgata o encantamento e abre o espaço para o olhar-que-vê. O encantamento é um instante, é a emoção que sente a percepção do mistério presente em todas as coisas, em tudo o que é visível, que torna visível a invisibilidade do mistério do visível.

A fotografia revela-nos: o mar, a pedra e um facto de uma outra natureza, a pedra, o mar e *o mistério*.

A atitude poética que um certo olhar requer, abre o espaço para o lugar da criação artística.

“O olhar é qualquer coisa de muito misterioso (...) é o utensílio privilegiado da libertação, é a espada que corta o nó, a mão que parte o ovo, a asa que sobrevoa o dédalo. Apliquei-me a olhar com "olhos de ver" e menos para corroborar maquinalmente certas ideias alienadas do real. Não é tão fácil tarefa quanto parece; o olhar de um adulto é diferente do de uma criança: perdeu-se a pureza, a inteireza, a

inocência.(...) Munido da Leica, calcorreei as ruas de muitas cidades, as veredas de muitos campos para aprender a "ver" os outros. Intercalar uma objectiva entre os olhos e o sujeito foi excelente pedagogia e, se os resultados não trouxeram fama ou notoriedade, é certo que a fotografia me ensinou a ver melhor.”<sup>33</sup>

A relação entre a poesia e o mistério constitui-se como uma chave que resolve o enigma. É na natureza deste sentir último, na evocação do mistério, que se situa “o paradoxo das aparências – o objectivo último da sua fotografia. O fotógrafo acreditava que a fotografia não era a coisa, nem sequer a representação da coisa, mas apenas a sua evocação.”<sup>34</sup> E, como notou Jean-Luc Godard: “[A] fotografia não é o reflexo do real, mas a realidade desse reflexo[.] (...) [E]m fotografia o que parece, não é”.<sup>35</sup>

Neste encontro com a obra de Castello-Lopes, intui-se a duplicidade de um gesto onde se pressente o instante do olhar-que-vê revelando o mistério. “E se existe, para tudo nesta vida, um momento decisivo, ele define, por isso mesmo, um corte: um antes e um depois”.<sup>36</sup>

É sobre a natureza da realidade das coisas, que o trabalho fotográfico de Castello-Lopes se situa. Pode dizer-se que a sua obra nos remete para a possibilidade de existir uma relação entre o olhar-que-vê e o mistério. Por outras palavras, o olhar-que-vê cessa, de algum modo, a invisibilidade do mistério revelando novas possibilidades. Para o mistério, o olhar-que-vê é o outro, este outro que permite que esse mistério se materialize, instaurando uma abertura e a possibilidade da obra de arte. Nesse momento, o olhar-que-vê torna-se criador e a obra criação.

A dualidade sujeito/objecto é desfeita, no momento em que o olhar-que-vê o mistério (não sendo sua criação) é já ele mesmo o mistério; é, pode-se dizer, um ‘olhar poético’ porque ‘criador’ do momento.

Poder-se-á dizer que a natureza da obra de arte é o próprio mistério. A obra de arte só existe através do olhar-que-vê, que, ao torná-la presente, apresenta o próprio mistério. Sendo a criação artística portadora do olhar-que-vê, ela dá origem à obra de arte. Uma vez criada, a obra apresenta e evoca o mistério, mas a possibilidade da obra de arte acontecer é em si própria um facto, e esse sim, é uma representação do mistério.

---

<sup>33</sup> CASTELLO-LOPES. Gérard. , *Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os outros*, 2004, p. 27.

<sup>34</sup> CALADO, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>35</sup> Jean Luc Godard *apud* CALADO, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>36</sup> CASTELLO-LOPES, *Op. cit.*, p. 27.

A ‘pele das coisas’<sup>37</sup> é, neste sentido, a pele que mantém a invisibilidade do mistério e a sua solidão. *Atente-se* que Castello-Lopes *estava lá* e que a sua espera revelou o acto criativo. Nesse sentido, o olhar-que-vê encerra também ele uma espera criativa.

“Se não o esperarmos, não encontraremos o inesperado; ele não pode ser procurado e nenhum caminho nos conduz a ele.”<sup>38</sup>

A arte visual torna visível a visibilidade. *A pedra* é a pedra enquanto objecto visível e, simultaneamente, ela permite ver ao olhar-que-vê, o mistério presente (a visibilidade). O olhar-que-vê instaura e revela, através de uma atitude poética, o mistério presente em tudo e nele próprio. Ele revela e é revelado.

O olhar-que-vê, é também mistério invisível para si próprio, que ao ser revelado se encontra. O que acontece ao artista é que ele encontra o próprio mistério na invisibilidade do visível; ainda que nunca se veja a si próprio, vê-se nesse encontro. O encontro é sempre um fora que tem a sua génese dentro.

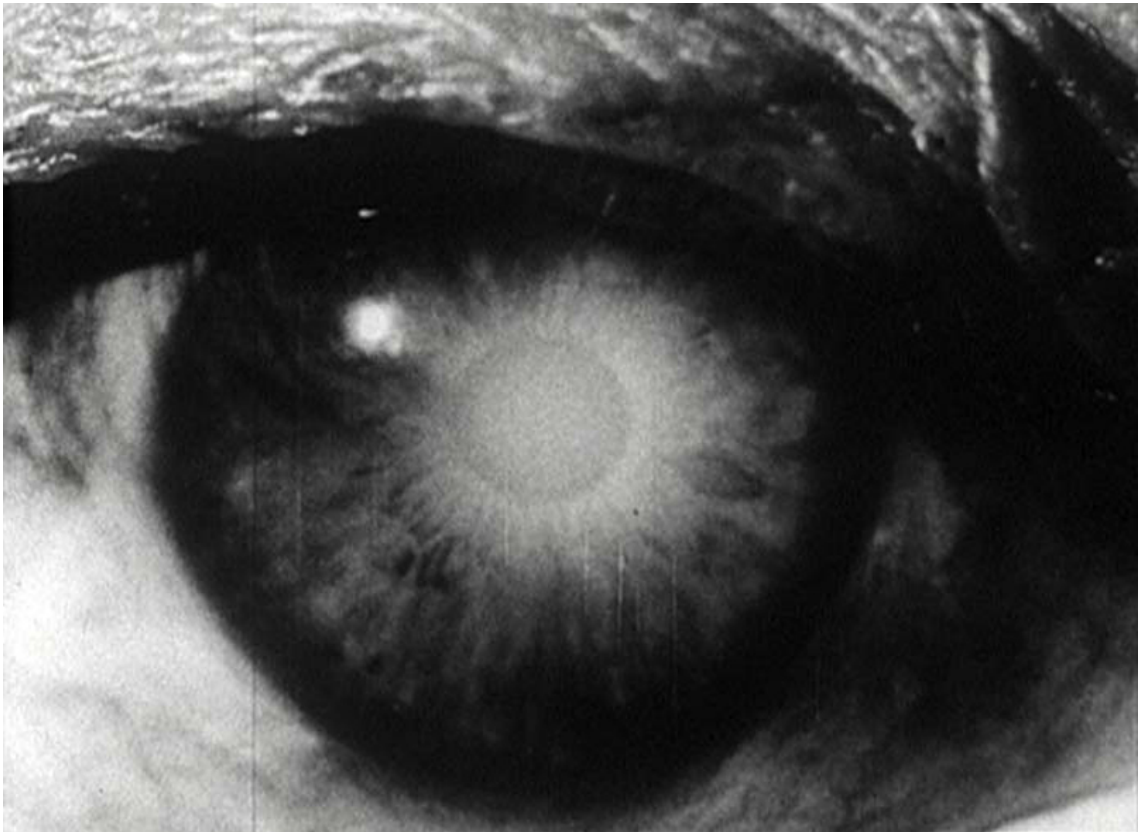
---

<sup>37</sup> MERLEAU-PONTY, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>38</sup> HERACLITO, *Fragments* : 18, 1980, p. 57.

## 2. O olho – Beckett

“Decididamente o olho não dá ouvidos.”<sup>39</sup>



Samuel Beckett, *Filme*, 1963

---

<sup>39</sup> BECKETT, Samuel, *O inominável*, 2009.

Através de *Filme*, de Beckett, tentarei falar da natureza do olhar. Um olho que detém o olhar que nos toma, nos faz outro e o mesmo, criando aberturas, vislumbres do que não pode ser visto. O caminho que Beckett nos propõe é um olhar sobre a condição de ser olho e a importância do olho para a humanidade. Uma reflexão fundamental sobre o olhar e a consciência. Como se a função do ser humano fosse a de ser um olho.

*Filme* foi escrito por Beckett em 1963 e realizado em 1964 nos Estados Unidos. Trata-se da única obra de Beckett feita em película. É um filme a preto e branco, com 22 minutos de duração, baseado no princípio filosófico de Berkeley *esse est percipi (ser é ser percebido)*. Beckett explora o mistério da visão, usando a condição do cinema e fá-lo a partir dos seus textos sobre pintura.<sup>40</sup>

*Filme* expõe-nos a uma experiência vertiginosa, uma experiência abismal do eu, propondo o questionamento sobre o olhar, sobre o que vemos e o que nos olha. A questão do que vemos, e o modo natural com que damos por adquirido tudo o que vemos, é questionado nesta obra. Como se tudo fosse uma realidade outra. Como se o ver e o ser visto pertencessem, sempre, a um espaço de interação, onde Beckett nos mostra que o olhar não é somente o acto simples de ver.

