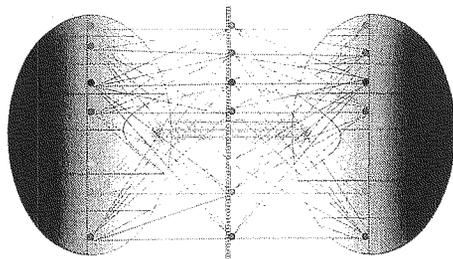


Paula Maria Gonçalves Soares

Teoria da Integração Uma Poética da Alma



Criatividade e Autoconhecimento: Para uma Biografia Fílmica de Wim Wenders

Orientador: Prof. Doutor Mário Jorge Torres
(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para
obtenção do grau de doutor na área de Literatura Comparada.

Universidade de Évora
2003

Paula Maria Gonçalves Soares

Teoria da Integração
Uma Poética da Alma
Criatividade e Autoconhecimento
Rumo a uma Biografia Fílmica de Wim Wenders

Orientador: Prof. Doutor Mário Jorge Torres
(Faculdade de Letras da Universidade de
Lisboa)



1217 157

Dissertação apresentada à Universidade
de Évora para obtenção do grau de
doutor na área de Literatura Comparada.

Universidade de Évora

2003

**Para ti Raquel,
Para que um dia conheças uma Pan-Antropolis...**

Agradecimentos

Agradecemos ao Prof. Doutor Mário Jorge Torres da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa por ter aceite a orientação desta dissertação, por nos ter acompanhado cientificamente, por nos ter aconselhado ao longo dos últimos cinco anos, por nos ter marcado como professor ‘inteiro’ nas aulas de licenciatura no final dos anos oitenta...

Agradecemos ao Prof. Doutor Eric Rentschler da Universidade de Harvard por nos ter convidado a participar nos seminários do *German Film Institut* proferidos no Dartmouth College, EUA, nos Verões de 1998 e de 2000.

Agradecemos à Universidade Livre de Berlim (Freie Universität) o Curso Intensivo *Berlin: A German Film Metropolis*, onde tivemos a oportunidade de, entre outros, estudarmos os ‘Anjos’ de Wim Wenders *in loco* no Verão de 1999.

Agradecemos ao Carl Gustav Jung Institut de Zurique, Suíça, os ensinamentos de Psicologia Analítica Junguiana, que o Curso Intensivo de Verão de 2001 nos proporcionou.

Agradecemos à equipa de formação de Educadores Waldorf, da Associação para o Desenvolvimento de um Ensino Segundo Rudolf Steiner, o espólio que nos legou no curso de Formação de Educadores de Infância Waldorf.

Agradecemos ao Emerson College, Inglaterra, o seminário *The Shaping Hand*, integrado no âmbito da formação de Educadores Waldorf em Fevereiro de 2000.

Agradecemos à Dra. Maria Flávia de Monsaraz, fundadora e directora do Quiron – Centro Português de Astrosafia, os cinco anos de formação que enriqueceram o nosso caminho.

Agradecemos à Universidade de Évora por nos ter permitido usufruir de três anos consecutivos de dispensa do serviço de docente necessários para a elaboração desta dissertação.

Agradecemos a todos os guias que nos acompanharam nesta longa e transformadora caminhada e nos motivaram a superar os obstáculos que fomos encontrando.

Agradecemos aos familiares, amigos e colegas que entenderam a necessidade de reclusão que foi imperiosa para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradecemos aos nossos pais, Joaquim e Natália, o caminho que nos prepararam ao longo da vida que permitiu chegar a esta etapa.

Agradecemos, com carinho, à nossa filha Raquel, cuja idade quase se confunde com o tempo de elaboração deste trabalho, os sorrisos, a paciência e o entendimento sobre os momentos da sua primeira infância de que nos tivemos de privar...

Agradecemos ao Jorge, nosso irmão de alma e, então, companheiro de vida, as provações que ambos aprendemos a integrar e a superar ao longo desta viagem transformadora.

Agradecemos aos amigos que nos momentos de desânimo nos deram força e carinho.

Agradecemos à Aldegice, à Monika, ao Wolfgang, ao Afonso, ao Manuel, à Ana, ao Vasco, ao Rob, à Karla, à Vanessa, ao Christian, ao José, à Mariana, ao Fernando, ao Jered, à Adelinda, ao Fishermann, à Celeste, ao Vicente, ao Carlos, ao João, à Sheila, à Cláudia, à Aisha, ao Nuno e ao Tuareg os enriquecimentos que trouxeram para a nossa vida...

Agradecemos a todos os que não mencionámos, mas que estão no nosso coração...

It is obvious enough that psychology,
being the study of psychic processes,
can be brought to bear upon the study of literature,
for the human psyche is the womb of all the sciences and arts.

C. G. Jung, "Psychology and Literature"

Índice

Prefácio	13
Pontos de Partida para o Pan-Antropos	17
A Validação da Película	17
O Nascimento do Écran Exterior e o Nascimento do Écran Interior	18
Em Busca de Sínteses	21
Do Ser Pleno ao Ser Fragmentado	24
Poética da Alma	26
Arqueologia Integradora das Figurações Mitológicas da Humanidade legadas na Arte	28
Introdução	42
Mudanças de Paradigma e Emergência de Novos Mitos	31
Mudanças de Paradigma e Emergência de Novos Mitos	33
Fraternidade dos Saberes, Emergência de um Novo Mito	34
Teoria da Integração como Contributo para a Mudança de Paradigmas	38
Capítulo 1	42
1. Rumo a um Conhecimento Integral do Ser	
Rumo ao Pan-Antropos	43
1.1. Da Análise à Síntese. Repensar o Legado Humano	46
1.1.1. Integrar o Legado Humano	46
1.1.2. Evolução em Espiral	49
1.1.3. Pontos de Viragem	52
1.1.4. Da Miopia do Todo à Destilação de Essências	55
1.1.5. Da Maquinização Humana à Individuação	58
1.1.6. Em Busca de Coordenadas: O Legado Criativo da Humanidade	61
1.2. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte: Breve Cronologia	63

1.2.1. Dessacralização do Homem Ocidental	65
1.2.2. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte Egípcia	66
1.1.1.1. Encarnação na Matéria	68
1.1.1.2. A Escola de Heliópolis	72
1.1.1.3. A Esfinge	74
1.1.1.4. <i>Rêverie</i>	76
1.1.2. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte Grega	77
1.1.2.1. Do Interior para o Exterior	78
1.1.2.2. O Centauro e o Nascimento do Artista	79
1.1.2.3. Apolo, o Cocheiro	82
1.1.3. Vivências Mitológicas através da Arte da Idade Média	85
1.1.3.1. Do Exterior para o Interior	85
1.1.3.2. As Virtudes	87
1.1.3.3. Parcival, o Cavaleiro	88
1.1.3.4. Do Equilíbrio para a Acentuação da Verticalidade	90
1.1.4. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte do Renascimento	92
1.1.4.1. Novas Coordenadas	92
1.1.4.2. Explorar o Espaço Interior	94
1.1.4.3. A Consagração da Arte	96
1.1.4.4. A Demanda da Obra Prima	99
1.1.4.5. A Escola de Atenas	101
1.1.5. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte rumo à Contemporaneidade	103
1.1.5.1. Da Desintegração do Todo ao Aprisionamento do Espírito	103
1.1.5.2. Da Beleza como Harmonia à Beleza como Força	105
1.1.5.3. O Interior do Mundo Exterior	106
1.1.5.4. O Desencanto. A Morte da Beleza. A Solidão do Mundo	107
1.1.5.5. Perfuração do Espaço. Diluição do Tempo	109

