



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E
DESIGN

Felicidade na vida terrena.

**Revisitar o barroco para criar uma proposta artística
alternativa à ideia de felicidade celestial.**

Nome do Mestrando: Nuno Manuel Farinha Lourenço

Orientação: Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado

Co-orientação: Prof. Doutor Paulo Simões Rodrigues

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Évora, 2019

Esta dissertação inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E
DESIGN

Felicidade na vida terrena.

**Revisitar o barroco para criar uma proposta artística
alternativa à ideia de felicidade celestial.**

Júri

**Presidente do Júri: Prof. Doutor Pedro José Alves
Portugal de Andrade**

Vogal: Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado (Orientador)

**Vogal: Prof. Doutora Paula Cristina André dos Ramos
Pinto (Arguente)**



Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos meus dois orientadores, Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado e Prof. Doutor Paulo Simões Rodrigues, pela sua enorme flexibilidade, pela confiança que depositaram em mim no desenvolvimento de um tema tão abrangente sem nunca porem em causa a sua pertinência e pelas suas orientações que foram cruciais nos momentos de menor ânimo.

Índice

Abstract 6

Resumo 7

1. Introdução: porquê uma fuga para o céu e não um paraíso na terra? 8

Primeira parte: Material de partida

2. Mentalidade do barroco e as suas variantes

2.1. Pensamento do renascimento e do barroco 15

2.2. O barroco como desenvolvimento do gótico e afirmação da contrarreforma 17

2.3 O barroco em particular e a época das luzes em geral 20

3. A pintura de teto no período barroco

3.1. Pinturas de teto barrocas em Itália 22

3.2. O teto da igreja de Santo Inácio de Loyola em Roma 24

3.3. Pinturas de teto barrocas em Portugal em geral e no Alentejo em particular 26

4. O poder e a religião

4.1. A dimensão propagandística do barroco 29

4.2. A religião: emancipação ou espartilho 32

4.3. Relação entre poder e o desejo 34

4.4. O potencial humano, um imenso poder 35

5. Perspetivas sobre a felicidade

5.1. A felicidade em Aristóteles 40

5.2. A felicidade e o dualismo corpo/espírito 41

5.3. A felicidade empírica de Locke 43

5.4. Materialismo histórico e capitalismo 44

5.5. A felicidade na contemporaneidade 46

6. Assuntos mundanos

6.1. Vida diária, entre constrangimento e prazer 48

6.2. A natureza do homem 53

6.3. O homem e a natureza 57

6.4. Sociedade e mundo 59

7. O impulso da vida

7.1. A continuação da espécie e a vontade individual 62

7.2. A força do sonho e do desejo 64

7.3. A mesma moeda: sofrimento e felicidade 67

7.4. O indivíduo e o bem comum 68

Segunda parte: Material de chegada

8. As pesquisas para a obra

8.1. Estudos e pensamentos 70

8.2. As gravuras, do céu ao mundo 71

8.3. Uma ideia-projeto: a terra no céu, e uma terra que sonha 74

8.4. Os desenhos sobre o mundo, o homem e a natureza 78

9. Inspirações para uma linguagem visual

9.1. Helen Chadwick e Nalini Malani 80

9.2. As sugestões Cobra 83

9.3. Ana Hatherly e a experiência do barroco 86

9.4. Michael Biberstein e a teoria da nuvem de Damisch 89

9.5. A pintura e o desenho que ocupam espaços 92

10. Questões contemporâneas da proposta artística alternativa

10.1. A fragmentação do mundo e a composição do puzzle 94


10.2. Pode uma obra simbólica ser contemporânea? 96

10.3. Mais que contemporâneo, extemporâneo 100

11. Conclusão: o ponto de chegada e o ponto de partida 101

Bibliografia, em linha e filmografia 107


Anexo de imagens 116



**Happiness in earthly life.
Revisiting the baroque to create an artistic proposal
alternative to the idea of heavenly happiness.**

Abstract

This actual theoretical research and my artistic project start from the ideological conception of heavenly happiness implied in the fresco painting "The glorification of St. Ignatius" by Andrea Pozzo, in order to oppose a world's appreciation defense to it. More than attacking the illusory idea of happiness outside of this actual world – located in a distant paradise, or in another reality outside of us -, I had as main goal to demonstrate the potential of the world and, consequently, that of the human being, through artistic thoughts and proposals which value them. The description follows a non-linear time conception and closer to the rhizome concept, elaborated by Deleuze/Guatari. At the same time, I emphasize the vital importance of dream and desire for happiness, aspects which are non-equivalent to the easy way of illusion and escape settled on the premise that the world is nothing more than suffering.



**Felicidade na vida terrena.
Revisitar o barroco para criar uma proposta artística
alternativa à ideia de felicidade celestial.**

Resumo

A presente pesquisa teórica e o meu projeto artístico partem da concepção ideológica de felicidade celestial implícita na pintura de fresco “A glorificação de Santo Inácio” de Andrea Pozzo, para contrapor a defesa de uma valorização do mundo. Mais do que atacar a ideia ilusória de uma felicidade exterior ao mundo presente – situada num paraíso distante ou numa outra realidade alheia à nossa - tive como principal objetivo demonstrar o potencial do mundo e, por consequência, o do próprio ser humano, através de pensamentos e propostas artísticas que os valorizaram. A descrição segue uma concepção de tempo não-linear e até mais próxima do conceito de rizoma, elaborado por Deleuze/Guatarri. Ao mesmo tempo, saliento a importância vital do sonho e do desejo para a felicidade, aspetos não equivalentes ao caminho fácil da ilusão e da fuga, assente na premissa de que o mundo nada mais é que sofrimento.


Felicidade na vida terrena. Revisitar o barroco para criar uma proposta artística alternativa à ideia de felicidade celestial.

1. Introdução: porquê uma fuga para o céu e não um paraíso na terra?

A definição do assunto do meu trabalho de projeto, não foi de todo imediata, obrigando-me a polir, até aos últimos dias da sua conclusão, as inúmeras arestas de um trabalho que procura saltar entre os vários períodos da história de arte e várias perspetivas culturais, passando pela criação de uma obra plástica que ao associar diferenças pretende chegar a uma afirmação da valorização do mundo. Isto significa que a elaboração dos textos segue um método de escrita circular, explorando pontos subjacentes para voltar depois ao tema central. No entanto, prefiro a imagem das raízes de um rizoma como descrito por Deleuze/Guattari porque, certas ligações passam por pontos intermédios que se interrelacionam ou se relacionam com o ponto inicial de uma forma heterogénea.¹ Para ilustrar esta ideia concebi a imagem da Fig.1. Assim sendo, para chegar à palavra “mundo”, pensei antes de tudo na matéria em termos de materiais e de cores. É a matéria que me leva a interessar pelo desenho e pela pintura e não a ideia. A ideia surge para mim, na maior parte das vezes, como um consequente resultado das várias experiências entre materiais, linhas e manchas, cuja curiosidade da mão faz associar imagens do real às da minha memória. Raras são as vezes, quando uma ideia me obriga a mexer o corpo para se vir a materializar numa obra que lhe é obsessivamente fiel. Foi assim que cheguei à palavra mundo, porque ele é antes de tudo matéria, não só no sentido dos vários materiais existentes, mas, porque é no mundo que se dá corpo às coisas, onde se dão as manifestações de um vasto potencial.

Tendo encontrado as palavras-base dos meus interesses - matéria, mundo, desenho e pintura - iniciei um método simples de busca de imagens na internet e em livros. Desta forma intuitiva, associando imagens sobre estas palavras às minhas memórias, tal encadeamento levou-me ao meu passado de raiz católica, onde a matéria se opunha ao

¹ - DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix – *A thousand plateaus*, p. 7.




espírito, a terra ao céu, o corpo à alma e, claro, em que o mundo não era sinónimo de felicidade. Cheguei, então, à minha imagem de partida: “A glorificação de Santo Inácio” de Andrea Pozzo, fresco do teto da igreja de Santo Inácio de Loyola em Roma, realizado entre 1691 e 1694. Esta imagem foi, digamos, a motivação externa para começar ambos os trabalhos, o plástico e o escrito. Contudo a motivação interna residia nesse passado, o que me leva hoje a concluir, que um dos melhores métodos de “cura psicanalítica” não é a psicanálise, mas, sim a análise catártica de todas as valências do nosso ser através de métodos bem mais eficazes como a arte e a escrita. Através da mais básica das metodologias - associando intuitivamente palavras e memórias - recuperei um passado que me levou a objetivar o tema do meu trabalho: a felicidade terrena ou a felicidade mundana.

Sempre me intrigaram as pessoas que buscam a felicidade fora delas mesmas e as teorias que ao denunciar os males do mundo, promovem automaticamente a felicidade num lugar distante ou um tipo de pensamento de fuga da realidade. Esse interesse tem a sua origem nas minhas inquietações enquanto adolescente. O mundo à minha volta significava sofrimento e teimava em repetir-se. Eu, como qualquer outro ser humano, procurava ilusoriamente uma solução rápida. Depois, fui descobrindo que a mudança implicava empenho individual e que a minha felicidade não estava nem na família, nem no amor, nem no dinheiro, nem nos estudos em particular. Estava nisso tudo, mas, a partir do desenvolvimento do meu carácter e na mudança da minha postura face à vida. Precisamente, daquilo que qualquer comum dos mortais foge.

“A glorificação de Santo Inácio”, além da sua genialidade estética, é igualmente genial em relação a tudo o que ideologicamente refuto. Refletir sobre um teto de uma igreja transformado num céu infinito, onde uma espécie de paraíso irrepresentável e cheio de luz poderá existir, é refletir sobre um tema sempre atual: quem tem o poder de mudar as coisas? Começar a partir deste teto barroco, mais que um pretexto, era começar pelo exemplo específico de um tema que afinal sempre acompanhou a história dos povos: mas, afinal aonde está a felicidade, porquê uma fuga para o céu e não um paraíso na terra?


Depois de utilizado o método associativo de palavras e imagens, da seleção de uma obra como fonte de inspiração e da respetiva reflexão sobre o significado dessa escolha; o objetivo tornara-se agora mais claro. Iniciar um processo criativo assente na convicção



de que a felicidade se encontra no preciso lugar aonde nos encontramos, ou seja, neste mundo. Que sentido teria para um ser humano viver cerca de um século nesta vida específica que é a de cada um de nós, sem poder desfrutar dela ao máximo? Assim, surgiu a primeira ideia plástica: representar o mundo no céu, fazendo-o descer até à terra onde borbulha o seu potencial.

Refletir sobre a felicidade celestial, ou sobre qualquer outro paraíso fora de nós mesmos, implica rever também temas subjacentes como o sonho, a realidade, o tempo ou a história. Refletir sobre a felicidade terrena, ou mundana, implica, por um lado, estar consciente do sofrimento que há no mundo e, por outro, evidenciar porque é que vale a pena viver nele. Desta maneira, ao longo do processo criativo, logo me apercebi que um tipo de movimento inverso, da terra para o céu, também essencial para o ser humano, teria de ser representado. Havia que encontrar uma solução plástica que representasse a necessidade do sonho na confusão terrena. Aqui na terra, precisamos de sonhar com algum tipo de céu para podermos lidar melhor com o mundo, caso contrário, esse desafio terreno poderia esmagar-nos. Em termos culturais e históricos, o barroco idealizado pelos jesuítas, como está patente em “A glorificação de Santo Inácio”, foi uma espécie de sonho histórico que pretendeu aliviar os constrangimentos de uma sociedade cada vez mais hierarquizada, prestes a implodir com o fim do Antigo Regime. Esse movimento inverso será composto por várias figuras de seres humanos feitas da mesma composição da gravura do céu. A sua forma final só irá ser definitivamente concluída no dia da defesa deste projeto de trabalho.

A solução plástica encontrada para a representação de um céu e do mundo que dele desce acabou por se traduzir nas gravuras criadas nos laboratórios no âmbito do Mestrado em Práticas Artísticas. Já a solução para a peça inferior, que se vai situar ao nível do chão, inclui vários desenhos que retratam o mundo no seu máximo potencial e a necessidade de sonho e desejo, colocados sobre um retângulo de terra em frente do altar da capela da Nossa Senhora da Conceição. Os desenhos das gravuras da peça suspensa e os desenhos para a peça inferior representam elementos da terra, animais, partes do corpo e pequenas composições combinando figuras díspares pretendendo refletir a enorme variedade mundana.




A elaboração deste texto não constitui um mero suporte teórico da obra plástica. É uma defesa da valorização do mundo a partir do estudo do barroco que se pretende constituir como uma obra paralela na versão escrita. Os capítulos foram divididos em duas partes principais: o material de partida e o material de chegada. O material de partida começa com o contexto histórico do teto “A glorificação de Santo Inácio” e das suas implicações no entendimento do mundo em geral. Analisam-se os traços comuns do barroco naquilo que marcou uma corrente cultural questionadora da estrutura cultural renascentista e definem-se as características da sua heterogeneidade. O espectro abrange, do lado oposto, a variante jesuíta italianizante com características abstrato-idealistas e do outro, o barroco ibérico advogando a natureza como manifestação do divino. Orozco Díaz, Panofsky e Magno Moraes Mello foram alguns dos autores mais importantes para o entendimento do barroco ibérico, do renascimento e do barroco do sul de Portugal, respetivamente.

Vivendo nós numa época em que a religião é, em geral, sinónimo de espartilho, o material de partida teria de passar pelo estudo dos mecanismos do poder a ela associados no contexto do barroco e pelas dimensões mais emancipatórias da religiosidade na sua relação com o desejo. Neste ponto, autores como Foucault para as questões do poder, Claude Rivière para a antropologia da religião e as cartas do monje budista japonês Nichiren Daishonin constituíram o material literário de pesquisa.

Sem ter a ambição de fazer um vasto levantamento histórico, não poderia deixar de incluir neste material um apanhado de algumas perspetivas sobre o conceito de felicidade ao longo do tempo. Para além de Aristóteles, o filósofo mais próximo da minha perspetiva, os estudos históricos de Pierre Chaunu sobre o iluminismo e as mentalidades do séc. XVII e XVIII ou a definição de alguns traços da contemporaneidade segundo Baudrillard, ajudaram-me a compreender, em termos globais, um conceito que daria para uma espessa tese de doutoramento.

Fazer uma defesa do mundo, teria obrigatoriamente que passar por uma pesquisa sobre a relação do ser humano com o mundo natural, o mundo social e vida diária. Com a ajuda mais uma vez de Chaunu e da historiadora Buci-Glucksmann é feita essa relação na perspetiva do barroco. O neuro-cientista António Damásio foi essencial para rebater as teorias racionalistas e a separação entre a mente e o corpo e as emoções, através de




uma argumentação não-dualista de crivo científico. Para além de uma recolha dos estudos de vários autores para poder entrecruzar estas diversas vertentes de uma forma “rizomática”, a comparação do barroco do sul da Europa com a arte burguesa dos Países Baixos, recorrendo a Arnold Hauser e Mariët Westermann, foram imprescindíveis para distinguir uma teoria do mundo como fonte de sofrimento, e uma teoria da sua valorização.

Para fechar a longa seleção de textos deste material de recolha, pareceu-me vital falar do desejo e do sonho para a felicidade, tidos frequentemente na civilização ocidental como elementos perturbadores de um conceito de felicidade idealizada. Este capítulo constitui de certa forma uma reflexão do material estudado nos outros capítulos, voltando mais uma vez aos historiadores Chaunu e Hauser, e analisando, também, algum do pensamento deleuziano para dar sentido filosófico à história e às artes como contributo para a felicidade dos seres humanos.

Como a pesquisa histórica e a reflexão foram tão importantes para a elaboração de uma obra escrita sobre a felicidade terrena, o material de chegada inclui menos capítulos por ser mais explicativo do processo criativo. O material de chegada começa em detalhe pela reflexão das várias motivações que me levaram a este tema e pela descrição de todos os aspetos da obra plástica: o aspeto formal das duas partes da obra – a do teto e as do chão – as técnicas utilizadas, o tipo de composição usadas nos desenhos e pequenas pinturas, e o significado da totalidade da peça integrada no tipo de obra-instalação. Quanto a este ponto da instalação achei pertinente abordar o estudo da galeria de arte como fenómeno cultural e descrever o espaço onde a obra será exposta aquando da defesa deste projeto, na capela da Nossa Senhora da Conceição do colégio do Espírito Santo da Universidade de Évora.

Apesar de muitas das obras contemporâneas que abordam a temática da felicidade terrena se dedicarem muito à reivindicação da felicidade para um ou vários grupos específicos da sociedade, o que já por si é um grande mérito; no capítulo das inspirações para uma linguagem visual procurei fazer um estado da arte de artistas que fizessem a valorização do mundo e do ser humano num sentido mais universal. Fazer um inventário de todos os artistas que tratassem desta temática não seria uma opção, porque nem todos




têm as mesmas afinidades com o meu trabalho em termos formais, simbólicos e de perspectiva.

Para além da temática da emancipação feminina, a escolha pelo trabalho artístico de Helen Chadwick recai sobre certos princípios universais que tratou: o potencial da sua própria vida (e a de cada um de nós enquanto indivíduo) e a valorização da variedade existente nos pequenos aspetos do mundo. Isso é felicidade! No fundo foi exatamente o que os artistas do movimento COBRA trouxeram para a arte, no pós-Segunda Guerra Mundial, através das suas propostas artísticas e dos seus manifestos: indivíduo+mundo=potencial de felicidade. Integração ou harmonização esta do indivíduo com o mundo, opõe-se, na verdade, ao individualismo sem princípios ligado à ascensão da burguesia, da sociedade capitalista e que constitui uma espécie de fuga a partir da hiperbolização do real. O contributo de Nalini Malani, sem dúvida a mais universalista dos artistas escolhidos, procura combinar quase o impossível: as três dimensões do tempo com o superior e o inferior num diálogo inter-regional.

Uma vez que esta pesquisa revisita o barroco, tornou-se relevante o estudo de artistas contemporâneos que se inspiraram nesse período estético, como foram Ana Harthely e Michael Biberstein. Profunda estudiosa deste período, a primeira artista trouxe, para os nossos tempos, o outro lado oposto dentro do barroco: o lado emancipatório e enigmático refletido na natureza como manifestação do divino. Já Biberstein, pelo contrário, esteve mais próximo do barroco idealista com a sua proposta para o teto da Igreja de Santa Isabel, mas que faria aqui todo o sentido, trazê-lo para a minha pesquisa a título de comparação com as várias interpretações do céu.

O estudo do trabalho de Matthew Ritchie encerra da melhor forma uma teoria da valorização do mundo, porque o seu objetivo é de uma grande ambição: tentar representar, através de instalações, o muito que a visão dos seres humanos não pode captar em todo o universo. Bem mais modesta, a minha proposta plástica pretende mostrar não a ausência, mas evidenciar as possibilidades do mundo e do ser humano. No entanto, também é verdade que ao juntar desenhos e gravuras que aparentemente nada têm em comum, eu estou a criar elos de ligação que de outra forma não se tornariam presentes.

Não poderia fechar esta obra escrita, sem fazer uma reflexão sobre a minha obra plástica no contexto da arte contemporânea. Sendo ela um grande conjunto de pequenos



desenhos, como se tratasse de vários cacos de algo que se quebrou, a sua relação com a contemporaneidade faz-se pela questão da fragmentação. Vivemos numa sociedade onde os laços tradicionais se romperam, desmembrando o todo em pequenos pedaços e que nos conduziu a um individualismo de sobrevivência dominado pelos instintos. A obra cinematográfica do realizador Wim Wenders e os romances do escritor George Perec ao tratarem da fragmentação do eu, comumente chamada solidão, atribuem ao indivíduo o poder de decisão como caminho de saída.

Se pensarmos em simbolismo em termos de um símbolo que reúne todas as características de uma composição, não podemos estar a falar exatamente de arte contemporânea. Se pensarmos, porém, numa multiplicação de símbolos, de leituras e interpretações, que caracteriza muito do que se têm feito no pós-Segunda Guerra Mundial até aos dias de hoje, podemos então aceitar a arte contemporânea como uma arte simbólica. Os estudos de Rudolf Arnheim na área da psicologia de arte e a definição do pós-modernismo por Matei Calinescu como uma das cinco faces da modernidade, são referências importantes para clarificar os traços do simbolismo contemporâneo.

Antes da conclusão, não poderia deixar de me desafiar ao refletir sobre o sentido da história a partir destes capítulos e do que a minha obra pretende dizer. Em jeito de paradoxo, penso muitas vezes na história em termos de futuro, principalmente porque há muitos anos que ouvimos falar da morte da arte e da história, como se a humanidade estivesse prestes a cair no abismo. Como isso nunca aconteceu, termino a falar da possibilidade de uma extemporaneidade que poderá vir aí como resumo e recomeço cultural, ora recompondo as peças do puzzle, ora inspirando-se noutras civilizações, ou até mesmo, alcançando o desconhecido para além, do pouco que vemos.

A questão da busca de felicidade no mundo onde vivemos é o maior dos desafios, bem maior que a caminhada para um lugar fora da nossa existência atual e corpórea. A busca da felicidade não é um temzinho superficial porque ele implica justamente um exercício diário de entendimento e desenvolvimento pessoal, ou não fora o mundo sinónimo de impermanência. Pelo menos, para mim esta é a minha conclusão: o mundo vale toda a pena, mesmo mudando esquizofrenicamente a cada instante. A partir daqui, outras questões se colocam para as quais os artistas poderão abrir novas pesquisas e talvez descobrir mesmo novos meios de expressão: a) como viver sabiamente no meio deste

lodo universal sem cair nas teorias escapistas?, b) como extrair o maior valor possível do potencial do mundo?, c) como representar o mundo pelo seu lado mais negativo mas, evidenciando a possibilidade de transformação?, d) como representar a não dualidade das coisas, se aos nossos olhos elas nos aparecem tão diferentes? Escrevendo, desenhando, pintando.

Primeira parte: material de partida

2. Mentalidade do barroco e as suas variantes

2.1. Pensamento do renascimento e do barroco

Apesar de nas esferas intelectuais renascentistas se ter considerado que a arte clássica desaparecera por completo desde as invasões barbas, passando por uma limpeza religiosa durante os vários séculos da Idade Média até à sua época; esta consideração não estava inteiramente correta, porque sempre remanesceram concepções literárias, filosóficas, científicas e artísticas clássicas com a nova roupagem cristã. O que Panofsky nos ensinou é que, nomeadamente nas artes visuais, os motivos clássicos não eram utilizados para representar os temas clássicos, e os temas clássicos não coincidiam com os motivos clássicos.²

Tal desfasamento deveu-se ao facto de se recorrer a um saber livresco já transformado pelas novas ideias durante os séculos e por se tomarem imagens reais dos monumentos clássicos ou se retirarem imagens dos textos como modelos visuais sem se recorrer às fontes originais para se descortinar o seu verdadeiro significado. E mesmo no próprio renascimento, mesmo com um dedicado esforço de recuperar a essência da Antiguidade, a distância de mais de um milénio, não permitia interpretar com cem por cento de objetividade, já sob o novo espírito científico inaugurado por Boccaccio na sua *Genealogia Deorum*.³

² - PANOFSKY, Erwin - *O significado nas artes visuais*, p. 38.

³ - *Idem, ibidem*, p. 39-40.

Os estudos de Panofsky verificam que nas regiões mais a norte do há muito extinto império romano, os temas clássicos foram representados de forma mais tosca e espontânea, mais baseada na sua realidade mais rural, porque foram regiões menos expostas à cultura visual greco-romana; ao passo que as regiões da bacia mediterrânea, utilizavam essa mesma cultura visual, bem mais visível e abundante, porque tinha sido aí nascida e melhor cultivada, como substrato imagético para retratar a temática cristã.⁴

Em termos filosóficos, este desfasamento deve-se à separação judaico-cristã entre corpo e alma, desintegrando justamente a unidade que existia no paganismo helénico e que o renascimento resgata por arrasto conjugando as duas matrizes. Na antiguidade, o animal e o humano misturavam-se no mundo terreno a nível horizontal e estes por sua vez, eram refletidos em linha vertical no mundo divino de forma orgânica. Esta carga advinda do comportamento humano e da realidade do mundo, é restituída no renascimento. Reintegram-se nesse período temas clássicos com os motivos clássicos, fazendo devolver o homem a si mesmo. Por isso, Panofsky refere-se com admiração a Burckhardt e a Michelet, que atribuíram a descoberta do mundo e do homem ao renascimento italiano.⁵

Ao passo que o renascimento procurou na natureza a sua estrutura basilar enquanto símbolo de harmonia e tranquilidade, o barroco quis abanar essa estrutura para gritar por liberdade individual. Por isso, se baseia numa natureza mais espontânea para a poder superar, retratando uma força contida que irrompe violentamente.⁶ Mas, em Espanha, o entendimento barroco sobre a natureza traduz-se em termos do que ela tem de maravilhoso ou de transcendente, trazido em primeira instância para a pintura.⁷

São vários os autores que apontam o barroco como uma fase da cultura estética ocidental focada nas características e potencialidades da pintura, nomeadamente na luz e na cor, de modo a trazê-la para o âmbito das outras artes. A arquitetura virou-se para novas conceções óticas e, por exemplo, a escultura de Bernini refletia uma enorme inclinação pictórica. Segundo Werner Weisbach, tal interesse chegou mesmo a subordinar as artes plásticas em geral, ao adorno e a tornar-se, no final do seu desenvolvimento a um

⁴ - *Idem, ibidem*, p. 40-41.

⁵ - *Idem, ibidem*, p. 43.

⁶ - OROZCO DÍAZ, Emilio - *Temas del barroco: de poesia y pintura*, p. XXXIX.

⁷ - *Idem, ibidem*, p. XL.

mero jogo lúdico e menos a uma luta dramática entre essas duas componentes de luz e cor, na visão de Eugène d'Ors.⁸

O pitoresco do barroco deu azo à fantasia que o renascimento alicerçado em toda uma mentalidade racional procurou controlar. A meta renascentista, assentava numa conceção linear do desenho (Wöfflin), até chegar a um equilíbrio de cariz geométrico e ao rigor dum pensamento depurado, sem lugar para contradições ou agitações dramáticas⁹. Na verdade, o barroco opondo-se ao renascimento, não tanto nas temáticas, mas numa nova forma estética, é uma arte cuja fantasia desencadeou o movimento. Já em 1915, José Ortega y Gasset, assumindo na época o fraco conhecimento do barroco, apercebeu-se, no entanto, das diferenças entre Velasquez e El Greco, e entre Miguel Ângelo e El Greco, no seu artigo “A vontade do barroco”. Não preferindo nada, nem ninguém, apercebe-se da arte da pose e do estático em Velasquez e Miguel Ângelo face ao máximo desenvolvimento da arte dinâmica que foi El Greco.¹⁰ Tinha razão em relação ao estatismo de Miguel Ângelo face a El Greco, só não se deu conta de que El Greco está na transição para um barroco a desencadear contrastes e de que a pose de Velasquez é só aparentemente estática em relação ao dinamismo ótico, como iremos ver mais para a frente.

2.2. O barroco como desenvolvimento do gótico e afirmação da contrarreforma

Duas linhas caracterizam grande parte do barroco em termos históricos. Por um lado, uma linha de recuperação do gótico e por outro, uma linha estratégica de direção conservadora que restabelecesse a matriz da igreja católica. O espírito do tempo barroco exprime cansaço face ao regime contido renascentista, quando retoma as linhas dos últimos desenvolvimentos medievais como o gótico. Em termos da forma, voltam-se a separar os elementos formais, procurando fantasia e desenvoltura, em sentido contrário à anterior proposta do renascimento. Em termos de conteúdo, o barroco é ambivalente:

⁸ - *Idem, ibidem*, p. XI.

⁹ - *Idem, ibidem*, p. XI e XXXVIII

¹⁰ - ORTEGA Y GASSET, José - *A vontade do Barroco*, In *A desumanização da arte: e outros ensaios de estética*, p. 131.

contem-se ainda mais que o renascimento, restringindo-se ao dogma cristão ou abrindo-se a conteúdos mais abrangentes, mas que pudessem ser validados pelo divino.¹¹

A par das preocupações políticas e estéticas do renascimento fomentadas pela razão do Estado, de agitações de cariz anticristão e de embates agressivos da religião maometana; surgem movimentos iluministas de origem pré-cristã com algum desenvolvimento na Idade Média que influenciaram o misticismo espanhol na sua vertente mais oriental, através dos poetas e tratadistas árabes no meio intelectual e das culturas das várias comunidades árabes e hebraicas pela via popular. Este foi o tempo de El Greco, um tempo predisposto a uma intensa vida interior. Por um lado, um tempo de intolerância fervorosa à caça dos perigos da heterodoxia e da imoralidade, por outro lado, um tempo que tentava exprimir e recuperar a transcendência e a superioridade mística dos tempos medievais. El Greco conseguiu transmitir uma imensa intensidade transcendental deformando a realidade,¹² situando-se na charneira entre o maneirismo e o barroco dependendo da visão dos autores.

A Alemanha de Bach exprimiou através da música as maiores afinidades com a Idade Média, por estar intimamente associada à tradição cristã e porque a própria música de Bach foi veículo educacional para continuar a ensinar as populações a rezar, nomeadamente na Turíngia e na Saxónia. A chegada à época das luzes nestas regiões traduz-se no culminar do máximo desenvolvimento de uma liturgia social que tem a sua origem na Idade Média desde o século XII e o século XIV. Foi a música que se encarregou dessa tarefa porque se reuniram nestas regiões mais afastadas da zona de maior influência do renascimento, técnicas, instrumentos e de todo um saber musical, dentro de um ritmo bastante calmo. Por isso, Pierre Chaunu chama à obra de Bach uma catedral de sons, devido a todo esse espólio musical que se reúne na sua obra e porque, a catedral foi o símbolo da Idade Média donde se iniciou todo esse mesmo espólio.¹³

A outra linha forte do barroco caracterizou-se pelo delinear de uma série de medidas estratégicas a fim de afirmar e reafirmar a doutrina católica. Paralelamente, à revolução das novas doutrinas protestantes, surgiu uma reforma católica dando novo ímpeto às

¹¹ - OROZCO DÍAZ, Emilio - *Temas del barroco: de poesia y pintura*, p. XVIII.

¹² - MARAÑÓN, Gregório - *Greco*, p.14-18.

¹³ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume II*, p. 89-102.

instituições religiosas e à criação de novas ordens, sem o posterior desenvolvimento da contrarreforma. Foi disso exemplo, a ordem de Santo Inácio de Loyola que só desenvolveu a sua cruzada contra as heresias europeias depois da sua fundação. É, no entanto, esta mesma ordem, chamada de Companhia de Jesus, que mais se empenhou no programa heroico da contrarreforma, reforçando o catolicismo no sul da Europa. Evitou assim a expansão do protestantismo, mas, à custa do enfraquecimento da sua assegurada presença na Europa central e na Polónia.¹⁴

Vítor Serrão esclarece, no seu trabalho sobre a pintura protobarroca em Portugal, a importância de se pintar com “clareza”, na sociedade entre 1612 e 1657. Isto significava que se deveria pintar de modo a que a imagem assumisse um elo com a transcendência, onde não houvesse traço de representações de “falsos dogmas” ou de “formosura dissoluta”, que não fossem relativas ao desenvolvimento da fé e que contrariamente conduzissem os sentidos às “vãs mundanidades”. A Igreja Católica teve de facto um programa propagandístico contra os movimentos protestantes na Europa e contra o paganismo nos cantos do mundo onde Portugal imperava. Houve uma censura desaconselhando certos temas, repressão feita através de movimentos iconoclasticos ou admoestações a pintores por faltas de “decoro”, decisões tomadas tanto por parte das *Constituições Sinodais* dos bispados como da parte das visitas de controlo do Santo Ofício.

Estas medidas provenientes de uma reflexão teológica formaram uma verdadeira teoria estética com o objetivo de ensinar ao povo todo um sistema ideológico católico cujos temas eram: os mistérios de Deus, a credibilização dos relatos maravilhosos expostos nas Escrituras e dos milagres, os sacramentos e as virtudes, o culto das relíquias, as regras do culto e do seu local ou os ciclos da vida dos novos santos e dos santos portugueses.

Pintar com *clareza* significava, em suma, pintar sem traços profanos, desonestos ou insólitos, algo extensível mesmo à pintura de género, como o retrato e a natureza-morta.

¹⁴ - DICKENS, A.G. - *A reforma: e a Europa do século XVI*, p. 199.

Estávamos perante um sistema ideológico fechado não tolerando qualquer desvio ou alternativa.¹⁵

2.3. O barroco em particular e a época das luzes em geral

O renascimento não foi, no entanto, um simples revivalismo da antiguidade, e o barroco tão pouco uma simples recuperação do gótico ou de um certo espírito medieval, sem mais. Nada pode ser uma igual repetição do passado, sem o cheiro e as manias da vivência e da aprendizagem de um tempo presente, ainda para mais, tantos séculos depois. O renascimento não foi somente o renascimento do clássico, porque o cristianismo tinha-se enraizado de tal forma, que foi justamente no auge do renascimento que o luxo do Vaticano se tornou numa das causas para o surgimento de um dos movimentos cristãos mais importantes até aos dias de hoje e em muitas posições oposto ao catolicismo: o protestantismo. Pierre Chaunu estava bem ciente disto ao escrever “A civilização da Europa das Luzes”. Reportando-se a Wöfflin, refere que a imagem firmada com contornos da versão clássica no renascimento dissolve-se numa imagem exprimindo movimento na versão barroca. Enquanto que o clássico “moderno” ao projetar o domínio do espetacular por meio da repetição e ao cortar os raios da pirâmide visual traçando a perspetiva ortogonal; o barroco inspira-se numa obscuridade relativa para descobrir os confins do infinito. Da postura analítica do renascimento, passa-se para uma postura de síntese no barroco. Chaunu apoia-se, de igual modo, em Bernard Teyssède, para dizer que o renascimento e o barroco, e talvez os restantes movimentos artísticos, gravitam entre o ser e o parecer, entre a ordem e a liberdade. Mas, em última instância, isto não quer dizer que um movimento seja somente o contrário do outro e vice-versa, em eterna alternância, mas que ambos os movimentos artísticos contêm ambos os princípios no seu interior, mas, em diferentes proporções.¹⁶

Quanto ao que caracteriza em particular o barroco, a redescoberta do natural que em termos da ciência veio a revelar ao mundo pela mão de Kepler - a rotação elíptica no

¹⁵ - SERRÃO, Vítor – *A pintura protobarroca em Portugal – 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, p.479-482.