Pode talvez dizer-se, que para Beckett, *ver é ser*, ver é sermos nós. Beckett provoca-nos esta consciência do olhar. Uma espécie de impedimento, “um desdobramento”, “um impedimento-objecto e um impedimento-olho”<sup>41</sup>, um impedimento que permite. Em termos estruturais, nós somos, simultaneamente, sujeito e objecto e, também por isso, somos uma distância intransponível, uma descontinuidade incontornável que apenas é superada através de um certo olhar que, ainda assim, apenas permite uma justaposição, nunca uma fusão.

Esta distância, este impedimento é que permite que o olho e o próprio olhar sejam o desígnio de algo mais do que simplesmente ver. O facto da humanidade ser um olho é um facto que se situa ontologicamente nesta fissura, nesta condição de se ser sujeito/objecto, sempre. O olhar não é um acto simples de ver, devido ao impedimento que somos.

Somos a intransponibilidade entre ser olho e sermos olhar.

O personagem não pode ter o olhar da câmara que olha para si. Esta é a impossibilidade de se ser a exterioridade que somos.

---

<sup>40</sup> O argumento de *Filme* está publicado em *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972.

<sup>41</sup> MAIA, Tomás, ‘O recomeço da pintura (segundo Beckett)’, p. 284.

A impossibilidade de vermos o nosso próprio olhar e, portanto, a nossa própria visibilidade. Ao perder a imunidade, ao quebrar a regra imposta, acontece uma espécie de vertigem, de pânico, uma sensação de fragilidade, vislumbramos o abismo e descobrimo-nos como abismo, como descoberta daquilo que não pode ser visto, a impossibilidade de sermos exterioridade para nós próprios.

Beckett usa o olhar da câmara como personagem e o silêncio como expressão da não-expressão. O silêncio, em *Filme*, é um silêncio que contém um mutismo, é um silêncio opaco como o próprio tempo do filme. O Mutismo como uma espécie de silêncio, uma representação do próprio silêncio. A ausência da palavra é um silêncio transparente, mas, em *Filme*, o silêncio é opaco.

Apenas um único som no filme: “sssh!”, que reforça a presença do silêncio, nomeando a questão da impossibilidade da palavra aceder ao que o olho vê. “Decididamente o olho não dá ouvidos.”<sup>42</sup>

O actor, Buster Keaton, conhecido pela sua capacidade expressiva, vai dar expressão à não-expressão, dando uma voz à linguagem fundamental de *Filme*, o de tudo emudecer. Dando voz à única coisa que não consegue fazer emudecer, o seu olhar. Todos estes aspectos paradoxais contribuem para fazer de *Filme* uma obra complexa, não só pelo tema abordado mas também pela destituição de normas habituais e habituadas no fazer do próprio cinema, fazendo deste filme uma obra difícil de ser percebida e categorizada, hermética.

Beckett deixa no argumento indicações precisas sobre o desdobramento do personagem, estabelecendo a duplicidade para que o personagem seja *dois*, isto é, *OB* (Objecto, Buster Keaton) e *OL* (Olho, o olho da câmara/sujeito).

“*Esse est percipi* .

Visto por si, subsiste o ser subtraído a toda a percepção alheia, animal, humana, divina.

A procura do não-ser por supressão de toda a percepção alheia esbarra com a inescapável percepção de si.

Proposição ingenuamente retida apenas pelas suas possibilidades formais e dramáticas.

Para poder figurar esta situação, o protagonista cinde-se em dois, objecto (*OB*) e olho (*OL*), o primeiro em fuga, o segundo no seu encaço.

---

<sup>42</sup> BECKETT, Samuel, *O inominável*, 2009.

Somente no final do filme se tornará claro que o olho perseguidor não é o de um qualquer terceiro, mas de si.

Até ao fim do filme, *OB* é visto por *OL* de costas e num ângulo que nunca excede os 45°. Convenção: *OB* entra em percipi = sente a angústia de ser visto, apenas quando este ângulo é ultrapassado.<sup>43</sup>

Primeiramente, o título pensado para a obra terá sido *The Eye (O Olho)*. Ao mudar o título para *Filme*, Beckett parece querer sublinhar a questão da relação sujeito/objecto, apresentação/representação.

Beckett, através do dispositivo utilizado pelo cinema, encontrou o meio para abordar a questão do olhar, uma vez que a própria tecnologia contém, em si mesma, esse paradoxo. A percepção e a relação entre sujeito e objecto, a importância da percepção enquanto consciência e a consciência da percepção são questões presentes em *Filme*.

*Filme* é, então, um filme sobre a condição humana, que busca silenciar, emudecer e apagar todos os vestígios da sua passagem pelo mundo. É um filme sobre o tempo, sobre o olhar e sobre o que não é possível representar: a experiência do tempo como expressão da luz.<sup>44</sup>

*Filme* tem início com um close-up da abertura de um olho humano. Imediatamente vemos o personagem *OB*, interpretado, lembro, por Buster Keaton, num espaço exterior aparentemente em ruínas, correndo ao longo de um muro, dando a impressão de fugir ou de estar a esconder-se de alguém ou de algo, que mais tarde percebemos ser o olhar da câmara, denominado *OL*. Na primeira parte do filme, o ponto de vista é sempre o do olhar de *OL*, a câmara, que persegue *OB*.

O personagem percorre, com uma pasta na mão, assustado, um muro velho e destruído, procurando esconder-se. Nesse percurso, o personagem embate (por ausência de visão?) num casal que, ao ver o olhar da câmara (*OL*), se assusta. *OB* corre, numa espécie de pânico, entra num prédio, cruza-se com uma senhora de idade que, aparentemente, cai nas escadas ao fazer coincidir o seu olhar novamente com o olhar da câmara (*OL*). Sobe, abre e fecha a porta. *OB* parece finalmente sentir-se confortável, sente a sua pulsação (estaria vivo?), no pequeno quarto um espelho e uma imagem de um deus sumério, uma gaiola com pássaro, uma cesta com um cão e um gato.

---

<sup>43</sup> BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, 1972, p. 113. Esta tradução, ainda a terminar e gentilmente cedida, é de André Maranhã e Tomás Maia.

<sup>44</sup> MAIA, Tomás, *O recomeço da pintura (segundo Beckett)*, 2015, p. 286.



Apalpa a parede, fecha e tapa a janela com as cortinas velhas existentes. Esconde-se da luz, tapa o espelho. Coloca o gato e o cão na rua, três vezes. O personagem é sempre visto de costas. Coloca a pasta no chão (a memória que ele já só é? a sua auto-relação? tempo?). Imagem cheia de luz, branca. É tomado pela luz (ele encontra a luz que ele próprio é?). Uma cadeira que parece ter dois olhos, como a imagem do deus sumério. Rasga a imagem, senta-se na cadeira. Surge um plano do olho do pássaro, imagem de novo com muita luz, branca (cegueira?). Tapa o pássaro (o olho do pássaro) tapando a gaiola, tapa o peixe (o olho do peixe) tapando o aquário. Assegura-se de que não existem olhos que o olhem.

Silêncio feito de ausência de olhares. Tudo emudecer.

Senta-se na cadeira de baloiço, baloiçando-se observa algumas fotografias, acariciando uma só: aquela em que figura a sua filha (o rosto desta é levemente afagado), logo de seguida rasga-as e deita-as para o chão. Mede a pulsação, gesto repetido, como se precisasse de saber se continua vivo, começa a dormir e a câmara tenta acercar-se do olhar do personagem, de *OB*, ultrapassar o ângulo de imunidade. Finalmente olham-se, câmara e personagem. Os olhares cruzam-se no ponto da dupla visibilidade, vê e é visto, ser é ser visto, mas nem sempre ser visto é ser percebido, nem sempre olhado por olhos que vêem. Tapa os olhos, sente-se ameaçado. Que olhar é este que o olha?

Beckett refere o princípio de Berkeley já referido, *esse est percipi*: “ser é ser percebido”, para enquadrar e dar a entender o ponto de partida e de chegada do próprio filme. Apesar desta citação não aparecer na película de forma explícita, ela serve de referência para explicar a criação do personagem, que é ao mesmo tempo o sujeito e o objecto da percepção.

O autor terá sido bastante influenciado pelo filósofo George Berkeley, defensor, como já vimos, da ideia de que as coisas não existem substancialmente em si mesmas, mas apenas quando são percebidas; num sentido radical, para Berkeley, se a coisa não é vista, essa mesma coisa não existe: ‘ser é ser visto’ ou ‘ser é ser percebido’. E se uma coisa não for vista por ninguém (por nenhum ser humano, por nenhum olho), ela não existe. Porém, existe graças ao olho de Deus que tudo vê em permanência.

Beckett subverte este ponto de vista, fazendo com que este olho (o divino) deixe de ser transcendente: o personagem é sujeito e objecto da percepção, ou seja, a câmara-olho *OL* e o personagem-objecto *OB*.

A fuga da percepção, isto é, o facto de não querer ser visto ou percebido, é uma das questões de *Filme*, a auto-consciência, a consciência de si torna-se tanto sujeito quanto objecto do acto de conhecer. Ao não querer ver, *OB* espera escapar do olhar de *OL*, da percepção de *si*. A percepção própria (de *si*) é sempre dada pela distância que somos capazes de percorrer na direcção do outro, esse outro que nos revela, uma distância que nos toma e que de algum modo somos nós, e somos nós como interioridade, distância percorrida pelo olhar-que-vê. A distância é a separação que a qualidade de tempo instala e que permite, de acordo com a qualidade de tempo, a aproximação.