1.1.5.6. Atravessando os Horizontes da Vigília	111
1.1.6. Sobre o Criar da Essência Humana para o Século XXI.	
Novos Paradigmas	112
1.1.6.1. Redefinir o 'Real'	112
1.1.6.2. Expedição ao Interior do Ser	113
1.1.7. Grelha – Modelo da Evolução da Criação Mitológica do Humano	115
1.1.8. Síntese da Evolução da Criação Mitológica do Humano	116
Capítulo 2	117
2. Teoria da Integração. Uma Poética da Alma.	118
2.1. A Missão da Arte	121
2.1.1. A Arte de Elevar a Terra ao Céu continuando a Criação	122
2.1.2. Ser Poeta	126
2.1.3. Da Criação Artística Psicológica à Criação Artística Visionária	128
2.1.4. Da Consciência Nuclear à Consciência Alargada	135
2.1.5. A Criação como Tormento	139
2.1.6. Imbuir com Sonho	142
2.1.7. Do Sonho à Partitura	144
2.1.8. Do Caos aos Arquétipos da Vida	146
2.1.9. Arte – A Demanda do Sagrado envolto no Materialismo Científico	148
2.2. Estrutura do Ser – Níveis de Consciência	153
2.2.1. Modelos de Tripartição dos Níveis de Consciência	156
2.2.2. Eu Inferior, Eu Médio, Eu Superior na Tradição Huna	156
2.2.2.1. Eu Inferior	157
2.2.2.2. Eu Superior	160
2.2.2.3. Eu Médio	163
2.2.3. Roberto Assagioli: Da Psicanálise à Psico-Síntese	165
2.2.4. O Diagrama do Ovo segundo Roberto Assagioli	167
2.2.4.1. Inconsciente Inferior	168

2.2.4.2. Inconsciente Médio	168
2.2.4.3. Área de Consciência	168
2.2.4.4. <i>Si</i> Consciente ou <i>Eu</i>	169
2.2.4.5. Inconsciente Superior ou Supraconsciente	169
2.2.4.6. Eu Superior	170
2.2.4.7. Inconsciente Colectivo	170
2.2.4.8. Gráfico do Diagrama do Ovo segundo Roberto Assagioli	172
2.2.5. Da Tradição Huna à Psico-Síntese	173
2.2.6. Mapeamento dos Níveis de Consciência na Psicologia Integral	175
2.2.6.1. Níveis ou Ondas de Consciência	177
2.2.7. Confluências	179
2.3. Teoria da Integração. Uma Poética da Alma	182
2.3.1. Da Inconsciência Passiva à Consciência Activa	182
2.3.2. Rumo ao uma Cultura da Criatividade e do Autoconhecimento	184
2.3.3. Sete Planos de Percepção – Sete Portas da Alma	186
2.3.4. Gráfico – Sete Planos de Percepção – Sete Portas da Alma	191
2.3.5. Da Catarse à Obra Prima – Pressupostos	192
2.4. Teoria da Integração – O Modelo	195
2.4.1. O Criador – A Célula de Base	195
2.4.1.1. O Ovo Tripartido	197
2.4.1.2. A Hélice Arco-Íris – Os Sete Planos de Percepção	200
2.4.1.3. O Hemisfério Diurno e o Hemisfério Nocturno	202
2.4.1.4. O Prisma	203
2.4.2. O Perceptor	204
2.4.3. A Obra-Espelho, Lago Narcísico da Humanidade	205
2.4.4. A Obra-Espelho – Construções Moleculares entre Criador e Perceptor	206
2.4.4.1. Ampliação da Consciência do Espelho, Ampliação da Qualidade da Construção Molecular	207

2.4.4.2. O Pan-Antropos estabelece Redes de Moléculas Cooperantes	208
2.4.5. Gráficos de Apoio ao Modelo da Teoria da Integração	209
2.4.5.1. O Criador – A Célula de Base	210
2.4.5.2. O Ovo Tripartido	211
2.4.5.3. Os Sete Planos da Alma	212
2.4.5.4. A Dupla Hélice Arco-Íris – Os Sete Planos da Alma	213
2.4.5.5. Hemisfério Diurno e Hemisfério Nocturno	214
2.4.5.6. O Prisma	215
2.4.5.7. O Perceptor	216
2.4.5.8. A Obra- Espelho	217
2.4.5.9. A Obra- Espelho – Construções Moleculares entre Criador e Perceptor I	218
2.4.5.10. A Obra-Espelho – Construções Moleculares entre Criador e Perceptor II	219
Capítulo 3	220
3. Rumo a uma Biografia Fílmica de Wim Wenders	221
3.1. Biografia, Biosofia	224
3.2. Wim Wenders – Apontamento Biográfico e Filmografia	227
3.2.1. Quem é Wim Wenders?	227
3.2.1. Filmografia de Wim Wenders	234
3.3. Teoria Fílmica – Uma Síntese Retrospectiva	236
3.3.1. Breve Biografia do Cinema	238
3.3.2. Cinema e Psicologia. Uma Fraternidade.	246
3.3.3. Cinema como Matéria	254
3.3.4. O Cinema do ‘Real’	255
3.3.5. Cinema como Estética	258
3.3.6. Cinema e Semiótica	261
3.3.7. Do Cinema da Contemplação ao Cinema do Mito	262
3.4. Grelha dos Percursos Teóricos dos Estudos Fílmicos ao longo do Século XX	266
3.5. Biografia Fílmica – Uma Definição	267

3.6. A Biografia Fílmica de Wim Wenders – Um Percurso Evolutivo	270
3.6.1 Reflexões sobre o Processo Criativo em Wim Wenders	276
3.6.2 Primeira Fase: Explorar o Pensar procurando o Sentir – A Fase Yang	288
3.6.2.1. <i>Alice in den Städten</i> ou Quem está Perdido?	288
3.6.2.2. <i>Falsche Bewegung</i> – Wanderjahre, início de Processo de Individuação	293
3.6.2.3. <i>Im Lauf der Zeit</i> – It’s a Men’s World	297
3.6.2.4. <i>Der Stand der Dinge</i> – Parar para Redefinir	303
3.6.2.5. <i>Paris, Texas</i> – A Travessia, O Confessionário	306
3.6.3. <i>Der Himmel über Berlin</i> – Ponto de Viragem – E Wenders criou a Mulher	312
3.6.4. Segunda Fase: Explorar o Sentir – A Fase Yin	321
3.6.4.1. <i>Until the End of the World</i> – Dança Planetária e Sonhos no Écran	321
3.6.4.2. <i>The End of Violence</i> – Descida ao Subconsciente	325
3.6.4.3. <i>Buena Vista Social Club</i> – A Câmara aprendeu a Dançar	331
3.6.4.4. <i>The Million Dollar Hotel</i> – Um Conto de Fadas ‘Amerikano’	334
3.6.4.5. Rumo a uma Biografia Fílmica de Wim Wenders	338
3.7. Grelha – Modelo da Biografia Fílmica de Wim Wenders I	340
3.8. Grelha – Modelo da Biografia Fílmica de Wim Wenders II	341
3.9. Grelha – Modelo da Biografia Fílmica de Wim Wenders III	342
3.10. A Biografia Fílmica de Wim Wenders em Imagens	343
Conclusão	353
Da Ausência de Pátria à Busca de Novos Mitos Unificadores...	355
Apêndice I	368
Apologia dos Espíritos Livres	368
Apêndice II	369

Pan-Antropolis 2010	369
Glossário	372
Bibliografia	382
Anexos	406
Índice da Imagoteca	408
Imagoteca I	411
Imagoteca II	415
“A Asa do Anjo”, Berlim, 1999.	436

Prefácio

Pontos de Partida para o Pan-Antropos

Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins¹.

Voz do Anjo Damiel
no Prólogo d' *As Asas do Desejo* de Wim Wenders

We follow the creativity of nature only
when we allow
the whole to arise out of all the one-sided parts.

Rudolf Steiner, "Education through Art"²

¹ Quando a criança era criança, não sabia que era criança, tudo lhe tinha alma, e todas as almas eram unas.

² Conferência de Rudolf Steiner proferida a 23 de Agosto de 1919 em Stuttgart.

Pontos de Partida para o Pan-Antropos³

Um dos principais papéis reservado à educação consiste, antes de mais, em dotar a humanidade de capacidade de dominar o seu próprio desenvolvimento. Ela deve, de facto, fazer com que cada um tome o seu destino nas mãos e contribua para o progresso da sociedade em que vive, baseando o desenvolvimento na participação responsável dos indivíduos e das comunidades.