¹⁶ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume II*, p. 72-73.

sistema solar - e pela mão de Galileu - a consciência dum universo infinito - veio conduzir este período, em termos estéticos, à ambição de representar o poder divino através do espetro entre escuridão e luz. Por isso, as experiências do barroco buscam todo o tipo de luz: a natural, a indireta, a difusa, o seu contraste (a sombra), etc.¹⁷ Em termos de postura, ou até de espírito do tempo se quisermos, Eugéne d'Ors definiu-a de uma forma curiosa, ao dizer que o barroco queria ao mesmo tempo o pró e o contra. O barroco queria que uma coluna gravitasse e voasse ao mesmo tempo, o que contradiz a própria função da coluna.¹⁸

Não há memória de uma época que seja, em simultâneo, começo e fim como o da civilização da Europa das Luzes. A Europa que começa a transformar-se em 1630, acelerando-se num crescimento firme a partir de 1680, para chegar ao final do séc. XVIII como uma sociedade do conhecimento científico. As Luzes, a título de pleonasma, iluminam uma sociedade tradicional até à sua dissolução, debruçando-se no campo das ideias, principalmente a partir de 1730, sobre o domínio das coisas. Ao mesmo tempo que recupera da Idade Média, o cristianismo que o séc. XVI tinha eliminado na alta nobreza, reconfortando o coração de uma população que passara de milhares para milhões, as novas ideias das Luzes, ou também chamadas de Iluminismo, fazem precipitar o fim do Antigo Regime desfazendo o casamento entre a esfera político-intelectual e a religião cristã.¹⁹ É neste período que o conhecimento antigo assente numa explicação dos fenómenos *à posteriori*, se vai substituindo por uma ciência nova assente na previsão desses mesmos fenómenos.²⁰

Em oposição às ideias e à estética do barroco bem como do subsequente estilo rococó, surgem depois destes períodos, duas direções distintas que recusam o aparato de corte, propondo um ideal de simplicidade e de seriedade. Uma de carácter mais emotivo e reivindicando para si a beleza pura do natural foi representada por Rousseau, Richardson, Greuze e Hogarth. Outra reclamou a objetividade do racionalismo e ressuscitou de novo o classicismo, embandeirados por Lessing, Winckelmann, Mengs e David. Dá-se assim,

¹⁷ - SERRÃO, Vítor – *A pintura protobarroca em Portugal – 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, p.431-432.

¹⁸ - OROZCO DÍAZ, Emilio - *Temas del barroco: de poesia y pintura*, p. XXXVII.

¹⁹ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume II*, p. 181.

²⁰ - *Idem* - *A civilização da Europa das luzes, volume I*, p. 279.

no final do séc. XVIII, uma das raras transferências da história da arte e da cultura de uma classe social para outra, da classe aristocrática para a classe burguesa. A Inglaterra encabeça precoce e afincadamente tal fenómeno, porque é aí que despontou a famosa revolução industrial.²¹

3. A pintura de teto no período barroco

3.1. Pinturas de teto barrocas em Itália

A pintura de teto é uma variante da pintura mural, mas, de mais difícil execução porque, implica um esforço visual e físico que não exige uma pintura de parede. Esse esforço, naturalmente exigido ao observador, torna-se muito maior para quem o executa, uma vez que o resultado apresentado tem que ser convincente ao ponto de conseguir um efeito-surpresa que possa abafar o esforço quando observado. A técnica mais frequentemente empregue na execução de pinturas murais é a técnica do fresco, que se trata de fixar a cor aplicada sobre o gesso, enquanto ainda está húmido, através da carbonização da cal. Ou seja, dá-se uma reação química quando a cal do gesso entra em contato com os gases carbónicos do ar, transformando-se em carbonato de cálcio. O efeito resultante é uma massa compacta que inclui o desenho das cores após um processo de secagem lento e uniforme. A escolha das cores é também de extrema importância, pois devido à ação caustica da cal, só se devem utilizar cores de origem mineral. Por exemplo, os ocres naturais para o amarelo e para o vermelho, o lápis lazúli para o azul e o negro de marfim ou de osso para o preto.²²

Apesar da técnica do fresco ter sido utilizada desde as antigas civilizações da Mesopotâmia, a pintura de mural em técnica de fresco atingiu o seu maior desenvolvimento quanto ao surgimento de inovações, em Itália, entre os séculos XIII e XIV, devido às novas exigências da representação. Recorria-se ao uso do desenho preparatório, chamado de *sinópia*, à preparação das áreas só possíveis de acabar num dia (chamada de preparações em *jornadas*) e ao revestimento em sucessivas camadas de cal e areia (chamado de *emboço*, *arrício* ou *intonaco*). O grau de dificuldade da técnica de

²¹ - HAUSER, Arnold – *História social de la literatura y el arte II*, p.12.

²² - MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*, p.285.

fresco foi caindo em desuso com o progressivo desenvolvimento da pintura a óleo.²³ Um exemplo ilustrativo deste desenvolvimento é o exemplo do convento de Santa Clara de Évora, a descrever adiante.

Em termos estilísticos, foi também na Itália que se deu o primeiro caso de um artista isolado, o de *Michelangelo* ou em português Miguel Ângelo. Este tornou-se um marco ímpar na história da pintura ao fazer coincidir o desenrolar da sua existência com o desenvolvimento da arte. Tendo sido escultor, pintor, arquiteto e até poeta, procurou superar os seus conhecimentos técnicos e artísticos pela síntese de todos eles, que seria a tradução da ideia através do desenho.²⁴ Este desejo de síntese e a respetiva materialização no programa da capela Sistina, no Vaticano; levou Giorgio Vasari (1511-1574), na sua obra “*Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*” (A vida dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos), a considerar Miguel Ângelo como o melhor artista do renascimento italiano. Nesta obra de 1550, também considerada a primeira obra da história de arte, o autor começa por realçar a excelência da arte da Antiguidade Clássica a que se segue um período de decadência, o chamado período das trevas da Idade Média, para finalmente se recuperar a partir do séc. XIV na Toscânia, com o renascimento das artes. Miguel Ângelo encerraria com a sua inteligência ou génio, o auge desta recuperação.²⁵ Vivia-se, assim, um período guiado por um ideal neoplatónico, que se traduz neste artista pela motivação religiosa, mais do que por uma busca de um novo conceito artístico. No entanto, é com a sua obra que se passa de um classicismo de mero espelho das civilizações antigas, para um classicismo ideológico, em que a arte e a filosofia se confundem, tendo por base ideal de toda a arte, o desenho.²⁶

Depois duma fasquia chamada Miguel Ângelo, onde se combina um impacto megalómano com os grandes temas da doutrina cristã sem ter deixado uma escola de discípulos, novas inovações iconográficas teriam que surgir para continuar a traduzir a onnipotência divina. Apesar da influência que deixou nos seus contemporâneos, Rafael ou Ticiano, e nas subseqüentes propostas maneiristas em Florença e em Roma; opôs-se-

²³ - TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário ilustrado de belas-artes*, p. 115.

²⁴ - ARGAN, Giulio Carlo – *Renacimiento y Barroco II: el Arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo*, p.54-57.

²⁵ - *Encyclopaedia Britannica* [Em linha]

²⁶ - ARGAN, Giulio Carlo – *Clássico anti-clássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. p. 311-312.

lhe a dinâmica do classicismo barroco.²⁷ A pintura eclesiástica passa a apostar na construção de máquinas pictóricas de grande dimensão, elaboradas segundo regras da perspectiva mais complexas, onde o espaço intimista da igreja se transforma num espaço expansivo como o da concepção de um céu. O mesmo será dizer que uma nova visão sobre a humanidade se inaugura, procurando fazer transferir o sofrimento aqui neste mundo terreno para a promessa de felicidade num paraíso celestial.²⁸ Esta aposta traduziu-se em grandes obras como o teto da nave da Igreja de Jesus (1676-1679) (Fig. 2), da autoria do artista genovês Gaulli, apelidado de *Il Baciccio*, e o teto da nave da igreja de Santo Inácio de Loyola (1691-1694) (Fig. 3), concebida por Andrea Pozzo, nascido em Trento.²⁹ Para os tetos destas igrejas em Roma foi utilizada a técnica de *trompe-l'oeil*, que, ao significar literalmente enganar o olho, procura na verdade criar uma ilusão ótica, seja de relevo, de perspectiva ou de materiais.³⁰ Mas, ao contrário do que se possa pensar, que é uma técnica simples de efeito superficial, ela integra escultura e elementos da arquitetura na pintura para criar uma ilusão de movimento e estimular um imaginário do infinito. A visão centrada do renascimento que cria uma forma ideal através da técnica da pirâmide visual é destruída no barroco para que a visão se abra a uma plêiade de efeitos indetermináveis. O barroco não propõe, de modo algum, uma síntese cognitiva, ao contrário do objetivo quase messiânico de Miguel Ângelo, mas sim de uma convivência lúdica entre os opostos: vazio e plenitude, luz e sombra, latência e aparência, superior e inferior, forma e não-forma. No entanto, esta enorme curiosidade pelos efeitos provenientes de cada extremo, não deve ser confundido com a ideia de que o barroco promoveu uma desordem sem princípios.³¹

3.2. O teto da igreja de Santo Inácio de Loyola em Roma

Da totalidade dos frescos realizados na Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma, por Andrea Pozzo, é justamente o fresco de “A glorificação de Santo Inácio” executado

²⁷ - *Idem, ibidem*, p. 336.

²⁸ - ARGAN, Giulio Carlo – *Renacimiento y Barroco II: el Arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo*, p.345.

²⁹ - *Idem, ibidem*, p.349.

³⁰ - *Priberam Dicionário* [Em linha].

³¹ - BUCI-GLUCKSMANN, Christine – *The madness of vision: on baroque aesthetics*. p.13

para a abóboda da nave entre 1691 e 1694, que motivou o trabalho artístico por mim criado e que, por sua vez sustenta este trabalho escrito. No centro da abóboda, carregando uma cruz, Cristo aparece a Santo Inácio de Loyola, o fundador da companhia de Jesus e aos respetivos membros. Santo Inácio posa sobre uma nuvem e faz-se envolver por várias figuras esvoaçantes. Nesta alegoria estão representados os quatro continentes: a Europa é uma rainha a cavalo dominando o globo terrestre, a América é um índio com uma coroa de penas, a África com uma tez escura e a Ásia montada num camelo.³²

Mais que a ascensão de Santo Inácio ao céu simbolizando a sua glorificação como figura da igreja católica, é a sensação de sucção em direção ao céu que me impressionou. Toda a construção perspética foi rigorosamente concebida para que o santo fosse colocado, acima de qualquer outra entidade, com a exceção de Cristo, e apenas a um passo da abstrata esfera do divino numa opção claramente hierárquica, mas que ao mesmo tempo sugerisse, a quem observa “daqui de baixo”, um transporte para outra dimensão. A cena sugere que: (I), o lugar de felicidade plena situa-se no infinito alto, é irrepresentável e pleno de luz; (II), a salvação é instantânea como um levantar de voo, seguindo a doutrina jesuíta. O que se situa, em baixo corresponde ao mundo, causa sofrimento e aprisiona. O alto que se funda no ponto que coincide com a pirâmide visual conduz rapidamente ao paraíso, lugar indolor e leve. Basta entrar na “companhia” de Santo Inácio de Loyola para que o processo de salvação seja automático. A felicidade celestial é uma entrega sem questionamento. No céu não há dúvidas nem preocupações. Não há guerra, mas também não há desejo. É esta a ideologia implícita, em que a alegoria da Europa a dominar todo o globo terrestre demonstra bem a mentalidade da época, polarizada entre o que deve ser considerado superior e inferior, entre o bem e o mal, entre a luz e as trevas.

Em termos técnicos, existe uma ideia de arrombamento do teto como suporte, quando vemos cenas perspectivadas, que mais que canalizadas para enganar o observador, permite seduzi-lo para um espaço fictício de caráter divino, cuja imagem é de perfeição. Esta ideia de cosmos associado a uma cobertura surgiu aparentemente com a arte bizantina, mas que o renascimento, pioneiro da perspectiva ortogonal e mestre no uso da

³² - Ado: analisisdellopera.it [Em linha].

quadratura para arrombar espaços internos, retomou e fez aliciar o barroco a transformá-la num teto-céu.³³ Poderemos assim dizer que a técnica acompanhou, de uma forma exemplar, uma mentalidade de fuga, e que a estética correspondeu, através das suas soluções geniais, a ideia de que a felicidade não é possível na realidade deste mundo. Estamos, sem dúvida, perante uma arte admirável, mas, na minha opinião uma ideia a combater que de modo nenhum se restringe a uma visão particular do cristianismo.

3.3. Pinturas de teto barrocas em Portugal em geral e no Alentejo em particular

A pintura de tetos em Portugal começa no séc. XVII por fazer relacionar em simultâneo a talha e o azulejo e imbuí-se fundamentalmente de um cariz decorativo onde imperam motivos como florões, volutas e os *putti* (figurinhas de meninos nus derivados de Cupido) (Fig. 4). No séc. XVIII, o gosto tende a italianizar-se, aderindo a efeitos mais ilusionistas,³⁴ e tornando os tetos quando vez mais céus.

Magno Moraes Mello categoriza as pinturas de teto em Portugal como representações ilustrativas de um discurso, compostas de cenas cuja narrativa constitui a sua decoração. Os artistas que as executaram, não ambicionavam apresentar uma pintura de panorama, nem de espetáculo e não se lançaram na pesquisa da luminosidade. Este historiador verificou existir uma fase de aperfeiçoamento depois uma fase inicial reveladora de algumas dificuldades técnicas, uma certa ingenuidade no desenho e falta de cromatura. Se a perspetiva ortogonal não foi uma preocupação na arte portuguesa até ao séc. XVII, muito menos a foi até ao séc. XVIII, na produção do distrito de Évora, uma das regiões mais revelantes no país, em termos da técnica de pintura mural. Após as medidas do concílio de Trento, a forte componente ideológica passou a dominar em detrimento do puro caráter de embelezamento que caracterizavam estas pinturas.³⁵

A pintura mural a fresco e a têmpera teve bastante adesão no nosso país, em particular no Sul, porque se adequava bastante bem às tradições enraizadas e às condições dum clima com grandes oscilações de temperatura, mas, também às próprias tecnologias

³³ - MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*, p.54.

³⁴ - PEREIRA, José Fernandes - *O barroco do século XVIII*. In: *História da arte portuguesa, volume 3*. [Dir. Paulo Pereira], p. 143.

³⁵ - MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*, p.55-56.

da região e aos poucos recursos financeiros. É justamente nesta região, que alguma temática profana “escapa” ao controlo contrarreformista, porque nos meios monásticos se incentivava a uma produção agrícola e se entendia que o que vem da terra é uma dádiva divina para o bem comum. Por isto, vê-se, por exemplo, no teto do refeitório do Mosteiro beneditino de São Bento de Cástris, um fresco tardo-maneirista na transição para o barroco e de artista incerto, representando o ciclo dos meses, das estações do ano e os quatro elementos. Aqui são representados elementos mais mundanos: o *Mês de Maio* representa o cortejar de um fidalgo a uma cortesã debaixo de uma árvore, recorre-se à representação de uma mulher desnudada sentada sobre um monstro marinho e vertendo água de uma bilha para representar este elemento natural.³⁶ No teto da igreja de São João de Deus, em Montemor-o-Novo, vemos duas figuras, talvez acólitos, que se põem a olhar de cima para baixo através de um suporte balaustrado (Fig. 5).³⁷ Não olharão eles para o que se passa aqui em baixo, porque o mundo terreno é mais interessante que o divino?

Quanto aos elementos naturais como aves e árvores, eles também são frequentes nos *grutescos* desses tetos. *Grutesco*, é o termo usado para classificar qualquer tipo de decoração de elementos formais, realizados em estuque ou em fresco.³⁸ Para além de florões e jarrões de flores associados a volutas e arabescos - que seriam os *brutescos*³⁹ -, podemos ver esses vários desenhos de aves, por exemplo, na decoração do teto da igreja de São Mamede, em Évora, de 1691 e da igreja de Santa Susana, no Redondo, dos finais do séc. XVII. No teto da igreja do convento de Santa Clara em Évora podemos ver um desenho de uma árvore, possivelmente um sobreiro (Fig. 6).⁴⁰ Estes elementos mais pagãos, podiam de qualquer forma, entroncarem-se facilmente numa lógica bíblica, como representações do espírito santo no caso das aves, apesar de não se tratarem de pombas, e de representarem a árvore da vida, no caso do sobreiro.

Penso que seria muito redutor e até sinal de algum complexo de inferioridade, se considerarmos estes exemplos como marca de um atraso português em relação a um centro europeu cujas ideias e soluções têm sempre que dominar. Penso que pelo contrário,

³⁶ - SERRÃO, Vítor – *A pintura protobarroca em Portugal – 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, p.345-350.

³⁷ - MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*, p.57.

³⁸ - *Idem, ibidem*, p.27-28

³⁹ - *Idem, ibidem*, p.27-28.

⁴⁰ - *Idem, ibidem*, p.59-61.

devem ser considerados como um valor particular de uma opção estética adaptada a uma região com características culturais distintas. No entanto, o sentido das hierarquias entre classes, entre países, entre gostos, tão próprio da época das luzes, marcaram bem esse complexo de inferioridade, porque, na verdade, a pintura de tetos se desenvolveu à sombra dos modelos estrangeiros e do conhecimento dos temas por via das estampas e gravuras.⁴¹ É ilustrativo disto, o que se sucedeu no convento de Santa Clara de Évora, quando as mais prestigiadas telas de cavalete do pintor António de Oliveira Bernardes, no séc. XVIII, taparam as dezassete pinturas murais do séc. XVII, da autoria de José Escovar. O novo gosto barroco por molduras de aparato em talha dourada, telas grandes e representações mais próximas da liturgia bíblica, envergonhou-se do gosto mais tosco de algumas obras tardo-maneiristas.⁴² Mesmo assim, quando nesse século, as pinturas de teto no sul de Portugal se aperfeiçoaram, na medida em que foram mais influenciadas por essas técnicas e ideias vindas de Itália, não deixaram de recorrer à representação de elementos naturais e mundanos. O próprio investigador Magno Moraes Mello esclarece que o barroco de setecentos “(...) equilibra geometricamente o natural e o sobrenatural num único plano pictórico. Constatou-se que o infinito celestial podia ser representado em espaços pictóricos mais próximos do fruidor (...)”.⁴³

A justificação da representação de elementos da terra nos tetos barrocos do Sul, relaciona-se com a questão do bem comum. Ao mesmo tempo, que se contraria o foco da tendência ideológica contrarreformista em promover o paraíso no céu, longe de qualquer mácula; também rapidamente se justificam os elementos existentes na natureza e no mundo essenciais ao ser humano, como manifestações da vontade e do poder de Deus.

Esta especificidade do Sul do nosso país é uma feliz coincidência em relação à minha proposta! O meu trabalho está a ser concebido no distrito de Évora - contrário à ideia de felicidade lá em cima num céu infinito e promovido pelo barroco italiano - coincide com uma variante do barroco mais ligada ao mundo terreno e específica da região alentejana. A minha ideia de fazer descer o céu desde esse ponto alto e infinito, devolvendo-o à sua simples condição de céu, e de ver nele refletido os assuntos e as coisas

⁴¹ - *Idem, ibidem*, p.41.

⁴² - SERRÃO, Vítor – *A pintura protobarroca em Portugal – 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, p.352.

⁴³ - MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*, p.67.

terrenas, assenta na questão do foco. Se vivemos neste mundo aqui e agora, é nele que temos que nos concentrar e não num paraíso algures no céu, ou em qualquer outra coisa fora de nós, seja na última oferta que existe no supermercado ou num sistema ideológico propulsor de um caminho escapista. Podemos sentir uma felicidade sólida neste mundo de fruição e sofrimento, a partir do momento que decidimos viver sabiamente entre esses dois polos. Não creio que sonhar com uma felicidade num paraíso distante que nunca ninguém viu, nem experienciou, atenuar ou aniquile os nossos sofrimentos neste mundo. Não se pense que se trata de uma evidência, porque qualquer comum dos mortais se deixa levar por esta ideia em tempos de dificuldade. Propor que o céu desça mais ao nível das aves de voo baixo ou contactar o corpo de um sobreiro, não torna a capacidade de sonhar menos ativa, nem torna a vida menos interessante, seja em termos filosóficos ou estéticos. Trata-se de não separar o que não é separável. O mundo é, em si mesmo, imensuravelmente vasto e dele faz também parte o próprio céu.

4. O poder e a religião

4.1. A dimensão propagandística do barroco

Tendo como exemplo social a vida religiosa em Lisboa na época de seiscentos, vemos que a sociedade da época se caracterizava, por um lado, pelo grande fervor doutrinário católico, em que proliferavam os atos de culto, os sacramentos, as esmolas e a forte frequência dos crentes. Mais que um profundo sentido da fé católica, muitos destes atos revelavam um grande fanatismo de grande parte da população que acorria a ver os chamados autos-de-fé. Estas pessoas demonstravam um grande prazer em assistir ao castigo dos ímpios e hereges em geral, ou dos judeus e alguns protestantes estrangeiros em particular. Por outro lado, as medidas rigorosas da igreja tiveram como consequência uma grande exteriorização e ostentação das cerimónias e dos atos de culto, o que denota não só o sentido dessas mesmas medidas propagandísticas da contrarreforma, mas igualmente o extravasamento emocional de um povo que perseguia para não ser perseguido. A população mostrava-se nos templos católicos sempre leal perante a igreja julgadora, mas tornava-os locais de conversa, reunião, de má-língua e de divertimentos

mundanos como a dança. Estes são dados investigados e conclusões tiradas por pelo historiador Fernando Castelo-Branco.⁴⁴

Com o Concílio de Trento, foi atribuída à pintura uma super-função propagandística que possivelmente só vemos na arte socialista soviética no séc. XX ou no aproveitamento das técnicas cinematográficas para veicular o nacional socialismo. A arte passou a não ser apenas um reflexo de uma mentalidade de época, mas tornou-se, um meio para divulgar um programa ideológico. A possibilidade representativa na especificidade sequencial e narrativa da pintura constituiu o dispositivo perfeito para comover, mover, converter e fazer depender através da exaltação dos sentidos o programa da igreja católica a partir deste concílio. Esta exaltação teve de igual modo um paralelo na música da época, cujo enorme desenvolvimento pôde proporcionar eficazmente a mesma ambição da igreja.⁴⁵ Este sentido moralizante, religioso e católico, faz-se acompanhar da sua vertente profana e social, no que se refere ao estado e à alta nobreza reinante, à cabeça de uma sociedade extremamente hierarquizada. É neste âmbito que o investigador José Alberto Gomes Machado coloca o pintor André Gonçalves, como um pintor programático das medidas tridentinas, cujo valor artístico somente se reconhece numa época mais tardia, a um nível secular, já no reinado de D. João V.⁴⁶

A intervenção feita nos tetos da igreja de Jesus e da igreja de Santo Inácio, em Roma, referidas anteriormente, por serem igrejas da ordem dos jesuítas, tinha um forte carácter propagandístico, à qual não podemos esquecer o facto do próprio Andrea Pozzo, que concebeu o segundo teto, ter sido sacerdote jesuíta e teórico da perspectiva. É interessante verificar que nesta mesma época se lhe opõe uma outra pintura de visão ascética que procura retratar os costumes e as cenas da vida popular. Alguns destes artistas, como por exemplo, Cerquozzi e Codazzi, eram apelidados de *Bamboccianti*, (que quer dizer boneca feia⁴⁷), por praticaram o mesmo tipo de pintura do holandês Van Laer, *Il bamboccio*. Esta pintura situava-se no extremo oposto à propaganda jesuítica porque

⁴⁴ - CASTELO-BRANCO, Fernando - *Lisboa seiscentista*, p.177-181.

⁴⁵ - MACHADO, José Alberto Gomes - André Gonçalves, pintura do barroco português, p.58.

⁴⁶ - Idem, ibidem, p.59.

⁴⁷ - Agnew's [Em linha].

derivava de uma cultura do norte da Europa, frugal, objetiva e não retórica, a que não podemos descurar a influência protestante.⁴⁸

Com o esbater lento da mentalidade clássica, os ideais tridentinos tiveram quanto à noção de belo, um sentido de divisão, contrário à visão equilibrada do renascimento. Eles tornaram as novas formas uma recorrência dependente de uma ideia de belo como fazendo parte da própria essência de Deus. Ou seja, as formas não são belas na sua matéria ou existência visível, mas porque estão associadas a uma essência sem espaço, nem tempo e que se confunde com o supremo bem. Estas novas formas barrocas que traduzem emoções e sensações são belas porque estão em processo de despojamento purificador ambicionando a ascese da alma. À exceção de variantes barrocas regionais como já vimos, as formas são uma ilusão quando, se parecem como qualquer outra coisa mundana e, por isso mesmo, distintas do eterno bem.⁴⁹ Só podem ser belas enquanto símbolo do paraíso que o ideal comum pretende merecer depois da morte.

Apesar dos modelos iconográficos serem bastantes fixos, uma vez apoiados na imensa proliferação das imagens da gravura, a procura pelo melhor artista assenta na sua capacidade de invenção dentro das normas rigidamente estabelecidas, no domínio do desenho, também chamado debuxo, e o uso da cor como toque final. Mas, o que ditava a escolha de um artista era o gosto, a moda da época.⁵⁰

A dimensão propagandística do barroco não ganhara anticorpos com o desenrolar do tempo, pela diversidade e qualidade dos seus artistas, uma vez que eles não estavam bem cientes dessa intenção, mas sim dos acontecimentos e sistemas paralelos que o condicionaram. Ou seja, não foi a arte barroca que causou aversão a este período, mas sim as consequências finais dessa propaganda. Foram, por exemplo, os excessos dos Braganças, a rígida doutrina dos Jesuítas e a Inquisição que levaram Garret, Herculano, Oliveira Martins e Antero, no séc. XIX, a associar a arte barroca a um sinal de decadência e mau gosto.⁵¹

⁴⁸ - ARGAN, Giulio Carlo – Renacimiento y Barroco II: el Arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo, p.349.

⁴⁹ - PEREIRA, José Fernandes - *O barroco do século XVII: tradição e mudança*. In: *História da arte portuguesa, volume 3*. [Dir. Paulo Pereira], p. 12.

⁵⁰ - MACHADO, José Alberto Gomes - *André Gonçalves, pintura do barroco português*, p.59.

⁵¹ - PEREIRA, José Fernandes - *O barroco do século XVII: tradição e mudança*. In: *História da arte portuguesa, volume 3*. [Dir. Paulo Pereira], p. 11.

4.2. A religião: emancipação ou espartilho

Recorrendo à antropologia religiosa, a religião tem uma função explicativa dos fenómenos, organizadora (pressupondo uma ordem do universo), tranquilizante, porque promove através da fé, a esperança e a diminuição do sofrimento, e integrativa, porque promove um equilíbrio social através da aplicação da sua moral.⁵² Pelo traçar das suas funções, vemos que a religião não se trata ora de uma emancipação, ora de um espartilho, mas assenta pelo contrário, no equilíbrio entre estas duas forças.

A religiosidade como transcendência é tratada muitas vezes como a experiência de um poder ou algo semelhante, cuja aderência pessoal leva certos indivíduos a defini-la como suprema felicidade, como se referiu R. Otto. Tal relação leva a depositar numa pessoa ou objeto uma carga simbólica remetente para um significado diferente com uma consistência ontológica. Porém, o que importa no final, é a riqueza das experiências interiores relativamente ao sagrado⁵³, que normalmente são menos apreciadas por serem menos científicas e de teor subjetivo. No entanto, são essas mesmas experiências que criam, desenvolvem e alimentam a religiosidade com o intuito de renovar a sensação de felicidade.

Seguindo o raciocínio de R. Otto, quando Claude Rivière afirma que o sagrado se trata de um mito de um todo que se responsabiliza pelo qual eu não sou responsável⁵⁴, já não poderá ser validado inteiramente porque alguns movimentos religiosos ou até interpretações dentro da mesma religião estão cientes da responsabilidade dos atos individuais e buscam nos ensinamentos religiosos sabedoria e coragem, que propriamente o desespero por um milagre ou exorcismo. Os próprios textos religiosos oscilam, muitas vezes, entre aparentes contradições, ora reforçando a existência de um poder supremo na ideia de um Deus ou Deuses, ora encorajando os próprios crentes a ultrapassarem os seus limites através da sua própria determinação.

Segundo os dados das estatísticas, percebemos que no que respeita à religião católica, em particular, e à civilização ocidental em geral, a religião começou a ser

⁵² - RIVIÈRE, Claude - *Introdução à antropologia*, p.141-142.

⁵³ - *Idem, ibidem*, p.143.

⁵⁴ - *Idem, ibidem*, p.144.

encarada como um espantilho ou pelo menos desnecessária a partir da queda do Antigo Regime. Mesmo quando aceite, ela não é posta em prática hoje em dia. A Europa continua a ser cristão até ao final do séc. XVIII por uma questão de tradição, mas quando se dá a revolução francesa, dos 90% dos fiéis que iam à missa passam a ser entre 10 a 15% dez anos depois, resumindo a sua prática religiosa aos rituais de cerimónia, como o nascimento, a morte ou o casamento. A igreja como instituição nunca mais será a mesma depois da passagem da época das luzes, mas o exemplo da França é apesar de tudo, o mais radical de todos.⁵⁵

O papel da religião na sociedade atual está de longe de ser resolvido porque a necessidade de desenvolvimento espiritual passou para outras coisas tão distintas como ciência, razão, filosofia, pensamento positivo ou confiança em si mesmo. Muitos embarcam numa espiritualidade vaga misturando um pouco de várias religiões sem a rigidez de uma doutrina. É também comum a conversão de alguns indivíduos a outras religiões que lhes são mais apelativas. Enquanto, na França e também no Reino Unido o divórcio, face à religião se mantém acima dos 50%; no conto geral dos europeus, não passam de ¼ aqueles que dizem não ter qualquer religião.⁵⁶ Isto quer dizer que a religião ainda desempenha um papel importante mais de dois séculos após o início da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Fora do contexto europeu, dados de 2017 revelam que 44% da sociedade brasileira pratica várias religiões ao mesmo tempo e que 49% aderiu, no percurso da sua vida, a uma outra religião.⁵⁷ Embora, este estudo não me pareça muito rigoroso, porque o universo de entrevistados foi só de 1000 pessoas para uma população tão grande como a brasileira, mesmo assim, não atendendo à exatidão dos números, há, de qualquer maneira, a indicação de uma forte procura por novos caminhos espirituais, em contraste com a sociedade europeia que se balanceia radicalmente entre tradição e rutura total.

⁵⁵ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume I*, p. 306-307.

⁵⁶ - EI-MENOUAR, Yasemin – *Europeinfos: die EU aus christlicher prespektive* [Em linha].

⁵⁷ - PAINS, Clarissa – *O globo: sociedade* [Em linha].

4.3. Relação entre poder e o desejo

A promessa de um paraíso no céu, conforme foi tão bem representado nos tetos de certas igrejas como a de Santo Inácio, traduz uma lógica de relação entre poder e desejo sobre a qual importa refletir. Primeiro ponto: se há uma promessa de paraíso noutra mundo que não o do momento presente, é porque existe uma saturação social que desencadeia um desejo de libertação ou de ilusão, conforme será explicado mais à frente pelos exemplos dados por Pierre Chaunu.


Segundo ponto: essa saturação social que se virá a traduzir, pelo menos até à Revolução Francesa, em repressão social tem diretamente a haver com a maneira como nas sociedades ocidentais, desde os tempos medievais, o poder se sustentou baseado na lei e como as respectivas monarquias souberam manipular as camadas sociais mais baixas através dos seus abusos, irregularidades e máscaras sobrepondo-se às próprias leis. Por isso, o que se tentou terminar no antigo regime não foi a lei, mas sim a união entre o poder e o sistema jurídico.⁵⁸

Terceiro ponto: esta promessa de céu encaixa-se num sistema binário onde o poder estabelece a sua lei face ao sexo e ao desejo em geral. De um lado está o lícito e permitido, do outro o ilícito e o proibido.⁵⁹ Do lado do ilícito está justamente o mundo que tem sido na maior parte das leituras cristãs, sinónimo de pecado e corrupção. É por isso que se promove um céu, já que é ilícito desejar o mundo e querer transformá-lo de forma a fazer revelar o que ele tem de melhor. Na verdade, o mundo, os mundos, as realidades, não são só corrupção, mas também sinónimo de maravilha e potencial, senão vejamos o que o barroco espanhol procurou desenvolver paralelamente ao escapismo do barroco mais italianizante.

Quarto ponto: como afirma Michel Foucault uma lógica de censura é intrínseca ao poder até este conseguir anular o que não pode ou deve existir na realidade, o pré-estabelecido ilícito e o que não se deve exprimir. Ora, o mundo é o oposto de tudo isto. Ele inclui infinitas possibilidades de existência em moldes visíveis e não visíveis a olho nu, inúmeras possibilidades de manifestações num só ser e tudo expresso através de

⁵⁸ - FOUCAULT, Michel. - *The history of Sexuality: an introduction, volume I*, p.87-88.

⁵⁹ - *Idem, ibidem*, p. 83.



diferentes graus de intensidade (condição para atribuição de significado segundo Deleuze⁶⁰). Mas, o que a lógica do poder impõe sobre o desejo (do mundo), é justamente a não existência, a não manifestação e o silêncio.⁶¹ Neste sentido, a promessa de felicidade no céu corresponde uma estratégia de um grupo específico com bastante poder de influência, neste caso, a ordem dos jesuítas; que incentiva o ser humano ao desapego da sua existência na presente forma e nesta vida exata; que exige cada vez mais contenção nas suas manifestações terrenas, até à censura máxima que é o seu silêncio. A imagem deste silêncio corresponde a um céu chamado paraíso, livre de corrupção, de problemas, de sofrimento e que se traduziu na prática pela criação das várias ordens de clausura para homens e mulheres. Esta é a imagem da felicidade celestial que ao exortar a tranquilidade da não-existência, exclui, igualmente, todo o lado maravilhoso que o mundo terreno contém. É contra esta perspectiva do mundo e a promoção de felicidade ilusória que procuro reavivar nos meus trabalhos artísticos. Já que vivemos neste mundo e existência, há que desejar ser e manifestar o nosso potencial ao máximo. Teremos tempo para a não-existência, uma vez que ela é garantida. E quanto ao céu, ele deve servir somente como elemento tranquilizador e veículo de sonho, nunca como substituto da vida real.

4.4. O potencial humano, um imenso poder

Quando comecei a escrever a partir da conceção ideológica subjacente aos tetos barrocos, como o da Igreja de Santo Inácio em Roma, mais que fazer um ataque à ilusão do paraíso, que não se circunscreve somente ao período do barroco italianizante e jesuítico, mas igualmente a qualquer outra forma de escapismo, propunha-se pesquisar, através da pesquisa artística e escrita, antes de tudo, o potencial do mundo onde o ser humano se insere. Ambas as pesquisas me levaram a pensar no seguinte: ao passo que o pensamento das religiões monoteístas acentua a pequenez da condição humana face a um Deus-todo-poderoso; outras religiões, a filosofia em geral, as ciências humanas, o desporto, os iogas, ou até a própria biologia do corpo humano, demonstram, justamente,

⁶⁰ - WILLIAMS, James – *Gilles Deleuze's, a critical introduction and guide*, p.171.