A percepção própria acontece quando somos capazes de ultrapassar essa distância e ser o outro. Onde ser é de facto ser percebido.

Quando o ângulo de imunidade, o ângulo de 45° de que fala Beckett, é ultrapassado e o olhar de *OB* é revelado, acontece um encontro, poderemos dizer que acontece um outro personagem, um terceiro, um íntimo, a distância de tempo foi percorrida para encontrar a interioridade, para revelar o olhar. Este ponto de vista, em termos cinematográficos, é diferente do ponto de vista de *OL*, que prevalece nas duas primeiras partes do filme, pois o olhar de *OL* passa a coincidir com o olhar do observador/espectador.

Voltemos a *Filme*; a terceira parte do filme passa-se dentro do quarto e clarifica, de certa forma, o problema da dupla percepção. O primeiro elemento é o espelho, que o revela e o percebe, que lhe devolve a imagem de si próprio, a imagem com que o 'outro' se relaciona. Tal como o olhar do gato e do cão, e também o do peixe e do pássaro, que, ao vê-lo, ao olhá-lo, o expõem enquanto expressão do olhar de um outro. De seguida, ao sentar-se na cadeira de baloiço, no embalo materno, é como se ele tomasse o lugar dela, da mãe, da primeira pessoa que o olha, que o vê, que o percebe com o olhar consciente e lhe confere identidade, o primeiro outro, que é em certa medida o primeiro eu. A cadeira tem dois buracos que sugerem dois olhos, na parede em frente uma imagem de um deus sumério, que é representado com uns grandes olhos, como buracos que o olham, um vazio côncavo, o olhar divino, olhos que o resgatam da invisibilidade; mas ele rasga a imagem e pisa-a. Em certo sentido, pode dizer-se que se trata da 'destruição' do olho de Deus que, segundo George Berkeley, é o único capaz de tudo ver. Recorde-se como, mesmo depois da anulação dos olhares do cão e do gato, olhares que o perturbam, o expõem e o fazem presente, ele vira a sua atenção para os olhares do pássaro e do peixe.

Todos os olhares exteriores o revelam, mas o olhar de *OL* subsiste, observando-o e tentando capturar ou fazer coincidir o seu olhar com o dele. E é nesse fazer coincidir o olhar que o encontro acontece. Podemos então dizer que, neste sentido, o quarto, como espaço de tempo, é visto por *OB* que é visto por *OL*, numa relação entre o sujeito e o objecto e, neste espaço relacional que o ver implica, entre o papel do olhar e o que ele significa. Ver é sempre uma coincidência.

*OB* continua sentado na cadeira de baloiço e olha para fotografias da sua infância, mais uma vez sente-se olhado; reconhece exposta a sua identidade nas fotografias, que sendo elas memórias, revelam-no, olham-no através do olhar fotográfico. Como diz Walter Benjamin, a ideia de captação de uma imagem revela algo imperceptível à visão humana; fazendo uma analogia entre a fotografia e a psicanálise, só a fotografia revela esse *inconsciente óptico*.<sup>45</sup>

Existem aspectos da realidade que não são passíveis de ser percebidos pelo olhar, apenas por um certo olhar, *fotográfico*, mas que podem ser registados pelo inconsciente. Essa informação, muitas vezes, não nos é traduzida para a nossa percepção consciente, mas o nosso olhar olha através dela.

É neste momento de fragilidade, de fragilidade emocional, de um estar sensível que ocorre a quem habita o lado de fora, que acontece a exposição de *OB*, quando *OL* tenta ultrapassar o ângulo de imunidade, para precipitar um encontro do olhar do eu e do outro. O encontro em que *OB* se reconhece como *OL*. Acontece a vivência do abismo, a perda da imunidade, a perda da distância, acontece algo que não poderia acontecer, acontece a ferida, vislumbra-se o abismo, vemos-nos sem ser através do um outro exterior e sem ser no outro. Vemo-nos como exterioridade. Perdeu-se o ângulo de imunidade.

Beckett queria, assim, expressar metaforicamente que o olhar contém em si o olhar do outro, lançando uma suspeição em relação ao próprio acto de ver. A fragilidade é um atributo da sensibilidade e também de um certo olhar.

É interessante perceber que o olhar de *OB* é também ele parcial, uma vez que um dos olhos de *OB* se encontra tapado, como que a reforçar que o acto de ver exige uma coincidência dos olhares, a saber, a coincidência das imagens dos nossos dois olhos, que completam a imagem da nossa visão. Da mesma maneira, pode sugerir-se

---

<sup>45</sup> O conceito *inconsciente óptico* de Walter Benjamin, surge no ensaio *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, inserido no livro *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 2012, p. 86.

que a consciência que o homem tem de si mesmo também nunca é completa, mas sempre parcial e fragmentada, e até difusa.

Neste sentido, Beckett desloca o olhar do espectador, impedindo que ele se identifique com as imagens e que seja passivo enquanto observador, provocando uma descontinuidade, um questionamento do que se está a ver e do que é o próprio acto de ver, o ver e o dar a ver.

Se a câmara é um dispositivo do olhar, que desvela um mundo novo e diferente, seja ele real ou irreal, Beckett usa-o metaforicamente para trazer uma nova identidade à questão da representação e da apresentação, enquanto mecanismo que pode revelar aquilo que o olho não pode ver. A câmara dá a ver aquilo que, estando à vista, não é visto. Para Beckett, à arte resta apenas a representação de uma impossibilidade, representar o que impede a representação ou o que a suspende — estes são termos seus, utilizados nos seus artigos sobre pintura (aos quais me referirei mais adiante).

*“A condição da pintura é o tempo. E a experiência do tempo, para o pintor moderno (e claramente desde Cézanne), é a expressão da luz.” (...) “No instante cintilante, a pintura não representa nada ou, mais exactamente, ela representa qualquer coisa de maneira a que seja a própria luz a dar-se a ver.”<sup>46</sup>*

Mas a visão nunca é uma percepção do mundo independente de alguém que o percebe, pois não é possível ver-se vendo, a não ser através da intermediação do espelho e no fundo, portanto, através de uma imagem, que resulta sempre num reflexo que transforma o ser visto numa representação.

O eu é ser outro sempre primeiro, a identidade é uma busca sempre incessante. Poderemos escondermo-nos de tudo, até apagar todos os rastros da nossa presença aqui, mas alguns despojos e rastros, testemunhos da nossa passagem, impossibilitam essa invisibilidade, aí onde o tempo fica suspenso, na memória, nos vestígios. O encontro do olhar consigo mesmo, aquele olhar que nos vê por dentro, e que nos busca até ao ponto em que já não é mais possível escapar à consciência da própria fragilidade. Aquilo que me é mais íntimo, é-me sempre revelado pelo outro.

A coincidência da percepção de um acontecimento depende sempre do observador e do local de onde se observa. O ver humano é, em certa medida, uma certa perseguição imemorable que a humanidade persegue, sobretudo através do ver. A busca do ver - como sujeito e como objecto. Aparentemente não basta ver, nem

---

<sup>46</sup> MAIA, Tomás, *O recomeço da pintura (segundo Beckett)* in *And painting?*, 2014, p. 286.

simplesmente ser visto, é preciso que os dois factos se cruzem e se encontrem, que exista uma coincidência dos olhares. Primeiro ver, ver que se é visto por si ou pelo outro de si, que o próprio *Filme* acrescenta, este outro de si, o outro íntimo que nos apavora e que nos ameaça.<sup>47</sup>

Recorde-se que, no quarto, os únicos objectos que se mantêm visíveis ou a descoberto são a cama e a cadeira de baloiço, objectos esses que não são pontes para o exterior, são objectos de memória interior e individual, objectos que devolvem uma identidade (alteridade - a mãe) primeira.

O ser humano, pode dizer-se, extrai identidade de tudo o que é memória, e a memória encerra a importância do testemunho que é o tornar visível para ser visto, passar de quem vê a ser visto, ver e ser visto uma e outra vez. Quando os objectos cumprem o desígnio da memória, de ser testemunho, estabelece-se a eternidade do passado no futuro. A permanência da efemeridade.

Beckett refere a impossibilidade do nomear, a importância do silêncio, daí, talvez, a necessidade de monólogos nas suas peças: toda a sua obra é atravessada por esta ideia, como se a solidão e o silêncio fossem essenciais à reflexão acerca da própria impossibilidade da palavra, e de uma certa impossibilidade do ver.

Beckett escreveu alguns textos sobre pintura e, note-se, que a linguagem da pintura é de uma outra natureza, mais próxima do silêncio, e esse facto revelou-se de extrema importância na sua relação com o cinema.

“[...] «após a guerra a sua escrita [a de Beckett] toma cada vez mais por paradigma o visual»[...]”<sup>48</sup>. Beckett vai então enunciar as condições de representação em arte, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Vai pensar a poesia e a arte enquanto impossibilidade. Como representar uma impossibilidade?

O impossível na representação, segundo Beckett<sup>49</sup>, seria provavelmente o próprio tempo. O tempo é apenas visível através das coisas que ele próprio transforma, mas é ele mesmo, o tempo, que impede de ver, o conceito de cegueira, o instante, o momento em que se não vê. O Tempo só se dá a ver no que ele próprio impede de ver. Mas o tempo dá-se a ver porque cessa, na emoção, na memória e na imaginação.