Jacques Delors et.al, *Educação: Um Tesouro a Descobrir*

A validação da película

A dedicação temporal alongada a uma temática escolhida deve poder devolver-nos algo maior, algo que contribua para a nossa evolução pessoal bem como para a evolução da humanidade.

Após um deambular por entre páginas do espólio cultural que nos foi legado, seleccionámos elementos inovadores que despertaram o nosso interesse, nomeadamente, a abertura do *corpus* de trabalho, na área da literatura comparada, a um novo suporte – a película, e conseqüentemente, a validação da mesma como texto *per se*⁴. Tendo em conta o leque das áreas criativas e

³ Entendemos pela denominação de 'Pan-Antropos' uma proposta de figuração do Homem para o século XXI que se constitui por uma nova dimensão de olhar e estudar o humano como um ser inteiro. Daí que, na via do Pan-Antropos, se procure o desenvolvimento do ser integral através do entendimento e da activação de ambos os hemisférios, das quatro funções definidas por Jung (sentimento, pensamento, intuição e sensação), da análise e da síntese, da abstracção e da percepção, da teoria e da prática, dos quatro pilares da educação definidos pela UNESCO para o século XXI: (1) 'Aprender a conhecer', (2) 'Aprender a fazer', (3) 'Aprender a viver juntos', 'aprender a viver com os outros' e (4) 'Aprender a ser'. O 'Pan-Antropos' entende-se como um ideal a atingir numa via gradual de autoconhecimento que, no presente trabalho, ligamos com um desenvolvimento consciente da criatividade. Ver glossário.

⁴ As investigações no âmbito da ainda jovem disciplina de literatura e cinema têm-se focado, na Europa, sobretudo, no estudo das adaptações filmicas de textos literários. Em raros casos existem exemplos de adaptações literárias a partir de produtos filmicos. Em ambos os casos o produto filmico não é considerado como um ponto de partida suficientemente autónomo para poder

tecnológicas necessárias para a execução de um filme, do guião à estreia, deparamo-nos com um produto artístico que, nalguns casos, se aproxima daquilo que Richard Wagner apelidou de *Gesamtkunstwerk* (obra plena).

O nascimento do écran exterior e o nascimento do écran interior

Indeed the filmmaker is a recorder of dreams that are not much different from the dreams of most people.
Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

A película une vários elementos, a imagem, a palavra, o som. Encontramos os mesmos elementos no sonho (sem necessidade do dispendioso suporte técnico). E reflectindo sobre as correspondências existentes entre a película e o sonho, ou de modo aprofundado, entre a película e o 'inconsciente', que alberga e nutre o mundo do sonho, rapidamente verificamos que as possíveis semelhanças que possamos encontrar se podem deduzir do facto de ambos terem 'nascido' na mesma época – o final do século XIX.

Simultaneamente, e enquanto os irmãos Lumière e os irmãos Sklandanowsky procuravam aprender os primeiros passos na técnica de captação e projecção de imagens em écrans exteriores, Sigmund Freud e, sobretudo, Carl Gustav Jung, entre muitos, procuravam aprender os primeiros passos na 'técnica' de captação e projecção de imagens em 'écrans interiores'⁵. Estes dois movimentos surgem em simultâneo e complementam-se, pois

ser literatura *em* cinema. É nosso intuito contribuir para a abertura de uma nova abordagem que considera o produto filmico como *corpus* autónomo para o trabalho de investigação na disciplina de literatura e cinema, para a qual propomos a denominação de literatura *em* cinema.

⁵ Ver glossário.

enquanto a película procura articular-se com os mundos que se situam fora do ser captando-os, recriando-os, a descoberta e o estudo do desconhecido mundo do inconsciente procura articular-se com os mundos interiores do ser. Ambos podem ampliar as possibilidades de autoconhecimento do ser. Diz-nos Geoffrey Hill, a propósito:

The first slide projector, called the magic lantern, hints of its numinous characteristic of being able to project illuminated brilliant images onto a screen in a dark room, and thus into the human soul. (Hill 1992:15)

Em *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*, Geoffrey Hill vem unir ambos os écrans, o 'exterior' e o 'interior', através de um estudo sobre o poder mitológico do filme. Se ao longo da história da humanidade o espólio mitológico foi sendo transmitido pela via oral e posteriormente pelas fontes escritas compiladas sob a forma de contos de fada, lendas e textos épicos, com o surgimento do cinema, inaugura-se também um novo *médium* de transmissão de imagens que podem ter valor mitológico para quem as contempla. Hill abre portas inovadoras ao apelar para o desenvolvimento da consciência mitológica do ser humano como forma de interpretar as formas de arte contemporâneas numa via de sabedoria:

Hopefully mythic interpretation of today's contemporary art forms will teach us not only how connected we still are to myth, but how *sophia*, or wisdom, can be gleaned from such mythic awareness. (Hill 1992:6)

Integrar a dimensão mitológica do ser humano pode constituir, portanto, uma abordagem inovadora que pode contribuir para a ampliação dos processos de autoconhecimento do Pan-Antropos. E,

para tal, a 'Fraternidade de Saberes'⁶ que se pode estabelecer entre o entendimento do que constitui o 'inconsciente colectivo' junguiano⁷, o estudo dos mitos e a recuperação dos estudos teóricos sobre cinema inspirados na psicologia da *Gestalt* (Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim⁸) pode, eventualmente, devolver-nos respostas mais amplas sobre a dimensão mitológica do cinema enquanto possível criador de arquétipos⁹. No entanto, para entendermos a localização do 'inconsciente colectivo' no indivíduo, é necessário reflectirmos sobre a composição da psique humana à luz dos legados de que dispomos nessa área do saber.

Neste contexto considerámos essencial estudar as fontes interiores que subjazem à elaboração de imagens no Ser. As pesquisas que efectuámos nessa área encaminharam-nos para a elaboração de um modelo que descreve o fluxo, a dinâmica não só das fontes interiores que armazenam imagens, mas das matrizes

⁶ Entendemos por 'Fraternidade dos Saberes' uma nova metodologia científica para o século XXI na via do Pan-Antropos. A 'Fraternidade dos Saberes' caracteriza-se pelo facto de os cientistas do futuro partirem de pressupostos integradores para trabalharem em equipas de pesquisa de vários domínios do saber procurando resoluções para a mesma temática. Ver Glossário.

⁷ Em *Archetypes and the Collective Unconsciousness*, Jung define o inconsciente colectivo do seguinte modo:

The hypothesis of a collective unconscious belongs to the class of ideas that people at first find strange but soon come to possess and use as familiar conceptions. This has been the case with the concept of the unconscious in general. [...] At first the concept of the unconscious was limited to denoting the state of repressed or forgotten contents. Even with Freud, who makes the unconscious – at least metaphorically – take the stage as the acting subject, it is really nothing but the gathering place of forgotten and repressed contents, and has a functional significance thanks only to these. [...] A more or less superficial layer of the unconscious is undoubtedly personal. I call it the *personal unconscious*. But this personal unconscious rests upon a deeper layer, which does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn. This deeper layer I call the *collective unconscious*. I have chosen the term 'collective' because this part of the unconscious is not individual but universal; in contrast to the personal psyche, it has contents and modes of behaviour that are more or less the same everywhere and in all individuals. It is, in other words, identical in all men and thus constitutes a common psychic substrate of a suprapersonal nature which is present in every one of us. (Jung 2002/1959: 3)

⁸ Talvez pelo facto de estes dois teóricos do cinema terem desenvolvido os seus trabalhos em pleno nascimento do écran interior e do écran exterior, a ligação entre o cinema e a psique humana lhes seja ainda tão óbvia.

⁹ Ver glossário.

que activam os processos criativos. Esse modelo que apelidámos de 'Teoria da Integração, uma Poética da Alma', iremos apresentar ao longo do Capítulo 2 desta dissertação.