⁶¹ - FOUCAULT, Michel. - *The history of Sexuality: an introduction, volume I*, p.84.

o seu imenso potencial, através do seu conhecimento e investigações específicas. O mesmo torna-se válido em relação ao mundo.

Para falar do potencial do mundo é importante dissociá-lo de qualquer abstração e fazê-lo corresponder à matéria. A matéria permite atualizar o mundo e não se circunscreve apenas a um corpo, ao visível ou a um material específico. É também matéria quando algo se torna ação, se pronuncia uma palavra, ou se estrutura um pensamento. Na verdade, basta alguma coisa ser pensada e imaginada para que de algum modo exista. Recorrendo a um dicionário da língua portuguesa, vemos que o potencial do mundo reside na multiplicidade dos seus significados: conjunto de tudo quanto existe, tudo o que o desejo e a inteligência podem abranger, universo, parte do universo e os seres que nele habitam, ou a seja a Terra, o género humano, planeta ou sistema de planetas, multidão e grande quantidade de coisas, cada um dos dois grandes continentes (o antigo e o novo), a vida terrestre, classe ou categoria social, a esfera armilar, os prazeres materiais, a opinião pública, a maioria das pessoas, a vida secular em oposição à vida monástica e meio ambiente.⁶² Esta lista de significados equivale a dizer que o mundo é tudo. Tudo o que é manifesto, mas também tudo o que em potência pode vir a ser materializado e tudo o que o mundo pode vir a criar a partir de si mesmo.

O mesmo se passa com o ser humano. O ser humano, além de fazer parte do mundo e de ele próprio constituir um mundo, tem a faculdade de criar outros mundos além da reprodução genética que é uma evidência. Todas as coisas e seres têm o seu potencial específico, mas, por alguma razão temos um acesso limitado a ele. Em relação ao ser humano, é famoso o mito de que o ser humano só utiliza 10% do seu cérebro. Num artigo da *Scientific American*, Robynne Boyd esclarece que esta afirmação se trata de um mito, porque 90% do cérebro é composto de células da glia que suportam os outros 10% composto de neurónios, que estão em atividade 24 horas por dia. Não se trata, na verdade de uma não utilização de 90% do cérebro, mas, de uma incompreensão sobre o funcionamento dessa percentagem.⁶³ No entanto, o imenso potencial humano não se revela por uma mera análise científica do funcionamento do cérebro, mas quando o ser humano, face a uma situação externa, reage atipicamente através da colaboração entre o

⁶² - *Infopedia* [Em linha].

⁶³ - BOYD, Robynne – *Do people use only 10 percent of their brains?* [Em linha]

seu cérebro e o resto do corpo. É nessa diferente forma de (re)agir que o potencial desconhecido do ser humano se revela além do padrão da nossa realidade ou rotina. Neste ponto, o conhecimento que pode ajudar melhor o desenvolvimento desse potencial não é o científico, mas antes o filosófico, religioso e artístico porque estão mais abertos ao domínio do subjetivo. Estes três tipos de conhecimentos foram no séc. XX, dominados pela ciência, a suposta detentora do rigor.

Apesar das explicações científicas sobre a mente serem sem dúvida muito importantes, e delas falarei mais à frente repescando António Damásio, a minha maior motivação vem justamente do conhecimento de outras áreas, sem esquecer o conhecimento da experiência individual que em geral não é apreciado no meio académico. Quando vi a imagem de “A glorificação de Santo Inácio”, não pude deixar de a relacionar com textos provenientes de outras mentalidades, a título de contraponto. Ambos os excertos, que vou mencionar a seguir, fazem parte de duas cartas enviadas por Nichiren Daishonin - um monge budista japonês que viveu no séc. XIII - aos seus discípulos como forma de os encorajar sobre todo o tipo de problemas da vida diária. No primeiro excerto, ao explicar o que é a sabedoria através do significado de dois Budas, Daishonin escreve o seguinte (numa tradução minha do inglês): “(...) “Nós aprendemos que esse verdadeiro aspeto de todos os fenómenos é também a dos dois Budas Shakyamuni e Muitos Tesouros [assentados juntos na torre do tesouro]. “Todos os fenómenos” correspondem a Muitos Tesouros e “o verdadeiro aspeto” corresponde a Shakyamuni. Estes são também os dois elementos da realidade e da sabedoria. Muitos Tesouros é a realidade; Shakyamuni é a sabedoria. Iluminação é que a realidade e a sabedoria são duas, e ainda assim, elas não são duas. Estes ensinamentos são de primeira importância. Estes ensinamentos são também o que é chamado de “desejos terrenos são iluminação”, e “os sofrimentos do nascimento e da morte são nirvana”. (...) O Sutra do Digno Universal afirma, “Sem, cortar os desejos terrenos ou separá-los dos cinco desejos, eles [indivíduos] podem purificar todos os seus sentidos e enxugar todas as suas ofensas (...)”.⁶⁴


⁶⁴ - [et al.] - *The Writings of Nichiren Daishonin*, p.318: “(...) We learn that that true aspect of all phenomena is also the two Buddhas Shakyamuni and Many Treasures [seated together in the treasure tower]. “All phenomena” corresponds to Many Treasures, and “the true aspect” corresponds to Shakyamuni. These are also the two elements of reality and wisdom. Many treasures is reality; Shakyamuni is wisdom. It is the enlightenment that reality and wisdom are two, and yet they are not two. These are teachings of prime importance. These are also what is called “earthly desires are enlightenment,” and “the sufferings

No segundo excerto, Nichiren Daishonin esclarece, aonde se situa o céu e o inferno: “(...) Primeiro que tudo, sobre a pergunta onde o inferno e o céu exatamente existem, um sutra afirma que o inferno existe por baixo do chão, e um outro sutra diz que o Buda está no Oeste. Segundo uma examinação mais apurada, contudo, revela que ambos existem no nosso corpo de cinco pés. Isto tem que ser verdade porque o inferno está no coração de uma pessoa que interiormente despreza o seu pai e desconsidera a sua mãe. É como a semente do lótus, que contém ambos, flor e fruto. Na mesma maneira, o Buda residente nos nossos corações. Por exemplo, uma pedra tem o potencial para produzir fogo e as pedras preciosas têm um valor intrínseco. Nós pessoas comuns não podemos ver as nossas sobrancelhas, que estão tão perto, nem os céus à distância. Da mesma maneira, nós não vemos que o Buda existe no nosso coração. (...)”⁶⁵

Não procurei estes excertos de propósito para contrapor a conceção ideológica subjacente ao teto da igreja de Santo Inácio, mas, pelo contrário, foram estes excertos, que conheço há bastante tempo, que de alguma forma me levaram inconscientemente a interessar por este teto como contraponto. Quando comecei a pesquisa do que eu queria tratar, lembro-me que comecei a pesquisar alguns temas de interesse, entres os quais a relação entre a matéria e o espírito - tema da exposição “A matéria é o espírito” que realizei na cidade do Crato, no Ceará, em 2015. Lembro-me que utilizei algumas palavras-chave na pesquisa de internet, através da seleção de imagens e que de alguma forma cheguei a este teto. Fiquei admirado com a força apelativa da composição e, no momento a seguir, não pude deixar de contrapor a conceção de felicidade implícita com aquilo que acredito e com os excertos das cartas escritas por Nichiren Daishonin. No primeiro excerto, a expressão “os desejos terrenos são iluminação” por si só, indicam que é justamente através do que se vive neste vasto mundo terreno, onde se integra o nosso ser,

of birth and death are nirvana.” (...) The Universal Worthy Sutra states, “Without either cutting off earthly desires or separating themselves from the five desires, they can purify all their senses and wipe away all their offenses (...)”.

⁶⁵ - *Idem, ibidem*, p.1137: “(...) First of all, as to the question of where exactly hell and the Buddha exists, one sutra states that hell exists underground, and another sutra says that the Buddha is in the west. Closer examination, however, reveals that both exist in our five-foot body. This must be true because hell is in the heart of a person who inwardly despises his father and disregards his mother. It is like the lotus seed, which contains both blossom and fruit. In the same way, the Buddha dwells within our hearts. For example, flint has the potential to produce fire, and gems have intrinsic value. We ordinary people can see neither our own eyelashes, which are so close, nor the heavens in the distance. Likewise, we do not see that the Buddha exists in our hearts. (...)”.



que podemos revelar o nosso potencial mais iluminado. Não cabe neste trabalho de projeto esclarecer em profundo detalhe como esses desejos se tornam iluminação, mas é muito animador que existam textos religiosos que considerem literalmente os desejos terrenos, também chamados mundanos, não como algo a ser cortado ou combatido das nossas vidas. A felicidade não está fora deste mundo, o paraíso está neste mundo terreno no qual temos que desenvolver sabedoria para lidar com ele. Outro ponto: a realidade e a sabedoria são aparentemente dois conceitos distintos, mas na verdade, elas são as duas faces da mesma moeda, *são duas, e ainda assim, elas não são duas [coisas, conceitos]*. Em última instância, isto quer dizer que a dimensão do nosso potencial é tão vasta quanto o mundo, porque a sabedoria desenvolve-se na medida em que vamos mergulhando nas inúmeras possibilidades da realidade.

Penso que o segundo excerto, o contraponto com a concepção ideológica da felicidade celestial, é ainda mais elucidativo. O excerto começa por um dos pontos centrais deste projeto de trabalho: aonde está o céu e o inferno? Ao não estabelecer nenhuma comparação em relação aos escritos ou ensinamentos das religiões ocidentais, mas em relação a outros ensinamentos orientais, Nichiren Daishonin esclarece que ambos existem no nosso corpo, ou seja, nas ações e nas atitudes dos seres humanos. Existe dentro dos seres humanos o potencial para transformar este mundo num céu ou num inferno, o que significa a um nível mais profundo, que está nas nossas mãos fazer da nossa vida um céu ou um inferno. A felicidade não está no Oeste, nem num paraíso celestial. Ela é fruto das nossas ações neste mundo, ela é fruto do desenvolvimento do nosso potencial de uma forma sábia. O nosso potencial manifesta-se paradoxalmente no confronto com a realidade que estranhemos. Se, por um lado, a realidade ou as realidades fazem desenvolver a nossa felicidade ou o nosso sofrimento, por outro lado, o trabalho de casa de toda uma vida seria justamente viver neste mundo com sabedoria. No entanto, porque se trata de um exercício difícil e que exige perseverança, em termos práticos, está longe de constituir uma evidência para o ser humano no decorrer da sua própria vida, tal como é descrito no excerto: *nós, pessoas comuns não podemos ver as nossas sobrancelhas, que estão tão perto, nem os céus à distância.*

5. Perspetivas sobre a felicidade

5.1. A felicidade em Aristóteles

Para Aristóteles, viver de uma maneira feliz equivalia à excelência do caráter de um indivíduo ou ao desenvolvimento da virtude. Questões mais mundanas como o prazer, não eram de negligenciar, mas eram consideradas secundárias. O importante era desenvolver uma personalidade que tornasse a vida das pessoas melhor para cada uma delas. Poderíamos apelidar de uma certa criação de valor ao longo da vida, mas desconsiderando os assuntos hedônicos e psicológicos (estado da mente).⁶⁶ Daniel Haybron classificou este tipo de felicidade como felicidade prudente o que demonstra a meu ver uma visão muito superficial. Diria mesmo que este tipo de visão denuncia o próprio caráter de Haybron. Alguém que classifica o investimento que cada um faz na profundidade do seu caráter de mera prudência, ou que alguém como Aristóteles o promoveu, não pode ter percebido, profundamente, um outro pensamento deste filósofo: “(...) Cada um é feliz na medida que faz e cumpre a sua missão. A felicidade só resulta do cultivo da virtude (...)”.⁶⁷ A felicidade em Aristóteles não está dependente do vai-e-vem da felicidade proveniente do exterior. Essa seria uma felicidade fugaz, não duradoura e vulnerável a qualquer circunstância que destruía o bem-estar material e psicológico. Por isto, Aristóteles também dizia que a felicidade depende de cada um de nós,⁶⁸ porque só a felicidade forjada pelo caráter se torna duradoura. Ela grava-se na vida de cada um porque implica responsabilidade e esforço pessoal independentemente das circunstâncias.

Confesso que quando abri este capítulo tinha a intenção de escrever um texto sobre as interpretações de felicidade ao longo dos tempos. Com a pesquisa descobri um *blog* chamado *The Pursuit of Happiness*, fundado pelo doutorado em Oxford, Mark K. Setton, que faz um apanhado das várias visões sobre a felicidade ao longo tempo de uma forma suscita e rigorosa, bem melhor do que eu poderia fazer. Faz também uma suma sobre a felicidade em Aristóteles, bem mais relevante para a definição dos pontos centrais da minha tese do que a elaboração de um historial de redundâncias, contradições e defesas

⁶⁶ - HAYBRON, Daniel. M. – *Two philosophical problems in the study of happiness*. In *Journal of happiness studies*1, p. 210.

⁶⁷ - ARISTÓTELES – *Pensador*. [Em linha].

⁶⁸ - ARISTÓTELES – *Goodreads*. [Em linha].

de vários aspetos ilusórios sobre felicidade. Acredito que para a criação de um mundo mais harmonioso, temos que construir uma cultura de felicidade na vida terrena, na mesma medida, em que este filósofo grego afirmou que a felicidade é a meta última da existência humana, mas, que depende unicamente de cada um de nós.⁶⁹ Ora se depende de cada um de nós, não depende em última instância de fatores externos. E quando ele apresenta um receituário de virtudes a desenvolver como a coragem, a generosidade, a justiça, a amizade e a cidadania⁷⁰; em traços gerais, o que ele quer dizer é: se cada um de nós forjar o seu caráter individual nesta existência (na nossa presente forma corpórea) desenvolvendo estas virtudes que automaticamente envolvam “o outro”, não só podemos ser felizes, como podemos conduzir os outros à felicidade. Aristóteles vai até mais além, ao afirmar que é essa a nossa missão enquanto seres humanos. Se assim não fosse, ao não contribuirmos para a felicidade social nesta vida terrena, não poderíamos ser verdadeiramente felizes enquanto indivíduos. Neste ponto, a felicidade em Aristóteles parte em sentido contrário ao confucionismo, que promove primeiramente um receituário de moral social e familiar para garantir a felicidade individual.⁷¹

5.2. A felicidade e o dualismo corpo/espírito

A maior parte das religiões consideram haver vários aspetos imateriais numa pessoa, mas justificam-nos ao associar o corpo material a uma alma imaterial. No entanto, a criação da dualidade corpo/espírito é um pressuposto mais circunscrito ao cristianismo⁷² com o intuito de promover a felicidade celestial, se bem que certos filósofos da Antiguidade Clássica, como Platão e Pitágoras já tenham promovido o domínio do corpo e dos desejos carnis para libertar a alma.⁷³ Mas, na verdade, nada há de mais traiçoeiro que a própria mente, se pensarmos na quantidade de doenças do foro psicológico e psiquiátrico, de que tantas pessoas padecem na nossa atualidade. A civilização ocidental assente numa base cristã, caracteriza-se então, por uma cultura cuja mente é tida *à priori*

⁶⁹ - SETTON, Mark K. – *The pursuit of happiness*. [Em linha].

⁷⁰ - *Idem, ibidem*. [Em linha].

⁷¹ - *Idem, ibidem*. [Em linha].

⁷² - RIVIÈRE, Claude - *Introdução à antropologia*, p.142.

⁷³ - FURTADO, Teresa Veiga – Videarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos, p.124.

como elemento de total confiança e cujo o corpo é considerado um lugar de corrupção e causador de sofrimento. Mesmo quando, hoje em dia, certos assuntos como o aborto, doenças sexuais transmissíveis, pedofilia, celibato ou homossexualidade, voltam a ser discutidos pelo Vaticano, por algumas igrejas protestantes ou por novas igrejas evangélicas, o tom é sempre de condescendência, paternalismo ou mesmo de uma enorme agressividade. Mesmo em relação à questão do corpo feminino (considerado um corpo indigno em vários períodos históricos e culturas), houve uma aversão teórica sobre o corpo nos debates feministas dos anos 80, como consequência do essencialismo e da rejeição do biologismo da mulher.⁷⁴ No entanto, a maior contribuição do feminismo para o pensamento ocidental foi a elaboração de um conhecimento teórico a partir do corpo, imprescindível para a formação da identidade, como afirma Teresa Veiga Furtado.⁷⁵ Diria mesmo que a evolução da emancipação feminina está a obrigar os homens a libertarem-se das suas próprias prisões internas e sociais, mas não de uma forma incólume.

Sob este pressuposto dualista foram criadas instituições de clausura que negavam o corpo como potencial, em detrimento do espírito. Para elas eram enviadas pessoas como forma de punição ou iam pessoas cuja escolha pessoal era afastar-se desse mundo, lugar de todos os males, até ao resto da vida. A estes gestos de quase morte eram chamados de espirituais. Estranho porque um sinal de espírito forte esteve sempre associado a um corpo que o sustenta nas civilizações antigas, ou não fossem enterrados todos os corpos e bens em redor de alguns faraós quando estes morriam. A dualidade corpo/espírito conheceu uma das suas versões mais extremas no caso das emparedadas. Estas eram mulheres que viviam num exíguo espaço limitado a quatro paredes e um postigo aberto a parques alimentos e a sacramentos religiosos, como algumas Cónegas Regrantes de Santo Agostinho, na serra do Pilar.⁷⁶ Qualquer desejo romântico-moderno de viver numa comunidade fechada longe de tudo e todos é uma versão mais suave do mesmo pressuposto cristão contra o mundo. Mas, é justamente a dificuldade deste mundo que nos faz seres humanos, e não o contrário.

⁷⁴ - *Idem, ibidem*, p.85.

⁷⁵ - *Idem, ibidem*, p.85.

⁷⁶ - GIRÃO RIBEIRO, Maximina – *As mulheres emparedadas do Porto*, [Em linha]

A época das luzes foi talvez ainda mais responsável que a Idade Média por este pressuposto cristão. A revolução intelectual da primeira metade do século XVII recusou a mistura das esferas do sagrado e do quotidiano, concebendo uma religião dualista assente na piedade, numa esperança passiva na sua interpretação espiritual.⁷⁷ Existia um Deus onipotente reinando acima dos homens e vigiando a cada momento em todas as partes. O culto a Deus que constituía um refúgio permitindo chegar a algo inacessível prometido aos homens através do sacrifício único e perfeito sofrido por Jesus Cristo na cruz, perpetuamente renovado nos altares e chamado de além, que os deístas e ateus rejeitam, encaixa-se, paradoxalmente, no pensamento mais racionalista na sua maneira de conceber a religião. Como consequência final, a conceção da basílica é, segundo Pierre Chaunu, a expressão laica, em termos de espaço, de um mundo racional e de um paraíso celestial prometido que não se arriscam a encontrar-se.⁷⁸

5.3. A felicidade empírica de Locke

Uma das correntes filosóficas mais proeminentes do séc. XVIII, segundo Hazard, foi o empirismo de Locke baseado num deísmo e numa religião natural, no direito e na moral social, na felicidade na terra e no sentido da vida baseado nos sentidos, face ao ideal científico e progressista francês.⁷⁹ Pope, de igual modo, não esquece a importância de ser feliz e o presidente Jefferson, grava até aos dias de hoje na declaração de Independência dos Estados Unidos face à Inglaterra, em 1776, a importância de procurar a felicidade⁸⁰: “(...) *We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness (...)*”⁸¹

Essay on human understanding de Locke que seria desde o final do séc. XVII até aos finais do séc. XVIII o livro de cabeceira, é, no fundo, um trabalho sobre a tolerância, porque ao revelar a natureza das coisas, também revela os limites do entendimento

⁷⁷ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume II*, p. 74.

⁷⁸ - *Idem, ibidem*, p. 74-75.

⁷⁹ - *Idem - A civilização da Europa das luzes, volume I*, p. 286.

⁸⁰ - *Idem, ibidem*, p. 286.

⁸¹ - *Ushistory* [Em linha].

humano oscilando entre ideias simples associadas às experiências sensoriais, entre ideias simples de reflexão e as ideias de existência e de cálculo.⁸² Destas ideias simples derivam, na verdade, as ideias mais complexas. Da experiência resultante da sensação derivam, no final, todos os conhecimentos possíveis. Essa experiência interior é a que de facto traduz conhecimento e não a aplicação de uma série de regras e preceitos.⁸³

Locke esteve em sintonia com o que se poderia chamar uma teoria do potencial do mundo, em total contraste com o pressuposto cristão de dualidade corpo/espírito. Mas, não é de estranhar estes contrastes filosóficos, uma vez que o barroco em particular e a época das luzes em geral, viveram muito dos seus debates assentes em conceitos opostos.

5.4. Materialismo histórico e capitalismo

A leitura da história da humanidade, como a história do espírito da humanidade, sendo este o espírito abstrato transcendente do homem real, como ilustra o pensamento hegeliano, não foi tomada por Marx e Engels como uma mera crítica, mas fez-se constituir como a própria base do seu pensamento. Para Feuerbach, a quem eles atribuem um grande contributo para o pensamento socialista, o único devir do homem assenta no saber das transformações das relações concretas dos homens reais.⁸⁴ Ao passarmos do abstracionismo dito absoluto, à conceção estrita e palpável das experiências empíricas da natureza e da história feita pelo homem, falamos de Marx e Engels como os fundadores do materialismo histórico ou científico.

Se, por um lado, com estes fundadores, o ser humano é devolvido à realidade onde se insere – à sociedade e à natureza – depois de tantas conceções alienadoras apontando o seu desenvolvimento e a sua felicidade para fora de si mesmo; por outro, traça-se o objetivo de transformar o ambiente em que o ser humano vive para que ele mesmo se transforme.⁸⁵ Segundo esta visão, o ser humano é o resultado das circunstâncias económico-sociais, que sendo desfavoráveis o fazem cair em desgraça. Por isto, a solução

⁸² - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume I*, p. 293, 294.

⁸³ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume I*, p. 294, 295.

⁸⁴ - BEDESCHI, Giuseppe - *Marx*, p. 71-72.

⁸⁵ - *Idem, ibidem*, p. 73.

do materialismo histórico estava na ação direta e profunda sobre estas circunstâncias fazendo uso da política.⁸⁶

Se, ao mesmo tempo, a felicidade do ser humano depende da mudança das condições exteriores à sua vida, também este tipo de pensamento, no limite, o pode tornar numa vítima das próprias circunstâncias. No limite, todos e tudo (o governo, os pais, a vizinha do lado, a sociedade, etc.) serão os causadores do seu sofrimento, desresponsabilizando os seus atos e decisões enquanto indivíduo. Nem tudo pode ser controlado politicamente. O desejo de poder ou a inveja, por exemplo, não podem ser resolvidos pela melhoria das condições materiais, mas sim através do desenvolvimento simultâneo das várias vertentes do ser humano. É na questão do indivíduo que o capitalismo mais apostou ao promover o chamado empreendedorismo. Na terra do tio Sam, qualquer indivíduo pelo seu esforço e capacidade poderia ter sucesso, mas nem sempre devido ao melhor das pessoas e muitas vezes à custa de grandes desequilíbrios sociais.

As consequências do capitalismo estão a ser pelos vistos mais duradouras que as experiências socialistas, a começar pelo processo de sedução que alimentam. No hipermercado ou no centro comercial concentra-se o modelo da maior parte das atividades e funções sociais, de forma controlada, como o trabalho, as atividades de tempos livres, o núcleo de rede transportes, a distribuição de alimentos e de produtos de higiene, o local de trabalho e o centro de cultura e dos *media*. Apesar das cidades continuarem a ser cidades, o hipermercado tornou-se um núcleo de aglomeração de síntese para onde vão as autoestradas já fora da cidade. Aí encontra-se a felicidade hiper-real, onde se encontram todas as funções e operações, onde não há passado nem futuro, mas sim o agora imediato e em todas as direções.⁸⁷

A análise feita por Baudrillard sobre as fases sucessivas da imagem, põe-nos de alerta sobre a influência que ela tem sobre a nossa felicidade ou ilusão. A imagem detém uma aparência benéfica quando é reflexo de uma realidade profunda a que chamamos representação e torna-se prejudicial quando, a imagem-máscara deforma essa realidade. A imagem constitui um sacrilégio ou torna-se um embuste quando mascara a ausência de

⁸⁶ - *Idem, ibidem*, p. 74.

⁸⁷ - BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulação*, p. 98-101.

uma realidade profunda, ou o mesmo será dizer que ela “se vende” como algo profundo que não é de todo. Por último, a imagem é um puro simulacro, quando já não tem qualquer vínculo com nenhuma realidade.⁸⁸ É desta última fase da formação de imagem, a da simulação, que se alimenta o capitalismo. A Disneylândia, a “Enchanted Village”, a “Magic Mountain”, etc, são segundo Baudrillard, paradigmas dessa imagem de simulação de felicidade que procuram esconder que o real já não existe, mas recuperando o sentido da realidade; ao vender um santuário de imagens onde “(...) os próprios adultos que vêm aqui fingir que são crianças para iludir a sua infantilidade real.”⁸⁹

Quem não se queixa da violência, da injustiça, das migrações em massa ou até dos crimes em massa? Pouca gente. Todas elas são atribuídas às consequências do capitalismo, mas há uma dimensão mágica, quase de feitiço, na felicidade das pessoas que leva o capitalismo a perdurar para além dos seus escândalos financeiros.


5.5. A felicidade na contemporaneidade

Quando Bruno Taut, ao escrever o sugestivo artigo sobre a possibilidade de se poder desenhar a felicidade, baseou-se no rigor da arquitetura e do urbanismo para iniciar a sua investigação e não noutra disciplina mais aberta à fantasia. Contrapondo o utópico arquiteto francês Claude Nicolas Ledoux às propostas contemporâneas de desenho de Paul Noble, Neo Rauch e David Thorpe, este artigo colocou um enfãse na associação da organização do espaço em relação ao estado de vida do ser humano, ou seja, ele contrapôs o ideal de perfeição de Ledoux em termos de conceção de espaço ao maior ou menor grau de felicidade. Esta relação foi contestada pelos três artistas referidos ao denunciarem, através das suas propostas no âmbito das artes plásticas, as consequências quase cruéis do que uma comunidade perfeita pode envolver,⁹⁰. O problema, a meu ver, é quando se toma uma parte pelo todo. A arquitetura desde a pré-história e o urbanismo, *à posteriori*, com o sucessivo desenvolvimento dos núcleos habitacionais, foram de facto muito relevantes para o bem-estar social e físico dos seres humanos, e decerto também se deve

⁸⁸ - *Idem, ibidem*, p. 13.

⁸⁹ - *Idem, ibidem*, p. 21.

⁹⁰ - TAUT, Bruno – *Can one draw happiness?* In: *Drawing now: eight propositions*. p. 69



em parte a um desejo utópico. Porém, Ledoux tendo sido considerado um dos símbolos do perfeccionismo do antigo regime, as suas ideias são reflexo de quando o iluminismo desligou o pensamento das questões terrenas e a fantasia destronou a realidade e o bom senso. Diria que maravilhas como a porta de Ishtar ou o processo secular que levou à concretização do monte alentejano, não foram de certeza concebidas confundido o todo com as partes. Mas antes, ambas as partes, realidade e fantasia, contribuíram juntas e lentamente para um todo chamado equilíbrio social, ou seja, para o bem-estar e a felicidade das populações.

A felicidade para os cientistas da genética comportamental Lykken e Tellegen, traduz-se numa espécie de bem-estar cuja vida de alguém se expressa em termos de sucesso e riqueza ao ponto de se tornar invejável.⁹¹ Não podemos negar que de alguma forma o bem-estar tem a sua importância, pela simples evidência, que a maioria dos comuns mortais deseja e luta por ter uma vida materialmente melhor. Necessidades básicas como um bom abrigo (casa), alimentação para sobreviver e roupa para se adaptar às mudanças climáticas, são aspetos que garantem o mínimo de bem-estar na vida de uma pessoa, o que sem dúvida ajuda no seu grau de felicidade. Mas, como Daniel M. Haybron bem nota, no seu estudo sobre a felicidade, as considerações de Lykken e Tellegen constituem somente uma parte da felicidade aristotélica.⁹² Na verdade Haybron, distingue no princípio do seu texto que os termos felicidade e bem-estar se confundem, por isso enquanto, que para Aristóteles e para Jefferson, ela implica muito mais que um estado da mente elevando-se à inteireza do caráter de uma pessoa, para Lykken e Tellegen, ela trata-se unicamente de uma questão psicológica.⁹³

A fragilidade dessa felicidade “psicológica” é demonstrada com bastante ironia num filme de animação, de Steve Cutts que recebi por acaso através da aplicação *WhatsApp*. O filme transforma-nos em ratos, nós seres das grandes cidades da civilização ocidental, que se atropelam, correm, se bloqueiam nos transportes públicos, nos centros comerciais, se enervam para ir trabalhar, para ganhar muito dinheiro, para depois se divertirem gastando mais dinheiro em bebida ou outros produtos que possam satisfazer

⁹¹ - HAYBRON, Daniel. M. – *Two philosophical problems in the study of happiness*. In *Journal of happiness studies*1, p.209

⁹² - *Idem, ibidem*, p. 210.

⁹³ - *Idem, ibidem*, p. 210.

uma sensação de felicidade. Na verdade, nós, os ratos voltamos ao princípio do ciclo, precisando de obter mais dinheiro para sobreviver e acabamos por voltar à ratoeira do trabalho repetitivo. Assim, se alimenta a sociedade capitalista e a sua promessa de paraíso sob a máxima, *consume e serás feliz*. A história deste filme é acompanhada pela ária *Habanera*, da ópera *Carmen* de Bizet. Que outra banda sonora poderia melhor ilustrar a sedução do consumo, senão na figura de Carmen, uma sedutora!⁹⁴ Esta proposta de felicidade constitui uma versão negativa da felicidade terrena. Na verdade, mais que negativa, ela constitui uma adulteração da felicidade terrena, porque a felicidade na era do capitalismo nasce no mundo terreno, aproveita-se dele e transforma-o num mundo artificial onde o objetivo é a obtenção do lucro por uma restrita minoria. A necessidade do desenvolvimento da personalidade já tinha sido remetida para as utopias de felicidade do passado quando o ser humano passou a manipular a natureza na era industrial. Tornou-se numa perversão quando as mercadorias deixaram de significar bem-estar, para se tornarem engodo financeiro. Felicidade na contemporaneidade significa satisfação imediata e ter muito dinheiro segundo as premissas do seu sistema económico dominante.


Há cada vez mais sintomas sobre essa perversão nas nossas sociedades e por isso, surge aqui e ali, uma vontade de recuperar o cultivo do ser. Seria interessante refletir um pouco sobre a quantidade de publicações dos chamados livros de autoajuda que proliferaram nos últimos anos. Uns acrescentarão algo, outros serão puro charlatanismo, como qualquer género literário, mas é o fenómeno que é bastante curioso e revelador. A felicidade no ocidente não é um assunto menor. Ela é o assunto, quando tudo é assunto na sociedade de todas as discussões sem o efetivo aprofundamento de nenhuma.

6. Assuntos mundanos

6.1. Vida diária, entre constrangimento e prazer

Ao falar da curadoria que fez para a exposição *Vantagens e desvantagens da História para a Vida*, Paulo Pires do Vale traduz no artigo publicado para a brochura da mesma, o que eu próprio penso sobre a história. A exposição decorrida entre o 24 de

⁹⁴ - CUTTS, Steve – *Happiness* [Em linha].



setembro de 2016 e o 8 de janeiro de 2017, no Fórum Eugénio de Almeida, assentava em dois vetores fundamentais. Por um lado, o estudo da história proporciona-nos olhar para os erros da humanidade para que o nosso percurso mude. Permite traçar os dados comuns de um povo ou o legado de um indivíduo, recupera os sonhos do passado ainda não realizados e permite desmistificar ideias maniqueístas e a glória de certos paraísos. Por outro lado, escamotear a nossa responsabilidade no futuro da história ou agir meramente segundo as visões e as experiências do passado, tenham sido elas positivas ou negativas, não pode trazer qualquer avanço à nossa condição humana.

O curador, ao apoiar-se nas considerações de Friedrich Nietzsche, remete a reflexão sobre a história para a sua perceção enquanto manifestação da vida e não como um mero capricho intelectual. A história não é nem só luz como a história dos heróis, nem só sombra como a história dos desfavorecidos. Porque ela é manifestação da vida, ela é simultaneamente as duas. Porém, a história do passado só pode constituir um trampolim para que os criadores, os fundadores e os inquietos (parafrazeando Pires do Vale, *aqueles que na verdade fazem a história*) tratem do presente e se atrevam a lançar um futuro com novas ideias e comportamentos.⁹⁵

Regressando à ideia barroca de promover o ideal de um paraíso para além do céu, onde a felicidade existe pura e imaculada, mas reduzindo o ser humano à sua insignificância, leva-me a rebater de uma forma necessariamente ideológica, com o mesmo argumento que Pires do Vale utiliza para falar do verdadeiro sentido [utilidade] da história: “(...) A história é preciosa, conhecê-la é fundamental, mas tem de estar ao serviço da vida, do presente. Aqui e agora é sempre o instante decisivo (...)”.⁹⁶ A ideia por trás dos tetos barrocos, conforme podemos observar sublimemente na igreja de Santo Inácio em Roma, é contrária à vida quotidiana e à aceitação de que podemos e que devemos ser felizes aqui, onde cada um de nós se encontra neste preciso momento em que vivemos. Isto na versão italianizante que assenta na vertente mais celestial da felicidade. A versão ibérica e regional do barroco iria justamente valorizar a vida quotidiana imbuindo-a de sentido divino como temos vindo a analisar.

⁹⁵ - PIRES DO VALE, Paulo – *Vantagens e desvantagens da história para a vida*, p. 2-3.

⁹⁶ - *Idem, ibidem*, p. 3.