---

<sup>47</sup> Notas retiradas de uma aula de Mestrado de Pintura na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, dada pelo Professor Tomás Maia sobre Beckett,

<sup>48</sup> BECKETT, *Apud*, Tomás Maia, *O recomeço da pintura*, p. 277.

<sup>49</sup> Beckett refere estes termos nos seus textos sobre pintura.

A arte obstina-se no querer parar o tempo; entrar no tempo é entrar numa espécie de cegueira<sup>50</sup>. É entrar na luz.

A propósito desta questão, Derrida nota que a arte é usada para fazer parar o tempo, como é notado na lenda de Plínio, o Velho. Nesta lenda, uma jovem de Corinto quer parar o tempo, quer guardar a memória, desenhando a sombra do contorno do ser amado em partida, e desse modo suspender o tempo, mantendo em presença a sua ausência, a ausência do ser amado que partia. Derrida nota a impossibilidade destes dois gestos. Para poder desenhar algo que se quer representar (tornar presente) confrontamo-nos com uma impossibilidade, a de não poder olhar e representar em simultâneo, ou seja, não é possível olhar e representar no mesmo instante, ver e dar a ver. “Como se ver fosse interdito para desenhar, como se não fosse possível de desenhar sem ser na condição de não ver”.<sup>51</sup> Como se o ver implicasse uma relação com a ausência e com a própria impossibilidade. Como se o ver estivesse ligado à memória, como se a origem da representação acontecesse sempre na memória, na imagem que acontece dentro. O único espaço que não lida com o tempo é o espaço da memória e o espaço da imaginação.

“A percepção pertence desde a origem à recordação.”<sup>52</sup>

Para Beckett, a essência do objecto é a de fugir à representação, o que resta então é representar as condições dessa fuga. Como representar a fuga se tudo se encontra em fuga, qual a consequência, a capacidade originária da representação? Como é possível fugir à representação se tudo é representação? A distância que somos, esse impedimento, é o que permite a representação.

A distância entre o olho e o olhar. É necessário o olho que revela o exterior para revelar o interior. Tudo o que se apresenta é já duplicação, uma dobra, eu mesma já me represento. Essa dobra, o vazio, o processo, é já um desvanecimento, uma passagem.

A arte evidencia esse vazio presente, o movimento, a mudança, o intervalo da presença. Essa grande síntese da condição humana que é esta perseguição, que é sempre esta distância que se tem de percorrer até ao ponto de sermos uma exterioridade suspensa no vazio. Nós somos o nosso olhar. Nós somos o olhar que somos.

---

<sup>50</sup> BECKETT, *Le monde et le pantalon*, 1990, p. 33.

<sup>51</sup> DERRIDA, Jacques, *Memórias de cego: O auto retrato e outras ruínas*, 2010, p. 54.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 54.

### 3. Olhar a luz – Cézanne

“(…) tudo o que existe é uma «recordação de sol», e o pintor é justamente aquele que vê essa recordação em todas as coisas..”<sup>53</sup>



*Paul Cézanne au milieu des fougères dans la forêt de Fontainebleau*<sup>54</sup>

<sup>53</sup> MAIA, Tomás, *Incandescência – Cézanne e a pintura*, 2015, p. 28.  
<sup>54</sup> Fotografia de Karl Bodmer, ca. 1893.

Sentir Cézanne a sentir-se ele mesmo uma *recordação de sol* e a ser paisagem e mundo, como se percebe e presente na imagem acima... Cézanne a ser *paisagem*.

Olhar a luz, através do olhar de Cézanne, da sua obra e das suas reflexões, da sua experiência do que é a percepção, a percepção da realidade das coisas visíveis.

Parece, assim, que Cézanne organizou a sua busca em torno do enigma da visibilidade e da pintura, abordando a própria visão e as suas implicações, na tentativa de conseguir *ver* a realidade das coisas, a existência para além do próprio olhar, aquilo que são as próprias coisas e a sua natureza, a sua essência; em especial, a sua obra em torno da Montanha Sainte-Victoire é o visível do caminho feito em busca da luz, “a recordação de sol”<sup>55</sup>.

“É essa a essência do mundo (...): tudo o que existe é uma «recordação de sol», e o pintor é justamente aquele que vê essa recordação em todas as coisas (...). [L]ibertar a essência luminosa do mundo.”<sup>56</sup>

“Nessa altura toda a paisagem se inscreverá na sua placa sensível”.<sup>57</sup> A criação deste espaço interior sensível torna possível a experiência do olhar-que-vê, até ao ponto da coincidência dos olhares, que lá do fundo a montanha nos olhe. “É a própria montanha que dali, se dá a ver ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. Que lhe pede ele ao certo? Que desvele os meios, apenas visíveis, pelos quais ela surge montanha aos nossos olhos”.<sup>58</sup>

Tudo é «uma recordação de Sol», essa parece ter sido a descoberta de Cézanne, embora a luz, como tal, o Sol, não se deixe representar directamente. Para representá-la, então, é preciso fazê-lo através do que ele, o Sol, dá a ver, a saber, através de todas as coisas. Através da cor dir-nos-á Cézanne.

“Ser pintor é ver que se é visto por um ponto de incandescência, e ser visto pelo que não tem olhos não é outra coisa senão ver a incandescência. (...) Cézanne via a incandescência do mundo.”<sup>59</sup> Cézanne queria pintar o próprio olhar, esse instante, esse instante entre o ver e o ser visto, esse “instante pictural, (...) [que é o] intervalo entre dois instantes (...) entre todos os instantes (...)”<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 68.

<sup>56</sup> MAIA, Tomás, *Incandescência – Cézanne e a pintura*, 2015, p. 28.

<sup>57</sup> GASQUET, Joachim, *Cézanne O que ele me disse...*, 2012, p. 87.

<sup>58</sup> MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito*, 2009, p. 27.

<sup>59</sup> MAIA, Tomás, *Incandescência – Cézanne e a pintura*, 2015, p. 29.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 31.



Entre o antes e o imediatamente a seguir, há sempre um intervalo, um instante, um instante no tempo, cuja realidade ou duração se desconhece, e onde não parecendo tudo acontece.

O instante é o lugar da descontinuidade, é o lugar da ausência de tempo, onde o tempo perde espessura, onde o tempo fica transparente. E, como tão bem percebeu Cézanne, esse é o lugar da arte, esse espaço aberto, onde a realidade estremece, por outras palavras, o lugar onde a arte resgata a fragilidade, a lentidão do tempo, o instante transformado numa transparência sensível, vazio de nós, onde a exterioridade pode acontecer, sem a nossa subjectividade, onde somos mundo sem nós.

No instante, ficamos suspensos, a nossa interioridade fica suspensa pelo olhar que somos. O instante como vazio, como abismo, é o nome de uma emoção por descobrir. Uma claridade que não é a da ausência. A emoção é da mesma natureza da fragilidade.

Esse é também o percurso da emoção à comoção. Verter o olhar. A emoção tocada por um certo olhar, o olhar habitado, tem a capacidade de nos incendiar por dentro ser comoção é ter a capacidade de verter o olhar (incandescer). Cézanne referia-se a esta emoção como “a emoção que nos é própria”<sup>61</sup>, aquela que nos toca, aquela que é tocada pelo que se dá a ver. Esta emoção acontece na persistência da qualidade de um certo tempo que altera o olhar. Nesse momento em que o olhar-que-vê, subitamente, toma o lugar do olhar, algures na nossa emoção acontece uma temperatura que dá sentido à incandescência, e ela torna-se líquida, transparente, comovida. Incandescer é a única possibilidade de ‘acender’ o outro por dentro, através da nossa comoção. A comoção é radioactiva, ela irradia. Ela é portadora de um dom, “(...) do dom que desperta.”<sup>62</sup>

O instante como incandescência. “[O] vazio abissal da nossa visão.”<sup>63</sup>

A ânsia e a inquietude de Cézanne é a capacidade de nos despirmos de nós quando olhamos as coisas. Deixarmos de ser tempo e sermos olhar/consciência. Sermos mais mundo e menos nós, isto é, ver a luz onde somos luz, nesse vazio que é uma transparência sensível. Uma interioridade vazia e uma transparência sensível, nesse instante vislumbramos a luz. O instante permite retirarmo-nos de nós próprios. Ficarmos só olhar. Sermos mundo.

---

<sup>61</sup> GASQUET, Joachim, *Cézanne O que ele me disse...*, 2012, p. 106.

<sup>62</sup> MAIA, Tomás, *Incandescência – Cézanne e a pintura*, 2015, p. 55.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 36.

Cézanne diz isso mesmo: “Quero perder-me na natureza, voltar a nascer com ela, como ela, possuir os teimosos tons da rocha, a obstinação racional do monte, a fluidez do ar, o calor do sol. O meu cérebro afundar-se-á por inteiro num verde com a onda seivosa da árvore.”<sup>64</sup>

A luz é a natureza absoluta do visível e o tempo é um véu que revela e oculta. O mistério do visível acontece nessas sobreposições, nessas intermitências de que o instante é o símbolo, símbolo de uma descontinuidade permanente.

Se “a visão parte ou se faz do meio das coisas, aí onde um visível se põe a ver, se torna visível para si e pela visão de todo o tipo de coisas, aí onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do que sente e do sentido”<sup>65</sup>, cada uma das inúmeras vezes que Cézanne pintou a montanha Sainte-Victoire foi, em certa medida, sempre a primeira vez - um olhar a luz -, e nesta aprendizagem ambicionou poder, finalmente, *ver* a montanha, ou dito de outro modo, *ver* a luz que a montanha permitiu tornar visível, ter a experiência primordial de ser visto pelo olhar das coisas. Ser luz. “[N]o fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, (...) [a] visão é o encontro (...) de todos os aspectos do Ser.”<sup>66</sup>; e com o olhar líquido, de quem foi tomado por um olhar comovido, deixar-se tomar pela luz que devolve a montanha, lá do fundo de onde vêm os raios de luz, a plena transparência visitada por dentro.