Em busca de sínteses

As novas tecnologias fizeram entrar a humanidade na era da comunicação universal; abolindo as distâncias, concorrem muitíssimo para moldar a sociedade do futuro, que não corresponderá, por isso mesmo, a nenhum modelo do passado.
Jacques Delors et.al, Educação: *Um Tesouro a Descobrir*

Um outro aspecto que nos preocupou na sequência da planificação deste trabalho, relacionou-se com o estudo das polaridades e suas potencialidades catalíticas enquanto motores evolutivos tanto ao nível do macrocosmos (humanidade) como ao nível do microcosmos (ser individual). Após um longo século XX de *análise* e estudo do pormenor, considerámos a necessidade de contribuirmos para a (re)introdução de uma metodologia que visasse a via da *síntese* complementando o culto do pormenor excessivo vigente que, desenvolvendo-se unilateralmente, pode fechar a visão, não só a quem o desenvolve, mas também a quem dele possa vir a usufruir. Consideramos, por isso, importante estabelecer pontes entre o pormenor e o todo em que se insere. Isto porque existe, ao que parece, uma dinâmica entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande e vice versa, ou dito por Stanislav Grof:

Another area of everyday life that provides useful images illustrating the creative process is biology, particularly the relationship that exists between cells, tissues, organs, and the

organism as a whole, on the one hand, and organisms, species, and ecosystems, on the other. This situation can be used to demonstrate how in the creative process the various units of consciousness are autonomous individuals in their own right, as well as parts of larger wholes and ultimately of the entire cosmic fabric. [...] We could also pursue this process in the opposite direction, farther into the microworld. The cells contain organelles that are made of molecules and the latter are composed of atoms. The atoms break down into subatomic particles and these, in turn, into quarks, considered currently the smallest constituents of matter. In none the above examples can the parts be understood as separate entities independent from the system of which they are constituents. (Grof 1998:57-58)

Em analogia aos constituintes que podemos observar no mundo das ciências da vida, onde encontramos relações entre as células individuais e os organismos que as integram, assim como entre as células individuais e os micro-organismos que as integram, também seria útil tentarmos estabelecer ligações entre os estudos de pormenor e sua integração no todo.

A concentração excessiva e unilateral num determinado pormenor pode ofuscar-nos ou mesmo cegar-nos, limitando a visão do todo se, a par com o os estudos de pormenor não se desenvolverem também estudos que visem a integração num contexto mais amplo.

Consideramos, por isso, que a investigação científica que se desenvolve nas universidades deve poder servir tanto o particular quanto o todo, contribuindo, gradualmente, para um enriquecimento de um público mais vasto, integrando, simultaneamente, os saberes inovadores que vão surgindo, isto porque:

Estamos num momento histórico em que o mundo é palco de inovações científicas e tecnológicas fundamentais, de mudanças nos domínios da economia e da política, e de transformações de estruturas demográficas e sociais. Estas alterações que irão, concerteza, ocorrer a um ritmo ainda mais acelerado no futuro, criam tensões enormes, em especial no campo da educação, a qual terá de dar resposta às necessidades crescentes e enfrentar os novos desafios dum mundo que muda rapidamente. Para fazer face às exigências do nosso tempo há que revelar ao mesmo tempo criatividade, coragem, uma vontade firme de operar mudanças reais e de estar à altura das tarefas que nos esperam. (Delors et.al. 1996:185)

Tendo em mente as propostas para a educação no século XXI, atrás citadas, sentimos que devíamos poder contribuir para o todo tanto quanto para nós próprios. Por isso, *não* optámos pela escolha de uma temática minuciosa que pode interessar a públicos muitíssimo reduzidos, tentámos, sim, tecer uma estrutura de síntese que liga várias áreas do saber com o intuito de reflectirmos sobre os processos criativos no contexto de um novo século e de um novo milénio que está a emergir.

Por isso fica a nossa proposta de se ampliarem os domínios que se leccionam e investigam nas universidades ao maior número possível de áreas que compõem o Ser e o cosmos por forma a proporcionarem aos seres que as frequentam não só, e exclusivamente um crescimento mental, mas um crescimento visando o Ser integral, aliando o estudo do que está fora com o estudo do que está dentro do Ser, visando, desse modo, o *autoconhecimento* como ponto de partida para uma via rumo ao Pan-Antropos. Talvez, desse modo, as academias do futuro possam voltar a ser espaços de desenvolvimento *integral* visando uma educação ao longo da vida, ao invés de serem espaços de formação ao longo de um determinado período para a obtenção de um grau

académico, talvez, nesse sentido, se possam recuperar as tradições da Heliópolis do Antigo Egipto, da Academia de Platão da saudosa Grécia Antiga, da “Escola de Atenas” que propôs o renascentista Rafael Sancti, das Escolas de inspiração na Pedagogia Waldorf...

Do Homem pleno ao Homem fragmentado

Com base nestes pressupostos escolhemos reflectir sobre os processos criativos no ser humano aplicando-os, posteriormente, à biografia filmica¹⁰ de Wim Wenders. O facto de todo este processo se enquadrar em plena viragem dos tempos (século XXI, 3º milénio), viragem das mentalidades e consequentes mudanças de paradigma acrescentou, por sua vez, uma maior necessidade e responsabilidade de trazermos algo de novo.

Como frutos do legado cultural do século XX ocidental, considerámos indispensável uma reflexão de síntese sobre algumas das aprendizagens efectuadas ao longo do século findo.

A tónica dominante do século XX, foi, em nosso entender, a da especialização. Uma tónica que se torna mais evidente se observarmos a síntese do desenvolvimento cultural da humanidade desde o Renascimento.

Se no auge do Renascimento a referência de base era o Homem inteiro, o Homem pleno incorporado e representado pelos renascentistas italianos como Leonardo da Vinci, o Homem plural, quase enciclopédico, o que verificamos no final do século XX é exactamente o oposto – o Homem especializado, fragmentando e fragmentado.

Os diversos saberes, tal como, por analogia, o caminho da célula ao *quark*, foram sendo ‘dissecados’ em ramos e sub-ramos afastando-se do tronco. O interesse pelo detalhe que se foi instituindo como cânone dominante reduziu-nos a capacidade de

visão do todo. A dedicação ao pormenor, a minúcia da análise de cada sub-elemento em qualquer área do conhecimento (o *frame*, o morfema, a mancha de cor isolada na tela, o *quark*, o bit, o milésimo de segundo, etc.) constituiu uma aprendizagem de grande importância como forma de 'dissecar' o todo para nos inteirarmos da composição da sua substância. Poder-se-ia definir a orientação do século XX como laboratório de investigação microscópica da composição material das áreas de conhecimento e de vivência.

Findo esse exercício pareceu-nos fundamental voltar-nos a capacitar de observar um objecto de estudo, de novo, como um todo – agora conhecendo a sua composição, o caminho que, por analogia, une a célula ao organismo que a integra. Segundo Stanislav Grof, com base em Arthur Koestler e Ken Wilber, a ciência moderna tem que apreender, simultaneamente, o particular e a sua integração na hierarquia do todo que o constitui:

The new relationship that modern science has discovered between the whole and its parts was explored and systematically described by the British writer and philosopher Arthur Koestler. In his book *Janus*, named after the two-faced Roman god, Koestler coined the term *holon*, reflecting the fact that everything in the universe is simultaneously a whole and a part. [...] *Holons* are Janus-faced entities on the intermediate levels of any hierarchy, which can be described either as wholes or as parts, depending on the way we look at them, whether from 'below' or from 'above'. The concept of *holons* has been recently further developed in a highly sophisticated and creative way by Ken Wilber. (Grof 1998: 62-63)

A mundivisão dos *holons* vem trazer novos desafios para as pesquisas a efectuar ao longo do século XXI, remetendo para um conceito de evolução em espiral que adiante iremos retomar.