Mas, o barroco não foi de facto somente a arte do paraíso celestial. Arnold Hauser, no seu estudo sobre o barroco, surpreendeu-se com o facto da arte de dois territórios tão próximos como foram a Flandres e os Países Baixos poderem ter produzido alternativas artísticas tão dispares. Mais que as separações religiosas entre católicos e protestantes que as dividiram na transição do séc. XVI para o séc. XVII, foi a luta conservadora da classe média a norte, detentora da gestão das comunas, pela manutenção dos autogovernos regionais com raiz na sociedade medieval que está na origem dessa disparidade. Nas províncias flamengas do Sul, esta classe média urbana perdera o poder para as esferas aristocráticas da sociedade, dependentes da corte. As favoráveis condições marítimas e a insolvência de Filipe II em 1596 que levou à falência dos banqueiros italianos e alemães e à ascensão de Amesterdão como grande centro financeiro, foram outras boas circunstâncias que explicam a prosperidade económica holandesa.⁹⁷

Esta classe média de comerciantes – a grande burguesia - que baseava a sua atividade económica na riqueza e no lucro, tornou-se, então, nas províncias unidas do Norte a classe governante. Estes comerciantes eram chamados de regentes e faziam-se suceder por laços de sangue.⁹⁸ É devido a este facto político que a arte holandesa adquiriu um carater tão peculiar na arte barroca, distinto do barroco flamengo de Rubens e do resto da Europa porque, aí, a classe média estava em declínio. Não comprometidas com a Igreja, as obras de arte holandesas proliferam por todo o lado menos nos espaços religiosos e, claro, nunca numa igreja protestante. Apesar de alguma encomenda privada pedir a representação de uma história bíblica, são os temas de assuntos seculares que dominam a pintura. Ao contrário, do idealismo italiano jesuíta que promovia um mundo outro, além do próprio céu, fora desta realidade; a arte holandesa abraça o mundo e a realidade de todos os dias. Faz-se uma pintura de costumes, representam-se retratos individuais e em grupo, pinturas de paisagem e de naturezas-mortas (Fig. 7), interiores (Fig. 8) e motivos arquitetónicos.⁹⁹ Estes temas deixam de ter que estar integrados numa narrativa para que possam ser pintados pelo artista. Não há mais pretextos para que os detalhes da realidade não possam ser encarados pelos artistas. Com a pintura holandesa,

⁹⁷ - HAUSER, Arnold – *O barroco da burguesia protestante*. In: *O conceito de Barroco*, p.77.

⁹⁸ - *Idem, ibidem*, p.78.

⁹⁹ - *Idem, ibidem*, p.79.

a história da arte, pela primeira vez, passa o seu foco de estudo do passado para o presente. Como Arnold Hauser menciona no seu ensaio sobre *o barroco da burguesia protestante*, aqui não há sombra de qualquer alheamento. Não se deseja viver num outro lugar, não se sonha com um paraíso distante como a sugestão de “A glorificação de Santo Inácio”. Antes pelo contrário, os olhos abrem-se para a realidade do dia-a-dia, para o quotidiano. Abrem-se para uma realidade de um país que prospera baseado no comércio de bens. Estamos perante uma sociedade de cariz individualista.

O estilo procurado é muito naturalista, distinto da seriedade e da exuberância do resto do barroco europeu. Há uma busca pela objetividade no retratar da natureza, mas também quando transpõem uma mensagem mais espiritual ou uma experiência pessoal numa imagem clara e definida.¹⁰⁰ Mas, este estilo naturalista da arte holandesa nem sempre repercutiu uma tradução fiel da natureza. Apesar do historiador de arte holandês Karel van Mander ter recomendado aos artistas no seu livro *Schilder-Boeck* (O livro do pintor) pintar diretamente da realidade da vida, *naer het leven*, artistas como Jan Van Goyen ou mesmo Johannes Vermeer não pintaram a vila piscatória de Scheveningen ou a cidade Delft, respetivamente, como a viam. Acentuaram o padrão das dunas, nuvens e casas pintando de memória, *uyt den gheest*.¹⁰¹ Muitas representações apesar de terem um estilo muito natural no que respeita às figuras e aos objetos, a cena é composta com uma intenção moralizadora, como foi disso exemplo muitos dos quadros de Jan Steen (Fig. 9).¹⁰²

Estas características de realismo das cenas e de naturalismo das formas na arte holandesa do séc. XVII, levaram Germain Bazin a dedicar-lhe um capítulo na sua obra *História da arte, da pré-história aos nossos dias*, interpretando-a não como uma variante do barroco, mas como uma resistência ao barroco. Ao constituir-se como uma democracia laica mais igualitária, assente numa sociedade burguesa, a Holanda fez frente aos estados mais poderosos, através de um único recurso: o realismo. O pragmatismo burguês levou a um grande desenvolvimento das técnicas de observação procurando captar as imagens mais fiéis da vida, entrando em contracorrente com a retórica barroca. Mesmo havendo

¹⁰⁰ - *Idem, ibidem*, p.80.

¹⁰¹ - WESTERMANN, Mariët – *A wordly art: the Dutch republic 1585-1718*, p.71-73.

¹⁰² - *Idem, ibidem*. p. 10-15.

uma influência italianizante, através dos artistas que estudaram em Roma, quase todos pertencentes à escola de Utrecht, não foram eles que vingaram. Bazin entra assim em consonância com os estudos de Hauser, mas tem a inteligência, a meu ver, de claramente dissociar a arte holandesa do seu elo forçado ao barroco.¹⁰³

A Wordly Art, um livro de Mariët Westermann, através do seu título, expressa o tema central da arte da república holandesa entre 1585-1718: o estudo do mundo. E por este mundo passam um moinho de Jacob van Ruisdael, uma visita de médico de Jan Steen, uma vista de um corredor de Samuel van Hoogstraten, um pintassilgo de Carel Fabritius (Fig. 10), uma paisagem de inverno de Hendrick Avercamp, (pintor representado no Museu de Évora), a representação de uma mulher Tapuya de Albert Eckhout, uma natureza-morta de caça de Willem van Aelst, um retrato de homem de Johannes Verspronck ou uma gravura iluminada da metamorfose de um inseto do Suriname executada por Maria Sibylla Merian (Fig. 11). Os holandeses descobriram que a(s) realidade(s) do mundo(s) é(são) muito mais interessantes do que qualquer mundo abstrato. A variedade e a potencialidade do mundo são imensas, com os seus diferentes indivíduos, animais e objetos, até porque novos mundos exóticos se descobrem. No caso da Holanda, descobrem-se os novos mundos das colónias como o Suriname, a colónia de Pernambuco, bem como certos territórios indonésios. Podemos dizer que é característico do mundo, ser de alguma forma, exótico e misterioso, uma vez que esconde ele mesmo, o sistema inteligente que permite o seu funcionamento, aquele que o despertar da ciência moderna no séc. XVII começou a desvendar.

Enquanto que o interesse holandês pela representação artística dos assuntos seculares se baseava na economia, existiram outras representações barrocas da vida diária nos países católicos, justificadas frequentemente pela intervenção do divino. As naturezas-mortas de Josefa d'Óbidos, por exemplo, não são meras representações pictóricas de caixas, barros ou flores, (Fig. 12). Estas representações remetem para a condição ética e ôntica destes objetos.¹⁰⁴ São manifestações no quotidiano da obra maravilhosa de Deus, que traduzem delicadeza, requinte, sugestão de sabor, frescura,

¹⁰³ - BAZIN, Germain – *História da arte: da pré-história aos nossos dias*, p. 303-306.

¹⁰⁴ - PEREIRA, José Fernandes – *O barroco do século XVII: transição e mudança*. In *História da Arte Portuguesa, volume 3*, p.18.

variedade, etc. É natural que esta pintora nascida em Sevilha tenha tido o mesmo entendimento da natureza e do divino do barroco espanhol, como referido por Emilio Orozco Diaz, a que aludi no capítulo 2.1.

Também a poesia traduziu esta interpretação da beleza de certos objetos. O poema “O lampadário de cristal” de Jerónimo Baía descreve o lampadário enviado pela Duquesa de Saboia, como prenda, à Rainha de Portugal, sua irmã, como um fogo celestial “digníssimo” do templo de Diana, que por emulação excede o próprio céu através da sua luz, que se renova por mais vidas que a própria Fénix ou que Ícaro desejara ter sido derretido pela sua luz.¹⁰⁵

Mas foi na doçaria que o divino melhor acolheu o mundo tereno, se refletirmos na variedade da produção nos conventos portugueses, em especial no Alentejo. Como as claras dos ovos eram utilizadas para purificar o vinho branco e também como substância para engomar os fatos elegantes, as gemas eram utilizadas em grande quantidade de açúcar proveniente das colónias portuguesas para a produção de doces, durante todo o período barroco até ao séc. XIX. “Barrigas de freira”, “papos de anjo”, ou “toucinho do céu”, são exemplos de uma doçaria que dignifica o mundo secular justificado como manifestação do divino.¹⁰⁶

6.2. A natureza do homem

Em termos biológicos, o aumento da quantidade de certos parâmetros como dieta, temperatura, sexo, etc, não representa necessariamente uma melhoria para o ser humano. Segundo Gregory Bateson, para que uma experiência seja considerada de alguma forma boa para o organismo, existe um valor quantitativo ótimo que não se deve situar nem acima nem abaixo, pois na biologia não existem valores uniformes. Ao contrário do dinheiro, que sempre se deseja ter mais, ter mais cálcio do que o desejável ser-nos-á prejudicial. Mas, no seu livro sobre *Natureza e Espírito*, Bateson vai na verdade mais longe, afirmando que mesmo ter mais dinheiro torna-se a partir de um certo ponto, mais

¹⁰⁵ - BAÍA, Jerónimo – *O lampadário de cristal* [Em linha], <http://alfarrabio.di.uminho.pt/ver-cial/baia.htm>


¹⁰⁶ - *A doçaria conventual portuguesa* [Em linha].

que tóxico, totalmente antibiológico.¹⁰⁷ As diversas formas de clausura feminina e masculina poderiam também ser apelidadas de tóxicas e antibiológicas, uma vez que operam contra a maior parte das funções do corpo. Dependendo de corpo para corpo, o valor quantitativo ótimo pode ser chamado em termos simples de sabedoria, valor essencial para a felicidade humana.

Apesar, da discussão entre homem e natureza ou cultura e natureza, ter tido várias interpretações durante os séculos, os dois termos nunca se opuseram tanto como no pensamento racionalista. Poder-se-ia mesmo dizer que essa discussão nunca fora tão antibiológica. O livro *O erro de Descartes* de António Damásio assim o defende através de estudos e pensamentos em neurociência e neurologia com uma linguagem filosófica explicativa da vida e do ser humano como um todo. Um todo que integra um cérebro e um corpo, cujo interior vive em permanente colaboração entre pensar e sentir e sempre interligado a um domínio macroscópico exterior chamado mundo. Uma integração e uma interação alheias a qualquer pensamento dualista como o cartesiano!

Damásio apresenta vários casos de investigação em doentes com lesões cerebrais, mas começa por cruzar outra disciplina, a história, repescando um caso clínico descrito nas *Publications of the Massachusetts Society*, como prova documental para complementar, do lado das ciências sociais e humanas, as suas investigações nas ciências exatas. Em 1848, no Vermont, um capataz da construção civil, ao tentar detonar uma rocha, produziu uma faísca que fez com que uma vara de ferro lhe atravessasse a cabeça desde o maxilar esquerdo até à região frontal do cérebro, perfurando-lhe a base do crânio e saindo a alta velocidade. Phineas Gage, este era o seu nome, consegue sobreviver e passados quase dois meses, após um tratamento de minuciosa desinfeção, é considerado curado. No entanto, após o acidente, nada seria o mesmo e a sua personalidade sofreria profundas alterações. De um homem de visão estratégica, determinado, paciente e cordial, revelou-se, com o passar do tempo, incapaz de concretizar os seus planos, obstinado nas ideias, mas vacilante nas ações, impaciente e brejeiro. Não perdera os seus conhecimentos, nem a destreza física, mas o seu raciocínio desadequava-se à realidade das coisas e as suas decisões não só não se integravam no sistema de valores sociais,

¹⁰⁷ - BATESON, Gregory – *Natureza e espírito: uma unidade necessária*, p.55-56.



como lhe eram muitas vezes contrárias. Assim, por um lado, a mudança na conduta social de Gage e a sua fraca capacidade para tomar decisões levariam a crer, estas funções estariam relacionadas com uma certa região cerebral. Por outro, apesar de ele saber as normas sociais e o que fazer em termos racionais, algo se havia danificado no cérebro para que, na prática, ele não as aplicasse. Após uma reconstituição virtual do seu crânio e cérebro, pôde-se verificar que a lesão deste capataz, afetara sobretudo os córtices pré-frontais nas superfícies ventral e interna de ambos os hemisférios. Tal facto coincide com estudos recentes do autor, de Hanna Damásio e outros colegas da mesma equipa, que apontam a região pré-frontal ventromediana como responsável pela capacidade de tomar decisões, planear o futuro e adaptar as normas sociais adquiridas à sobrevivência de um indivíduo. Isto leva a pensar que cada componente do cérebro não pode depender somente da sua própria operacionalidade, mas depende da sua operacionalidade conectada à rede de múltiplos sistemas para que a mente funcione na íntegra.¹⁰⁸

Esta é a base que desmonta a teoria racionalista de Descartes (daí o nome do livro) que fez separar o campo racional do resto do corpo menosprezando a importância das emoções. O cérebro surgiu porque o corpo existe e o informa no seu próprio interior sobre o que existe lá fora no mundo com o objetivo do ser humano poder singrar. Contrariamente ao dito *teatro cartesiano*, o cérebro não concentra numa só única estrutura perfeita todas as experiências dos cinco principais setores sensoriais, processa todas as representações veiculadas por eles de uma forma integrada e simultânea, de modo a que caso suceda a danificação de regiões de convergência de alto nível em ambos os hemisférios, tal ocorrência não impeça a “integração mental” ainda que com limitações. Também não existe um armazém onde se acumulam réplicas perfeitas dessas experiências. Damásio fala em representações disposicionais construídas de forma imprecisa e incompleta em vários locais do cérebro que dão ordens a pequenos grupos de neurónios e que, sob certas necessidades, reconstroem a representação momentânea de algo a um dado ritmo. Estas representações existentes desde o passado nas nossas mentes, constituem o conhecimento adquirido, mas também têm a capacidade de gerar outras representações. O mesmo será dizer que estas representações, que no fundo são indícios

¹⁰⁸ - DAMÁSIO, António – *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*, p.29-64.

e formas incompletas e pré-existentes, são essenciais ao nosso pensamento. Certos circuitos que ligam esta dinâmica comunicação de experiências são ainda flexíveis e suscetíveis de serem modificados até se sedimentarem em circuitos estáveis. Deste modo podem refinar as próprias representações; o que é feito ao longo de toda a vida de um indivíduo.¹⁰⁹

Os vários circuitos que regulam a sobrevivência, como a respiração ou a sexualidade e que são comumente chamados de instintos, são, em Descartes, elementos que minam a razão. Mas, Damásio começa por dar alguns exemplos cientificamente comprovados de que o desequilíbrio mental pode afetar diretamente o sistema hormonal e imunológico de um ser humano, afirmando assim que o corpo e o cérebro não estão separados, mas condenados a cooperar mutuamente a nível biológico e químico. E relativamente ao argumento deste filósofo francês do séc. XVII, de que é o controlo das nossas inclinações animais pelo pensamento racional que nos torna humanos, Damásio concorda com a formulação, mas contra-argumenta no sentido oposto: esse controlo é uma operação biológica estruturada tão ou mais complexa que a sua *res cogitans*. O que se defende aqui é que as regras em sociedade, que em sentido mais abrangente estruturam a cultura, advêm da flexibilidade biológica dos seres humanos. Simplificando ainda mais, a educação, que é algo social e cultural permite a sobrevivência, e por isso, antes de ser cultura, é uma defesa do próprio organismo. Amar, ser generoso, ser bondoso, ter compaixão ou ser honesto é uma regulação neurobiológica orientada para sobreviver.¹¹⁰ Este ponto é a meu ver bastante revolucionário, e libertador depois de termos saído de um séc. XX chacinador, sob o domínio da razão, e termos entrado num novo século já tão perturbador.

Talvez seja aceitável esta ligação entre corpo com as suas emoções e sentimentos e o cérebro, mas o que se passa no caso de um raciocínio mais elaborado numa tomada de decisão, relativamente a escolhas do tipo com quem casar, que carreira seguir, ou até mesmo a elaboração de uma lei ou tese? Mesmo nestes casos, Damásio, indica que apesar da maior complexidade, existe sempre um núcleo neurobiológico na base. Este núcleo contém os marcadores somáticos (imagem que marca o corpo) que incluem tanto as

¹⁰⁹ - *Idem, ibidem*, p.121-157.

¹¹⁰ - *Idem, ibidem*, p.159-174.

sensações viscerais como as não viscerais, são uma espécie de sentimentos capazes de aumentar a capacidade de precisão e eficiência no processo de decisão face a uma enorme variedade de cenários e que foram criados na sua maior parte pelo processo de educação e socialização. Não é de espantar que a sua sinalização se situe nos córtices pré-frontais. O autor ressalva, ainda assim, que em alguns casos terá de haver um raciocínio à parte, subsequente, seletivo e final. Os marcadores somáticos não tomam decisões por nós. São tão somente um processo de filtragem que separa o trigo do joio, mas não descarta a nossa responsabilidade final.¹¹¹ De outro modo, seríamos uns escravos da biologia, do mesmo modo que Descartes nos lançou na escravatura da razão com o intuito de nos libertar.

A meta última de António Damásio na defesa do corpo e em particular das emoções na racionalidade é a de resolver os problemas que a nossa sociedade enfrenta hoje em dia quando refuta o pensamento cartesiano. Descartes inverteu o caminho natural das coisas porque pensar segundo a bitola da mecânica de relojoaria para provar a existência humana, contraria o facto de que desde a humanidade é humanidade, os seres vivos já existiam. Este cientista português de certa forma inaugurou, não um caminho de inversão de marcha rumo aos primórdios naturais da existência, mas sim um ampliar da perspetiva sobre a nossa natureza com a promessa filosófico-científica de virmos a ter uma humanidade mais feliz. Mas, isto não implica menos desafios. A felicidade em Damásio não é neutra, implica dor.¹¹²

6.3. O homem e a natureza

Se, por um lado, as conquistas científicas iluministas abanaram as anteriores explicações religiosas sobre os fenómenos da natureza baseadas na vaga argumentação de que tudo é intervenção da mão divina, por outro lado, a filosofia soube justificar as novas explicações científicas da natureza como prova da inteligibilidade da criação divina. O novo espírito científico do iluminismo não pode igualmente querer explicar tudo, porque o homem só tem capacidade para se aperceber de uma ínfima parte dos fenómenos da natureza. Por muito brilhante e impactante que a filosofia mecanicista tenha

¹¹¹ - *Idem, ibidem*, p.221-262.

¹¹² - *Idem, ibidem*, p.287-340.

sido prevendo os fenômenos, as suas explicações só terão sentido porque integradas nas leis do espírito.¹¹³ O conhecimento da natureza, devido à consciência do sucessivo progresso científico, deixa de ser intrinsecamente filosófico para se tornar num conhecimento mecanicista das aparências. Na verdade, ele deixa de ser na época das Luzes uma filosofia natural para tornar-se uma ciência.¹¹⁴ E paradoxalmente, a limitação da capacidade da ciência tornou-se desde sempre o estímulo da própria investigação científica. A verdade em ciência, de qualquer modo, só pode ser descoberta parcialmente, conquistando passo a passo o mistério da natureza.

O iluminismo alemão dos finais do séc. XVIII, apesar de tardio apresentou-se como a alternativa aos debates filosóficos que opunham a França à Inglaterra entre racionalismo crítico e empirismo. Escapou à tensão da discussão razão *versus* natureza, harmonizando-as, e fez da filosofia de Kant e do centro universitário de Koenigsberg, o terceiro grande espaço cultural europeu de língua alemã.¹¹⁵ Mais a Sul, com o golpe dado sobre a Companhia de Jesus, primeiro em 1757, em Portugal, e depois em 1764, em França, até se dissolver por completo em 1773, surge em definitivo uma proposta de religião baseada na natureza, regulada por uma moral de boa conduta e ligada ao Deus Supremo. Como a natureza se torna uma manifestação da inteligência divina, qualquer pessoa que dela se aproxime, conecta-se automaticamente com Deus, sem ser preciso a ação intermediária das ordens religiosas e dos rituais de culto.¹¹⁶ A felicidade passou a assentar então na harmoniosa trindade homem-natureza-Deus.

Dando um enorme salto para frente, é bastante inspirador ver como certos movimentos artísticos acolheram a natureza como um enorme potencial para as suas criações. No caso de Paul Klee, ele fez das suas reflexões sobre a natureza, a base da sua investigação artística recusando uma mera observação passiva. Não nos devemos deter em algo acabado, mas numa parte da natureza que prometa um devir, que no fundo, se torne uma revelação.¹¹⁷ Isto porque a natureza e o mundo são um todo dinâmico que vai desde os edifícios e da crosta dos corpos celestes ao ovo e à célula, segundo a percepção

¹¹³ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume I*, p. 279-280.

¹¹⁴ - *Idem, ibidem*, p. 282-283.

¹¹⁵ - *Idem, ibidem*, p. 278-279.

¹¹⁶ - *Idem, ibidem*, p. 289.

¹¹⁷ - KLEE, Paul – *Escritos sobre arte*, p. 57-58.

humana. A natureza contempla, assim, “(...) um dinamismo macroscópico e um dinamismo microscópico (...)”.¹¹⁸


Nenhuma pesquisa intelectual ou artística pode ser tão estimulante como o que podemos aprender com os povos nómadas. Para eles, ser feliz é viver em plena comunhão com a natureza. Talvez o que fez separar o homem contemporâneo dela, foi o medo de morrer, apesar de a morte acontecer na natureza a cada fração de segundo e na mesma medida que as coisas nascem. O documentário “Mundo à vista”, realizado pelo canal de televisão SIC em 2018, retrata bem a fusão que o povo cazaque da Mongólia tem com a natureza. Os cazaques vivem “dos animais para aos animais”, uma vez que os solos onde vivem são bastantes áridos. Têm a particularidade de serem o único povo conhecido que caçam a cavalo e com uma águia no braço. Para o fazerem, passam por um persistente treino para ganhar a confiança desta ave que voa de forma livre até ao cazaque caçador. Mas, por respeito ao animal, depois dos sete anos, devolvem-no à natureza, para que procriem e vivam em plena liberdade. O seu entendimento da natureza, traduz-se igualmente no comportamento que têm com cada elemento da comunidade. Porque entendem a importância de cada elemento cazaque nas tarefas da sua cíclica migração. Entendem que “todos dependem uns dos outros”.¹¹⁹ Isto também é válido para qualquer outra sociedade, mas, porque certas tendências na cultura dos povos conduzem as pessoas ao afastamento das leis da natureza da qual elas fazem parte, também os indivíduos se esquecem que o sucesso da sua condição animal depende da harmoniosa existência com os outros indivíduos da sua comunidade, seja por medo ou cobiça.

6.4. Sociedade e mundo

Apesar de vários movimentos artísticos negarem a principal tese de que a arte representa a realidade, a verdade é que a arte reflete direta ou indiretamente uma determinada conceção do mundo. A arte representa ou reflete de algum modo a postura do homem num período de tempo específico, sem esquecer o seu enquadramento social

¹¹⁸ - *Idem, ibidem*, p.49-50.

¹¹⁹ - COSTA, Ricardo (dir.) – *Mundo à vista: na Mongólia Ocidental*[documentário].




e cultural em que se insere.¹²⁰ Regressando ao barroco, à medida que avançamos no estudo do Barroco, viemo-nos a aperceber de duas principais visões do mundo. Se por um lado, ele é fortemente ideológico, veiculado pelos jesuítas e pelas novas medidas da contrarreforma, propondo um afastamento do mundo terreno, onde prolifera o mal e um cultivo de um mundo divino onde existe um paraíso celestial; por outro lado, o barroco, ao contrário do estático idealismo do renascimento, aventura-se por todos os lados do mundo e dos mundos. Este outro lado do barroco, que tenho vindo a descobrir através deste estudo, parece paradoxalmente “oposto” ao conceito barroco de felicidade celestial. Este barroco mais interessado e mergulhado nas potencialidades do mundo, não se situa na perspetiva de ver o mundo de frente e à distância, como o modernismo, mas encontra-se como um sujeito no ponto de interseção das várias potencialidades e conceções do mundo. O mesmo será dizer que a mentalidade barroca pertence a uma rede sistemática de várias entradas, cujo ponto de vista de cada uma delas definem o próprio ser.¹²¹ O mundo é, na verdade, um espaço onde reside uma miríade de reflexos de vários espelhos e histórias de vários livros, onde cada elemento coexiste com outro ou outros elementos regidos por uma ordem entre fenómenos, segundo o pensamento de Leibniz. Este pensamento influenciou muito mais a estética barroca, do que o racionalismo Descartes que procurou isolar os elementos, negando que a sobrevivência dos elementos dependia da coexistência com outros elementos. Contudo, as coisas no mundo não coexistem de uma forma lógica ou simétrica, mas antes pelo contrário, coexistem ora em equilíbrio, ora em desequilíbrio, numa permanente ambiguidade e perpétua mudança quanto maior for a abertura da visão.¹²² Por isto, se fala igualmente de uma visão labiríntica característica do barroco.

Saltando mais uma vez, séculos adiante, Karl Jaspers falava que o conhecimento do mundo real ultrapassa a luta e a experiência do domínio das resistências, traduzidos pelos interesses imediatos sobre a existência. Este filósofo afirma que uma das origens da curiosidade científica não assentava na mera necessidade imediata para conhecer a realidade do mundo, mas, na sua pura contemplação. O saber resulta do método de

¹²⁰ - MUKAROVSKY, Jan - *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, p. 303.

¹²¹ - BUCI-GLUCKSMANN, Christine – *The madness of vision: on baroque aesthetics*. p. 26

¹²² - *Idem, ibidem*, p. 27-30.



unificar num todo os fragmentos do que se sabe, de modo a ter-se uma visão global do mundo, se bem que continuamente ajustável. A ciência crítica fez ruir as falsas imagens do mundo, mas fez multiplicar as diversas unidades do conhecimento fazendo progredir o próprio conhecimento. Diferente será dizer que haja uma teoria universal aplicável à orientação da investigação. As concepções do mundo são partes do mundo que correspondem a diferentes perspectivas, mas, não se tornam numa imagem do mundo. Isto porque, o mundo é constituído por uma imensidão de objetos e nunca se torna, ele próprio um único objeto ao ponto de constituir uma única imagem.¹²³ Deste modo, a felicidade em Kaspers não se baseia em nenhuma imagem de ilusão, mas sim nas diversas imagens concretas do mundo.

Muitos dos hábitos do pensamento contemporâneo baseiam-se nos parâmetros da ciência, o que se significa que assentam em visões parciais e particulares do mundo porque, negligenciam a dimensão do tempo e o valor da diferença em relação ao entendimento. A ciência coloca o imprevisível e o desconhecido num bom estado de ordem, buscando identidades para poder distingui-las numa distinção, ou seja, pensando a diferença em termos de identidade. E o pensamento comum tem exatamente os mesmos tiques ao considerar a realidade em termos de objetos que têm que ser identificados, em vez de considerar os objetos como significados de diferença por si mesmos. São estes que possuindo diversas intensidades que muitas vezes não podem ser medidas, é que podem gerar a mudança. As diferenças ou tudo o que existe por aí no mundo e na realidade têm que ser pensadas pela via da criatividade. Elas não têm que ser resolvidas, mas sim renovadas ou redirigidas noutra direção. Não têm que ser identificadas porque, na verdade os objetos, entidades ou indivíduos não têm uma identidade final. É esta a crítica que Gilles Deleuze faz à cultura contemporânea, cujo pensamento se espartilhou pelo método empírico científico, descurando uma abordagem filosófica e criativa, que será de igual ou superior importância.¹²⁴

Falta igualmente à ciência ter consideração pela profundidade e pelas diferentes intensidades que rodeiam os objetos, o que faz mudar constantemente a suposta

¹²³ - JASPERS, Karl – *Iniciação filosófica*, p.71-73.

¹²⁴ - WILLIAMS, James – *Gilles Deleuze's, a critical introduction and guide*, p.166-171.

identidade final de qualquer coisa.¹²⁵ Neste ponto, a crítica de Deleuze fundamenta-se nas lições sobre arte, aqui em particular no esboço da teoria das cores de Paul Klee, que demonstra a enorme variedade das perspectivas e combinações.¹²⁶ Na verdade, o conhecimento que a arte abarca não se limita à sua mera dimensão estética, mas estende-se ao que Foucault chama de ética, como oposição à moral. A vida revela-se através de modos de existência ou estilos de vida, que não são pontos de vista pessoais, mas invenções de uma possibilidade de vida. Enquanto que as regras da moral, ao julgar as ações e as intenções, restringem a própria vida; os valores éticos resultantes das regras facultativas de um modo de existência elevam-se à condição de arte. As forças existentes no mundo, em relação a outras forças, desenvolvem uma forma composta, tornando a vida, em sentido lato, uma obra de arte.¹²⁷ A vida neste mundo permite gerar-se a si própria ao ponto de recuperar modos perdidos para reinventar outros, para além do conhecimento adquirido, das restrições do poder e é superior a qualquer sujeito.¹²⁸

7. O impulso da vida

7.1. A continuação da espécie e a vontade individual

A vontade individual no caso bem específico da criação de uma obra de arte, ao contrário da concepção psicanalítica, é, segundo Arnold Hauser, resultado da dualidade entre as tendências conscientes e inconscientes. É deste modo feita uma forte crítica à curta visão de Freud que criou uma disciplina científica unilateralmente preocupada com o inconsciente, que deu os seus frutos, mas que não pode explicar, sob pena de ser irrealista, as ações humanas e em particular a criação artística, por unicamente um simples impulso ou tensão.¹²⁹ O argumento de Hauser que visa até bem mais os discípulos de Freud, mais papistas que o papa, é de uma grande coerência: “*Não há inspiração sem vestígios de uma organização prévia, nem organização artística sem momentos de inspiração incontrolláveis e inexplicáveis.*”¹³⁰ A vontade é, portanto, fruto não só de

¹²⁵ - *Idem, ibidem*, p.166-175.

¹²⁶ - KLEE, Paul – *Escritos sobre arte*, p.67-92.

¹²⁷ - DELEUZE, Gilles – *O mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*, p. 78-80.

¹²⁸ - *Idem, ibidem*, p. 76-77.

¹²⁹ - HAUSER, Arnold - *Teorias da arte*, p.82-84.

¹³⁰ - *Idem, ibidem*, p.84.

impulsos que se libertam desenfiados das regras socio-convencionais bem alertas na esfera do consciente, mas também das determinações conscientes alinhadas num contexto cultural específico como garante individual e coletivo.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze evidencia claramente em que os indivíduos conectam todas as coisas apercebendo-se das suas várias valências através das diferentes perspectivas quando abrem o seu pensamento às sensações, às ideias e às intensidades. O método exige experimentação, mas afasta a violência da identificação que obriga à classificação ordenando tudo em grupos, para revelar as infinitas possibilidades de transformação das coisas do mundo.¹³¹

O escritor Gonçalo M. Tavares falou dos instintos como o centro da inteligência humana que, pela sua antiguidade, constituem uma racionalidade simplificada que permitiram o desejo de prolongar sempre um pouco mais a preferência pela vida.¹³² Eles permitem a sobrevivência humana porque ao terem pensado milenarmente todos os prós e os contras, já não permitem ao ser humano hesitar, porque sabem das consequências das suas ações.¹³³

A realidade e o pensamento não são universais para Gilles Deleuze porque começam com indivíduos que não têm nada em comum, procurando responder, na sua singularidade, a perguntas de caráter prático do género: *o que posso ser? O que devo fazer? Para onde devo proceder? Com o que é que eu devo viver?* À resposta a estas questões não se chega de forma empírica a uma conclusão do tipo: *este é o nosso caminho* ou *eu sou isto*; os indivíduos estão sempre em mudança tornando-se por si mesmos algo diferente, mas, também porque o mundo é na sua essência um problema. São os indivíduos que levantam as questões das quais necessitam, e não o contrário.¹³⁴

Esta percepção de Deleuze é muito importante quando pensamos na proposta ideológica de um paraíso celestial representada em certos tetos. Ela trata-se de um mero episódio que veio corresponder a uma necessidade específica de alguns indivíduos, possivelmente limitados na sua existência. Mas, sendo o mundo imenso e impermanente, essa proposta eterna, para além de ser irrealista, nunca poderia ser consistente. Os

¹³¹ - WILLIAMS, James – *Gilles Deleuze's, a critical introduction and guide*, p.196.

¹³² - TAVARES, Gonçalo M. - *Atlas do corpo e da imaginação-teoria, fragmentos e imagens*, p. 248.

¹³³ - *Idem, ibidem*, p. 250.

¹³⁴ - WILLIAMS, James – *Gilles Deleuze's, a critical introduction and guide*, p.161-162.

indivíduos, ao confrontarem-se com as suas realidades, têm obrigatoriamente que se questionar com as mudanças do mundo no decorrer de cada instante, para poderem chegar às questões mais adequadas. Se a representação de um paraíso no céu serviu, num dado momento histórico a necessidade de fixar uma ideia de felicidade, ela não poderia durar muito tempo, porque a existência dos indivíduos nunca poderá ser dissociada a longo prazo da impermanência do mundo. Quase poderíamos dizer que, a felicidade dos indivíduos reside justamente na necessidade, com maior ou menor intensidade, dos indivíduos se questionarem e questionarem o mundo constantemente. Ou seja, a felicidade reside na sua relação prática com esse mesmo mundo. Essa relação problemática com o mundo será tanto mais bem dominada, quanto for progressivamente encarada como um problema, segundo afirma Deleuze. Na verdade, a vontade de cada indivíduo equivale em termos práticos ao lançar dos dados afirmando o acaso de cada vez que os dados do problema são lançados. A continuação da sobrevivência face a um problema depende exatamente da determinação em lançar os dados progressivamente, até que a relação dos imperativos com os problemas que deles decorrem se feche na sua forma circular.¹³⁵

7.2. A força do sonho e do desejo

O sonho tem com a obra de arte, segundo a perspectiva psicológica, a tarefa em comum de manter a vida psíquica em equilíbrio, tranquilizando o caldo obscuro do inconsciente para que o indivíduo não caia em desgraça. Constitui, no fundo, uma proteção do próprio organismo que nos acompanha algures desde o início da nossa espécie. Para cumprir tal função, o sonho detém as técnicas de representação indireta, simbolização, substituição, condensação, definição em excesso, elaboração primária e secundária e uma diferenciação de significados manifestos e latentes, conforme definidas por Freud. Tudo isto, técnicas que o identificam com a crítica da obra de arte.¹³⁶

A fuga da realidade é descrita por Arnold Hauser como algo que desde os românticos tem vindo a assumir contornos particulares porque, até à data os heróis

¹³⁵ - DELEUZE, Gilles – *Diferença de Repetição*, p.326-327.