O tempo percorrido pela luz até chegar ao nosso olhar é o tempo das grandes distâncias. Mas quando olhamos as grandes distâncias, o que vemos é o tempo, ver é ser sempre essa distância.

A montanha que “literalmente aparece, surge lá do fundo, mas, como surge no elemento do brilho, ninguém pode dizer onde se encontra exactamente esse lá do fundo. O brilho não é uma qualidade estável do objecto: depende do andar do espectador e do seu encontro com uma orientação luminosa sempre singular, sempre inesperada. O objecto está lá no fundo, é verdade, mas o brilho vem ao meu encontro, é um acontecimento do meu olhar e do meu corpo, o resultado do mais ínfimo - íntimo - dos meus movimentos.”<sup>67</sup>

“[D]esde Lascaux até aos nossos dias o homem nunca celebra outro enigma que o da visibilidade”<sup>68</sup>; “vemos as próprias coisas, o mundo é isso que vemos: fórmulas deste género exprimem uma fé que é extensiva ao homem comum e ao

---

<sup>64</sup> GASQUET, Joachim, *Cézanne O que ele me disse...*, 2012, p. 87.

<sup>65</sup> MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito*, 2009, p. 21.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>67</sup> DIDI-HUBERMAN, *O homem que caminhava na cor.*, 2002, p. 141.

<sup>68</sup> MERLEAU-PONTY, *O olho e o espírito*, 2009, p. 23.

filósofo desde que abre os olhos e remetem para uma camada profunda de 'opiniões' mudas incrustadas na nossa vida. Mas essa fé tem algo de estranho, visto que, quando a procuramos exprimir numa tese ou num enunciado, se nos perguntam o que é esse nós, o que é esse ver e o que é coisa ou mundo, entramos num labirinto de dificuldades e de contradições. O que Santo Agostinho dizia do tempo: que é perfeitamente familiar para todos, mas que ninguém consegue explicá-lo aos outros; o mesmo é preciso dizê-lo do mundo”<sup>69</sup>

É este enigma que Cézanne persegue, tentando descrever a natureza da luz e a sua relação com a percepção do mundo e as coisas, a necessidade de um certo olhar; o *ver* que inclui o mundo antes do olhar.

“Temos à nossa frente um grande ser de luz e amor, o universo vacilante, a hesitação das coisas. (...) A transparência do mistério.”<sup>70</sup>

O olhar pertence à luz e isso significa que ele se situa no lugar ontológico onde sujeito/objecto se superam; os olhos pertencem ao mundo e é a própria criação que se olha a si própria. Cézanne, nós, somos luz e tempo.

A questão central, então, não é o objecto, mas o modo como o homem é capaz de o apreender.

“O que nós vemos das coisas são as coisas, (...) o essencial é saber ver, (...) mas (...) trazemos a alma vestida! Isso exige (...) uma aprendizagem de desaprender.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> MERLEAU- PONTY, *Le visible e l'invisible*, 1964, p.17.

<sup>70</sup> GASQUET, Joachim, Op. cit., p. 87.

<sup>71</sup> CAEIRO, Alberto, *O Guardador de rebanhos*, XXIV, 1993.

“O que nós vemos das coisas são as coisas.  
Porque veríamos nós uma coisa se houvesse outra?  
Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos  
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê,  
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender  
É uma sequestração na liberdade daquele convento  
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas  
E as flores as penitentes convictas de um só dia,  
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas  
Nem as flores senão flores,  
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores”.

#### 4. A luz - James Turrell

“(...) somos literalmente comedores de luz (...)”<sup>72</sup>



James Turrell, *Skyscapes*, Roden Crater.

---

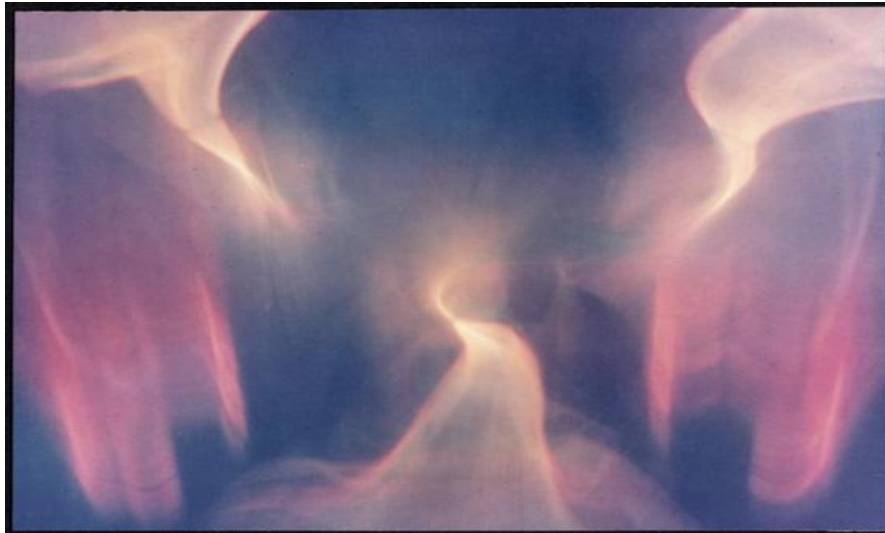
<sup>72</sup> GOVAN, Michael, “James Turrell”, *Interview magazine*, Art, Junho 2015. [www.interviewmagazine.com](http://www.interviewmagazine.com)

*“O meu trabalho é sobre o espaço e a luz que o habita. É sobre a maneira como se confronta esse espaço e se mergulha nele. É sobre o que se vê... A minha arte lida com a própria vida.”*<sup>73</sup>

A obra de James Turrell, em particular a obra *Skyscapes*, permite aprofundar as suas inquietações e a nossa investigação, a saber, qual o papel da percepção e da luz naquilo a que chamamos realidade. Pretende-se, uma vez mais, partindo de outros olhares, de outro ponto de vista, reflectir sobre a questão da percepção e a importância do olhar. O tempo de percepção que as próprias obras de Turrell exigem para poderem ser vistas é matéria das próprias obras e, por isso mesmo, um requisito. Este requisito é a condição necessária para que o observador integre a obra, a qual só se completa com o seu olhar e percepção.

Deste modo, tentarei aprofundar as relações entre a luz e a percepção e a experiência do olhar.

De acordo com Turrell<sup>74</sup>, o seu interesse pela luz surgiu quando ainda muito jovem, na década de 50, visitou o Museu de Arte Moderna de Nova York e aí descobriu o trabalho de Thomas Wilfred com projecções de luz, realizado no início de 1900. Thomas Wilfred foi considerado um pioneiro no desenvolvimento daquilo que ele próprio designou por Lumia, a arte da luz<sup>75</sup>.



Thomas Wilfred<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> TURRELL, James

<sup>74</sup> James Turrell estudou Psicologia da Percepção, Matemática, Geologia e Astronomia, e posteriormente, em 1966, Arte, onde terá começado desde logo o seu trabalho com projecções de luz.

<sup>75</sup> Thomas Wilfred (1889-1969) <http://www.wilfred-lumia.org/content/intro.html>

<sup>76</sup> Imagem retirada de *Manuscripts & Archives*, Yale University.

Entre 1968 e 1971, James Turrell participou, com o artista Robert Irwin e outros voluntários, em várias experiências no âmbito de projectos realizados para a NASA. Nestas experiências, os voluntários sujeitavam-se a condições artificiais de privação de luz, de som e do contacto humano.<sup>77</sup> Schuld descreve, com algum detalhe, as condições das câmaras em que as mesmas eram realizadas:

“O interior da câmara era insonorizado, para minimizar os efeitos da rotação da Terra e colocado totalmente às escuras. Os sons auto-projectados como a fala, eram proibidos. Sentado neste ambiente de isolamento, este revelou-se ser bastante desgastante; em vez de privar os sentidos da visão e da audição, a falta destes marcadores focais acentuou ainda mais a sua acuidade, fazendo com que o sujeito estivesse focado na visão e na audição, procurando alguma coisa onde fosse possível focar a sua atenção. Mais surpreendente ainda foram os efeitos aquando da saída da câmara, quando o corpo precisou de se reajustar para a esmagadora variedade de estímulos da vida diária e o mundo se tornou intensamente brilhante, sonoro e perceptível.”<sup>78</sup>

Como se fosse necessária a experiência extrema da ausência, da ausência da percepção, para sentir então a percepção do mundo de um outro modo. Para Schuld, as oportunidades que Turrell e Irwin explorando as ambiguidades da percepção, tiveram implicações profundas nas suas práticas artísticas subsequentes.

Nas palavras de Turrell:

“É uma questão de percepção. Usar a luz como material capaz de influenciar ou afectar a percepção. Eu sinto que quero usar a luz como um elixir maravilhoso e mágico que bebemos, assim como a pele absorve a vitamina D, quero dizer somos literalmente comedores de luz (...)”<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> SCHULD, Dawna. (2010), *Lost in Space: Consciousness and Experiment in the Work of Irwin and Turrell*, in R. Frigg, M.C. Hunter (eds), *Beyond Mimesis and Convention*, Boston Studies in the Philosophy of Science, Springer.