¹⁰ Adiante iremos desenvolver e aprofundar a escolha da terminologia *biografia*



Colocados estes pressupostos surgem questões relacionadas com a metodologia a usar para estes novos contextos de percepção do mundo. Uma das perguntas que nos podemos colocar liga-se com a descoberta do caminho a percorrer para se emergir do particular para o todo, uma vez que a tendência do século XX foi, predominantemente, a centralização no particular. Aplicámos esta pergunta ao nosso contexto, o estudo dos processos criativos, reflectindo sobre as ligações que se podem estabelecer entre os intervenientes que integram esses processos. E se ‘a alma humana constitui o útero para todas as ciências e artes’ (Jung)¹¹, foi nesse lugar que fomos procurar respostas para as nossas perguntas.

Poética da Alma

On doit donc reconnaître une puissance de poétisation qu'on peut bien désigner comme une poétique psychologique; une poétique de la Psyché où toutes les forces psychiques trouvent une harmonie.
Gaston Bachelard, *La Poétique de la Rêverie*

Na incapacidade de teorizarmos sobre todas as áreas do conhecimento, incapacidade herdada pelo excesso de exercício de pormenor praticado ao longo do século transacto, tentámos reflectir sobre o desenvolvimento dos *processos de criação* como um todo nos quais englobamos a teoria filmica¹², uma abordagem análoga ao que Gaston Bachelard designa por *Poética da Psique* e que, para o nosso contexto, denominámos *Poética da Alma*.

filmica. Ver glossário.

¹¹“It is obvious enough that psychology, being the study of psychic processes, can be brought to bear upon the study of literature, for the human psyche is the womb of all sciences and arts.” (Jung 2003/s.d.: 155)

¹² Tradicionalmente, numa abordagem alheia à ‘Fraternidade dos Saberes’, a componente teórica desta tese dever-se-ia concentrar, sobretudo, no domínio da teoria filmica.

Para tal pareceu-nos incontornável salientar alguns dos grandes marcos de evolução neste campo, as *essências*, contrariando conscientemente a tendência para a focalização, exclusiva, no pormenor. Como primeiro passo, pareceu-nos basilar edificar, para tal, um método de trabalho inovador - devolver à conjuntura da *Poética da Alma* o somatório os elementos intervenientes: o criador, a obra e o 'perceptor'¹³.

Para a edificação da *Poética da Alma* procurámos reflectir sobre os caminhos que circulam entre estes três elementos, sobre se a intervenção estabelecida pelo criador termina no momento em que conclui o objecto criado, sobre os processos que são inerentes ao criador que conduzem à necessidade de criar, sobre como definir o que é, efectivamente, uma obra de arte, sobre os mecanismos que o 'perceptor' activa ao confrontar-se com algo criado / com uma obra de arte, sobre os constituintes equiparáveis no criador, na obra e no 'perceptor', sobre os constituintes que devolvem à obra de arte o seu valor supra-temporal. E, nessa sequência, questionámo-nos se esses constituintes seriam materialmente visíveis, se o *valor* da obra de arte se metamorfoseou ao longo dos tempos acompanhando a metamorfose das teorias de arte, se existe uma ligação na evolução da consciência da humanidade que possa estabelecer relações entre as heranças de sociedades ancestrais como a do Antigo Egipto e a sociedade contemporânea que se caracteriza, entre outros, por uma proliferação de imagens virtuais e digitais. Procurámos entender se existe uma ligação entre a evolução da Humanidade, a evolução da Arte e a evolução da Consciência. No tocante aos estudos em torno da psique humana, poderemos dizer que após a interiorização do que apelidamos de 'inconsciente', as percepções humanas estarão todas ao nosso alcance? Para

¹³ Escolhemos denominar o terceiro elemento de *perceptor* por ser com base nas capacidades de percepção internas e externas que este assimila o que emana da

tentarmos responder a grande parte destas questões recorreremos ao estudo de novas áreas do conhecimento, tais como a psico-síntese, a psicologia transpessoal, os estudos da consciência (*consciousness studies*), o mapeamento das inteligências e a psicologia positiva.

Arqueologia integradora das figurações mitológicas da humanidade legadas na arte

Uma outra premissa que gostaríamos de focar liga-se com a necessidade de re-integrarmos algumas das figurações mitológicas das concepções do humano legadas na arte. Entendendo o percurso criativo que nos foi legado, podemos reflectir, com mais consciência, sobre as etapas que se podem seguir. E a premissa que nos irá acompanhar nessa breve viagem ao passado será o olhar da arte como objecto que torna visível o invisível, será um estudo daquilo que emana por detrás daquilo que se vê, será uma tentativa de captar o todo e não somente a sua substância material.

Ao que parece, o que subjaz a leis universais, ao domínio do transtemporal, pertence ao domínio do não-individual, ao domínio do inconsciente colectivo, em última análise ao domínio do arquétipo, que incorpora o espólio da humanidade desde a concepção da 'ideia' platónica:

In former times, despite some dissenting opinion and the influence of Aristotle, it was not too difficult to understand Plato's conception of the idea, as supraordinate and pre-existent to all phenomena. 'Archetype', far from being a modern term, was already in use before the time of St. Augustine, and was synonymous with 'idea' in the Platonic usage. (Jung 2002/1959:75)

obra de arte e do criador. Adiante iremos aprofundar os constituintes desta escolha. Ver glossário.

Jung introduz a concepção de 'arquétipo', análoga à 'ideia' de Platão, no seio dos estudos da psique humana, devolvendo-lhe, desse modo, uma tônica 'transpessoal' de que os estudos da psique humana careciam.

Encontramos, ao longo da história das ideias da humanidade, seres que veiculam informação que integra o inconsciente colectivo da humanidade, porém são veículos e não proprietários da mesma. Johann Wolfgang von Goethe, Rudolf Steiner, Carl Gustav Jung, Roberto Assagioli, e tantos outros, veicularam conhecimento que pertence a toda a humanidade, conhecimento que marcou o inconsciente colectivo. Não é no lembrar dos mensageiros, mas nas ideias que veicularam que assenta o domínio transtemporal, o entendimento do arquétipo. Assim, muitas das premissas que subjazem a este estudo são património da humanidade que considerámos dever re-lembrar e apresentar sobre uma estrutura inovadora. Por isso, decidimos iniciar este trabalho com uma arqueologia de algumas das figurações mitológicas do Humano na arte que, encadeadas, nos podem revelar um curso rumo a um ganho de Consciência da Humanidade, rumo a um entendimento da sucessão de alguns arquétipos transformadores. O desbravar desses trilhos constituiu um dos motor das nossas pesquisas.

Introdução

Mudanças de Paradigma
e
Emergência de Novos Mitos

While the mythic or spiritual view of human expression
might have been forgotten by the modern mind,
the artist throughout the generations has not lost sight of it.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

Mudanças de Paradigma e Emergência de Novos Mitos

No princípio foram os etruscos, cuja semana era de oito dias e a quem coube por sorte oito séculos. Esses séculos não eram como nós hoje os conhecemos, cada qual com a duração de cem anos, mas *saecula*, eras que chagavam ao fim após a morte do mais velho membro sobrevivente de uma geração. Cada ano que morria era assinalado com um prego no muro da parede do templo em Volsinii; cada geração que passava tinha como epitáfio um céu carregado de trovões, lido por adivinhadores etruscos, mestres em entranhas e relâmpagos.

Hiller Schwartz, *Os Finais de Século*

O estudo que se segue tem por base uma reflexão sobre alguns aspectos do estado e do rumo da condição humana na viragem do século XX para o século XXI, da viragem do 2º milênio para o 3º milênio.

O nosso interesse pelos marcos históricos associados a mudanças de paradigma que influenciam o curso da evolução da humanidade levou-nos, num trabalho de investigação anterior, a estudar a problemática da (auto)biografia no contexto da viragem do século XIX/XX. Verificámos então, que muitos dos gérmens que se desenvolveram ao longo do século XX, tiveram o seu impulso inicial nas concepções teóricas inovadoras que as gerações da viragem de século foram elaborando.

Se não há dúvida que as reflexões lançadas em princípios do século XX vieram revolucionar e influenciar todo o século que se seguiu, o mesmo poderá estar a acontecer nesta viragem dos tempos que, a par com uma viragem de século, ingressa também num novo milênio.