¹³⁶ - HAUSER, Arnold - *Teorias da arte*, p.91.

mantinham-se num plano ideal para orgulho de uma comunidade ou eram invejados a título pessoal. No entanto, as “pessoas comuns” não pensavam de facto em comportarem-se segundo esses padrões. Havia uma fronteira entre o ideal e o terreno. No romantismo, essa fronteira esbate-se porque, se começa a aspirar a uma felicidade de grande escala, que não se atinge porque, é irrealista e vitimiza, uma vez que a sua nova concepção não admite uma felicidade assente em princípios simples e mundanos.¹³⁷

No entanto, nunca esta nova postura se tinha agudizado tanto como com a chegada das artes das massas, como o cinema, a literatura de best-seller, etc. A arte não passa a ser só possibilidade de divertimento, como por exemplo Cervantes na literatura, Watteau na pintura ou Mozart na música, mas principalmente divertimento. As obras tendem a ser produzidas, no séc XX até aos nossos dias para satisfazerem as pessoas. Apesar da maior parte dos leitores e frequentadores de cinema não esperarem demasiado da vida, tentam realizar os seus desejos, vestindo por momentos a pele de herói num processo de autodramatização e autopiedade em termos positivos e em autodecepção em termos negativos, como se refere Arnold Hauser.¹³⁸

Este é o mesmo tipo de discurso/mentalidade que existe numa concepção de felicidade celestial no período barroco. A diferença é que o homem dos sécs. XVII e XVIII, apesar de sonhar com um paraíso celestial, fora desta realidade, mantém-se preso à sua condição de ser humano. Ele não se comporta no seu dia-a-dia como se vivesse já no paraíso. Ele vive segundo as normas católicas para poder merecer, depois da morte, esse paraíso que está no céu. Ele apresenta-se nas igrejas como imagem de recompensa *pós-mortum*, totalmente diferente da postura do homem moderno que Hauser define.

Mesmo à volta da questão do sonho, o mesmo barroco foi capaz de criar duas vertentes. Por um lado, sonhava-se com um paraíso ilusório, mas, por outro lado, também se criaram dispositivos de sonho no mundo terreno. Enquanto, não chegava a morte para se ser merecedor desse paraíso ou não, era também preciso aliviar os constrangimentos da vida entrando noutra dimensão que não a da realidade. Um desses dispositivos foi a sala do teatro como ainda hoje a conhecemos, uma herança do barroco. A sua concepção surge com o fim da interpenetração das cenas e com o desaparecimento das banquetas de

¹³⁷ - *Idem, ibidem*, p.298-302.

¹³⁸ - *Idem, ibidem*, p.298-302.

cena, em 1759, em Paris. Cria-se um espaço de refúgio longe das nossas fronteiras físicas, fechado e progressivamente mais escuro, onde a representação se passa numa cena afastada das massas, isolada pelo proscénio e pelo fosso da orquestra. Cria-se um dispositivo de ilusão em perspetiva, cuja maquinaria se encarrega de simular os primeiros efeitos especiais,¹³⁹ com o intuito de se fazer imaginar de olhos abertos um lugar sagrado - uma outra realidade intocável e oposta à vida quotidiana.¹⁴⁰ Além da conceção do espaço e da maquinaria, a Itália descobre ainda no séc. XVII, uma genial forma de expressão - a cenografia -¹⁴¹ que permite aliar numa brilhante técnica a perspetiva ortogonal, a perspetiva aérea e o claro-escuro num efeito ilusionista. Assim se fazem parecer seres ou objetos pintados como reais e imbuídos de uma tridimensionalidade não existente. Essa técnica surgiu através de um termo francês chamado *trompe d'oeil*, que literalmente quer dizer, enganar a vista ou o olho.¹⁴² Esta foi na verdade a técnica utilizada por Andrea Pozzo na igreja de Santo Inácio em Roma, que tanto serviu para criar um ideal de felicidade celestial depois da morte, como para criar ideais de felicidade terrena no caso da cenografia teatral.

É igualmente na Itália, com a mesma curiosidade de esticar todos limites da ilusão - não só através da visão, mas, de todos os sentidos como bem ilustra a filosofia de Locke -, que nasce no seio da opulência aristocrática a ópera. O espetáculo de corte transforma-se, passo a passo, a partir dos anos 70 do séc. XVII, numa espécie de catarse social aberta a quase todos. Esta componente social que permitia descarregar as frustrações do povo na plateia e assegurar bem visível os galões da nobreza na última galeria, era bem simbólica de uma sociedade forte e controladamente hierarquizada.¹⁴³

Outra forma de expressão que se tornou sinónima da época barroca foi a música instrumental. Dá-se uma grande produção de instrumentos, principalmente, os de teclado como o cravo, mas é no órgão que reside o grande génio do século XVIII. Este instrumento, ou o rei dos instrumentos, permite uma variedade enorme de notas, sons e acordes que demorou um período de três séculos - do séc. XV até ao séc. XVII - até que

¹³⁹ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume II*, p. 80.

¹⁴⁰ - *Idem, ibidem*, p. 74.

¹⁴¹ - *Idem, ibidem*, p. 81.

¹⁴² - TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário ilustrado de belas-artes*, p. 221.

¹⁴³ - CHAUNU, Pierre - *A civilização da Europa das luzes, volume II*, p. 78-79.

uma linguagem se adaptasse às possibilidades do instrumento.¹⁴⁴ Cria-se a arte da fuga ou a arte que pretende cultuar o Deus acima dos céus, exercitando os dons da inteligência, sensibilidade e agilidade escalando virtuosamente os vários planos sonoros.¹⁴⁵ Estes foram alguns dos dispositivos criados no barroco que de uma forma onírica encorajavam as pessoas comuns na vida terrena a desejarem ser felizes, mesmo que sob a capa de uma ilusão.

7.3. A mesma moeda: sofrimento e felicidade

É importante salientar que a defesa de uma teoria do mundo – como pretendo defender - não equivale a acreditar na felicidade terrena aqui e agora de uma forma ingênua, que pretende substituir o paraíso no céu pela crença de que a realidade é um mar de positividade, sem mácula e descontraído. A felicidade neste mundo significa que a felicidade não só é possível, como é ilimitada em termos de potencial, neste mundo que é feito de bom e mau, admirável e perverso, de alegria e sofrimento. A felicidade que pretendo investigar traduz-se no seguinte ponto: o que existe no mundo é admirável porque, implica desenvolvimento. Mesmo, o que representa um potencial mais negativo é necessário para fazer revelar o melhor, o mais belo, o mais sábio. A felicidade terrena que procuro investigar é aquela que, mergulhada no enorme lodo do mundo, tudo sabe transformar em valor. A esporádica resistência do mundo ao ser humano é necessária para o forjar da sua própria felicidade, na mesma medida em que qualquer alegria rapidamente se pode transformar num grande mal.

Este meu trabalho sobre a felicidade terrena, diria mesmo esta minha ambição, equivale a dizer que durará tanto quanto a minha própria vida. Este projeto de defesa do mundo é na verdade sobre a vida em geral e a minha vida em concreto. Poderei ser acusado de vago, mas, é meu desejo, querer sempre descobrir mais sobre o meu potencial, o potencial da vida, deste e doutros mundos, numa pesquisa sem fim. Este desejo pode parecer tão ilusório como qualquer teto da Igreja de Santo Inácio em Roma, mas faço questão de afirmar que o sonho, e até em certo grau a ilusão, são importantes. São motores

¹⁴⁴ - *Idem, ibidem*, p. 96-97.


¹⁴⁵ - *Idem, ibidem*, p. 101.

para o desenvolvimento, desde que não queiramos ser o céu, e que queiramos transformar em valor, o próprio sofrimento terreno, que fica no outro lado da moeda da felicidade terrena. Não é possível crescer sem as más experiências do mundo, mas também não devemos nos resignar ou achar que o sofrimento se resolve por si só. Neste sentido, gostaria de citar mais um excerto de uma carta de Nichiren Daishonin a um dos seus discípulos samurais, como ilustração do que será viver com sabedoria neste mundo: “(...) Sofra o que tenha que sofrer, desfrute o que há para desfrutar. Considere ambos sofrimento e alegria como factos da vida (...)”.¹⁴⁶ Ambos são factos da vida com os quais devemos continuar a desafiar.

7.4. O indivíduo e o bem comum

Enquanto que nas civilizações da Antiguidade e através dos vários séculos da Idade Média, os homens e as mulheres eram ofuscados pelo coletivo em prol das grandes causas políticas, militares e religiosas; o começo da idade moderna, com o advento do renascimento e depois com o início da idade contemporânea, a partir da Revolução Francesa, resgatou-se o indivíduo, ironicamente como impulsionador do desenvolvimento e da mudança social. Apesar desta caracterização ser um pouco geral e não-linear porque, por exemplo, foi na Grécia Clássica que surgiu o conceito de cidadão, ou seja, o indivíduo inserido no seu potencial social; e durante a Revolução Industrial, se escravizaram vários indivíduos operários para lucro da burguesia fazendo despoletar a Revolução Bolchevique em 1917; a verdade, é que essas foram tendências da história que descuraram a necessária colaboração entre as duas dimensões, a social e a individual. A história da civilização ocidental tem sido a de uma longa história de desequilíbrio entre o individual e o social. Será sem dúvida, necessário aprender com outras civilizações da humanidade que talvez não sofram de tal desequilíbrio sem ter complexos de superioridade faces a elas. Ou talvez tenhamos de iniciar uma quinta idade temporal (depois da Antiguidade, da Idade Média, da Idade Moderna e da Idade Contemporânea), onde justamente, se aprenda a equilibrar o coletivo e o individual, para a saúde da

¹⁴⁶ - [et al.] - *The Writings of Nichiren Daishonin*, p. 681: “(...) Suffer what there is to suffer, enjoy what there is to enjoy. Regard both suffering and joy as facts of life, (...)”.



humanidade. É provável que quando formos pioneiros dessa nova idade, deixe de haver história tal como a conhecemos: não que ela termine de vez, mas para que se torne de vez a assunção integrada do passado, presente e futuro. Não se tratará de uma idade pós-história, mas será uma idade cuja sabedoria chegue a um nível consciente, a um desejado equilíbrio. Uma concepção da história que terá em conta “(...) a soma de todas as histórias possíveis: uma coleção de ofícios e de pontos de vista, de ontem, de hoje e de amanhã (...)”¹⁴⁷, como defendeu Fernand Braudel.

Há que perceber, que a sociedade e o indivíduo, não são opostos. Eles são a mesma coisa, sob pontos de vistas diferentes: a sociedade nada é sem o valor dos seus indivíduos, o indivíduo, necessita da comunidade para crescer como tal, mesmo que seja pela via negativa. Neste sentido, é de defender o fascínio de Otto van Simson pelos que trabalharam lado a lado para criar as obras-primas do programa escultórico da fachada da catedral de Chartres, canalizando as técnicas e estilos numa visão comum. Mas é de desconfiar do seu desprezo pelos artistas renascentistas e modernos, por se terem dado ao mundo de uma forma artística egocêntrica e individual.¹⁴⁸ A questão é que ambas as atitudes são manifestações do imenso potencial do mundo, que não se pode de todo resumir a um único ponto de vista. Os valores resultantes não se podem comparar, porque são de natureza totalmente distinta (individual e coletiva). Mas são ambos valores. Este é sem dúvida um dos mais desafiadores exercícios da humanidade: aprender a saber viver na conjugação destes dois todos, destes pontos de vista!

¹⁴⁷ - BRAUDEL, Fernand – *História e ciências sociais*, p.17.

¹⁴⁸ - VON SIMSON, Otto – *A catedral gótica: origens da arquitetura gótica e o conceito medieval de ordem*, p.174.

Segunda parte: material de chegada

8. As pesquisas para a obra

8.1. Estudos e pensamentos

Este projeto não começou com um traço, uma mancha, ou um esboço de uma figura que apelasse a uma ideia artística a desenvolver, nem tampouco de uma ideia concreta do tipo visão a concretizar. Neste caso concreto, a ideia do projeto veio pela via teórica depois de uma associação encadeada de imagens e pensamentos. A observação da imagem da “Glorificação de Santo Inácio” constituiu a causa externa, ou seja, a pesquisa do que existe sobre temas gerais como felicidade, iluminação e mundo. Porém, o que me levou a pesquisar estes temas e o que tenho pesquisado nas fontes literárias para compor este texto representam, na verdade, uma questão mais profunda que sempre me acompanhou desde pequeno: o sentido da vida através do testemunho da história e da arte. A filosofia e a religião são campos de inspiração onde vou buscar frequentemente referências e constituem dois importantes denominadores comuns para marcar o tipo de conhecimento na construção do meu discurso. Ou seja, são as áreas da história e da arte que me apaixonam, mas que têm de ser estudados através do pensamento filosófico e religioso. A história traz o trajeto da humanidade na sua relação com o mundo, a arte é a marca do mais inquietante e admirável desse trajeto, a filosofia reflete eternamente sobre o nosso continuado trajeto e a religião projeta-nos além do nosso trajeto.

O que me fascina na religião é a sua essência enquanto necessidade e faculdade humana, mais do que as diferentes maneiras de organizar esse sentido religioso. No entanto, são as religiões orientais as que mais me atraem por serem mais próximas da ideia de integração entre o corpo manifesto e do chamado espírito que anima esse mesmo corpo e porque propõem uma reflexão do interior para o exterior. As religiões de tipo monoteístas, que coincidem com a cultura ocidental, propõem, pelo contrário, uma reflexão do exterior para o interior.


Como mencionado no capítulo sobre o potencial humano, cheguei à observação do teto, a partir do pouco que já tinha feito a nível artístico, ou seja, a partir da minha

exposição “A matéria é o espírito” realizada no Crato, Ceará. Na verdade, essa exposição não se tratava de trabalhos feitos de raiz, mas dos trabalhos que eu tinha feito durante o meu percurso acadêmico e imaginado nos períodos em que tinha mais tempo-livre. Estes trabalhos juntos tentavam explorar a potencialidade dos materiais na sua forma mais bruta, enquanto matéria-prima, para sugerir uma imagem ou ideia. Como era a minha primeira exposição fora do circuito acadêmico, chegava a ironizar dizendo que o título deveria ter sido “Começar por uma retrospectiva”, porque reunia os trabalhos do passado. Todos esses trabalhos refletiam sobre a ligação entre a matéria e o espírito ou entre a diferença dos vários materiais e as ideias ou sugestões. Na verdade, estes trabalhos reforçavam muito mais esta ligação porque foram expostos segundo um propósito de relação entre eles, ora por contraste, ora por identificação, no seu contexto plástico ou simbólico. Em termos de referências artísticas, este pensamento e inspiração veio do grupo COBRA cujos textos e propostas descobri por volta de 2003, ao ponto de ter escrito uma tese de mestrado sobre o potencial da vida no trabalho de Karel Appel, um dos artistas mais influentes desse grupo.

Quando descobri a imagem do teto de Andrea Pozzo, consegui também perceber outro pensamento que sempre me inquietou: o facto de as pessoas em geral pensarem que a felicidade está fora delas mesmas. É uma tendência do ser humano, mas para mim o domínio do espiritual só se pode revalidar na medida em que tem o suporte da matéria ou de um corpo. As ideias, os ideais, os sonhos, existem porque existe algo que os materializa, ou que os capta. É na matéria que qualquer ideia, pensamento ou sentimento pode de facto existir, sob o perigo de se tornar uma mera ilusão, um mero castelo de cartas que se arruína ao primeiro sopro. A separação do lado espiritual em relação ao corpo ou à matéria, é negar ao mundo ser mundo. É em última instância, negar a um ser, sê-lo na sua integridade.

8.2. As gravuras, do céu ao mundo

No passado, a técnica da gravura consistia tão simplesmente na impressão de uma imagem para reprodução em série a baixo custos, o que fazia dela a arte democrática por excelência. Tradicionalmente, a gravura deveria ser sempre apresentada, imprimida sobre



uma folha de papel limpo com as margens limpas, para ser pendurada na parede envolta por uma moldura e protegida por um vidro. Com a fusão das diversas disciplinas artísticas a partir dos anos 60, quando Richard Hamilton e Robert Rauschenberg começaram a usar serigrafias nas telas, tudo se alterou até aos dias de hoje. As gravuras apresentam-se numa obra contemporânea misturadas com outras técnicas de outras disciplinas. Elas saltaram da parede para explorar qualquer tipo de espaço e estão livres de qualquer amarra como uma moldura.¹⁴⁹

Para a maioria das gravuras executadas no meu trabalho foi utilizada a técnica de ponta seca, e uma gravura em água-forte de verniz mole (Fig. 13). São ambas técnicas de gravura em chapa de metal cujo processo de gravação é indireto. O desenho é feito com uma ponta-seca (como foi o caso), sobre uma fina e uniforme camada de verniz sobreposto à chapa, mas cuja verdadeira incisão no metal se produz quando mergulhado em ácido provocando uma reação química. A intensidade desta reação depende da qualidade do ácido, também chamado de mordente, da temperatura e de quanto tempo a chapa fica sujeita à ação desse ácido. O verniz transparente é uma mistura à base de cera, betume e resina. O ácido utilizado é em geral o ácido nítrico ou o clorídrico.¹⁵⁰ No entanto, foi utilizado nas oficinas da Escola de Artes da Universidade de Évora, 50 gramas de sulfato de cobre para um litro de água. Esta técnica de gravura permite obter resultados de desenhos com linhas bem definidas.

Na técnica de gravura de verniz mole, a diferença está justamente na camada de verniz aplicada sobre a chapa metálica. Este verniz mole, fluído e viscoso, é composto de cera, resina e sebo. Deve-se colocar uma folha de papel rugoso sobre esta camada onde realizamos o nosso desenho. Quanto mais se aperta o lápis contra o papel, mais se produzirá um tipo de desenho de linhas grossas e ideal para reproduzir texturas. Por isso, muitos artistas calcam os mais diversos materiais no verniz como o couro, a tela, as folhas de árvore, etc., justamente para obter efeitos granulados, cheios de pontos e nervuras.¹⁵¹

Na técnica de gravura em água-tinta de sabão, a aplicação de várias camadas de diferentes espessuras de sabão diluído em água, permite a gravura de um desenho em

¹⁴⁹ - TALA, Alexia – *Instalations & experimental printmaking*, p. 8.

¹⁵⁰ - MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*, p.259-260.

¹⁵¹ - *Idem, ibidem*, p.268.

vários tons de cinzento entre o branco e o preto. Após a ação do mordente na chapa, as manchas com mais sabão e, portanto, mais espessas, resultam na passagem para o papel em tons mais escuros, mas as camadas mais finas, resultam em manchas de cinzento mais claras. Das áreas aonde não é aplicada nenhuma mancha de sabão, resultam partes negras na gravura.

Como a primeira ideia concreta, após observação do teto da Igreja de Santo Inácio, foi a de fazer representar no céu, elementos do mundo e do quotidiano, casou bem com a possibilidade de aprender as técnicas de gravura em metal que tive na Escola das Artes da nossa universidade. Dessa aprendizagem resultaram essencialmente dois tipos de gravuras: uma chapa em técnica água-tinta de sabão representando um céu nublado (Fig. 14) e outras chapas em água-forte onde foram representados elementos mundanos. Quanto à gravura do céu, resolvi “iluminá-la” com aguarela. Passei uma camada de azul cerúleo sobre todo o resultado das manchas cinzentas, retratando um céu agitado, e em seguida, pintei várias nuvens de aguarela de branco titânico. Fiz toda uma série de gravuras da mesma imagem, todas elas iluminadas com aguarela para que juntas num conjunto representassem um céu azul, pincelado de nuvens brancas, cheio de luz, mas escondendo um céu mais profundo, mais agitado. Quis representar um céu que em vez de se elevar até ao infinito de uma forma idealizada, fosse passível de ser sonhado, mas, com uma sugestão de perturbação para ser associado ao domínio terreno. Para completar a sugestão de uma descida do céu mais idealizado à terra, são associadas às gravuras do céu, as outras gravuras de ponta-seca e a gravura de verniz mole numa estrutura flexível de linhas de pesca (Fig. 15). Estas representam elementos mundanos, como umas patas de galinha (Fig. 16), umas cenouras, uns genitais masculinos, um pé (Fig. 17), um escorpião, uma cadeira, uma dança de uma tribo (Fig.18), etc. A única gravura de verniz mole é também a única que é uma composição de vários elementos associando umas costas femininas, um pote, um pé e algumas raízes e troncos de árvore (Fig. 13).

O facto destes desenhos serem gravuras e não desenhos de carvão designam uma vontade de fixar com convicção os elementos do mundo. Em termos simbólicos, não se trata tanto de afirmar um apego em relação ao mundo, mas antes de afirmar algo do tipo: vamos abraçar as suas potencialidades, já que fazem parte da nossa realidade.

8.3. Uma ideia-projeto: a terra no céu, e uma terra que sonha

O teto e principalmente o chão, foram em geral áreas desprivilegiadas nos meios expositivos. No séc. XIX, os quadros eram expostos segundo um laborioso mosaico de obras constituído uma espécie de papel de parede a ser analisado e interrogado por grupos de senhores conhecedores de arte. O modo expositivo era hierarquizado em termos de género da pintura e até do seu emolduramento. As imagens de maior tamanho eram lançadas para as partes mais altas do salão. Às melhores era-lhes atribuído o meio da parede, ou seja, a linha do horizonte, e as mais pequenas quedavam-se nas partes mais baixas. Mas, as queixas dos artistas vinham quase sempre daqueles cujas obras ficavam no cimo da parede.¹⁵²

Já a exposição da fotografia rapidamente se libertou das pesadas molduras para montar uma impressão sobre um quadro de cartão e deixando um intervalo neutro até à moldura mais leve.¹⁵³ Ainda na pintura, Monet libertou o olhar do observador, pondo mais pressão na beira do quadro, libertou o olhar do observador para que pudesse olhar para outros pontos que não o ponto do meio da linha do horizonte.¹⁵⁴

As telas em formato de U, T e L de Frank Stella, apresentadas no pequeno espaço *Castelli*, em 1960, fizeram esticar os limites da parede para o teto e para o solo, tocando as esquinas num diálogo sem precedentes. Esta apresentação revolucionou simplesmente o espaço expositivo, rompendo com a tradicional imagem retangular confinada a uma parede para inaugurar o conceito do espaço da galeria.¹⁵⁵ A superfície da imagem deixara de ser ilusória e de ter qualquer transparência para ser algo opaco sobre uma simples parede.¹⁵⁶

O'Doherty considerava que a obra *Merzbau*, de Kurt Schwitters, realizada no seu estúdio em Hanover, entre 1923 e 1937, foi o primeiro exemplo de como um espaço expositivo, que a galeria de arte iria posteriormente acolher, se tornou num espaço de transformação. Este género de espaços forçou a função recíproca entre arte e vida, porque

¹⁵² - O'DOHERTY, Brian – *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, p.16.

¹⁵³ - *Idem, ibidem*, p.20.

¹⁵⁴ - *Idem, ibidem*, p.20-22.

¹⁵⁵ - *Idem, ibidem*, p.29.

¹⁵⁶ - *Idem, ibidem*, p.38.

obriga a uma experiência mais física com a própria obra, obriga o observador a viver a obra.¹⁵⁷ Esta tendência que tornou, *à posteriori*, a arte cada vez mais conceitual fez transferir o monopólio do olho para a mente.¹⁵⁸ Transferência que provavelmente teria sido inaugurada com a *Fontaine* de Marcel Duchamp, em 1917. O olho deixava de ser relevante, porque a arte não estava no que se via, mas na ideia sugerida através da associação da imagem à linguagem literal.

Chegamos assim de uma forma muito resumida ao espaço expositivo contemporâneo onde, todas as suas áreas e cantos são utilizáveis para experiências estéticas para gozo da mente e não só das faculdades oculares. No que respeita ao teto, zona durante muitos anos desprezada, podemos verificar num bom exemplo do teórico Brian O'Doherty, de como a experiência da mente substituiu a da observação. Em 1938, Marcel Duchamp apresentou na *Galerie Beaux-Arts*, durante a Exposição Internacional do Surrealismo, a obra *1200 Bags of Coal*. Trava-se de uma disposição de sacos pendurados no teto, que quase certamente não seriam 1200, nem conteriam carvão. Na direção oposta ele colocou no centro da sala, um braseiro improvisado feito de um velho barril. Dava-se assim a inversão total do espaço, os sacos de carvão que constituíam o combustível estão no teto, e o tal braseiro, tornava-se uma espécie de candelabro agarrado ao chão. Invertiam-se as perspectivas num simples gesto artístico ao passo que o resto da sala estava cheio de outras obras de arte. Duchamp ao ocupar uma área do espaço expositivo que ninguém desejava, fez com esta instalação tornar o espaço da galeria numa unidade simples, que O'Doherty chama de cubo branco. A galeria de arte é, pois, o espaço por excelência da contemporaneidade onde qualquer manipulação de caráter estético se pode dar.¹⁵⁹

É interessante comparar este teto de Duchamp com os tetos barrocos, em especial com os italianos. Enquanto que o dadaísta fez um teto virar chão, jogando com os nossos pensamentos através da inversão; o *trompe d'oeil* do teto da Igreja de Santo Inácio em Roma, rompe com a ideia de teto como abrigo até se tornar um infinito distante, inatingível e transcendental. Duas soluções artísticas históricas que utilizaram o mesmo

¹⁵⁷ - *Idem, ibidem*, p.45-46.

¹⁵⁸ - *Idem, ibidem*, p.64.

¹⁵⁹ - *Idem, ibidem*, p.67-69.

meio ou suporte, para caminhar em direções completamente opostas tocando nos respectivos extremos.


Ponto assente sobre o local expositivo da minha obra, exige, claro está, um teto e um chão que permita a visualização de um céu que desça à terra e de um chão onde o mundo seja retratado e exprima a sua vontade de sonhar e de desejar. Um dos locais possíveis encontrado foi o corredor lateral à capela da Nossa Senhora da Conceição do colégio do Espírito Santo da Universidade de Évora e o chão da própria capela.

Esta capela foi construída em 1641 no sentido do novo braço de edifício, ou seja, num dos braços da “cruz” para noroeste, onde se iriam situar as enfermarias no piso superior e as oficinas.¹⁶⁰ No livro “Évora Ilustrada”, afirma-se, no entanto, que esta capela só foi dedicada à Nossa Senhora da Conceição em 1647 (Fig. 19) e que nela se colocou o Altíssimo em 1666. Por se ter criado neste colégio, o Padre Doutor Manuel Correia, investiu nesta capela ao enviar de Roma, santuários, frontais, casulas, um sacrário e outras peças de valor pecuniário e decorativo. A portada de mármore que liga a capela ao corredor fez-se em 1723 com as receitas da botica.¹⁶¹ Túlio Espanca confirmou pelos escritos do reitor Pedro de Brito o ano da fundação da capela, o ano da consagração e o ano da construção da portada. Espanca descreve o estilo barroco na decoração, a planta retangular composta por nave e capela-mor, iluminado por uma pequena torre-lanterna octogonal revestida a estuque escaiolado. Adossadas entre os espaços das janelas encontram-se as esculturas dos quatro Evangelistas feitas a madeira e grisalha. Junto ao chão nas duas paredes laterais, abaixo dessa torre e antes do altar, estendem-se dois painéis de azulejos em azul e esmalte, já com emolduramentos de estilo rococó: um dedicado a Judith e outro a Esther. Espanca descreve no seu inventário artístico de Portugal em 1966, que existia nesta capela um quadro retabular proveniente do Museu Regional e que pertenceu à capela do Santíssimo, mas que não se encontra presente em 2018. Sobre a nave da capela que foi recuperada no séc. XIX, ele menciona que a abóboda correspondente é separada por pilastras de estuque, com uma composição policromada de gosto naturalista, revestida de pingentes, atípico em Évora.¹⁶²

¹⁶⁰ - LOBO, Rui – *O colégio-universidade do Espírito Santo de Évora*, p.57.

¹⁶¹ - FRANCO, Pe. António – *Évora ilustrada*. Évora, p.258.

¹⁶² - ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal: concelho de Évora I, volume VII*, p.79.



O objetivo é que o meu trabalho se disponha neste espaço da seguinte maneira. A parte superior com as gravuras iluminadas do céu e as gravuras de elementos da vida terrena, mantém-se suspensa no teto do corredor ao lado da capela (Fig. 15). Não seria possível fazê-la suspender no interior da capela, por uma questão de logística e de limitações burocráticas. Como o corredor possui duas traves de ferro no alto e as paredes estão pintadas a branco, permitem a entrada da luz para melhor visualização das gravuras e circulação das pessoas, sem que estas tenham que pisar acidentalmente a parte inferior da obra, caso ocupasse o chão. A parte inferior da obra divide-se em duas partes e vai ocupar o chão da capela da seguinte forma. Pequenas figuras humanas feitas das mesmas gravuras do céu (Fig. 20) vão ficar espalhadas no chão da nave em forma de nuvem, simbolizando a necessidade humana de sonhar. O céu é assim refletido no chão remetendo para a sua função onírica e não de fuga. No chão abaixo da cúpula, ou da torrelaneta, irão ficar as representações de vários elementos do mundo ordenadas umas ao lado das outras (Fig. 21). As representações simbolizam figuras de pessoas, animais, natureza, coisas, híbridos, cenas, etc., e vão estar espalhadas sobre uma camada de terra dentro do retângulo de mármore desse chão. A introdução do elemento terra nesse chão logo em frente ao altar é fundamental para sublinhar a valorização do mundo e acentuar o seu potencial espiritual.

A escolha da capela para a parte inferior da peça foi bastante importante, porque é uma capela em estilo barroco, mas, contrário do idealismo italianizante, é coincidente com as características da decoração mais naturalista do barroco alentejano, analisada por Magno Moraes Mello. Para além, da representação das flores que preenchem todo o teto da abóboda da capela, a parede oposta ao altar, possui relevos de motivos naturalistas como peras, abóboras, melancias, uvas, etc. (Fig. 22). Ou seja, esta capela representa muito mais a terra que propriamente o céu.

Este trabalho que deverá ocupar qualquer tipo de espaço semelhante com teto de calhas onde poderá ficar pendurada a estrutura das gravuras do céu e das gravuras que descem no sentido da terra relativas à parte superior, incluindo um chão que permita a integração do símbolo do sonho e das representações do mundo relativas à parte inferior. Na lógica da sua disposição a obra deverá chamar-se “O céu desce à terra para que o corpo sonhe”.

8.4. Os desenhos sobre o mundo, o homem e a natureza

Para a apresentação da exposição *The nakers*, que teve lugar, primeiramente na *Drawing Room*, em Londres, Kate MacFarlane menciona o caráter privado quase clandestino do desenho. Foi com essa intenção que aí se expuseram desenhos do tipo diários de imagens de cada artista, relatando desabafos, pensamentos e impulsos. Sendo o desenho um exercício muito experimental, ao possibilitar a espontaneidade e a improvisação, permite depositar no papel a catarse de assuntos que são difíceis de confrontar como a doença, a morte, o desejo sexual, a injustiça, etc.¹⁶³ Mas, é justamente esta possibilidade catártica do desenho que faz desvendar novos caminhos e soluções ao mesmo tempo que lança o caos.

Ao criar os vários desenhos para a parte inferior da minha obra, pretendi, no fundo, atingir a título experimental o mesmo grau catártico da exposição *The nakers*. No entanto, não explorei muito o lado difícil que os assuntos mundanos acarretam. Esses assuntos são muitas vezes os motivos que justificam frequentemente as fugas do mundo para uma idealização de um lugar tranquilo sem preocupações. A questão é que o mundo, é de facto tudo isso: a alegria e o sofrimento. Foi uma opção focar-me mais no potencial do mundo e não tanto, na parte mais desafiadora dele, ou seja, nos aspetos negativos. O que me fascina na descrição dessa exposição de Kate MacFarlane é sem dúvida, a possibilidade catártica do desenho de mostrar o caos e revelar outros mundos dentro do próprio mundo. Essa é uma das suas características, autodestruir-se e autorrecriar-se.

Da mesma forma espontânea e improvisada, concebi desenhos que ora retratam assuntos da vida quotidiana, natureza, mundo em geral e corpo humano, ora combinando-os, ao ponto de desenhar híbridos ou cenas que causam estranheza, porque tentei associar elementos aparentemente pouco combináveis. Sobre os assuntos mencionados surgiram desenhos, colagens e uma ou outra gravura iluminada mais alguns fragmentos de um céu que passo a explicar. Para a apresentação da ideia de projeto em janeiro de 2017, na Escola das Artes, realizei uns pequenos esboços de um céu com pequenas representações e uma maquete do mesmo assunto em forma de elipse com cerca de um metro e meio. O

¹⁶³ - MACFARLANE, Kate; DOYLE, Mary – *The Nakers*, p.6.

resultado da maquete ficou muito aquém do que eu pretendia, ao contrário dos pequenos esboços. Resolvi destruir essa maquete, recortando só os desenhos que me agradavam e que representavam as coisas do mundo. Desses recortes apercebemo-nos que eles provêm de algo como um céu estilhaçado. Isso deve-se ao recorte angular de céu claro envolvendo as representações. Por exemplo, a representação de uma vassoura dentro de um triângulo, ficou enquadrada numa parte de céu (Fig. 23). Como achei o resultado interessante e como associei estes recortes à cultura contemporânea - uma cultura que resulta dos fragmentos surgidos da convicção modernista sobre o progresso linear do mundo e que desabou na sua maior parte com as duas guerras mundiais - decidi utilizá-los para a obra final. Estes fragmentos serviram mesmo de inspiração, para criar outros desenhos que também parecem fragmentos de imagens estilhaçadas (pelo seu recorte), embora não associadas à ideia de céu. São no fundo, cacos de sonhos baseados em meras ilusões que caídos por terra precisam de ser rearranjados ou compostos duma outra maneira. Em termos simbólicos, são fragmentos de sonhos que precisam de ser sonhados segundo uma outra perspectiva, ao ponto de se puderem materializar. O sonho que se estilhaçou, deixará de ser uma ilusão que causou sofrimento, mas será antes recomposto, de forma a que se torne num sonho feliz feito realidade e não num pesadelo.

As representações desenhadas dentro desses estilhaços de céu e os vários desenhos dentro de recortes soltos são baldes (Fig. 24), mãos, pés, umas pernas de homem idoso com bengala, um bebé, um tapete, uns ovinhos (Fig. 25), uma gravura de uvas maduras (Fig. 26), um peixe, uma ovelha, uns caniços, um candeeiro de mesa (Fig. 27), calçado (Fig. 28), etc. Ou seja, sempre representações, à volta do que o mundo ou os mundos podem abarcar. Quanto aos desenhos que chamo de híbridos, temos por exemplo, uma figura humana cortada e ladeada com um garfo (Fig. 29), uma coxa envolta numa frigideira a estrelar um ovo ou uma mão rosa a definir o olhar de uma cabra tapando o seu focinho (Fig. 30). Com estes desenhos quero não só retratar a diversidade do mundo, mas, também sugerir o mistério, o desconhecido, o estranho, e porque não até o improvável.

Surgem também alguns elementos do passado, através da história de arte. Desenhei o contorno das filhas de Leucipo durante o seu rapto, retratadas por Rubens (Fig. 31) num papel japonês colado sobre outro papel japonês. Aos padrões originais de ambos os papéis

sobrepõem-se em sentido oposto as linhas de contorno do desenho, para retratar não só algo que pertence duplamente ao passado (uma história da Antiguidade interpretada por Rubens no séc. XVII), mas também para reforçar as linhas horizontais e verticais da composição de Rubens sugestivas de uma grande violência. Apesar, de não ter muitas representações do lado mais negativo do mundo, esta é uma delas.