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 221.

<sup>79</sup> *Interview magazine*, Art James Turrell by Michael Govan, June 2015. [www.interviewmagazine.com](http://www.interviewmagazine.com)



James Turrell, *Projection Pieces*



James Turrell, *Roden Crater*, Deserto do Arizona

Uma das obras mais marcantes nos trabalhos de Turrell é *Roden Crater*. Trata-se de uma cratera natural de um vulcão extinto situado no Arizona, naquele que é denominado, significativamente, como *Painted Desert*, o Deserto Colorido do Arizona. Desde 1972, Turrell tem vindo a transformar esse lugar, a cratera, num lugar onde é possível ter a experiência da ausência, de uma ausência que toma forma e que permite “reinventar o tempo do nosso olhar”<sup>80</sup>, criando a possibilidade da obra de arte.

De acordo com Michel Govan: “Certas câmaras dentro da cratera permitem ver e medir a passagem do tempo através do movimento das estrelas e dos planetas.

Outros espaços revelam a natureza mais subjectiva do relacionamento humano com o tempo, a luz e o espaço - a pirotecnia do nascer ou do pôr-do-sol ou a

---

<sup>80</sup> *In si(s)tu, Revista de Cultura Urbana*, 2002, Didi-Huberman, *O homem que caminhava na cor*, p. 145.

sensação da luz como uma substância material. Roden Crater apresenta (em vez de representar) o céu e o tempo, e convoca a nossa própria visão tão forte como a do artista”.<sup>81</sup>

Turrell criou obras que permitem ao observador compreender o que é a percepção, sem o recurso a ilusões, mas criando espaços onde são revelados os mecanismos da visão. As suas obras falam-nos acerca da materialidade da luz e do espaço. Turrell faz construções materiais para apresentar a imaterialidade das suas obras.

A obra de Turrell contém um paradoxo essencial, a saber, que toda a obra inclui o racional e o misterioso, um atributo que contribui em grande medida para a natureza irresistível que é a experiência da visão. Turrell torna visível o domínio invisível do espaço.

Turrell coloca ao observador a exigência de uma certa qualidade de tempo, esse tempo necessário para que o olhar possa entrar numa zona de maior interioridade, para que o olhar possa ser o olhar-que-vê, o olhar da interioridade, da sensibilidade, o olhar que existe entre a objectividade e a subjectividade. Podemos talvez afirmar que o que nos separa de tudo é o tempo, mas o tempo cessa na nossa interioridade, e é aí, através da percepção intuitiva, da percepção não-objectiva da emoção, onde os sentimentos acontecem que a distância do tempo é percorrida e a realidade se comove. Somos tocados por essa luz, transformadora. Onde a emoção pode ser transformadora e detém o poder do encantamento, de ser incandescente.

As obras de Turrell são espaços criados para sentir, para sentirmos a percepção, para nos colocar num lugar em que desconhecemos o que é ver e sentir, colocando-nos frente ao desconhecido, provocando uma descontinuidade, uma interrupção, no nosso olhar habituado. Possibilitando a consciência de um mundo interior que co-existe com a nossa vida no mundo, Turrell propõe nada mais que a possibilidade de vivenciar a coincidência entre a nossa realidade interior e exterior, e é nesse ponto, entre a percepção, a consciência e o tempo, que acontece a expressão poética da obra. Onde a interioridade pode acontecer, e onde a exterioridade se revela como interioridade. Uma “imensidão íntima”<sup>82</sup> a ideia de que “[a] imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida reprime e que a prudência detém, mas que volta de novo, na solidão. Quando estamos imóveis,

---

<sup>81</sup> <http://jamesturrell.com/roden-crater/roden-crater/introduction>

<sup>82</sup> BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, 1996, p. 136.



estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel.”<sup>83</sup>

As obras de Turrell potenciam a compreensão da nossa relação com o mundo através da percepção, e como a nossa relação com a própria percepção pode tudo alterar naquilo que percebemos. Por isso, a experiência possível que se pode ter com estas obras depende sempre da vontade e da qualidade de tempo com que as percebemos. “Parece, então, que através da sua imensidão esses dois tipos de espaços – o espaço da intimidade [da interioridade] e o espaço do mundo – se misturam. Quando a solidão humana aumenta, as duas imensidões tocam-se e tornam-se idênticas.”<sup>84</sup>

As obras de Turrell contêm uma profundidade que provém da sua imaterialidade e nas quais o observador tem um papel fundamental, uma vez que elas acontecem no espaço cognitivo e perceptual do observador, sem a qual nenhuma obra, em rigor, existiria. Este pressuposto que Turrell impõe é algo da ordem do espiritual, faz apelo a um espaço interior, a um ritual, à criação de um vazio.

As obras de Turrell representam a interioridade, a imaterialidade, a própria natureza da percepção, ele apresenta obras feitas de luz, a luz como matéria, objectos imateriais, onde o mecanismo da percepção é questionado e percebido. A percepção é sempre interior, acontece sempre na interioridade.

“Turrell constrói objectos de incandescências e de nuvens (...). Pequenas catedrais onde o homem se descobre caminhando na cor. Mas, ao fundo destas catedrais, os altares estão (...) vazios (...) e mesmo vazios do nome, esse nome próprio do Ausente.(...) [D]ar à ausência o poder do lugar.”<sup>85</sup>

“Eu estou mais interessado no sentido de presença do espaço. Isto é o espaço onde se sente uma presença, quase uma entidade - esta sensação física que o espaço pode dar.”<sup>86</sup> Este espaço que se dá à luz para que ela seja presença.

Turrell mostra-nos “recortes do céu”<sup>87</sup>, devolve-nos o céu, devolve-nos o seu fascínio pela luz e a sua relação com a busca interior do entendimento de qual o lugar da humanidade no universo, e a função que a percepção e o olhar determinam nesse entendimento do que é visível.

---

<sup>83</sup> BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, 1996, p. 317.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 317.

<sup>85</sup> *In si(s)tu, Revista de Cultura Urbana*, 2002, Didi-Huberman, O homem que caminhava na cor, p. 149.

<sup>86</sup> James Turrell

<sup>87</sup> *In si(s)tu, Revista de Cultura Urbana*, 2002, Didi-Huberman, O homem que caminhava na cor, p. 149.

A sua arte contém uma proposta de auto-consciência, através de uma contemplação silenciosa, uma proposta de habitar um tempo, um tempo interior que exige um outro tipo de olhar, um novo olhar sobre a realidade. Parar para poder ver o invisível presente no visível e o seu mistério, o mistério da própria visibilidade. Encetando a possibilidade de uma “experiência rara de uma espécie de imanência do estado de sonho desperto, experiência em que a *matéria a ver* se reduz até mais não ser do que a *evidência* luminosa do lugar enquanto lugar desertado (...) [lugar] das coisas ignoradas.”<sup>88</sup> As suas instalações etéreas feitas de luz revelam um vislumbre profundamente espiritual, misterioso, acerca da própria existência.

Não há objectos físicos no trabalho de Turrell, mas o observador, aquele que vê, pode encarar a luz em si mesma como um todo indivisível e indissolúvel. Como objectos imateriais que acontecem na nossa zona de interioridade.

“Nós somos feitos de luz.”<sup>89</sup> Se nós somos feitos de luz, então sermos é sermos luz. Somos o paradoxo da luz. Precisamos de ser resgatados da nossa condição de ser olho. A busca do entendimento do que é a luz é também a busca de uma reflexão sobre quem somos e, conseqüentemente, uma reflexão sobre o tempo, a consciência e o olhar.

Se, como diz Turrell, nós somos feitos de luz e se a luz é condição para a visibilidade e para a possibilidade duma relação com a imagem do mundo, então a busca pelo entendimento do que é a luz remete-nos, invariavelmente, para o questionamento da percepção, da imagem e da importância do olhar. E, claro, para a origem da pintura e da arte enquanto meios de percepção do mistério presente no visível. Turrell evoca, convoca a *luz* como a grande *ausência* que revela, a *luz* como expressão de um vazio criador.

---

<sup>88</sup> *Ibid*, p.150.

<sup>89</sup> THE TELEGRAPH by Benjamin Secher, 2015/6/6. Citando James Turrell.



James Turrell, *Skyspaces - Space That Sees*, 1992, Israel Museum

Turrell apresenta-nos o olhar criador daquele que olha. Mesmo concebendo uma realidade onde a invisibilidade é passível de existir, apenas na medida em que existe um olhar que *a vê*, a luz cria a possibilidade do olhar. E o tempo, através desse olhar, o tempo translúcido, cria um espaço permanente de revelação do que é efêmero, como a passagem de uma nuvem ou simplesmente o vislumbre da luz que passa, da sua presença que não pode ser vista, senão através do que ela ilumina.

Os espaços que Turrell cria com a luz, são de uma profunda sensibilidade poética e metafísica, na medida em que ele busca a coincidência de olhares que a própria natureza evoca, sugerindo na repetição o sempre novo. O céu permanece na sua impermanência, na sua constante repetição do que é novo e irrepitível.