Para um estudo macroscópico da evolução da humanidade é, em nosso entender, necessário tentar integrar as mudanças de paradigma que se foram operando. O motor da história da humanidade torna-se mais visível nos momentos de crise e de mudança que, nalguns casos, equivalem a pontos de emergência de novas gerações¹. A História da Literatura também nos ensina isso.

Ao observarmos o domínio das humanidades em que as nossas pesquisas se inserem, verificamos uma crescente crise de valores, as estruturas vigentes que nos foram legadas começam a não encontrar eco no presente. Os suportes teóricos que serviram de base para a geração do Pós-segunda-guerra-mundial, já não conseguem dar resposta às preocupações da geração seguinte nascida nos finais dos anos sessenta do século XX.

O tempo e o espaço em que uma geração se desenvolve relaciona-se com os respectivos processos de construção de valores e de identidade. Pelo que é natural que o surgimento de novas gerações seja acompanhado pelo surgimento de novos valores e pela construção de novas identidades. A introdução de novos padrões de referência contribui para a dinamização e para o desenvolvimento cultural. Pelo que os momentos de mudança de padrões de referência se constituem como oportunidades de evolução do curso da humanidade.

Fraternidade dos Saberes, Emergência de um Novo Mito

Voltando ao domínio das Humanidades e, nomeadamente, ao domínio das Literaturas, tem-se verificado no âmbito dos estudos clássicos *tradicionais* uma crise de paradigmas, as *velhas*

¹ Em nosso entender e, de acordo com os estudos sobre a evolução dos 'arquétipos', a cada geração nova subjaz uma mundivisão que integra as especificidades do tempo em que se insere. Daí que seja 'natural' que novas gerações tragam abordagens inovadoras que venham complementar as 'descobertas' de gerações anteriores.

literaturas compactadas por países de origem e por períodos históricos parecem ter esgotado as possíveis temáticas de investigação. Assistimos, lentamente, à mudança das literaturas alemãs, inglesas, francesas, etc. para o domínio das Literaturas Comparadas. A *Fraternidade dos Saberes* parece também começar a operar nesta área.

A Literatura Comparada veio abrir portas para novas áreas de investigação que ampliam as possibilidades e os discursos entre épocas, entre nacionalidades, entre artes, entre os saberes.

As filologias que em tempos se reduziam a filologia clássica, germânica e românica evoluíram nos anos setenta e oitenta do século XX para o domínio das Línguas e Literaturas Clássicas e Modernas que permitiam uma mais ampla panóplia de conjuntos linguísticos e literários a estudar.

Num novo impulso que foi surgindo, em Portugal, a partir dos anos noventa do século XX, começaram a surgir os primeiros Mestrados e Estudos Pós-Graduados no âmbito da *Literatura Comparada*. O surgimento dessa nova área de investigação criou uma grande 'vaga' de interesse e, rapidamente, se verificou que os estudiosos das tradicionais áreas definidas por línguas e épocas começaram a direccionar a sua atenção e o seu interesse para o domínio dos Estudos Comparados.

Esse fenómeno que, no âmbito do estudo das humanidades ou 'letras', permitiu iniciar um rompimento de barreiras que isolavam os investigadores de literaturas de línguas diferentes, veio criar um novo espaço de investigação que permite integrar esforços de investigação anteriormente não passíveis de serem unidos. Assim, um investigador que se interesse pelo estudo da (auto)biografia, por exemplo, pode recorrer a uma equipa de investigação que reúna trabalhos nesse domínio a um nível translinguístico, transtemporal e transdisciplinar. O leque dos possíveis resultados a obter, pode, desse modo, alargar-se substancialmente. Mas o que nos parece mais importante ao

observarmos este fenómeno, é o facto de os *casulos* em que cada literatura se encontrava passarem a ser permeáveis com o surgimento desta *Fraternidade dos Saberes*.

Na sequência do surgimento dos estudos comparados, está também o crescente interesse pela transdisciplinaridade. Este fenómeno permite um alargamento, ainda mais amplo, das áreas de investigação do futuro. Isto porque, seguindo a via do rompimento de barreiras entre os domínios do saber, permite ligar áreas que, até então, trabalhavam de modo *introvertido* lado a lado.

As recentes transformações que directivas comunitárias como o chamado *Tratado de Bolonha* acarretam, vêm acentuar a necessidade de confluir para novos paradigmas de investigação e consequentemente de leccionação. A abertura de áreas de investigação que possibilitem uma travessia e união de diferentes domínios de pesquisa irá permitir o surgimento de novos padrões de investigação que, ao que parece, se irão necessariamente reflectir em novos padrões de leccionação. A actual crise do sistema educativo poderá encontrar soluções ao integrar esses novos paradigmas como os da *Fraternidade dos Saberes* e da transdisciplinaridade. Os programas e manuais escolares poderão vir a constituir-se por módulos temáticos a partir dos quais será possível fazer um trabalho transversal entre disciplinas.

No entanto, as 'ameaças' de transformação que os tempos de crise também oferecem provocam reacções diferentes em indivíduos diferentes que, basicamente, se podem dividir em três grandes áreas: os que se fascinam pelas inovações e as integram com entusiasmo, os que acentuam a sua orientação para o passado, e os que tentam continuar a sua caminhada sem nada alterar, numa tentativa de não terem de abandonar o ciclo conhecido a que estão habituados.

Como a observação da história nos ensina, o surgimento de novos modelos requer algum tempo de *rodagem* até que se possa vir a instalar como padrão aceite pela sociedade vigente. Os 'medos'

da mudança, os 'medos' do desconhecido funcionam como travões naturais para o curso da humanidade.

A resistência à mudança mantém-se eficaz até chegar ao seu limite, aí a força das circunstâncias obriga a uma transformação involuntária. Verificámos isso com a queda do muro de Berlim, estamos a verificar isso, actualmente, com as consequências da queda das torres em Nova Iorque a 11 de Setembro de 2001... Dois impérios opostos e complementares, que nos anos oitenta do século XX chegaram ao limite da sua animosidade pela ameaça mútua de uma eminente guerra nuclear, apelidada de *guerra fria*, estão ambos a vivenciar o seu declínio e a sua transformação.

O indício físico da queda do ex-império soviético manifestou-se para a humanidade no visionamento da queda do muro de Berlim e do saltar de milhares de pessoas de Este para Oeste em 1989. Doze anos mais tarde, assistimos ao indício físico da queda do *império* americano e, provavelmente, no decorrer da próxima década se irá entender o que alimentava esse império. Os dois grandes modelos e 'titãs' sociais que se digladiaram ao longo do século XX esgotaram-se – um caiu, outro implodiu. Perante o desmoronar dos dois impérios que moldaram o *inconsciente colectivo* da segunda metade do século XX, coloca-se necessariamente a questão sobre quais os novos modelos a seguir. E, nesse contexto, os países em desenvolvimento podem vir a desempenhar um papel importante ao conduzirem a sua evolução de modo a evitarem os *erros* cometidos por aqueles que avançaram antes. Portugal pode vir a manifestar-se como um elemento interessante nesta conjuntura. O lançamento da *Carta Magna* para o incentivo económico e cultural de Portugal, ao longo da próxima década, revela uma tendência nesse sentido.

Perante o que vimos a observar nos tempos que estão a marcar o início do terceiro milénio e do século XXI, a situação geográfica e política da Europa pode vir a ser determinante nas próximas décadas para a estabilização e construção de uma

sociedade alternativa aos modelos dos dois 'titãs', seguindo a chamada *terceira via* que se entende como um caminho de síntese entre os pólos opostos e complementares. A emersão da Comunidade Europeia como exemplo de vivência pacífica e fraterna entre povos pode vir a contribuir para a divulgação de novos paradigmas de cidadania para o século XXI neste planeta.