Nem todos os desenhos são figurativos. Produzi uns tantos desenhos que foram desenvolvidos a partir da ideia e da sensação de que certos elementos podem sugerir, em vez de pretender retratá-los de uma forma evidente. Têm um carácter mais abstrato, pois basearam-se livremente na sua textura, cor e temperatura. Foi o que aconteceu no caso da conceção de pequenos desenhos simbolizando a terra (Fig. 32), a relva e o fogo.

9. Inspirações para uma linguagem visual

9.1. Helen Chadwick e Nalini Malani

Entrei em contato com a obra de Helen Chadwick, apenas quando comecei a trabalhar neste projeto. Não posso dizer que esta artista seja uma das principais artistas de inspiração, mas o seu trabalho tem alguns aspetos que se relacionam com o que eu procurei abordar. O primeiro seria o facto de utilizar a sua própria vida como material artístico, evidente na série de 10 esculturas de madeira prensada, *Ego Geometria Sum, Labours I-X* (Fig. 33). Por um lado, apesar de eu não utilizar as fases ou histórias específicas da minha vida para o meu trabalho, é admirável que um artista “pegue em si” para criar objetos artísticos, mostrando assim através da sua vida como indivíduo, o valor da vida em termos gerais. É isso que pretendo buscar nas minhas pesquisas: a vida neste mundo é para ser valorizada e enriquecida, com tudo o que de bom e mau ela acarreta, e não para alimentar pelo contrário um ideal de fuga deste mesmo mundo. Por outro lado, o facto desta artista ter sido reconhecida nos meios contemporâneos utilizando a sua própria vida, é a prova concreta que um trabalho artístico subjetivo pode ser extremamente interessante, aspeto que confesso ter sido doutrinado numa escola de artes holandesa a evitar a todo o custo. O argumento dessa escola era o seguinte: a vida subjetiva não tem interesse para o público. Só pode interessar, ao próprio ou quanto muito a um pequeno círculo de amigos ou familiares, mas nunca a um grande grupo de pessoas

que busca essencialmente o conhecimento objetivo. Ou seja, este é um argumento que valida a arte unicamente enquanto objeto da ciência.

O segundo aspeto, é a sua inspiração na vida diária e na natureza para conceber os seus objetos artísticos. Se a mesma série de esculturas referida acima foi concebida a partir de objetos do quotidiano do passado da artista, outras das suas obras se desenvolveram a partir de chocolate, *Cacao*; as esculturas feitas a partir do molde dos buracos deixados quando se urina na neve, *Piss Flowers*,¹⁶⁴ ou as fotografias abstratas baseadas na composição de várias carnes e vísceras, *Meat abstract* (Fig. 34).¹⁶⁵ Apesar do meu *medium* não ser a escultura nem a fotografia, eu tento trazer para as minhas pinturas, desenhos e gravuras, a mesma curiosidade pelas diferentes perspetivas do mundo e pelos seus aspetos menos visíveis que Helen Chadwick tanto explorou. Por a realidade não ser estática e porque o mundo vive da impermanência, é que a nossa curiosidade e sede de conhecimento despertam. Uma das funções da arte é a de tentar fixar todo esse dinamismo para nosso conhecimento e fruição através dos seus mecanismos de representação.

O terceiro aspeto do trabalho de Chadwick, que talvez seja o principal aspeto da sua consagração, é a sua investigação sobre o corpo, nomeadamente sobre o corpo feminino. Este é também o principal assunto da série, *Ego Geometria Sum*, que apresenta dez momentos da vida da artista, desde o seu nascimento até aos trinta anos.¹⁶⁶ Ela tentou aqui abordar de uma forma clássica o crescimento do corpo em geral, através da utilização do seu próprio. Ao cruzar dois médiums, a escultura e a fotografia, pretendeu assim fixar as etapas do crescimento do seu corpo, aproximando-se da esfera divina.¹⁶⁷ O mesmo será dizer que a artista tentou eternizar algo que não é de todo estável e fixo. No que diz respeito ao meu trabalho, interessa-me o corpo enquanto algo orgânico, que se transforma e no sentido, em que ele é matéria animada não só pelos sistemas biológicos por um lado; mas, também pelo ambiente que o rodeia, as emoções que nele surgem no contato com os outros corpos e como suporte do pensamento, por outro. Interessam-me, os corpos

¹⁶⁴ - *Illuminations media* [Em linha].

¹⁶⁵ - JONES, Ann – *Image object text* [Em linha].

¹⁶⁶ - [et al.] – *Illuminations media* [Em linha]

¹⁶⁷ - *Idem, ibidem*, [Em linha].

como fonte de potencial e diversidade, animados pela energia, incluindo, também o corpo dos animais ou a estrutura das pedras.

A obra de Nalini Malani veio a ser uma descoberta ainda mais recente nas minhas pesquisas. O seu trabalho que resulta muito da sua experiência como refugiada da separação da península indiana que se deu em 1947 (mencionado na sua página de internet) traduz-se, a meu ver, numa multiplicidade de figuras e cenários que se entrelaçam. Essa multiplicidade é apresentada na sua biografia como um recurso ao excesso, para poder expandir as barreiras das narrativas convencionais e legitimadas com o objetivo de iniciar um diálogo.¹⁶⁸ Tal frase não poderia traduzir melhor, o que pretendi fazer ao conceber a parte inferior da minha obra, onde se juntam desenhos, pinturas e gravuras sobre elementos que à partida não são imediatamente combináveis no mundo. Tenho o objetivo de nos fazer habituar a ponderar sobre o mundo nas suas infinitas combinações, pondo em diálogo elementos distintos através dos mecanismos da representação.

Não sei se alguma vez terei a necessidade de usar a minha linguagem para, como Malani, intervir politicamente de uma forma tão categórica, se bem que qualquer ação já denuncia uma determinada postura política. Por exemplo, na exposição *Transgressions* (Fig. 35), apresentada em 2017, no *Stedelijk Museum* em Amesterdão, a artista projetou uma miríade de figuras através de cilindros para falar da pobreza, da opressão contra as mulheres, da migração, da rivalidade entre a Índia e o Paquistão ou do desaparecimento das línguas regionais, utilizando as histórias do imaginário indiano.¹⁶⁹ É bem possível que eu venha a desenvolver esse lado intervencionista, mas é o tão simples confronto de figuras e cenários distintos que procuro para já desenvolver sem uma tomada de posição. Mesmo que concorde com essa luta de Malani, é a riqueza dos seus contrastes estilísticos que a relaciono com muitos dos meus desenhos, mais em termos do uso da cor, da característica dos traços e é claro, da conceção das figuras.

Outro aspeto que me fascina no trabalho de Malani é o próprio contexto cultural donde vem. É uma artista proveniente de uma cultura não ocidental e ancestral, o que quer dizer que tem muito e algo diferente para nos ensinar. Alguns desenhos meus evocam

¹⁶⁸ - MALANI, Nalini – *Nalini Malani* [Em linha].

¹⁶⁹ - [et al.] – *Nalini Malani: Transgressions* [Em linha].

já de uma forma simples outras culturas e civilizações, como uma dança africana, uma casa do norte de África, ou um tapete árabe, mas, sei que este será um assunto a aprofundar em futuros trabalhos meus. Este ponto interessa-me desenvolver, porque a felicidade neste mundo é imensuravelmente mais vasta do que aquela que é proposta pelo egocentrismo ocidental!

Finalmente, talvez o que o meu trabalho mais tenha a ver com o trabalho de Malani, é a extraordinária ligação entre a dimensão espiritual e a terrena. As duas fazem parte de uma só realidade. A nossa dimensão terrena necessita de se elevar ao espiritual para se poder expandir e a dimensão espiritual só existe, efetivamente, sob pena de ser um mero devaneio, enquanto atualizada na matéria. Por esta razão, esta artista ousa cruzar a mitologia indiana com a realidade social.

9.2. As sugestões Cobra

De todas as influências que sofri em termos artísticos devo em primeira mão, desde a adolescência, à obra de van Gogh. Para mim, ele trouxe para a pintura as composições que melhor traduzem o cruzamento entre o sonho e a realidade, ou a unidade da arte com a vida (título do prefácio do volume da *Taschen* sobre este pintor). Influenciado pela sua educação cristã, de carácter intensamente romântico, sensível às novas ideias socialistas para um futuro melhor e marcado por uma sinuosa educação artística que o levou a ser rejeitado pelas instituições académicas, van Gogh fez da pintura uma missão pessoal unindo arte e vida sem qualquer marca de separação.¹⁷⁰ Penso que na verdade a sua obra me perseguiu até aos dias de hoje de uma forma inconsciente, porque, quando se pensa fazer o céu descer à terra e que se sonhe neste mundo para se ser feliz, coincide com esta união entre arte e vida segundo o pensamento de van Gogh. É, porém, com a descoberta do movimento Cobra e da obra de Karel Appel, que eu comecei a interessar-me de uma forma consciente sobre essa união no campo da arte.

Por volta de 2002 descobri o pintor Karel Appel através de um documentário num dos canais de televisão portugueses. O documentário inspirou-me de tal maneira que

¹⁷⁰ - WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainier – *Van Gogh: obra completa de pintura, II volumen, Arles, fevereiro de 1888 – Auvers-sur-Oise, julho de 1890*, p. 312.

comecei a pesquisar mais sobre este artista e sobre o movimento Cobra (abreviação de Copenhaga, Bruxelas e Amesterdão) composto por artistas provenientes dos países destas capitais.¹⁷¹ Acabei por chegar ao manifesto da autoria de outro artista, Constant Nieuwenhuys, que representou o manifesto de todo o grupo experimental holandês do movimento Cobra e do qual Appel fazia parte. O seguinte excerto desse manifesto influenciou quase tudo o que eu pensei e criei no plano artístico até aos dias de hoje, mesmo que tenha sido de forma implícita.

“(...) Uma pintura não é uma construção de cores e linhas, mas um animal, uma noite, um grito, um ser humano, ou isso tudo junto. O espírito objetivo abstracionista do mundo burguês reduziu as obras da pintura aos meios que a constituem; a fantasia criativa, no entanto, busca reconhecimento em todas as formas, e quanto à esfera estéril do abstrato veio trazer uma nova relação com a realidade, baseada na sugestão de qualquer forma natural ou artificial perante um espectador ativo. Essa sugestão é ilimitada e, portanto, pode dizer-se que as artes visuais, depois de um período em que não sugeriam nada, entraram agora num período em que sugerem tudo. (...)”¹⁷²

Esta afirmação queria dizer para mim que a pintura tem como missão sugerir o ilimitado, porque, o mundo é ilimitado. Por outro lado, a primeira frase dá uma dimensão poética à afirmação, o que significa que a pintura é poesia porque, o próprio mundo é poético. Os artistas do movimento Cobra estavam bem cientes destas duas dimensões do mundo e era a elas que eles queriam dedicar o seu trabalho. Eles queriam dedicar a sua arte, em última instância, ao ilimitado potencial da vida - um animal, uma noite, um grito, um ser humano, ou isso tudo junto - e nunca a um ideal estéril, como um paraíso celeste desconetado da energia vital. Tanto o crítico de arte francês Edouard Jaguer quando escreveu o seu livro sobre o movimento Cobra, como o historiador Michel Ragon que

¹⁷¹ - STOKVIS, Willemijn – *COBRA: de weg naar spontaniteit*, p.9.

¹⁷² - NIEUWENHUYS, Constant – *Manifest*. In: *De taal van Cobra*, sem página numerada: “(...) Een schilderij is niet een bouwstel van kleuren en lijnen, maar een dier, een nacht, een schreeuw, een mens, of dat, alles samen. De objectieve abstracterende geest van de burgerlijke wereld is het, die de voortbrengselen der schilderkunst heeft herleiden tot de middelen die hem tot stand brachten; de scheppende fantasie zoekt echter in elke vorm een herkennen, en heeft in de steriele sfeer van het abstracte een nieuwe relatie tot de werkelijkheid tot stand gebracht, berustend op de suggestie die van iedere natuurlijke of kunstmatige vorm uitgaat voor en actieve beschouwer. Deze suggestie is onbegrensd, en daarom kan men zeggen dat de beeldende kunst, na een periode waarin zij niets voorstelde, thans een periode is ingegaan waarin zij alles voorstelt.

escreveu um livro sobre Karel Appel, rebatem no mesmo ponto: a estes artistas só lhes interessava trazer o potencial da vida para arte. E não será isto algo lógico quando falamos de artistas saídos da carnificina da Segunda Guerra Mundial? Nos livros de ambos os autores, é referido o prefácio de Cristian Dotremont que constava do catálogo da exposição de 1947 na galeria Colette Allendy, em Paris.¹⁷³ Este mencionava que o grupo experimental holandês tinha entrado na pintura pela porta da frente, ou seja, pela porta da vida, tendo empurrado tanto o que o surrealismo em pintura e a arte abstrata tinham em comum: o enclausuramento da reflexão em pintura.¹⁷⁴ No fundo, o que Dotremont queria dizer, é que os surrealistas e os abstracionistas devotaram a reflexão sobre pintura a um mero exercício intelectual, contrário à reflexão sobre a pintura em termos práticos, que é a reflexão da pintura enquanto representação do imenso potencial da vida e livre das amarras das convenções. Ainda no mesmo prefácio, ele completa a caracterização dizendo que o método que melhor pode traduzir esse objetivo é o da experimentação implicando todos os riscos e dificuldades. Por esta razão, os artistas holandeses opõem-se à pintura pré-fabricada, à pintura platónica pondo pontos de interrogação em tudo, à pintura científica que promove o esqueleto em vez do corpo e à pintura irónica que exprime a alegria orgânica do universo envergonhando-se do sensorial, sensual e do sensível.¹⁷⁵ Para caracterizar de forma resumida a consciência do grupo holandês e da efemeridade do movimento Cobra, com a qual eu me identifico plenamente, passo a citar mais uma passagem deste prefácio: “(...) Eles pensam que o prazer de viver não é indigno da pintura, e que o prazer da pintura não é indigno da nossa vida. Eles deixaram a grande porta aberta (...)”.¹⁷⁶

Várias vezes explicado o objetivo, anunciado o método, só falta falar do meio. No filme que seria intitulado em português “A realidade de Karel Appel”, de Jan Vrijman, este artista menciona de uma forma agressiva que o seu trabalho começa a partir da sua matéria preferida: a tinta. Dessa matéria, ele entrava num processo experimental capaz de traduzir tanto a alegria como a tragédia humana. Mas, para poder exprimir toda essa

¹⁷³ - RAGON, Michel – *Karel Appel: de Cobra à un art autre, 1948-1957*, p.57.

¹⁷⁴ - JAGUER, Édouard – *Cobra, au cœur du XXe siècle*, p.42.

¹⁷⁵ - RAGON, Michel – *Karel Appel: de Cobra à un art autre, 1948-1957*, p.58-59.

¹⁷⁶ - *Idem, ibidem* : « (...) Ils pensent que le plaisir de vivre n'est pas indigne de la peinture, et que le plaisir de la peinture n'est pas indigne de notre vie. Et ils ont donc laissé la grande porte ouverte (...) », p.60.

dimensão espiritual, ele pintava como um bárbaro porque, vivia num período bárbaro da humanidade.¹⁷⁷ Na verdade, tanto Karel Appel, como todos os artistas Cobra, em geral, por abraçarem o experimentalismo, recorreram a todo o tipo de materiais: os da pintura, a própria linguagem escrita, o som, troncos de árvore, objetos recolhidos do lixo, etc. O que não mudou e sempre constituiu um denominador comum foi começarem pelas potencialidades da matéria com o intuito de revelar tudo o que é material e não material. Karel Appel ao escrever o seu manifesto recusado pelo grupo experimental holandês, em 1948, já tinha sido bastante perentório relativamente a este ponto. Ele afirmava que o grupo não partia da ideia, mas sim da matéria que desenvolvia espontaneamente um expressionismo sem barreiras: não conhecia nem beleza, nem fealdade e que não dispensava a beleza da vida.¹⁷⁸

Para fechar este capítulo, gostaria de dizer que foram ena verdade estas linhas de investigação sobre COBRA e alguns princípios budistas que me inspiraram quando apresentei a minha exposição com o título “A matéria é o espírito” no Ceará, já referido anteriormente.

9.3. Ana Hatherly e a experiência do barroco

Uma outra exposição da curadoria de Paulo Pires do Vale com a colaboração de Nuno Vassallo e Silva, vem ao encontro da elaboração do meu trabalho e reflexão, cujo título era “Ana Hatherly e o Barroco, num jardim feito de tinta”, exposta no Museu Calouste Gulbenkian entre o 13 de outubro de 2017 e o 15 de janeiro de 2018. O trabalho apresentado nessa exposição, mais do que o mérito de reunir várias obras de Ana Harthely, foi o de contrapor a obra da artista, com objetos da cultura barroca. No início da galeria inferior do museu, ao pôr a escultura *Loom* de Harthely, ao lado do quadro *A transverberação de Santa Teresa de Ávila*, da autoria de Josefa d’Óbidos, o curador fala de um dos elementos do barroco, o fogo. O fogo da carne e das emoções fazia paradoxalmente parte do vocabulário barroco, enquanto veículo da paixão pelo divino. Por isso, as figuras retratadas neste período com expressões sensuais, pertenciam a ordens

¹⁷⁷ - VRIJMAN, Jan – *De werkelijkheid van Karel Appel* [Em linha].

¹⁷⁸ - FOURNET, Claude (dir.) – *Karel Appel: 40 ans de peinture sculpture & dessin*, p.15.

religiosas e ou se associavam a figuras do elemento ar como anjos,¹⁷⁹ ou à pomba do Espírito Santo.

Quatro são as partes em que o curador organizou esta exposição dedicadas a quatro temas relevantes na cultura do barroco: o Labirinto, o Tempo, a Alegoria e a Metamorfose. A alegoria é especialmente importante para este meu trabalho porque sendo esta figura de retórica, que em termos artísticos consiste na representação de uma ideia abstrata¹⁸⁰, foi peculiarmente utilizada no barroco para através de uma associação de figuras simbolizar a ideia do divino e claro, o sonho de um paraíso celestial. O termo “alegoria” tem origem numa outra palavra grega, *uponoiá* que significava subentender, ou seja, designava formas de conhecimento indireto. No entanto, é com Plutarco (séc. I-II d. C.) que se passava a utilizar o termo “alegoria” porque se tinham forçado os textos homéricos procurando sentidos escondidos desse por onde desse. Ou seja, passou-se a dizer uma coisa, para afirmar outra que é a tradução do grego do termo *allo-agorenno*.¹⁸¹ Esta explicação etimológica é bastante interessante porque no caso de uma representação do céu acompanhado de fulgurantes figuras etéreas e flutuantes nuvens num teto de uma igreja, o céu deixa de ser a experiência do que é, ou seja, um céu, para designar outra muito diferente. O céu deixa de ser tão somente, símbolo de claridade, ar, espaço trespassado por aves ou espaço que envolve a cena e donde aparecem nuvens carregadas de chuva para regar as terras, para se descaraterizar. O céu deixa neste sentido de ser segundo a versão semiótica, um símbolo como uma complexa experiência que o homem tem necessidade de nomear, organizando-o em estruturas de conteúdo, cuja expressão permitem pensá-lo e comunicá-lo¹⁸², para deturpar a raiz dessa mesma experiência.

O problema não são os símbolos, porque o ser humano não pode viver sem eles, mas quando estes estão desfasados da sua ligação com a realidade. Não se pretende contestar aqui, a importância do jogo lúdico da ilusão, enquanto sonho, até porque ele pode ser um combustível para o avançar da História, como o próprio Paulo Pires do Vale mencionou, no texto de apresentação da exposição *Vantagens e desvantagens da História para a Vida*. Contesta-se aqui o viver de uma ilusão quando isso implica representações

¹⁷⁹ - [et al.] - *Ana Hatherly e o Barroco: num jardim feito de tinta*, p. 11.

¹⁸⁰ - [Infopedia \[Em linha\]](#).

¹⁸¹ - CAPRETTINI, G.P. – *Alegoria*. In, *Enciclopédia einaudi, volume 31, signo*, p. 247.

¹⁸² - ECO, Umberto – *Símbolo*. In, *Enciclopédia einaudi, volume 31, signo*, p.143.

abstratas-ideológicas, com um forte teor propagandístico, promovendo a ideia, neste caso concreto dos tetos barrocos, de que a felicidade é inatingível nesta vida e o que resta às pobres almas, é somente sonhar com ela. Não é por acaso que o fim da cultura barroca-rococó termina em termos político-sociais com a queda do Antigo Regime, nem é por acaso o desprezo que o séc. XIX mostrou, contrapondo racionalismo e naturalismo a essa cultura, como mencionado anteriormente em referência a Arnold Hauser.

Outra coisa é a importância da metalinguagem recorrente no barroco que faz a própria obra refletir sobre si mesma, como em Cervantes ou em Velásquez.¹⁸³ Seja a série *Romã*, de Ana Hatherly, apresentada nesta exposição, que por estar ao lado de *Agnus Dei* de Josefa d'Óbidos ganha uma outra dimensão,¹⁸⁴ ou uma obra isolada capaz de inquietar os espíritos e os intelectos; essas obras respiram vida, parecem ser eternas, justamente por essa dimensão metalinguística. Ou seja, as obras de arte são tão mais obras quanto a capacidade de se fazerem interrogar e, por conseguinte, fazerem o observador se interrogar. Justamente, a obra “Las meninas” de Velasquez contém uma linguagem à cerca de personagens, modelos, espetadores e imagens lançados para uma dimensão outra, num diálogo entre imagens e desdobramentos. Muito resumidamente, Velasquez criou esta obra, onde se retrata a si próprio no seu atelier a pintar duas personagens que a infanta Margarida contempla rodeada das suas damas de companhia, outros cortesãos e anões. Temos somente acesso ao conhecimento de que estas personagens são os soberanos de Espanha, o rei Filipe IV e a rainha Mariana, através do reflexo num espelho ao fundo da sala que por sinal oculta todo o resto da cena em redor.¹⁸⁵ Esta obra está assim repleta de espelhos através dum jogo de olhares e luzes. Do lado direito do quadro entra um plano de luz que contrasta com a tela obscura e vista de costas, que torna invisível a verdadeira representação. O pintor que pinta o quadro faz-se representar olhando-nos fixamente, mas, na verdade olha tal como a infanta para os soberanos, os verdadeiros retratados. Por sua vez, os cortesãos olham ou para a infanta ou para os soberanos que ao nunca serem retratados observam toda a cena e nos observam através das suas silhuetas refletidas no espelho. Ainda, ao lado deles, uma figura enigmática abre uma porta

¹⁸³ - [et al.] - *Ana Hatherly e o Barroco: num jardim feito de tinta*, p. 12.

¹⁸⁴ - [et al.] - *Ana Hatherly e o Barroco: num jardim feito de tinta*, p. 12.

¹⁸⁵ - FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 64-65.

separando o mundo interior do mundo exterior. Talvez, o que esteja aqui em causa é que os reis de Espanha por serem tão reais (poderosos), ao não serem representados, mas espelhados, representam a própria realidade. Neste espetáculo teatral, chegamos à conclusão de que a representação só funciona como desdobramento da realidade, porque ao tentar retratá-la tão perfeitamente, ao ponto de a substituir, tornar-se-á um clarão de luz equivalente ao vazio.¹⁸⁶ É para mim, muito interessante pensar nesta obra, como contraponto, ao teto de Andrea Pozzo. A meu ver, enquanto que “Las meninas” é a afirmação barroca da necessidade vital da representação para o ser humano, enquanto duplo da realidade; o teto de paraíso celestial, é o desejo feroso, também ele barroco, de fusão nesse clarão de luz imaculado lá bem no alto, sem grandes formas definidas, mas que é a negação da realidade do mundo.

A quarta parte da exposição, “Ana Hatherly e o Barroco, num jardim feito de tinta”, sobre a metamorfose, foi um assunto particularmente caro à artista. Enquanto que, a literatura barroca se metamorfoseava em imagens¹⁸⁷, e a sua pintura vivia muito da poesia das palavras; Ana Harthely veio a ser bastante reconhecida pela sua investigação relativamente ao carácter imagético da escrita. Por isso, o curador apresentou na exposição desenhos da artista que são uma metamorfose entre a escrita e a imagem.¹⁸⁸ Este ponto da cultura barroca coincide com um dos pontos da minha obra: como o sonho aqui na terra é importantíssimo para podermos fazer deste mundo um mundo melhor através da sua transformação com as coisas que já nele existem. O mundo é mundo porque tem a capacidade de se metamorfosear, e esse é o seu enorme valor, o seu trunfo, e a sua própria salvação. Por isso, o mundo é muito mais fascinante que um céu celeste onde existe um hipotético paraíso que não se pode atingir aqui e agora.

9.4. Michael Biberstein e a teoria da nuvem de Damisch

Em 2009, o artista Michael Biberstein radicado em Portugal foi convidado através da equipa composta pelos arquitetos Appleton e Domingos, Nova Conservação, Appleton

¹⁸⁶ - *Idem, ibidem*, p. 59-71.

¹⁸⁷ - [et al.] - *Ana Hatherly e o Barroco: num jardim feito de tinta*, p. 12.

¹⁸⁸ - *Idem, ibidem*, p. 13.

Square e o pároco da Igreja de Santa Isabel para realizar o teto desta mesma igreja. É curioso que um artista contemporâneo tenha sido chamado a intervir num edifício religioso e que lhe seja atribuído um espaço que normalmente é o mais negligenciado. A intervenção foi realizada, apesar do falecimento do artista a 5 de maio de 2013, a partir da sua maquete, apontamentos e esboços. A técnica consistia na aplicação de camadas sucessivas de velaturas de base acrílica.¹⁸⁹ A composição é composta por formas gasosas (não necessariamente nuvens delineadas) de azul e branco com umas manchas de tom cinza-esverdeado e amarelo.

O projeto de um céu, proposto por Michael Biberstein para a recuperação do teto da Igreja de Santa Isabel, em Lisboa (Fig. 36), situa-se na sua contemporaneidade a meio caminho da minha discussão sobre o céu-teto da Igreja de Santo Inácio. O céu de Andrea Pozzo já não é um céu, é um lugar num infinito estático, onde já não se sonha. É uma fuga para a ausência de sofrimento, mas também para a ausência da vida. É um desejo de morte para uma eternidade branca. A minha proposta inclui um céu que é sonho, mas, também agitação, onde as coisas do mundo se representam num movimento desce. No meu céu, o sonho e o desejo descem do alto para se materializarem. O céu de Biberstein é o próprio sonho. É uma atmosfera que se mantém acima da terra. Porque, não tem figuras ascendentes, nem esvoaçantes, não representa mais do que o significante. Também, não há nele oposição, uma vez que nele se apresentam sucessivas camadas gasosas de cores pastel. É um céu que sugere uma certa paz mental, mas não é estático, porque há um movimento relativamente horizontal dessas camadas que não chegam a ser nuvens. É um céu fluído, ao contrário do céu de Andrea Pozzo que apesar do aparente dinamismo das figuras, se faz convergir verticalmente para um ponto, onde estará o paraíso eterno sem movimentos perturbantes. O céu de Biberstein define-se como um sonho onde se deseja tranquilidade, alguma clareza e uma outra cor para a vida. Digamos que o céu de Pozzo propõe uma ideologia da alienação de completa recusa do mundo. A minha obra no seu conjunto de céu (parte superior) e mundo (parte inferior) propõe com o seu título “O céu desce ao mundo para que o corpo sonhe” uma filosofia de vida de caráter dinâmico, composta por uma linha vertical descendente ao lado de outra vertical

¹⁸⁹ - [et al.] – *Um céu para Santa Isabel* [Em linha].

ascendente. O céu de Biberstein, traduz-se numa espécie de elipse móvel e horizontal suspensa no ar, de caráter meditativo.

Apesar do meu trabalho se dedicar à teoria do mundo, ao contrário da teoria da nuvem, é através do projeto “Um céu para Santa Isabel” que penso na descrição do desenvolvimento da utilização da nuvem como um objeto teórico¹⁹⁰ na história da pintura. Hubert Damisch, autor desse trabalho, apercebeu-se que a nuvem enquanto matéria é muito mais dada ao imaginário e ao sonho que propriamente o seu próprio contorno. A nuvem constituída de matéria gasosa e de cores variáveis; porque sai da norma divisível do desenho e por conseguinte, das suas figuras,¹⁹¹ é da ordem do espetacular ou, digamos que se aproxima de uma realidade espetacular.¹⁹² Enquanto, fenómeno meteorológico, a nuvem é um sinal, um indício de algo, um mecanismo natural de reflexão que para Aristóteles estava muito mais perto do teatro.¹⁹³ Tendo a pintura como base o desenho, a nuvem como recurso de montagem, veio trazer para a pintura uma realidade figurativa¹⁹⁴ de dimensão teatral que remete para o sonho. A utilização da nuvem em perspectiva, como na cúpula da catedral de Parma pintada por Correggio, intitulada “A Assunção da Virgem” – e claro, como “A glorificação de Santo Inácio” de Andrea Pozzo -, torna-se num sinal da presença divina.¹⁹⁵ Que melhor recurso para representar algo que não é representável senão um elemento gasoso como a nuvem?

Este livro de Damisch veio, na verdade, pôr a nu de uma forma elaborada, a genialidade da introdução da nuvem na representação pictural, em termos estéticos em geral, e em termos ideológicos, em certos períodos da história. O que me maravilha neste livro, é sem dúvida, a sugestão onírica da nuvem e do céu, algo natural e necessário à condição humana. No entanto, essa sugestão utilizada como representação de um ideal, poderá apenas funcionar como alívio transitório. Utilizada como um ideal de vida, torna-se numa ilusão, numa fuga, mesmo numa fonte de infelicidade a longo prazo, porque é

¹⁹⁰ - DAMISCH, Hubert; CARERI, Giovanni; VOUILLOUX, Bernard - *Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch*. In: *Perspective* [Em linha].

¹⁹¹ - DAMISCH, Hubert – *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, p.56-57.

¹⁹² - DAMISCH, Hubert – *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, p.111.

¹⁹³ - *Idem, ibidem*, p.57.

¹⁹⁴ - *Idem, ibidem*, p.111.

¹⁹⁵ - *Idem, ibidem*, p.33.


alheia à realidade do mundo em que vivemos. Pelo contrário, o sonho é uma inspiração para tomarmos ação, com o objetivo de construirmos um mundo melhor.

9.5. A pintura e o desenho que ocupam espaços

Apesar da concepção da pintura como janela sobre o mundo ainda manter o seu fascínio, uma das conquistas da arte contemporânea foi a libertação da pintura face ao seu confinamento retangular ou quadrangular. Como já referido, foi desde Frank Stella que a imagem pictural passou a poder assumir qualquer formato, bem como deixou de dominar a nossa linha de horizonte ao viajar por todos os cantos do nosso campo visual.

Este tipo de atitude leva-nos de imediato a pensar na instalação artística como um dos desenvolvimentos de ruptura em relação à pintura tradicional. Uma ruptura que teve o seu início no movimento Dada e que marcaria o que se fez em arte, principalmente, depois da II Guerra Mundial até aos dias de hoje. No entanto, não é o género da instalação em si com todas as suas possibilidades que mais me interessa, mas o fascínio pelo que a imagem bidimensional - incluindo a pintura, a gravura, o desenho ou até a fotografia – pode suscitar, aplicada a um domínio que era antes exclusivo da escultura. A imagem pictural pode povoar todos os recantos da arquitetura sem deixar de ser em primeira instância pintura ou desenho e sem ser uma janela sobre o mundo. Na verdade, a história da pintura mural teve durante séculos um extraordinário desenvolvimento, mas confinou-se à parede em Itália, à exceção do barroco. Todavia, a arquitetura é também feita de vazio e a grande novidade que a contemporaneidade traz é a de fazer povoar também os espaços vazios da arquitetura. Poderia basear-me em vários artistas para falar deste meu interesse, mas não são tantos os artistas que trabalham neste campo que me inspiram em termos do conceito.

Gostaria, contudo, de referir Matthew Ritchie porque, não só desenvolve este tipo de trabalho, como se interessa pelos assuntos mundanos. Ao tentar lembrarmos do acesso à informação que temos tido nos últimos anos, que é talvez maior do que toda a história da humanidade, Matthew Ritchie desenvolve um trabalho artístico a partir de inúmeros interesses do mundo, que vão desde a ciência à teologia, da cor à forma, como se



estivéssemos envolvidos numa narrativa plena de dinamismo.¹⁹⁶ Por todos os espaços da galeria ou museu, proliferam linhas e manchas. Nas paredes, no chão, no espaço interior da galeria saem linhas e manchas que ora traçadas, ora tornadas escultura, permanecem na sua essência material de pintura e desenho por onde as pessoas passam (Fig. 37). Ele pode até representar figuras numa tela, mas, as linhas e manchas logo sairão desse confinamento, ou cruzarão mesmo qualquer outra forma fechada, como se tivessem vida própria. Ao fazer isto, ele procura dizer que as linhas e as manchas não só formam o conteúdo, mas que elas são em si mesmas o conteúdo. A dinâmica das linhas e das manchas é tal que representa tanto o mundo para lá da janela, como o mundo de cá que trepa por todas as paredes, chão e teto e, finalmente, como o mundo imediatamente próximo à esfera móvel onde o nosso corpo se insere. Este é o resultado do seu trabalho que vai de encontro ao objetivo final: representar a ausência, uma vez que os seres humanos só podem ver 5% do universo.¹⁹⁷

A minha ambição não é tão grande quanto a de Matthew Ritchie, mas envolve o mesmo tipo de pensamento. Apesar de não podermos ver todos os aspetos do mundo para sermos felizes, ao tentarmos representar todo o seu potencial visível e invisível, iremos adquirir um conhecimento mais apurado. Isto implica viver e sonhar inteiramente no mundo. Implica não agir como se ele não fosse o nosso habitat. Filosofias de vida como a que é representada no teto da Igreja de Santo Inácio, ao advogarem a felicidade fora deste mundo, só poderão produzir um benefício temporário e ilusório. A minha obra, mesmo não pretendendo ser omnipresente como a de Matthew Ritchie, ocupa com representações mundanas o eixo vertical entre o teto e o chão para afirmar que o mundo onde vivemos é o paraíso. A representação do céu na minha obra não remete para uma fuga. É um veículo para sonhar com um mundo melhor.

¹⁹⁶ - GROSENICK, Uta - *Art Now: the new directory to 81 international contemporary artists*, p. 270.

¹⁹⁷ - *Idem, ibidem*, p. 272.