Poderemos olhar *Skyscapes* como uma expressão de um tempo inteiro, como um tempo unificado pela consciência, que contém todos os tempos, absoluto, como espaço; onde a coincidência entre a contemplação exterior, a emoção interior e a possibilidade de uma profunda comoção, atingem a intensidade do vislumbre. Um espaço onde o tempo se veste de luz e nos permite habitar essa consciência do olhar. O olhar-que-vê acede a esse mistério, a essa aparição, à própria luz. Ela acontece nesse dar-se a ver. Nesse sentido, a obra de Turrell parece estar sempre a tentar unir os fragmentos do tempo, do tempo efêmero, para construir um tempo inteiro, um espaço/tempo, um espaço onde a consciência acolhe a interioridade do tempo, essa interioridade que permanece através da evocação da própria luz que passa.

É o nosso olhar que vê a paisagem. Nós habitamos esse espaço interior, íntimo, e através da permanência contemplativa Turrell abre-nos uma janela que cria a possibilidade de ver e de vermo-nos no próprio céu que passa.

“Uma moldura de porta aberta (...) [p]ara dar à cisão daquilo que nos olha naquilo que vemos, uma espécie de geometria fundamental.”<sup>90</sup>

A luz, como matéria não tangível, constitui um desafio à percepção. A obra de Turrell é sobre a luz, o tempo e o espaço e, sobretudo, sobre a importância da percepção. A percepção e o ser percebido é o que permite que tudo passe a ser interior. Tornar interior é uma das características da percepção. A importância do olho enquanto consciência, e a noção de que a realidade é uma criação da nossa percepção: “[o] mundo é o que percebemos dele”<sup>91</sup>.

Esta relação parece bastante evidente na obra *Skyscapes*, salas com uma abertura no tecto, revelando o céu e revelando-nos a nossa percepção dele. Vestir o nosso olhar com consciência e alargar o tempo interior, deixar que esse espaço de tempo seja tomado pela luz. Vestir a luz com luz.

Encontramos nestas obras uma noção de infinito e de sagrado, uma existência de um tempo e de um espaço, que nos remete para uma evocação universal do tempo, numa espécie de inquietação interior, um estremecimento da realidade.

Didi-Huberman, no seu texto *O homem que caminhava na cor*, faz uma analogia entre a experiência mística frente à Pala d’Oro da Basílica de San Marco em Veneza e a experiência estética que a obra de Turrell produz, dizendo-nos que esta instaura uma espécie de aparição. Para Didi-Huberman os raios de luz são véus ou monocromos luminosos, um local de aparições. O segredo do tempo é o sagrado do templo.

“Há portanto no altar dourado da Basílica de San Marco uma dupla distância contraditória, uma lonjura que se aproxima à medida do meu passo sem que eu possa prever o seu quase táctil encontro. Uma espécie de vento. Trata-se (...) de uma qualidade de ‘aura’”.<sup>92</sup> E “ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” e “esta ‘dotação’ é um manancial da poesia”, como nos disse Walter Benjamin.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. O que nós vemos, o que nos olha, p. 221.

<sup>91</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice.

<sup>92</sup> DIDI-HUBERMAN. *O homem que caminhava na cor*. 2002, p. 135.

<sup>93</sup> BENJAMIN, Walter, *A modernidade*. 2006, p. 142.

Que percurso é este que precisamos de fazer para chegar ao lugar do olhar, ao lugar em que somos também nós paisagem. Que lugar é este que Turrell insiste em nos mostrar, em que o olhar habita e participa da própria luz, da própria paisagem. Sermos paisagem é ser o olhar que somos. Ver o olhar que somos é isso que buscamos, ver a paisagem que somos enquanto olhar-que-vê. Este foi o caminho percorrido, o de encontrar através do olhar a paisagem que revela a emoção e a transforma em comoção no coração daquele que a vê. Se possível fosse penetrar a própria luz, ela revelar-nos-ia uma outra linguagem do tamanho do vazio.

Qual a idade da luz? James Turrell, hoje com 73 anos, desde o início escolheu a luz como matéria, a luz como matéria não tangível, um desafio à nossa percepção. Que luz é esta que nos faz ver? Ser luz.

“A minha arte lida com a luz em si mesma. Ela não é a portadora da revelação - ela é a revelação”<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Citação de James Turrell na exposição do Guggenheim em 2013.

## Conclusão

Percorrido o caminho, iluminado pela luz da questão que lhe deu origem, olhar o mistério da luz e do olhar, eis-me aqui chegada. Transbordante e com o olhar líquido, contemplando o lugar onde a *cintilância* das palavras me levaram. Ser luz.

Uma questão, um facto, atravessou e atravessou-se ao longo destas páginas e, em cada artista nomeado, ela esteve presente de modos diferentes: o facto-realidade.

Poderemos falar do facto-realidade independente de nós? Poderemos falar do facto-luz independente de nós?

De que fala Gérard Castello-Lopes quando nos diz que foi *A Pedra* que se deixou fotografar? Que naquele instante nos retiramos de nós próprios, ficamos só olhar. Ele encontrou o próprio mistério na invisibilidade do visível. Porque “é em nós que as paisagens têm paisagem”.<sup>95</sup>

O olho que persegue e é perseguido, o ver e o ser visto, o ser que é ser percebido. Ser é ser sempre o outro. Beckett questionou a relação que estabelecemos com a realidade, enquanto sujeito/objecto, e qual poderia ser o lugar da arte nessa relação. Beckett estava interessado na representação do que era impossível, nas suas palavras: o impossível de representar era o tempo. O tempo é um espaço de interioridade e é o olho e a luz que o acolhem através da consciência. O destino da arte cumpre-se no olhar que olha. Olhar é transformar em interioridade o que é exterior.

Através da inquietude de Cézanne sentimos o mundo a incandescer, tudo ser uma “recordação de Sol”. Sermos um olhar e uma interioridade vazia de nós, sermos esse vazio, sermos esse instante e ser o instante é, em certa medida, uma morte de nós, e o mundo passa a habitar esse espaço dentro, porque vazio. Sentimos a sua *cintilância*, o querer fazer luz de-cor, através da incandescência de si. Cézanne era luz. Deixou-nos essa luz líquida de coração e cor. Sermos mundo sem nós.

Turrell coloca-nos frente à grande imensidão presente no instante. Ao propor uma obra imaterial, ele desafia a percepção, e percebemos que é na ausência que a criação começa. Ele remete-nos para a interioridade que é o lugar da imaterialidade. Propõe a experiência da imensidão íntima. Naquele instante nós vemos e vemo-nos, vemos a luz. Se, como diz Turrell, nós somos feitos de luz, então o facto de nós sermos é sermos luz.

---

<sup>95</sup> SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa], *Livro do Desassossego*, 2016.

Chegados aqui, onde a realidade comovida acontece em nós através de um certo olhar, o olhar que somos, o mistério do visível acontece.

A comoção alarga a realidade, expande-a, torna-a líquida, incandescente. A comoção é a incandescência da alma. A comoção e a incandescência são quânticas na medida em que alteram, expandem a própria realidade.

Se nós vemos o que somos<sup>96</sup>, nós somos o que vemos, nós somos a realidade, nós transportamos a realidade, nós somos onde a realidade acontece na interioridade do olhar. Buscamos ver a paisagem que somos, o olhar que somos, enquanto olhar-que-vê.

Que relação poderemos estabelecer entre a comoção e a incandescência? Entre a realidade comovida e a claridade líquida provocada pela incandescência? Qual a relação entre as lágrimas da incandescência e as lágrimas da comoção?

Na comoção tudo estremece. O olhar líquido transbordante de lágrimas, a essência dos olhos. “No fundo. No fundo do olho, este não estaria destinado a ver mas a chorar. No momento mesmo em que velam a visão, as lágrimas desvelam o próprio olho.”<sup>97</sup>

Será este olhar líquido a recordação da incandescência da matéria? A recordação da nascença do olho na matéria? Como diz Tomás Maia, onde a luz escavou um buraco na matéria? Será a comoção o portal para o vazio líquido abissal, luminoso, que a incandescência revela?

A comoção é a expressão da incandescência psíquica. A expressão do olhar líquido, as lágrimas. O desígnio do homem é a de ser olho. Os olhos pertencem ao mundo e o olhar pertence à luz e nós somos luz e tempo, somos luz no tempo. Somos *cintilância*.

Qual a natureza das lágrimas? As lágrimas são os olhos da comoção, uma temperatura quente na emoção, que faz transbordar a visão, um olhar líquido, transbordante, sem contenção, esse líquido translúcido que turva a visão. Que a vela, para desvelar outro facto, o facto da natureza do próprio olho e não da visão.

As lágrimas são como a água de um rio quando perde as suas margens, e todo o ser fica exposto, frágil, estremeando, cintilando, alargado, não contido, perdemos as fronteiras. As lágrimas são a exterioridade da comoção, elas são manifestações de

---

<sup>96</sup> Expressão de Fernando Pessoa.

<sup>97</sup> DERRIDA, *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, 2010, p. 125.

uma incandescência no mais íntimo de nós. As lágrimas tornam o olhar líquido, húmido, quando olhamos a luz, para nos recordar o impedimento de olhar a luz, mas esse é também o instante em que podemos ver a luz, a luz que somos. Esse vazio luminoso incandescente, onde tudo acontece. As lágrimas são a expressão da impossibilidade do olho sustentar a visão da luz, não a visão do que a luz dá a ver, pois nesse instante vemos a própria luz como espaço vazio, luminoso, incandescente, e perdemos a visão para, finalmente, vermos a luz. Perdemos as margens, tornamo-nos líquidos.