Teoria da Integração como Contributo para a Mudança de Paradigmas

Com o trabalho que, de seguida iremos apresentar, pretendemos dar um contributo para a mudança de paradigmas para o século XXI. Nesse sentido, optámos por uma estrutura que, em termos de forma e de conteúdo, se adequasse a uma nova mundivisão que sintetizámos sob o nome de 'teoria da integração'. Assim, as nossas pesquisas ousaram também efectuar um rompimento de barreiras de áreas de investigação 'tradicionais'. O nosso entendimento de 'literatura comparada' alargou-se a vários domínios do saber, nomeadamente, a um excuro pela história de arte à luz da evolução da consciência, ao estudo da concepção do ser à luz da psicologia transpessoal e dos estudos da consciência e ao estudo da biografia filmica do cineasta alemão Wim Wenders.

A estrutura 'tradicional' deste trabalho de investigação, inserir-se-ia, sobretudo e exclusivamente, no âmbito dos estudos de teoria filmica aplicada à filmografia do autor escolhido.

Perante a observação da crise de paradigmas em que se inseriu o tempo de feitura desta tese, sentimos a necessidade de ampliar as nossa pesquisas para domínios mais ligados à transdisciplinaridade, pelo que o conteúdo tripartido deste trabalho se insere, respectivamente em três áreas de investigação complementares: a arte, a psicologia transpessoal e o cinema. Foi nosso intuito criar pontes coerentes para uma nova abordagem destes três domínios do saber. Assim, o nosso trabalho divide-se

em três grandes capítulos que a partir de premissas de origens diferentes se esforçam por encontrar um caminho onde confluam coerentemente para ampliarem as possibilidades do seu entendimento.

Deste modo, iniciamos o primeiro capítulo com uma reflexão sobre o legado criativo da humanidade e seu propósito evolutivo. Propomos uma nova abordagem do entendimento da evolução da consciência da humanidade, partindo do pressuposto de que findámos uma era que se caracterizou pela omnipresença do domínio da análise, que agora, por uma questão de equilíbrio, necessita evoluir para o domínio oposto e complementar associado à síntese. Propomos, de seguida uma viagem através de alguns marcos fulcrais do legado artístico da tradição ocidental. Uma viagem que se inicia no Antigo Egipto, passando pela Antiga Grécia, pela Idade Média, pelo Renascimento rumo à Contemporaneidade. Nessa viagem iremos trançando os fios que se foram tecendo e uniram 'vivências densificadas' da humanidade.

Ao longo do curso dessa 'expedição', iremos destacar algumas das linhas recorrentes através do estudo de transformações da figuração mitológica do humano na arte associadas aos vários momentos da evolução da consciência da humanidade.

O enfoque do segundo capítulo reside na reflexão e no desenvolvimento de um modelo teórico que liga os processos criativos a vias de autoconhecimento. Com esse intuito, começamos por reflectir sobre a missão da arte à luz de vários testemunhos de criadores para entendermos a evolução do propósito da arte ao longo dos tempos.

Adoptamos, de seguida, premissas herdadas de Johann Wolfgang von Goethe via Rudolf Steiner em relação ao propósito da arte, para encontrarmos uma possível reestruturação dos processos criativos a partir dessas vivências e experiências.

Associado à missão da arte, reflectimos, de seguida, sobre a constituição do ser à luz de vários modelos, dos Huna, a Roberto Assagioli, à Psicologia Transpessoal e Integral.

Concluída a introdução teórica, procedemos, de seguida, à apresentação e descrição de uma 'Poética da Alma' intitulada 'Teoria da Integração', um modelo que pretende contribuir para uma redefinição dos propósitos da arte e dos processos criativos. Introduzimos, a propósito, a nomenclatura 'criador', 'obra-espelho' e 'perceptor'. Após a apresentação deste modelo, entender-se-á melhor o propósito da via do Pan-Antropos que pretende ser o nosso *leitmotif* unificador.

No terceiro e último capítulo aplicaremos a essência das premissas, anteriormente desenvolvidas, à biografia filmica de Wim Wenders. Procedemos a uma introdução do conceito de 'biografia filmica', fazendo, de seguida um percurso por um *corpus* de dez películas seleccionadas para o efeito.

Tendo em conta que para o desenvolvimento das reflexões que se seguem, tivemos que recorrer a nomenclaturas que, nalguns casos, ainda não se inserem no domínio público, optámos por colocar um glossário no final deste estudo que define os conceitos por nós usados.

Em suma, este trabalho pretende reflectir sobre:

- 1) As mudanças de paradigma necessárias para a emergência de uma nova era de conhecimento e de vivência e suas ligações com a passagem gradual de uma era da análise para uma era da síntese.
- 2) A proposta da criação do 'arquétipo' do 'Pan-Antropos' que visa a obtenção gradual do conhecimento integral do Ser numa via que liga a criatividade ao autoconhecimento.
- 3) O estudo de alguns dos principais marcos da evolução da consciência da humanidade a partir de figurações na arte do Antigo Egipto ao início do século XXI.

- 4) A reflexão sobre os constituintes da psique humana à luz das mais recentes pesquisas no âmbito da Psicologia Transpessoal e consequente criação de uma 'Poética da Alma' que permita contribuir para uma redefinição do propósito da arte para o século XXI, através de um modelo que traça algumas das matrizes que se activam no âmbito dos processos criativos.
- 5) A validação da película como meio autónomo de estudo no âmbito da Literatura Comparada designada por 'Literatura *em* Cinema e consequentemente o estudo e a elaboração de uma 'biografia filmica' de Wim Wenders como exemplo de um percurso criativo associado a um processo de autoconhecimento.

Capítulo 1

Rumo a um Conhecimento Integral do Ser
Rumo ao Pan-Antropos

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechseld.¹

Johann Wolfgang von Goethe

Art has always been the transporter of culture's myth.

Geoffrey Hill

¹ A alma humana é análoga à água: Do céu vem e para o céu volta, e de novo tem que descer à terra, em eterna mudança.

1.

1.1. Da Análise à Síntese. Repensar o Legado Humano.

Reconhecemos que em algum caso a realidade tal como se apresenta aos nossos sentidos é algo em que o homem, tendo chegado a um nível superior de cultura, possa permanecer. Só quando o gênio humano transcende esta realidade, rompendo o invólucro para penetrar o cerne, é que se lhe revela o que coere o mundo em seu íntimo.

Rudolf Steiner, *A Arte e Estética segundo Goethe*

1.1.1. Integrar o Legado Humano

O ponto de partida para a tese que se apresenta sustenta-se no pressuposto de repensar algumas das etapas inerentes ao legado humano, procurando sintetizar e integrar as transformações de consciência que foram emergindo nas várias fases evolutivas da humanidade². O intuito é entender os processos de evolução de consciência que a humanidade atravessou, para a partir desse entendimento, por analogia, se integrarem os processos de evolução da consciência individual. Do mesmo modo que o indivíduo repete na gênese da sua vida os processos físicos da gênese da humanidade, também percorre os processos anímico-espirituais vivenciados pelos seus antepassados. Este pressuposto é colocado por Jung do seguinte modo:

Just as the body has an anatomical pre-history of millions of years, so also does the psychic system. And just as the body today represents in each of its parts the result of this evolution, and everywhere still shows traces of its earlier stages – so the same may be said of the psyche. Consciousness began its evolution from an animal-like state which seems to us

² É nosso intuito desenvolver um estudo visando o entendimento da evolução da consciência da humanidade como alternativa complementar ao estudo da evolução material da humanidade que tem predominado como paradigma.

unconscious, and the same process of differentiation is repeated in every child. (Jung 1995/1961:381)

Também Lucília Valente no seu estudo *Therapeutic Drama and Psychological Health: An Examination of Theory and Practice in Dramatherapy* se refere à correlação existente entre a filogénese e a ontogénese, no plano físico, a partir de Haeckel:

As the fetus grows within the womb, it resembles other species and even develops during the gestation period such specific features as gill slits and tail. This is a biological principle, namely that phylogeny recapitulates ontogeny, first put forward by Ernest Haeckel. (Valente 1991: 82)

Para o nosso estudo iremos, no entanto, focar a nossa atenção na correlação da filogénese e da ontogénese associada à evolução da consciência da psique humana.