10. Questões contemporâneas da proposta artística alternativa

10.1. A fragmentação do mundo e a composição do puzzle

A parte inferior da minha obra é composta por uma forma de corpo humano cujo conteúdo é preenchido por um céu, significando um corpo que sonha, e por um conjunto de desenhos e gravuras, como já mencionado, que pretendem englobar vários aspetos do mundo. Se, por um lado, ela se apresenta fragmentada, também constituiu na sua conceção, o desejo de que o mundo una os seus próprios cacos. O mundo depois de duas guerras mundiais - que a humanidade nunca antes teve conhecimento – resultou num monte de cacos, num espelho feito em estilhaços, numa redução de fragmentos. Precisamos então de reunir as peças do puzzle, não? Essa é e foi a vontade do pós-guerra, mas quando se reúnem as peças do puzzle é para recompor uma imagem já pré-definida. Não creio que devamos proceder assim. Precisamos de compor uma imagem nova, quiçá formar novos cânones, mas ao contrário dos tempos medievais, em que cada geração repetia os logros e malogros das gerações anteriores, como Gurevitch tão bem descreve na sua obra “As categorias da cultura medieval”¹⁹⁸, não haverá retorno a essa composição idealizada. Haverá retorno a alguns tiques e sonhos da humanidade, mas não à mesma mentalidade, nem realidade. Em todo o caso, não voltaremos à mentalidade moderna. Voltaremos às mesmas categorias universais da humanidade, mas não às mesmas crenças no progresso. A contemporaneidade, ou seja, o tempo do agora, de foco no presente, apenas tenta reunir os cacos da destruição. Lança tantas hipóteses, quanto os objetivos; mas o que é que marcará esta era? Nem o Deus do tempo medieval, nem o progresso da modernidade, tenha ele acabado com a Revolução Francesa, ou com o fim da Segunda Guerra Mundial. A contemporaneidade quer reconstituir-se a partir do caos e alimenta-se da própria temática do caos, mas qual é o nosso objetivo, qual é a nossa crença? Por um lado, não queremos pensar muito, vivemos com o tempo – contemporâneo – ou seja, nós cremos no momento. Por outro lado, quem vive agora, também quer ter um futuro, quer perpetuar esse poder que aparentemente temos sobre o momento presente. Com o medo de nos fragmentarmos mais uma vez, ao mesmo tempo que cremos no momento fugaz,

¹⁹⁸ - GUREVITCH, Aron I. – *As categorias da cultura medieval*, p.115-179.

trabalhamos ou investimos para ganhar mais dinheiro, porque, existe a crença que mais dinheiro significa felicidade. Ou seja, a contemporaneidade, mais do que viver o tempo presente, caracteriza-se por se apegar a uma felicidade momentânea sem objetivo concreto civilizacional.

Onde quero chegar com a concepção da parte inferior da minha proposta artística é a seguinte: mal ou bem, temos que reunir os cacos do mundo, nunca parando de sonhar, e se não desistirmos de nos desenvolvermos com a percepção que eu e o mundo somos um, iremos descobrir um rumo mais definido e feliz para a civilização ocidental e para toda a condição humana sem imposições culturais. O filme “As Asas do desejo” de Wim Wenders, de 1987, cuja tradução literal do título em alemão é “O céu sobre Berlim”, desenrola-se à volta de um mundo estilhaçado, onde a tragédia e o sofrimento imperam, mas acarinhado por um mundo divino que cobre a urbe berlinense. Enquanto que numa crítica ao filme, feita no jornal *O Público* se falou numa disputa entre os dois mundos, o divino e o efêmero,¹⁹⁹ a verdade, a meu ver, é que não pode existir justamente separação entre os dois mundos. Os dois mundos são dois aspetos da mesma realidade, senão o anjo não teria o desejo de se tornar humano, como assim indica o título em inglês e em português. É no mundo terreno que se dá sentido ao próprio mundo mesmo quando ele se apresenta sob a forma de fragmento, de tragédia. Essa projeção que os seres humanos fazem nos anjos ou no divino em geral é como uma representação exterior para os fazer lembrar, que têm de continuar, que têm de viver. Que têm de decidir. Em “As asas do desejo” e no filme-sequência, “Tão longe, tão perto”, de 1993, o anjo encarna num ser humano, porque “os anjos” não podem intervir no mundo terreno. Os anjos, os santos, o mundo divino, são uma representação do desejo humano, não o contrário. O ser humano não é uma representação parcial e malograda das entidades divinas. Por isso, os anjos Damiel e Cassiel encarnam nestes dois filmes. Foi exatamente o mesmo estilo de pensamento que me fez conceber uma obra em que o céu descesse à terra. O céu ajuda-nos a tomar os rumos da responsabilidade através do sonho; os nossos corpos no mundo terreno pulsam de desejo para vivermos e finalmente decidir, der por onde der. O monólogo de Marion, a trapezista (uma das personagens do filme), em frente do anjo

¹⁹⁹ - [et al.] – *Cinecartaz Publico* [Em linha].

Daniel encarnado, é claro sobre este ponto: “(...) A lua nova da decisão. Não sei se há destino, mas há uma decisão. Decide! Nós somos agora o tempo. Não só toda a cidade..., todo o mundo toma parte da nossa decisão. Nós somos agora mais do que nós dois. Nós encarnamos alguma coisa. Nós representamos as pessoas, agora...E todos os lugares estão cheios daqueles...que sonham o mesmo sonho. Nós decidimos o jogo de toda a gente. Eu estou pronta. Agora..., é a tua vez. Tu tens o jogo nas tuas mãos. Agora...ou nunca. (...)”.²⁰⁰ É a decisão que faz desenrolar tudo e, por consequência, o mundo ao nosso redor reagirá segundo essa decisão. É aí que reside a felicidade: decidir continuar neste mundo tomando responsabilidade por essa decisão. Se essa decisão não for boa, tomaremos uma outra melhor que a anterior.

Georges Perec, no seu romance “Um homem que dorme”, de 1991, rebate no final do seu livro como moral da história neste mesmo ponto – decidir continuar apesar do medo. “(...) É num dia como este, um pouco mais tarde, um pouco mais cedo, que tudo recomeça, que tudo começa, que tudo continua.

Deixa de falar como um homem que sonha.

Olha! Olha para eles. São milhares e milhares de sentinelas silenciosas, terráqueos imóveis, postados ao longo dos cais, das margens, ao longo dos passeios banhados de chuva da Place Clichy, em pleno devaneio oceânico, à espera dos salpicos arrancados pelo vento à crista das ondas, da rebentação das marés, do apelo rouco das aves marinhas.

Não. Já não és o senhor anónimo do mundo, aquele sobre quem a história não tem qualquer poder, aquele que não sentia cair a chuva, que não via a noite chegar. Já não és o inacessível, o límpido, o transparente. Tens medo, esperas. Na Place Clichy, esperas que a chuva deixe de cair. (...)”.²⁰¹

10.2. Pode uma obra simbólica ser contemporânea?

A arte moderna não veio romper a esfera do simbólico quando deixou de estar desvinculada ou ao serviço de uma instituição específica, dinastia, religião, comunidade ou mecenas para traduzir visualmente um programa. Ao passar a poder tratar a condição

²⁰⁰ - WENDERS, Wim – *As asas do desejo* [filme].

²⁰¹ - PEREC, Georges - *Um Homem que dorme*. Editorial Presença, 1991, Lisboa, p.100-101

e a percepção humana, como Beethoven, Cézanne, Flaubert ou Ibsen, segundo as suas próprias ideias e ideais, trabalhando para toda a humanidade e não por encomenda de um cliente específico;²⁰² na verdade, a arte passou a ser do domínio de todos os símbolos. A aposta moderna nos traços primitivos, no dinamismo do gesto, no interesse pela experimentação dos materiais, a predileção por formas elementares e cores puras em termos técnicos, o modo de compor moderno cheios de formas incompreensíveis, violentas e feias e de cenas de catástrofe, destruição ou explosão através de distorções, mutilações ou dissonâncias no que respeita aos conteúdos; é prova de uma abertura nunca antes vista na história.²⁰³ Rudolf Arnheim resume a arte moderna como o retornar a um modo de representar assente na observação espontânea e nas condições inerentes aos meios,²⁰⁴ o mesmo será dizer que voltou aos símbolos da natureza enquanto infinita possibilidade destrutiva e criativa.

A minha proposta artística torna-se uma obra simbólica porque procura redirecionar as seguintes ideias do barroco jesuíta e presente em outras formas de arte e pensamento do passado e do presente. Primeiro, a ideia de que o mundo corrói e não pode ser local de felicidade. Segundo a ideia de que devemos alimentar um ideal cuja felicidade se encontra num paraíso sem obstáculos, exterior à nossa realidade e somente atingível para alguns seres, após a morte. A minha proposta artística procura religar o simbólico à realidade e não a qualquer teoria abstrata. Foge tanto da alienação como do realismo puro e duro, tendo o sonho como arma imprescindível.

Segundo os critérios do modernismo de Clement Greenberg, a minha obra não pode ser considerada verdadeiramente moderna pelos seguintes pontos. Não se integra na conceção de que a pintura se deve resumir inequivocamente à sua bidimensionalidade enquanto *médium*, seguindo uma evolução progressista e assente numa lógica purista das suas características internas. Pelo contrário, as minhas propostas artísticas estão abertas à interação com outras artes e técnicas (gravura, desenho, etc.) e assumem um grande interesse pela figuração e cor.²⁰⁵ Tão-pouco procuro de uma forma obsessiva colocar-me

²⁰² - ARNHEIM, Rudolf – *Para uma psicologia da arte: ensaios & arte e entropia: ensaio sobre a desordem e a ordem*, p. 345-346.

²⁰³ - *Idem, ibidem*, p. 341-345.

²⁰⁴ - *Idem, ibidem*, p. 341.

²⁰⁵ - CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade*, p. 252.

na vanguarda da conquista das formas puras e de bom gosto, cujo objetivo único é o valor estético, como foi apanágio dos primeiros modernistas. Admito mesmo, que categorias, como o feio, o inusitado, e até o kitsch possam aparecer nas minhas propostas. Isso não faz da minha pesquisa um retrato dos valores burgueses, consensuais ao gosto das massas, entroncados numa estrutura comercial.²⁰⁶

Penso que a atitude da vanguarda modernista em reivindicar a arte pela arte, ao lançar-se no progresso interno da pureza estética, apesar de ter dado cartas, em vez de ser um olhar de transformação no sentido do futuro, tornou-se na verdade, um olhar ensimesmado para o passado, na procura da essência pura.²⁰⁷ No entanto não é o estar de acordo com a análise de Matei Calinescu sobre o modernismo, que me faz pós-modernista. Além de algumas preocupações estéticas que acolho (o sublime por exemplo), desde logo não antiestético, como Hal Foster se referiu ao pós-modernismo; recuso categoricamente esses opostos. Serei talvez um pós-modernista no sentido que assumo a lógica circular da minha pesquisa, mas não porque ela seja ingenuamente uma ilustração da *lógica do capitalismo consumidor*. Por um lado, aceito que em 2018, a minha obra acolha elementos da história do tardo-capitalismo, consumista ou multinacional, pois é essa a nossa realidade, mas que Frederic Jameson critica como sendo um elemento particular das propostas artísticas pós-modernistas.²⁰⁸ Por outro lado, recuso a ideia de que a nossa mentalidade aparentemente ainda pós-modernista, não abarque nenhum tipo de oposição aos valores normo-lucrativos da sociedade burguesa e que nós, os ditos pós-modernos sejamos uns seres totalmente alienados. Sem querer de modo algum fazer um histórico de tudo o que se passou na arte após a queda do modernismo, quando folheamos o livro *Art Now: the new directory to 81 international contemporary artists*, o que vemos é uma miríade de propostas artísticas que absorveram o mundo da nossa sociedade capitalista, para a reinventar, melhorar, reciclar, transformar sob um tom radical, pô-la a ridículo e criticá-la ao ponto de a trucidar visivelmente diante dos nossos olhos. É a própria diretora do projeto deste livro Uta Grosenick que define como segunda

²⁰⁶ - *Idem, ibidem*, p.252-253.

²⁰⁷ - *Idem, ibidem*, p.254.

²⁰⁸ - *Idem, ibidem*, p.255-256.

caraterística comum destes 81 artistas, o facto de lidarem intensivamente com tópicos políticos num mundo artístico tornado cada vez mais global.²⁰⁹

A possibilidade de duplicação e multiplicação de inícios, fins e ações narradas; a implicação do observador/leitor nas obras; o tratamento da realidade e ficção, verdade e mentira, original e imitação a um mesmo nível; criar a partir do impossível e não mais a partir de hipóteses²¹⁰; são caraterísticas da pós-modernidade que as minhas pesquisas artísticas em geral podem acolher. No entanto, nada me aguça mais o interesse que o mergulho no mundo (proposta contrária à cientificidade e depuração modernista) e a circularidade do tempo. O foco pós-modernista é ontológico e debruça-se sobre questões como: que tipos de mundo existem, o que os caracteriza ou como diferem uns mundos de outros, etc. A relação conhecimento-tempo traduz-se numa evolução que não é linear nem de direção única, mas sim circular e reversível. Sobre estas duas caraterísticas principais se caracteriza a teoria do pós-modernismo segundo McHale²¹¹.

Calinescu, ao recolher estas e outras teorias, conclui que o pós-modernismo constitui uma face da modernidade. Apesar, da sua oposição ao modernismo, não pode deixar de o conter em termos de estrutura. No entanto, ao contestar a unidade, a sua abertura ao ecletismo, a sua atenção em relação às partes, a sua crença numa vanguarda apesar de não minimalista e não hegeliana, o pós-modernismo fez estender as próprias limitações da modernidade, complementando-as. Mas, não veio destruir a sua essência ao ponto de iniciar algo de radicalmente novo.²¹²

Onde eu desejo chegar com o meu trabalho engloba tanto o sincronismo, como o anacronismo. O resultado da minha obra não advém nem da estética, nem da antiestética, advém da imagem enquanto possibilidade de pensamento e de descoberta de novas visões do pensamento mesmo que seja em sacrifício da própria estética. Bebe da filosofia e da religião, como do mais baixo da vida quotidiana. Tem o desejo irrealista de buscar sabedoria, seja na vertente mais vil e cruel, seja na vertente mais nobre e potencializadora da humanidade. Seja na vertente mais demolidora ou na vertente mais sublime da natureza. Sei que estou longe, mas é aí que quero chegar.

²⁰⁹ - GROSENICK, Uta - *Art Now: the new directory to 81 international contemporary artists*, p.6 (pref.).

²¹⁰ - CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade*, p.262-263.

²¹¹ - *Idem, ibidem*, p.264.

²¹² - *Idem, ibidem*, p.270.

10.3. Mais que contemporâneo, extemporâneo

Podemos dizer que a Antiguidade foi o tempo da sabedoria dos povos antigos na sua relação com os vários deuses. A Idade Média foi o desenvolvimento da fé na relação com o Deus monoteísta, mais do que a idade das trevas. A Modernidade que começou com o renascimento italiano procurou a razão e o saber científico. A Contemporaneidade tendo começado na Revolução Francesa, dedicou-se ao momento presente como a própria palavra indica. Com tanta gente cansada dos estilhaços e dos egos contemporâneos, é bem possível que já nos encontremos no advento de um outro tempo. Não creio que o foco desse novo tempo seja o futuro, porque a própria idade contemporânea se projetou no futuro próximo a partir do presente. O próximo tempo terá a meu ver contornos extemporâneos entendendo o passado, o presente e o futuro como uma unidade. Ao entender as três dimensões do tempo, renovar-se-á a cada instante com o poder de transformar qualquer coisa. Esse novo tempo, ou essa nova idade, mais que extemporânea, será uma idade de transformação interior em que a arte e a filosofia, desempenharão um papel importante na vida dos indivíduos.

A linha de pensamento da Antiguidade pode traduzir-se por um círculo rodando para trás e para cima (para o passado e para os Deuses). A linha da Idade Média seria uma linha reta direcionada para cima e para trás (para Deus e para o passado). A Idade Moderna corresponde a uma linha curva ascendente direcionada para trás (salta a Idade Média em direção ao tesouro da Antiguidade). A contemporaneidade pretende esquecer o passado começando por um ponto a partir do qual desenvolve uma linha reta ascendente para a frente (o progresso). A nova idade poderá caracterizar-se por um círculo que se move para a frente em sentido ascendente (a transformação unindo futuro, presente e passado).

A minha proposta artística alternativa à felicidade celestial e outras semelhantes, aproxima-se deste círculo do tempo novo porque há um céu que desce ao mundo e um mundo que sonha elevado. Pode traduzir-se também por uma linha que desce e outra que sobe, ambas na vertical. Ambos, o círculo e as duas linhas, são transformadores, muito embora o círculo do tempo novo, ao se projetar para a frente, seja ainda mais dinâmico. Neste sentido, a minha obra pretende simbolizar a relação transformadora entre o que o

céu representa e o potencial do mundo, num registro mais do que contemporâneo, extemporâneo. Consegui pensar pela primeira vez na possibilidade de um ambiente extemporâneo, quando visitei há alguns anos atrás o palácio Fortuny em Veneza. Apesar de haver uma organização por técnicas (pintura, fotografia, têxteis, luz, etc)²¹³, o método expositivo quebra a lógica cronológica permitindo mesmo em certas salas uma mistura entre as técnicas. Pelo menos quando visitei o museu em 2009, o primeiro critério expositivo era o estético, permitindo conjugar as peças de vários períodos artísticos, umas ao lado das outras, unindo as três dimensões do tempo.


11. Conclusão: o ponto de partida e o ponto de chegada

Os capítulos agrupados numa primeira parte chamada de ponto de partida funcionaram como aprendizagem sobre o Barroco em particular e, as Luzes em geral, sobre a felicidade e a religião, mas principalmente sobre o potencial deste mundo. Este último tema constitui, na verdade, o denominador comum desta investigação e não o barroco em particular ou os outros temas. O revisitar do barroco e os restantes capítulos que derivam dele, servem como ponto de partida para justificar esse potencial, porque foi a partir da observação de “A glorificação de Santo Inácio” de Andrea Pozzo, que surgiu o meu trabalho artístico. Por se interligarem diretamente com o meu trabalho, vi a necessidade de já mencionar nestes capítulos alguma da minha visão pessoal.

Nos capítulos do chamado ponto de chegada apresento não só o processo da execução da obra em termos práticos, mas também as influências artísticas que me trouxeram até aqui e reflexões da minha autoria. Resolvi incorporar essas reflexões neste trabalho de projeto porque, são importantes para o meu desenvolvimento atual, para o meu futuro enquanto linhas de orientação e porque, esse processo intelectual também faz parte integrante do meu trabalho artístico.

Revisitar o barroco teve como objetivo rebater um conceito ideológico de felicidade num paraíso distante, de carácter mais italianizante e jesuíta, ao qual eu me oponho, apesar de admirar a genialidade das soluções estéticas. A surpresa foi ter descoberto, através da

²¹³ - [et al.] – *Muve: fondazioni musei civici Venezia* [Em linha].



pesquisa, um barroco mais específico da península ibérica que não é tão ideológico, mais ligado ao emaravilhamento face à natureza e a certos elementos do quotidiano enquanto manifestações do divino. Este barroco, ao contrário do barroco italianizante, pode integrar-se numa teoria da felicidade neste mundo que é, no fundo, o tema de defesa deste trabalho. O barroco que incita à felicidade celestial é do domínio do ideal abstrato desconetado da vida. As variantes do barroco ibérico são, pelo contrário, mais ligadas a uma prática da celebração da vida. A filosofia do barroco patente nos tetos de *trompe d'oeil* promovem a eternidade estática, próxima de uma morte feita luz. As filosofias que celebram o potencial do mundo, mesmo conscientes do sofrimento que nele existe, promovem a eternidade dinâmica da vida. Enquanto que o céu é o abandono do mundo e, num certo sentido, também um abandono dos outros; aceitar os altos e baixos da(s) realidade(s) deste mundo, mantendo ao mesmo tempo o sonho e o desejo sempre ativos, é abraçar a vida com tudo o que é diferente de nós.

Por outro lado, as filosofias de vida que exacerbem o mundo, como o capitalismo, apresentam-se com a máscara do mundo, mas perderam a sua verdadeira essência. São produtos ociosos, próximos do embuste e do irreal. São simulacros que não sendo uma promessa de felicidade num paraíso distante, lá longe nos céus, são igualmente promessas de felicidade fora de cada um de nós, e em última instância, fora do potencial deste mundo. Haveria muito para explorar sobre as mentalidades não assentes numa filosofia religiosa, ou mesmo antirreligiosa, que vende caminhos fáceis de felicidade, mas que pouco têm a oferecer em termos de como transformar o pior do mundo e potencializar o seu melhor. De qualquer modo, optei por não falar tanto na parte negativa do mundo nem em fazer um catálogo de teorias que se afastam ou que se alimentam da corrupção do mundo, mas focar-me mais nas suas manifestações e nas suas extraordinárias possibilidades. Porque qualquer promessa de paraíso fora do potencial do ser humano integrado no seu ambiente é um aproveitamento da fragilidade humana com o objetivo de dominar ou explorar. Algo muito diferente são os dispositivos culturais criados para criar momentos de ilusão, como foi dado o exemplo da criação da sala de teatro durante o período barroco, separando o palco da plateia. Trata-se de outro tipo de ilusão. Estes dispositivos, como as técnicas e os géneros artísticos, são mecanismos, não de fuga, mas de transformação das cargas do mundo com o próprio mundo. A catarse e as origens do


teatro grego são a melhor explicação que pode ilustrar este ponto. Esta é a diferença fundamental, entre a criação de mecanismos de fuga, tendo como exemplo a propaganda de uma felicidade celeste, e a criação de mecanismos de uma ilusão entendida como esperança que abraça todos os traços da realidade. Ilusão que ao mesmo tempo que significa fora da realidade, também significa esperança, embora em espanhol, queira dizer que a sua realização é especialmente atrativa²¹⁴. É neste sentido que também poderíamos chamar mecanismos de ilusão. No entanto, a expressão não funciona, em português, porque o outro significado de ilusão seria: uma esperança irrealizável²¹⁵. Ou seja, seria o significado oposto, por isso é preferível utilizar a expressão mecanismos de sonho, ou até mecanismos de desejo.

Uma vez que o divino não é representável a não ser através de um indício que o sugira, a necessidade humana de conceber dispositivos culturais que possam transportar o ser humano para uma dimensão dupla da realidade com o intuito de ponderar sobre ela com alguma distância chama-se tão simplesmente representação. A representação é na verdade um mecanismo que veicula o desejo do mundo e que ajuda na constituição de uma teoria da felicidade terrena. As representações não são o mundo, mas ao tentarem absorvê-lo em todas as suas dimensões, são sinais que nos devolvem à vida neste mesmo mundo transformados por uma outra visão. Neste sentido, os dispositivos culturais fomentadores de sonho e desejo são criações do ser humano baseadas na necessidade humana de melhor entender o mundo. Os dispositivos culturais fomentadores de qualquer género de paraíso fora da realidade fomentam a ilusão enquanto significado de engano.

Seria impossível falar da felicidade neste mundo, sem falar das suas implicações na conceção do tempo. Quando olhamos para a história da cultura ocidental em que nos inserimos, verificamos existir uma correlação entre o modo como o ser humano tem vindo a conceber o tempo e a sua relação com a esfera do divino. O entendimento do divino moldara a vida do dia-a-dia do próprio ser humano, ora se projetando para o passado, ora em ciclos repetitivos que perpetuavam o que o projeto divino lhes tinha atribuído, ora recuperando a glória de um passado para viver sobre um rigor iluminado, ou ainda, assemelhando o divino ao progresso científico iniciando uma marcha linear ascendente.

²¹⁴ - [Real Academia Española \[Em linha\]](#)


²¹⁵ - [Priberam \[Em linha\]](#).



Esta última concepção, iniciada com a revolução industrial e com a derrocada do Antigo Regime pela Revolução Francesa, conduziu *à posteriori*, a outro tipo de vivência negando a necessidade do divino e promovendo um tipo de pensamento em volta do momento presente.

É possível que o ser humano se tenha dado conta que o divino é sua própria criação ou que na verdade, não existe uma fundamental separação entre o mundo divino e o mundo terreno. O homem contemporâneo das últimas décadas deu-se conta de que tudo é um enorme mundo do tamanho do universo. Esta foi uma consequência da entrada do homem no espaço sideral, ou seja, para além do céu. Sobre os novos modos de conceber o mundo serão puras reflexões minhas, mas é certo que o céu foi conquistado no séc. XX e que, para lá dele, existem tantos desafios como os do mundo terreno. Não existindo mais a felicidade celestial (pelo menos para grande parte dos seres humanos), tão-pouco ela se fundiu com a felicidade terrena ou foi substituída por ela. Outras variantes de procura de felicidade fora deste mundo surgiram. Só este ponto daria outra tese, mas a minha proposta artística e da elaboração deste texto tem uma função muito específica: por muito vasto e complexo que seja o mundo exterior, é importante que o foco da nossa felicidade seja baseado na realidade. Isto implica a transformação desta mesma realidade através do envolvimento do ser humano enquanto é orientado paralelamente pela sabedoria e pelo sonho. Certo é que a própria história da humanidade mostrou inúmeros exemplos da dificuldade do ser humano ao oscilar entre a ignorância e a ilusão. Por isso, temos de nos lembrar repetidamente, seja através da linguagem escrita, da arte, da filosofia ou da religião, que a sabedoria e o sonho de um mundo melhor já são inerentes à nossa condição humana. O potencial do mundo é na verdade, o potencial do ser humano. A felicidade terrena é a felicidade do ser humano.

Seria interessante que na sequência deste meu trabalho surgisse uma pesquisa histórica ou um conjunto de obras de arte que catalogasse as propostas de uma felicidade ilusória fora da realidade deste mundo ao longo do percurso da humanidade, em termos políticos, religiosos, económico-sociais, filosóficos, etc., e que delineasse as suas consequências. Assim, poderíamos ver, de uma forma mais objetiva, a estatística e os comportamentos que uma mentalidade dissociada do real potencial do ser humano e do mundo pode causar. Estas pesquisas estariam mais perto do método positivista que se



oporaria ao meu método rizomático para chegar a conclusões mais matemáticas sobre a necessidade de uma valorização do mundo ou da defesa das várias promessas de felicidade fora da realidade.

Aceitando-se a valorização do mundo e não negando o sofrimento que também ele provoca, outra questão que poderia despertar os meios artísticos, seria como representar essa negatividade como potencial transformador. Isto porque, não basta saber, ou até acreditar. Seria necessário arranjar formas de representatividade artística que nos alertasse para o caráter transformador de qualquer situação mais difícil, fazendo jus à máxima de Lavoisier: “nada se ganha, nada se perde, tudo se transforma”.

Outra questão assenta sobre a não-dualidade das coisas. Não somos mais felizes porque pomos o mundo a preto e branco. Extremamos demasiado as diferenças das coisas, não para as valorizar, mas, para situá-las em lugares que não destruam o castelo do pouco que nos mantém aparentemente felizes. Que formas poderiam então, representar o esbatimento das polarizações e das dicotomias? Seriam talvez as formas híbridas?

Um outro trabalho mais ao nível da escrita poderia ser elaborado com o intuito de descortinar se a história das mentalidades tem enveredado mais por uma valorização da felicidade neste mundo, ou se pelo contrário, tem ganho mais adeptos ao longo dos tempos a aposta na sua corruptibilidade.

Estas questões poderão abrir novas pesquisas no seguimento da minha afirmação em defesa da felicidade terrena e da valorização do mundo, mas uma tem certamente acompanhado a humanidade desde a sua existência. Como viver sabiamente neste mundo de maravilhas e sofrimentos sem cair em desgraça? Como viver com sabedoria sem que uma aparente felicidade, seja ela veiculada por uma nova teoria filosófica ou por uma aventura radical do tipo ideal de paraíso do Daesh, que nos arraste para um fim abismal? Na verdade, esta pergunta tem vindo a ser colocada desde sempre. Ela precisa de ser continuamente atualizada com a transformação do mundo e porque o ser humano se apega a certezas pontuais num contexto de eterna impermanência. Novas pesquisas abrem-se nas artes e no pensamento, não para se fazerem repetir eternamente, mas antes para descobrir novas roupagens como resposta aos novos tempos. Foi isso que fiz com esta minha proposta artística e assim será com as novas pesquisas que se abrirão no futuro por outros. A inesgotabilidade do tema é por si só a motivação da própria pesquisa.



Bibliografia

[et al.] - *Ana Hatherly e o Barroco: num jardim feito de tinta*. Programa de novembro da Fundação Calouste Gulbenkian [Brochura]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. [1]28[3]p.

[et al.] - *The Writings of Nichiren Daishonin*. Editor-Translator The Gosho Translation Committee. Tokyo: Soka Gakkai, 1999. Contêm vários textos de contexto histórico e cultural, bem como 15 apêndices e um glossário.

ARGAN, Giulio Carlo – *Clássico anti-clássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Pref. do autor e intr., trad e notas de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das letras, 1999. [6]497p. ISBN 85-7164-833-6.

ARGAN, Giulio Carlo – *Renacimiento y Barroco II: el Arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo*. Trad. de J.A. Calatrava Escobar. Madrid: Ediciones Akal, 1999. [4]387p. (Arte y Estética). ISBN-7600-244-0(Tomo II).

ARNHEIM, Rudolf – *Para uma psicologia da arte: ensaios & arte e entropia: ensaio sobre a desordem e a ordem*. Lisboa: Dinalivro, 1997. [19]419p. ISBN: 972-576-119-7.

BATESON, Gregory – *Natureza e espírito: uma unidade necessária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. [6]205p. (Ciência Nova, nº3.)

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. [7]203[2]p. (Antropos).

BAZIN, Germain – *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. [3ª Ed.] Venda Nova: Bertrand Editora, 1992. [7]483p. ISBN 972-25-0609-9.

BEDESCHI, Giuseppe – *Marx*. Lisboa: Edições 70, 1989. [8]305[2]p. (Biblioteca básica de filosofia).

BRAUDEL, Fernand – *História e ciências sociais*. [6ª Ed.]. Lisboa: Editorial Presença, 1990. [6]145p.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine – *The madness of vision: on baroque aesthetics*. Pref. da tradutora Dorothy Z. Baker e da autora. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2013. [XIII]XXIIp.; [1]172p. (Series in continental thought). ISBN 978-0-8214-2093-5.

CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade*. Lisboa: Veja, 1999. [10]270p. (Artes/Ensaio). ISBN 972-699-647-3.

CAPRETTINI, G.P. – *Alegoria*. In, *Enciclopédia einaudi, volume 31, signo*. [Direção Ruggiero Romano]. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [11]283[6]p. (Einaudi). ISBN 972-27-0660-8.

CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa seiscientista*. [4ª ed.] Lisboa: Livros Horizonte, 1990. [8]262p. Edição patrocinada pela Câmara Municipal de Lisboa. ISBN 972-24-0793-7.

CHAUNU, Pierre – *A civilização da Europa das luzes, volume 1*. Pref. de Raymond Bloch. [2ª ed.] Lisboa: Editorial Estampa, 1995. [6]307p. (Nova História) ISBN 972-33-1050-3.

CHAUNU, Pierre – *A civilização da Europa das luzes, volume 2*. [2ª ed.] Lisboa: Editorial Estampa, 1995. [6]366p. (Nova História) ISBN 972-33-1051-1.

DAMÁSIO, António – *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Pref. do autor renovado em 2011. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. [7]377p. (Temas e Debates). 1ª Edição revista e atualizada, reimpressa em 2015. ISBN 978-989-644-163-0.

DAMISCH, Hubert - *Théorie du nuage de Giotto à Cézanne: pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 327p. ISBN-10: 2020027119.

DAMISCH, Hubert – *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*. Paris : Éditions du Seuil, 1972. [10]336[9]p. ISBN 978-2-02-002711-3.

DELEUZE, Gilles – *Diferença de Repetição*. Pref. de José Gil; trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. [9]493p. (Filosofia)

DELEUZE, Gilles – *O mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Trad. e Pref. de Ernesto Sampaio. [3ª Ed.] Lisboa: Nova Veja. [5]100[1]p. (Passagens). Apresentação de Edmundo Cordeiro. ISBN: 978-989-750-025-1.

DICKENS, A. G. – *A reforma: e a Europa do século XVI*. Pref. do próprio autor. Lisboa: Editorial verbo, 1971. [6]237p.

ECO, Umberto – *Símbolo*. In, *Enciclopédia einaudi, volume 31, signo*. [Direção Ruggiero Romano]. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [11]283[6]p. (Einaudi). ISBN 972-27-0660-8.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal: concelho de Évora I, volume VII*. Preâmbulo de Reinaldo dos Santos. Lisboa: Academia nacional de belas-artes, 1966. [2]454p. Preâmbulo e descrição da evolução da arte na cidade nas páginas [VI]XLIVI.

FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Pref. de Eduardo Lourenço, Vergílio Ferreira e do próprio autor. Lisboa: Edições 70, 1998. [8]428[6]p. (Coleção signos 47). ISBN: 972-44-0531-1.

FOUCAULT, Michel - *The history of Sexuality: an introduction, volume I*. Trad. de Robert Hurley. New York: Vintage Books Edition, 1990. [2]169[1]p. Páginas antes da pág. 1 com notas de edição e index. ISBN: 0-679-72469-9.

FOURNET, Claude (dir.) – *Karel Appel: 40 ans de peinture sculpture & dessin*. Pref. do diretor, trad. do neerlandês Philippe Noble, trad. do inglês Isabelle Rosselin-Parris. Paris: Éditions Galilée, 1987. [6]416p. ISBN 2-7186-0319-4.

FRANCO, Pe. António – *Évora ilustrada*. Pref. Armando de Gusmão com XXIV páginas. Évora: Edições Nazareth, 1945. [4]450p. Obra extraída da obra do mesmo nome do Pe. Manuel Fialho.

FURTADO, Teresa Veiga – *Videoarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos.* Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014. 878 f. Tese de doutoramento.

GOMES MACHADO, José Alberto. *André Gonçalves, pintura do barroco português*. Lisboa: Editorial estampa, 1995. [8]315p. (Teoria da arte). ISBN 972-33-11-39-9.

GROSSENICK, Uta – *Art now vol 2: the new directory to 81 international contemporary artists*. Pref. da própria diretora Uta Grossenick. Köln: Taschen, 2008. [5]350[1]p. ISBN 978-3-8365-0324-2

GUREVITCH, Aron I. – *As categorias da cultura medieval*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. [9]392p. (Coleção universitária). ISBN 972-21-0534-5.

HAUSER, Arnold – *História social de la literatura y el arte II*. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2005. [6]634p. ISBN (Volumen II) 84-473-4312-X.

HAUSER, Arnold – *O barroco da burguesia protestante*. In: *O conceito de Barroco*. Lisboa: Veja, 1997. 100p. (Coleção Artes/Ensaio). ISBN: 9789726995128

HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte*. Pref. do próprio autor. [2ª Ed.]. Lisboa: Editorial Presença, 1988. [6]358p.