A emoção própria, de que falava Cézanne, tem que transbordar, aquecer, até ter *luz própria*, ser comoção, e aí, nesse lugar onde, com o olhar líquido, a realidade e o olhar coincidem, acontece o lugar da realidade comovida. E esse espaço, assim criado pelo olhar habitado com consciência, com a sua *luz própria*, o lugar onde a realidade comovida acontece, esse espaço alarga-se para acolher esse facto. E a natureza desse facto altera toda a paisagem. A paisagem fica líquida, transbordante, cintilante. Um processo de osmose, de chama, onde tudo muda, um processo quântico, e o tempo perde espessura.

Um estremeamento acontece ao olharmos as estrelas que brilham vindas de longe, na noite escura, “[n]a noite que luz”<sup>98</sup>, e percebemos que elas não são o céu mas o chão que pisamos, são o que temos de mais sólido em nós, algo que tem a mesma natureza da comoção cintilante, o nosso céu cheio de estrelas que iluminam o chão e o nosso olhar.

---

<sup>98</sup> MAIA, Tomás, *Incandescência. Cézanne e a pintura*, 2015, p. 38.



### III

#### Projecto Artístico – A realidade comovida

A realidade comovida - a importância de um certo olhar

Fotografia / vídeo / instalação

O meu projecto artístico foi o que abriu a porta, a porta de um lugar com muita luz lá dentro, um lugar onde todas as questões abordadas ao longo desta elaboração teórica se tornaram pertinentes.

O trabalho surgiu de uma abertura ao mistério, ao que pode acontecer quando habitamos esse lugar, o lugar do instante. No meu caso, na investigação escrita, pude aprofundar o que experimentei e vivenciei no projecto artístico: a importância de habitar um tempo lento, e o modo como o acto artístico nos pode devolver um olhar nascente sobre as coisas.

Esta experiência de avançar sem rota, disponível na interioridade sensível, para poder ser a “chapa sensível” de que falava Cézanne.

Essa espécie de encantamento que acontece, quando verdadeiramente habitamos esse lugar que a arte convoca. O lugar da não-explicação e onde tudo pode acontecer. E não há palavras, as palavras vêm depois, e são balsâmicas, porque as obras são inacessíveis também para quem as faz.

Sentir primeiro. Sempre. Perceber depois, levando a consciência sensível até ao nosso olhar. Aí encontramos, e encontramos-nos, a obra sendo nossa criação não nos pertence. Ela é a revelação do mistério. Nós somos a obra e o olho.

Termino aqui este “caminho estreito para o longínquo norte”<sup>99</sup>, partilhando um poema de Bashô, que desde longos anos me acompanha como pura inspiração:

Calou-se o sino

O que chega a mim agora é o eco

Das flores<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Uso aqui o título do livro de Bashô, *O caminho estreito para o longínquo norte*, tradução de Jorge de Sousa Braga, edições Fenda, 1987.

<sup>100</sup> BASHÔ, Matsu, *O gosto solitário do Orvalho seguido de O caminho estreito*, 2003, p. 26.



## Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo,

*Confissões*. 13<sup>a</sup> ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1999.

AUMOND, Jacques,

*A imagem*. 2<sup>a</sup> ed. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda, 2005.

BACHELARD, Gaston,

*A dialéctica da duração*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edições Ática, 1993.

*A poética do espaço*. Trad. António Pádua Danes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland,

*A câmara clara*. Arte & comunicação, Edições 70, 1989.

BASHÔ, Matsu,

*O gosto solitário do orvalho seguido de O caminho estreito*. Trad. Jorge Sousa Braga, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

*O caminho estreito para o longínquo norte*. Trad. Jorge de Sousa Braga, Lisboa: Fenda, 1987.

BECKETT, Samuel,

*Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

*O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo, 2009.

*Fim de Partida*. Trad. Manuel de Seabra. Barcelona: Bibliotex Editor, 2003.

BENJAMIN, Walter,

*Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

*A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BERGER, John,

*Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CAEIRO, Poesia de Alberto,

*Eu só penso no sol*. Coimbra: Edição Alma Azul, 2008.

*Poemas*. Lisboa: Ática, 1974.

CALADO, Jorge,

*Gérard Castello-Lopes - Aparições*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

- CALVINO, Italo,  
*Palomar*. Lisboa: Editorial Teorema, 2002  
*Seis propostas para o próximo milénio*. 5ªed. Trad. José Colaço Barreiros.  
Lisboa: Teorema, 1990.
- CAPRA, Fritjof,  
*O Tao da física*. Brasil: Cultrix, 2000.
- CARTIER-BRESSON, Henri,  
*O imaginário segundo a natureza*. Trad. Renato Aguiar. Amadora: Editorial  
Gustavo Gili, SL, 2004.  
*Ver é um todo – Entrevistas e conversas 1951-1998*. Trad. Julia da Rosa  
Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- CASTELLO-LOPES, Gérard,  
*Reflexões sobre fotografia. Eu, a fotografia, os outros*. Lisboa: Assírio &  
Alvim, 2004.
- CHALUMEAU, Jean Luc,  
*As Teorias da Arte*, Instituto Piaget, 1997.
- CHIPP, H.B.,  
*Teorias da Arte Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- CRAIG, Adcock,  
*James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California  
Press, 1990.
- CRARY, Jonatham,  
*Techniques of the Observer - On Vision and Modernity in the Nineteenth  
Century*. MIT Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles,  
*Cinema 1 – A imagem-movimento*. Editora Brasiliense, 1983.
- DERRIDA, Jacques,  
*Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Fundação Calouste  
Gulbenkian, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges,  
*O homem que caminhava na cor*. Trad. Joana Caspurro. In Si(s)tu: Revista  
de Cultura Urbana – Paisagem # 0.3 e # 0.4, 2001.  
*O que nós vemos, o que nos olha*. Trad. Golgona Anghel, João Pedro  
Cachopo. Porto: Edição Dafne Editora, 2011.

- DUCHTING, Hajo,  
*Cézanne*, Tashen, 1993.
- DUBOIS, Philippe,  
*O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller.  
Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- FOUCAULT, Michel,  
*Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FUNDACIÓN “la Caixa”,  
*James Turrell*. Madrid: Edition Cantz, 1992.
- GASQUET, Joachim,  
*O que ele me disse*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.
- HEIDEGGER, Martin,  
*Caminhos da floresta*. 3ª ed. Trad. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação  
Calouste Gulbenkian, 2014.
- HERACLITO,  
*Fragmentos*. Ed. Bilingue com Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de  
Janeiro: Tempo brasileiro, 1980.
- HESSE, Walter,  
*Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, Edição Livros do  
Brasil, Lisboa, 1989.
- MAIA, Tomás,  
*O recomeço da pintura (Segundo Beckett) in And Painting*. Lisboa: Cieba,  
Fbault, 2015.  
*Incandescência, Cézanne e a pintura*. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- MENDONÇA, José Tolentino,  
*O instante e a graça*. Revista Expresso, 2014
- MERLEAU-PONTY, Maurice,  
*O olho e o espírito*. 7ª ed. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 2009.  
*Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São  
Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda, 1999.  
*O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira.  
São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

- PESSOA, Fernando,  
*Poesia do eu*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.  
*O livro do desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.
- PLATÃO,  
*A república*. 11<sup>a</sup> ed. Fundação Calouste Gulbenkian.
- PONTÉVIA, Jean-Marie,  
*La peinture, masque et miroir*. 2<sup>a</sup> ed. William Blake & Co. Édit, 1993.
- RIBEIRO, Anabela Mota,  
*Entrevista a Gérard Castello-Lopes*. Diário de Notícias, 2004.
- SALDANHA, Diogo e Marta Maranha,  
*Vazio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.  
*Encontro com o Espaço do Fazer Fotográfico no Aqueduto das Águas Livres*. EPAL, 2004.
- SHITAO,  
*A pincelada única*. Trad. Adelino Ínsua. Guimarães: Pedra Formosa, 2001.
- SCHNEIDER, Alain,  
*Entrances. An American Director's Journey*. Viking Penguin Inc. Nova York, 1986.  
"On directing Beckett". *Samuel Beckett Today / Aujourd'Hui. The savage eye*. Amsterdam & Atlanta, Editiones Rodopi, 1994-5.
- SCHULD, Dawna,  
*Lost in Space: Consciousness and Experiment in the Work of Irwin and Turrel*. R. Frigg, M.C. Hunter (eds), 2010.  
*Beyond Mimesis and Convention*, Boston Studies in the Philosophy of Science, Springer.
- SONTAG, Susan,  
*Ensaio sobre fotografia. Arte e sociedade*, Publicações Dom Quixote, 1986.
- ZAMBRANO, Maria,  
*Clareiras do bosque*. Trad. José Bento. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.  
*A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

## **Webgrafia**

[http://hess-family.com/Press\\_Release\\_James\\_Turrell\\_Museum.pdf](http://hess-family.com/Press_Release_James_Turrell_Museum.pdf)

<http://www.absolutearts.com/artsnews/2001/07/07/28819.html>

<http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/july/10/james-turrell-appears-on-charlie-rose/>

<http://www.art21.org/artists/james-turrell?expand=1>

<http://jamesturrell.com/about/reviews/>

<http://www.lacma.org/art/exhibition/james-turrell-retrospective>

<http://www.wilfred-lumia.org/>

<http://images.library.yale.edu/madid/showThumb.aspx?qs=1&qm=15&q1=1375&q1=contains&qf1=subject1&qx=1004.2>

<http://www.nytimes.com/2013/06/16/magazine/how-james-turrell-knocked-the-art-world-off-its-feet.html?pagewanted=all&r=0>

<http://georgeberkeley.tamu.edu/>