HAYBRON, Daniel. M. – *Two philosophical problems in the study of happiness*. In *Journal of happiness studies*1. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2000. P207-225.

JAGUER, Édouard – *Cobra, au cœur du XXe siècle*. Paris : Galilée, 1997. [10]213[12]p. (Débats). ISBN 2-7186-0483-2.

JASPERS, Karl – *Iniciação filosófica*. Pref. do autor. [6ª Ed.]. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1978. (9)175(2)p. (Coleção filosofia e ensaios).

KLEE, Paul – *Escritos sobre arte*. Trad. Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2001. [8]165p. ISBN 972-795-025-6.

LOBO, Rui – *O colégio-universidade do Espírito Santo de Évora*. Apr. Paulo Simões Rodrigues, Pref. Paulo Varela Gomes. Évora: Chaia – Centro de história da arte e investigação artística da universidade de Évora, 2009. [8]83p. ISBN 978-989-95584-7-2.

MACFARLANE, Kate; DOYLE, Mary – *The Naked*s. London: Drawing Room, 2014. [4]128[1]p. Publicado aquando da exposição com o mesmo título. ISBN: 978-0-9558299-8-7

MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*. [8ª Ed.]. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. [11]479p. (Manuales arte cátedra). ISBN 84-376-0228-9 (Rústica).

MARAÑÓN, Gregório – *Greco*. Trad. de Manuel Rosas da Silva. Lisboa: Editorial Aster, 1960. [8]223p. (Grandes biografias).

MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*. Pref. de José Alberto Gomes Machado (Professor Catedrático da Universidade de Évora). Évora: Universidade de Évora. Centro de História de Arte, 2004. [13]117p. (Património). ISBN:972-8661-20-7.

MUKAROVSKY, Jan - *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial estampa, 1997. [6]350p. (Teoria da arte). ISBN 972-33-0926-2.

NIEUWENHUYS, Constant – *Manifest*. In: *De taal van Cobra*. [Direção Willemijn Stokvis]. Abcoude, Amstelveen: Uitgeverij Uniepers e Cobra Museum vor Moderne Kunst Amstelveen, 2001. Sem páginas numeradas. ISBN 90 6825 275 5.

O'DOHERTY, Brian – *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Intr. de Thomas McEvilley. Berkeley; Los Angeles; Londres: Univeristy of California Press, 1986. [6]116p.[3]. [Expanded Edition]. ISBN 0-520-22040-4.

OROZCO DÍAZ, Emilio – *Temas del barroco: de poesia y pintura*. Intr. de SANCHEZ TRIGUEROS, Antonio. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989. Intr. [VIII]LXI p.; [3]190p. (Archivum). Associadas à introdução, *cinco recensiones a temas del Barroco*. ISBN:84-338-1005-7.

ORTEGA Y GASSET, José. *A vontade do Barroco*. In *A desumanização da arte: e outros ensaios de estética*. [Trad. Miguel Serras Pereira]. Coimbra: Almedina, 2003. ISBN 972-40-1854-5.

PANOFSKY, Erwin – *O significado nas artes visuais*. Pref. do próprio autor. Lisboa: Editorial Presença, 1989. [6]215p.

PEREC, Georges - *Um Homem que dorme*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. 104p. (Aura). ISBN 9789722313353

PEREIRA, José Fernandes – *O barroco do século XVII: transição e mudança*. In *História da Arte Portuguesa, volume 3*. [Direcção de Paulo Pereira]. [3ª Ed.] Lisboa: Temas e debates, 1999. [3]695p. ISBN: 972-759-010-1

PEREIRA, José Fernandes – *O barroco do século XVIII*. In: *História da Arte Portuguesa, volume 3*. [Direcção de Paulo Pereira]. [3ª Ed.] Lisboa: Temas e debates, 1999. [3]695p. ISBN: 972-759-010-1

PIRES DO VALE, Paulo – *Vantagens e desvantagens da história para a vida*. [Brochura da exposição 24 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017]. Évora: Fórum Eugénio de Almeida, 2016. [1]24[1]p.

RAGON, Michel – *Karel Appel: de Cobra à un art autre, 1948-1957*. Paris : Éditions Galilée, 1988. [8]221[13]p. (Débats). ISBN 2-7186-0339-9.

RIVIÈRE, Claude. *Introdução à antropologia*. Lisboa: Edições 70, 2000. [8]189p. (Perspectivas do homem). ISBN 972-44-1032-3.

SERRÃO, Vítor – *A pintura protobarroca em Portugal – 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. [11]518p. (Colibri História). ISBN 972-772-011-0.

STOKVIS, Willemijn – *COBRA: de weg naar spontaniteit*. Pref. da autora. Blaricum: V+K Publishing, 2001. [5]472[2]p. ISBN 90 74265146.

TALA, Alexia – *Instalations & experimental printmaking*. London: A&C Black, 2009. [6]112p. ISBN: 978-07136-8807-8.

TAUT, Bruno – *Can one draw happiness?* In: *Drawing now: eight propositions*. [Direção de Laura Hoptman]. Pref. de Garry Garrels. New York: The Museum of Modern Art, 2002. [5]192p. Publicado em conjugação com a exposição com o mesmo título. ISBN: 0-87070-362-5.

TAVARES, Gonçalo M. - *Atlas do corpo e da imaginação-teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013. [25]536p[9]. Imagens a cargo d’Os Espacialistas. ISBN 978-972-21-2656-4.

TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário ilustrado de belas-artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985. [6]p.251.

VON SIMSON, Otto – *A catedral gótica: origens da arquitetura gótica e o conceito medieval de ordem*. Três pref. do autor às edições americanas. Lisboa: Editorial Presença, 1991. [10]210p.

WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainier – *Van Gogh: obra completa de pintura, II volume, Arles, fevereiro de 1888 – Auvers-sur-Oise, julho de 1890*. Pref. dos autores. Trad. Sandra Oliveira. Colónia: Benedikt Taschen, 1996. [6]740p. Este volume começa de forma numerada na p.307. ISBN 3-8228-9009-X.

WESTERMANN, Mariët – *A wordly art: the Dutch republic 1585-1718*. New York: Prentice Hall, inc. Harry N. Abrams, 1996. [7]192p. (Perspectives). ISBN 0-13-242579-3.

WILLIAMS, James – *Gilles Deleuze's, a critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. 216p. Páginas antes da pág. 1 com notas de edição e index. ISBN 0 7486 1818 X.

Em linha

[et al.] – *A doçaria conventual portuguesa* [Em linha]. [s.l.]: Worldpress, 2018. (Doces regionais). [Consult. 15 Jul. 2018]. Disponível em <http://www.docesregionais.com/a-docaria-conventual-portuguesa/>

[et al.] – *Ado: analisidellopera.it* [Em linha]. [Consult. 24 Mar. 2017]. Disponível em <https://www.analisidellopera.it/andrea-pozzo-la-gloria-di-santignazio/>

[et al.] – *Agnew's* [Em linha]. London: Thos Agnew & Sons Ltd, s.d. [Consult. 22 Mar. 2017]. Disponível em www.agnewgallery.com/attachment/en5823a4f387aa2c572af0267a/TextOneColumnWithFile/5836df2fe7aa2c4e1aecd521

[et al.] – *Cinecartaz Publico*. Lisboa: Público Comunicação Social Sa, 2011. [Consult. 02 Sep. 2018]. Disponível em http://cinecartaz.publico.pt/Filme/59807_as-asas-do-desejo

[et al.] – *Dulwich picture gallery* [Em linha]. London: Dulwich Picture Gallery, 2018. [Consult. 30 Set. 2018]. Disponível em <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/>

[et al.] – *Goodreads* [Em linha]. [s.l.]: Goodreads Inc, 2007-2018. [Consult. 3 Set. 2018]. Disponível em <https://www.goodreads.com/author/quotes/2192.Aristotle?page=1>

[et al.] – *Illuminations media* [Em linha]. London : Illuminations Ltd, 2018. [Consult. 15 Ago. 2018]. Disponível em <https://www.illuminationsmedia.co.uk/product/helen-chadwick/>

[et al.] – *Italian ways* [Em linha]. [s.l.]: Italian ways, s.d. [Consult. 30 Set. 2018]. Disponível em <http://www.italianways.com/>

[et al.] – *Muve: fondazioni musei civici Venezia* [Em linha]. Veneza: Fondazione Musei Civici di Venezia, 2008. [Consult. 16 Set. 2018]. Disponível em <http://fortuny.visitmuve.it/en/il-museo/museum/building-and-history/>

[et al.] – *Nalini Malani: Transgressions* [Em linha]. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 2017. [Consult. 16 Ago. 2018]. Disponível em <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/nalini-malan>

[et al.] – *Pensador* [Em linha]. [s.l.]: 7Graus, 2005-2018. [Consult. 3 Set. 2018]. Disponível em https://www.pensador.com/felicidade_aristoteles/

[et al.] – *Tate Gallery* [Em linha]. London: Tate Gallery, 2018. [Consult. 30 Set. 2018]. Disponível em <https://www.tate.org.uk/>

[et al.] – *The declaration of independence: the want, will, and hopes of the people*. [Philadelphia, Pennsylvania]: Independence Hall Association, 1999-2018. [Consult. 27 Jan. 2018]. Disponível em www.ushistory.org

[et al.] – *Um céu para Santa Isabel: pintura do tecto da Igreja de Santa Isabel a partir do projecto artístico de Michael Biberstein*. [Em linha]. [Lisboa]: Equipa do projecto, 2012. [Consult. 30 Mai. 2017]. Disponível em <http://ceusantaisabel.blogspot.pt/>

BAÍA, Jerónimo – *O lampadário de cristal*. [Em linha]. [Braga]: Alfarrabário da Universidade do Minho, 1996-2015. (Projeto vercial). [Consult. 15 jul. 2018]. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/baia.htm>

BOYD, Robynne – *Do people use only 10 percent of their brains?* [Em linha]. New York, New York: Scientific American (a division of Springer Nature America), 2018. [Consult. 15 Jul 2018]. Disponível em <https://www.scientificamerican.com/article/do-people-only-use-10-percent-of-their-brains/>

DAMISCH, Hubert; CARERI, Giovanni; VOUILLOUX, Bernard - *Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch*. In: *Perspective: Actualité en histoire de l'art*. [Em linha]. [v.l.]: Open Edition Journals, 2013.[Consult. 11 sep. 2018]. Disponível em <https://journals.openedition.org/perspective/1670>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix – *A thousand plateaus* [Em linha]. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. [Consult. 15 Apr. 2019]. Disponível em [file:///C:/Users/asus/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/deleuzeguattarirhizome%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/asus/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/deleuzeguattarirhizome%20(1).pdf)

Diccionario de la lengua española, *Real Academia Española* [Em linha]. Madrid: Real Academia Espanola, 2018. [Consult. 17 Oct. 2018]. Disponível em <http://dle.rae.es/?id=KzR4947>

EL-MENOUAR, Yasemin – *Europeinfos: die EU aus christlicher prespektive* [Em linha]. Brussel: Comece e JESC, 2017. [Consult. 23 Set. 2018]. Disponível em <http://www.europe-infos.eu/the-religious-landscape-in-europe>

Encyclopaedia Britannica [Em linha]. London: Encyclopædia Britannica Inc., 2017. [Consult. 18 Mar 2018]. Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari>.

GIRÃO RIBEIRO, Maximina – *As mulheres emparedadas do Porto*. [Em linha]. Porto : ETCeTAL, 2010. [Consult. 1 jul. 2018]. Disponível em <http://etcetaljornal.pt/j/2017/11/as-mulheres-emparedadas-do-porto/>

Infopédia, Dicionários Porto Editora [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [Consult. 25 Fev. 2018]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>

JONES, Ann – *Image object text* [Em linha]. [s.l.]: Wordpress.com, 2014. [Consult. 15 Ago. 2018]. Disponível em <https://imageobjecttext.com/2014/01/30/meat-illuminated-helen-chadwicks-meat-abstracts/>

MALANI, Nalini – *Nalini Malani* [Em linha]. [Bombaim]: Nalini Malani, [s.d.]. [Consult. em 16 Ago. 2018]. Disponível em <http://www.nalimalani.com/bio.htm>

PAINS, Clarissa – *O globo: sociedade* [Em linha]. São Paulo: Globo Comunicação e Participações S.A., 2000-2018. [Consult. 23 Set. 2018]. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/pesquisa-revela-que-44-dos-brasileiros-seguem-mais-de-uma-religiao-21444431>

Priberam Dicionário [Em linha]. [Lisboa]: Priberam Informática, S.A., 2018. [Consult. 22 Mar 2018]. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/>

SETTON, Mark K. – *The pursuit of happiness*. [Em linha]. [s.l.]: Pursuit of Happiness Inc, 2016. [Consult. 05 Sep. 2018]. Disponível em <http://www.pursuit-of-happiness.org/our-story/>

Filmografia

COSTA, Ricardo (dir.) – *Mundo à vista: na Mongólia Ocidental*[documentário]. Texto Teresa Conceição, imagem de Joel Santos. Sic, 2018. Publicado no canal SIC Notícias (8:51) min: color, son. [Consult. 2 jul. 2018). Disponível em <https://player.sicnoticias.pt/2018-02-08-Mundo-a-Vista-na-Mongolia-Occidental>

CUTTS, Steve – *Happiness*. [Em linha]. Mountain View, California: Creative Commons, 2017. [Consult. 1 jul. 2018]. Disponível em <http://www.stevecutts.com/animation.html> e <https://www.youtube.com/watch?v=e9dZQelULDk>

VRIJMAN, Jan – *The reality of Karel Appel* [filme]. Dir. de prod. Piet van Moock. [Amsterdam]: Technicolor, 1962. 1 filme documentário em bobina (12) min: color. Disponível em <https://vimeo.com/1575131>

WENDERS, Wim – *Asas do desejo*[filme]. Arg. Peter Handke, Wim Wenders; fot. Henri Alekan. Road Movies, Argos Movies, 1987. 1 filme em bobina (127) min: color e p/b, son.. Distr. em Portugal por Medeia Filmes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8lXeTSW0lW4>

WENDERS, Wim – *Tão longe, tão perto*[filme]. Arg. Richard Reitinger, Wim Wenders, Ulrich Zieger. Road Movies, Tobis Filmkunst, 1993. 1 filme em bobina (144) min: color e p/b, son.



ANEXO DE IMAGENS

1. Introdução: porquê uma fuga para o céu e não um paraíso na terra?



Fig. 1 – LOURENÇO, Nuno – **Esquema rizomático que traduz esta tese** [Documento icónico]. Vimieiro: 2019. Aguarela: 28,7x29,65 cm

3.1. Pinturas de teto barrocas em Itália



Fig. 2 – GAULLI, Giovan Battista (*Il Baciccio*) – **O triunfo do Nome de Jesus** [Documento icónico]. Roma: Igreja do Santíssimo Nome de Jesus ou Igreja do Jesus, 1674-79. Pintura de fresco.²¹⁶

²¹⁶ - *Italian Ways* [Em linha].



Fig. 3 – POZZO, Andrea – **A glorificação de Santo Inácio** [Documento icónico].
Roma: Igreja de Santo Inácio de Loyola, 1691-94. Pintura de fresco.²¹⁷

²¹⁷ - [Ado: analisidellopera.it](http://www.analisedellopera.it) [Em linha].

3.3. Pinturas de teto barrocas em Portugal em geral e no Alentejo em particular



Fig. 4 – RUBENS, Peter Paul – **Putti** [Documento icónico]. Madrid: Escalzas Reales, 1660. Óleo sobre tela: 172.7x133.7 cm. Adquirido por Bourgeois Bequest, 1811.²¹⁸

²¹⁸ - *Dulwich picture gallery* [Em linha].



Fig. 5 – [s.n.] – **Pormenor de figuras humanas, talvez acólitos** [Documento icónico]. Montemor-o-Novo: teto da igreja de São João de Deus, séc. XVII. Pintura de fresco.²¹⁹

²¹⁹ - MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*.



Fig. 6 – [s.n.] – **Pormenor de árvore** [Documento icónico]. Teto do convento de Santa Clara em Évora, séc. XVIII. Pintura de fresco.²²⁰

²²⁰ - MELLO, Magno Moraes – *Tectos barrocos em Évora: espaço lúdico e decoração*.

6.1. Vida diária, entre constrangimento e prazer

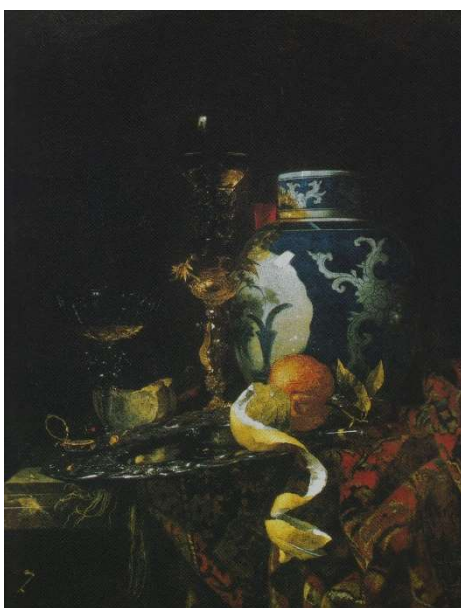


Fig. 7 – KALF, Willem - **Natureza-morta com um jarro da fase tardia da dinastia Ming** [Documento icónico]. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1669. Óleo sobre tela: 77x65.5 cm.²²¹

²²¹ - WESTERMANN, Mariët – *A wordly art: the Dutch republic 1585-1718*.

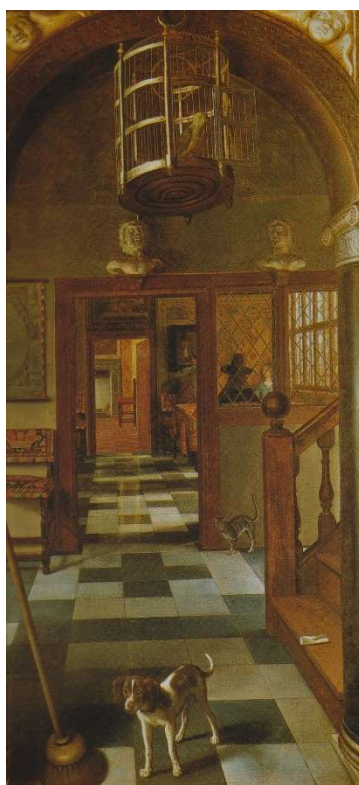


Fig. 8 – HOOGSTRATEN, Samuel van - **Vista de um corredor** [Documento icónico]. Dyrham Park: National Trust, 1662. Óleo sobre tela: 2,6x1,4 m.²²²

²²² - *Idem, ibidem.*



Fig. 9 – STEEN, Jan - **Na luxúria, cuidado** [Documento icónico]. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1663. Óleo sobre tela: 1x1,4 m.²²³

²²³ - [Britannica \[Em linha\]](#).

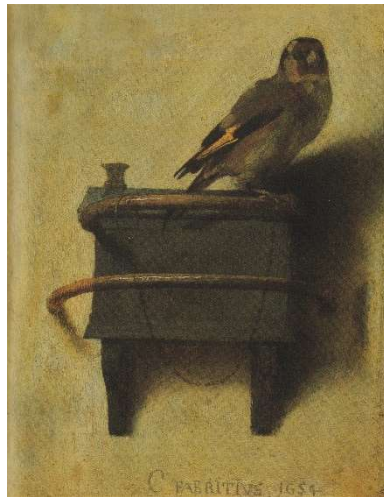


Fig. 10 – FABRITIUS, Carel – **Pintassilgo** [Documento icónico]. Haia: Mauritshuis.

Óleo sobre tela: 33,5x22,8 cm.²²⁴

²²⁴ - WESTERMANN, Mariët – *A wordly art: the Dutch republic 1585-1718*.

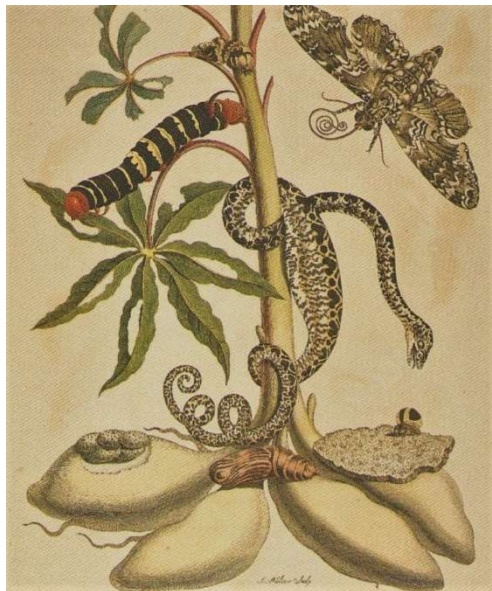


Fig. 11 – MERIAN, Maria Sibylla - **Planta da cassava com lagarta e borboletas**
[Documento icónico]. [s.l.]: private collection, 1705. Gravura iluminada: 45x33,5 cm.²²⁵

²²⁵ - *Idem, ibidem.*



Fig. 12 – D'ÓBIDOS, Josefa - **Natureza-morta: caixas, Barros e flores** [Documento icónico]. Santarém: Biblioteca-Museu A. Braancamp Freire, cerca de 1676. Óleo sobre tela: 80x60 cm.²²⁶

²²⁶ - PEREIRA, José Fernandes – *O barroco do século XVII: transição e mudança.*

8.2. As gravuras, do céu ao mundo

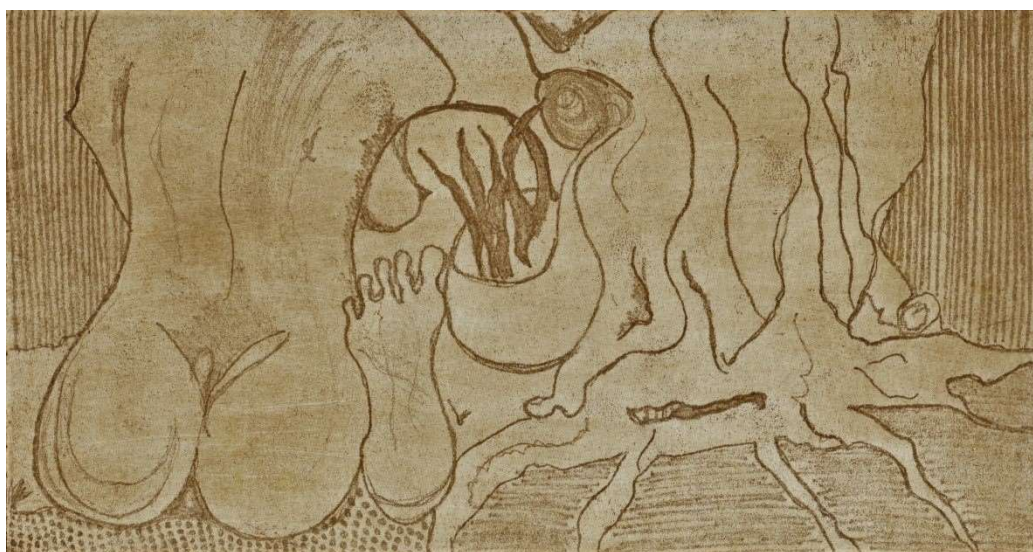


Fig. 13 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: 2017. Gravura água-forte de verniz mole: 24,7x13 cm.

Pormenor da parte superior.

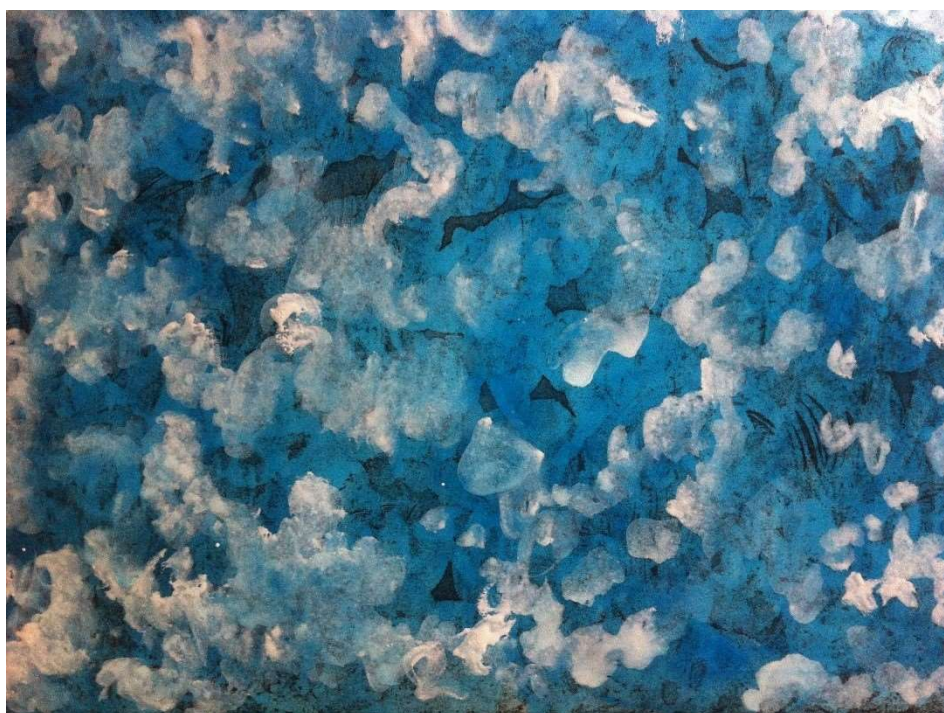


Fig. 14 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: 2017. Gravura em água-tinta de sabão iluminada:
29,7x19,8 cm. Pormenor da parte superior: céu.



Fig. 15 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: Colégio do Espírito Santo da Universidade Évora, 2019.



Fig. 16 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: 2017. Gravura de ponta seca: 12,1x24,6 cm. Pormenor da
parte superior: pés de galinha.

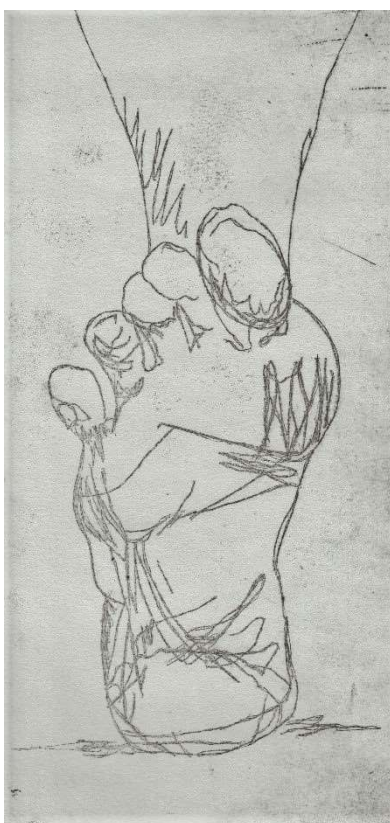


Fig. 17 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: 2017. Gravura de ponta seca: 12x24,4 cm. Pormenor da
parte superior: pé em andamento.



Fig. 18 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: 2017. Gravura de ponta seca: 17,3x6,7 cm. Pormenor da
parte superior: dança tribal.

8.3. Uma ideia-projeto: a terra no céu, e uma terra que sonha

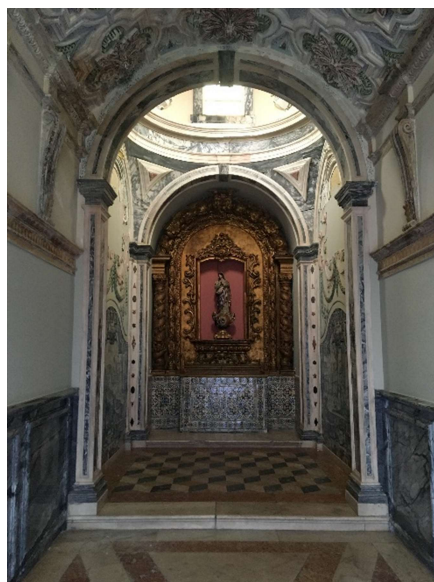


Fig. 19 – [et al.] - **Capela da Nossa Sr^a da Conceição** [Documento icónico]. Évora: Colégio do Espírito Santo, 1641. Fotografia de Nuno Lourenço.



Fig. 20 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: Colégio do Espírito Santo da Universidade Évora, 2019.
Gravuras em água-tinta de sabão iluminada inseridas em algodão: cerca de 1x5 cm cada
figurinha. Pormenor da parte inferior.



Fig. 21 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: Colégio do Espírito Santo da Universidade Évora, 2019.

Representações de vários elementos do mundo sobre camada de terra.

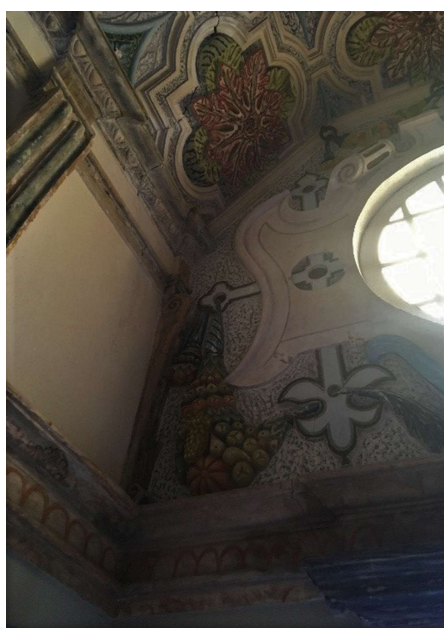


Fig. 22 – [et al.] - **Relevos do interior da capela da Nossa Sr^a da Conceição**
[Documento icónico]. Évora: Colégio do Espírito Santo, 1559. Fotografia de Nuno Lourenço.

8.4. Os desenhos sobre o mundo, o homem e a natureza



Fig. 23 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Técnica mista: 15,1x23,9 cm. Pormenor da parte inferior: vassoura num estilhaço de céu.



Fig. 24 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2018. Aguarela: 15,1x23,9 cm. Pormenor da parte inferior: balde.



Fig. 25 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Aguarela: 14,3x13,7 cm. Pormenor da parte inferior: ovinhos.



Fig. 26 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Évora: 2018. Gravura de ponta seca iluminada: 14,6x23,6 cm.
Pormenor da parte inferior: uvas.



Fig. 27 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Vimieiro: 2018. Técnica mista: 15,3x18 cm. Pormenor da parte inferior: candeeiro.



Fig. 28 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Aguarela e lápis de cor: 22,25x12,6 cm. Pormenor
da parte inferior: calçado.



Fig. 29 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Técnica mista: 16,1x39,9 cm. Pormenor da parte inferior: homem e garfo.



Fig. 30 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Técnica mista: 28,8x39,3 cm. Pormenor da parte inferior: mão e cabra.

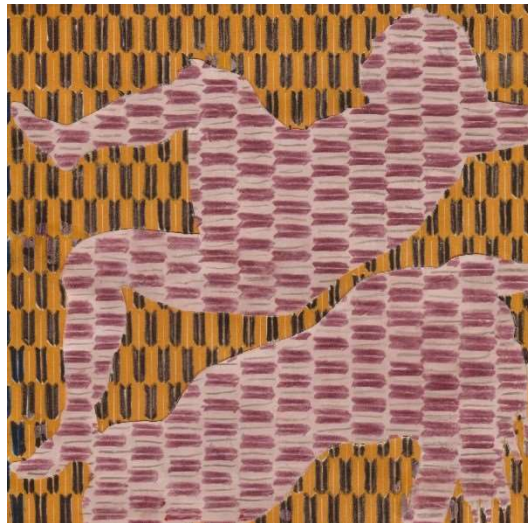


Fig. 31 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Colagem e lápis de cor: 15x15 cm. Pormenor da
parte inferior: desenho baseado no **O rapto das filhas de Leucipo** de Rubens.



Fig. 32 – LOURENÇO, Nuno – **O céu desce à terra para que o corpo sonhe**
[Documento icónico]. Lisboa: 2017. Técnica mista: 12,4x6,4 cm. Pormenor da parte inferior: desenho abstrato simbolizando a terra.

9.1. Helen Chadwick e Nalini Malani



Fig. 33 – CHADWICK, Helen - **Ego Geometria Sum, The Labours VII** [Documento icónico]. Londres: Tate, 1983-86. Fotografia, impressão em gelatina de prata sobre papel: 1243x944x40mm (o conjunto).²²⁷

²²⁷ - *Tate Gallery* [Em linha].



Fig. 34 – *CHADWICK, Helen - Meat Abstract #8* [Documento icónico]. Londres: Galeria Richard Sarloun, 1989. Fotografia: 20x24cm.²²⁸

²²⁸ - JONES, Ann – *Image object text* [Em linha].



Fig. 35 – *MALANI, Nalini – Transgressions* [Documento icónico]. Amesterdão: Stedelijk Museum. 2001. Instalação de projeção de vídeo e sombras.²²⁹

²²⁹ - *Nalini Malani: Transgressions* [Em linha].

9.4. Michael Biberstein e a teoria da nuvem de Damisch

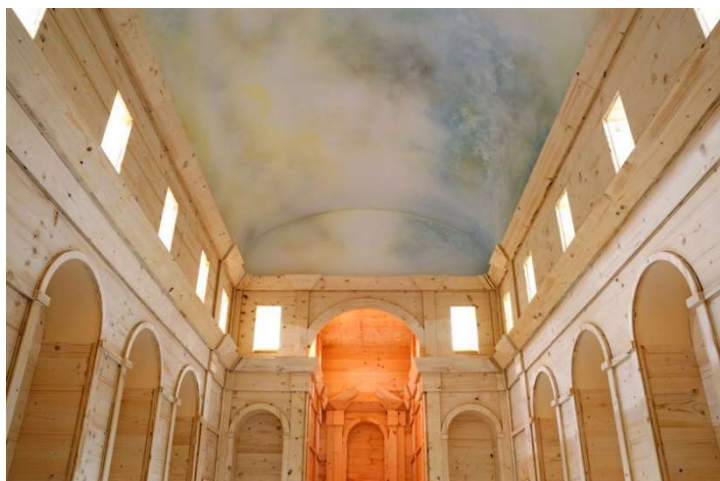


Fig. 36 – BIBERSTEIN, Michael - **Maquete da pintura de teto da igreja de Santa Isabel** [Documento icónico]. Lisboa: Igreja de Santa Isabel, 2010. ²³⁰

²³⁰ - [et al.] – *Um céu para Santa Isabel: pintura do tecto da Igreja de Santa Isabel a partir do projecto artístico de Michael Biberstein.* [Em linha].

9.5. A pintura e o desenho que ocupam espaços



Fig. 37 – RITCHIE, Matthew - **The universal cell** [Documento icónico]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2004. Vista da instalação, 26.²³¹

²³¹ - GROSSENICK, Uta – *Art now vol 2: the new directory to 81 international contemporary artists*.