Entender e integrar o curso da evolução da consciência da humanidade, do colectivo, é pressuposto para entender e integrar a evolução da consciência individual. O colectivo constitui-se pelo aglomerado de todos os indivíduos. As memórias individuais integram as memórias do colectivo.

Para este percurso propomos uma abordagem que se insere no paradigma da *Fraternidade dos Saberes* e, nomeadamente, nos *Estudos da Consciência*, uma nova área de investigação que reúne estudiosos dos vários domínios do saber, das ciências exactas às humanidades, da astrofísica à linguística, em torno da mesma demanda – o entendimento dos estados de consciência do ser, suas manifestações, suas interligações.

Para entendermos o presente é necessário integrar a memória do passado colectivo que compõe a psique humana, só então teremos possibilidades viáveis para tentarmos delinear coordenadas para o futuro.

Ao longo do século XX assistimos a sucessivas quebras com as tradições do passado. Quebras essas que foram necessárias para, momentaneamente livres do 'peso' da história, os vários domínios do saber se desenvolverem isoladamente. A ânsia do conhecimento pelo pormenor obrigou a um rasgo com o todo. E, observando o século XX, somos herdeiros de um aglomerado de laboratórios nos vários domínios do saber – laboratórios de imagem, laboratórios de línguas, laboratórios de genética, laboratórios de informática, etc. Descontextualizou-se o objecto de estudo do seu 'habitat' natural, do todo para, sob condições definidas e artificialmente criadas pelo ser humano, se alcançar um conhecimento, aparentemente, mais profundo.

O desafio que propomos reside na tentativa de abandonarmos os laboratórios com o objecto de estudo em mão, para tentarmos entendê-lo no seu enquadramento habitual. Não optámos, por isso, por aceder a um conhecimento sobre o ser humano através de uma sequência de testes a fazer em circunstâncias determinadas. Optando pela via que observa o ser humano tal como se apresenta, observando-se a si próprio, pode provocar o surgimento de descobertas verdadeiramente inequívocas.

Para tal será necessário retomarmos o fio da história que no início do século XX se quebrou. Não para retrocedermos, mas para integrarmos essa perspectiva do legado humano. Numa via rumo ao Pan-Antropos, rumo a um conhecimento integral do Ser, não podemos continuar a desintegrar-nos das experiências humanas que nos foram legadas. Semelhante a um gigante muro muito do que se situa para lá da Revolução Industrial guardou-se no domínio da amnésia, sendo, no entanto, constituinte do espólio da humanidade. Mas, mesmo a amnésia tem formas de recuperação - mergulhando no legado criativo de que dispomos, mergulhando nas memórias profundas do Ser ...

Integrar o legado humano, passa também por um repensar do significado do simbólico, passa pela integração das relações que se podem estabelecer entre as lendas, os mitos, os rituais, as construções arquitectónicas, as obras de arte, os utensílios do quotidiano. Passa também por integrar o legado do humano a partir do contexto em que foi criado. Propomos pois, um olhar da evolução da humanidade não exclusivamente através do prisma do microscópio, mas antes através de uma grande panorâmica que busca exemplos de figurações mitológicas do humano ao longo da história, a fim de integrar algo semelhante a uma biografia da evolução da consciência da humanidade...

1.1.2. Evolução em Espiral

O propósito que, em nosso entender, engendra a evolução da humanidade reside num longo percurso que visa o alargamento gradual da consciência, a transformação do *não consciente* em *consciente*, ou seja, em nossa terminologia, uma via rumo a um conhecimento integral do Ser, rumo ao Pan-Antropos.

Esse percurso desenvolve-se sincronicamente tanto pela busca do conhecimento integral do ser individual, (autoconhecimento, desenvolvimento pessoal, autoconsciência), equivalente ao *processo de individuação* (C.G. Jung) ou à *biografia humana* desenvolvida a partir de Rudolf Steiner por Bernard Lievegoed, como pela busca do conhecimento integral da humanidade que se constitui pelo aglomerado de todos os *processos de individuação*, de todas as *biografias humanas*. Jung descreve, a propósito, o 'processo de individuação' do seguinte modo:

As I worked with my fantasies, I became aware that the unconscious is a *process*, and that the psyche is transformed or developed by the relationship of the ego to the contents of the

unconscious. In individual cases that transformation can be read from dreams and fantasies. In collective life it has left its deposit principally in the various religious systems and their changing symbols. Through the study of these collective transformation processes and through understanding of alchemical symbolism I arrived at the central concept of my psychology: *the process of individuation*. (Jung 1995/1961: 235)

Deste trecho advém que o alargamento da consciência através de uma integração gradual do ‘inconsciente’ se constitui como um *processo* que requer um trabalho duplo, ao nível individual e outro ao nível da integração das heranças colectivas legadas nos espólios de teor simbólico e alquímico, eis as coordenadas para o *processo de individuação*.

Neste primeiro capítulo pretendemos repensar e integrar o legado humano através do estudo de algumas das suas manifestações na arte. Pretendemos ‘transcender o invólucro para penetrar o cerne’, pretendemos propor um romper dos limites da pesquisa da superfície/ aparência a fim de nos podermos aproximar das essências.

Uma das particularidades desta abordagem reside no facto de não se tratar de um enfoque evolutivo linear, mas espiralado. Faz pensar que assim como a matriz genética humana se baseia na dupla espiral de DNA, também a matriz de evolução do conhecimento integral da humanidade se pode basear numa espiral. Os estudos de evolução³ herdados do século XIX seguem cronologias lineares que registam somente eventos mesuráveis por padrões causais⁴ e materiais, reduzindo o campo de análise a uma única perspectiva, a um único plano por justaposição unidimensional, logo horizontal.

³ Referimo-nos a correntes de índole puramente materialista como, por exemplo, as correntes darwinistas e positivistas.

Um estudo de evolução com base no paradigma da espiral⁵ integra a possibilidade de crescimento através de patamares tridimensionais, logo horizontal, circular e vertical⁶. Atingida a saturação de um patamar, de uma era, que corresponde a um limite de evolução horizontal e circular, inicia-se um novo plano no patamar seguinte, correspondendo à activação do elemento vertical inerente à evolução. Em analogia às escalas musicais, entramos no domínio da evolução por oitavas. Os pontos de viragem rumo ao degrau seguinte constituem, ao longo da história, momentos de tensão e crise, momentos de reajustamento e de substituição dos ritmos dominantes, das eras dominantes.

O pulsar, sinónimo de vida, manifesta-se como característica inerente a todos os organismos vivos, na planta, no animal, no ser humano, no planeta, no cosmos. Pulsar esse que se caracteriza por ritmos cíclicos, tempos de contracção e tempos de expansão análogos ao ritmo cardíaco, ao ritmo respiratório⁷. O levar ao rubro de cada um desses movimentos desencadeia o movimento oposto e complementar⁸, alimentando o ritmo da vida. Ao longo da história reencontramos estes movimentos na sucessão das várias eras. Estas leis que encontramos no taoísmo chinês sintetizadas no *Tao Te Ching* no séc. IV A.C.⁹, encontram

⁴ Logo inseridos em padrões cartesianos, padrões esses que hoje em dia estão comprovadamente datados. (Damásio, 1995: 253 ss.)

⁵ Cf. Beck / Cowan, *Spiral Dynamics*.

⁶ Ver imagem (1 a), (1 b) e (1c), em anexo, na imagoteca.

⁷ A noção de tempo rítmico é relativa em cada ser vivo, assim o pulsar rítmico de uma amíba que 'conhece' somente uma dimensão será diferente do pulsar rítmico do cosmos que tem, pelo menos, doze dimensões...

⁸ Esta lei rítmica do pulsar da vida verifica-se no inspirar e expirar, na sístole e diástole, no dia e na noite, etc. simbolizado na filosofia oriental pelo I Ching – a inter-relação rítmica e complementar do elemento *yin* e *yang*. A particularidade deste símbolo, sobejamente conhecido, reside no facto de cada elemento (o *yin* e o *yang*) conter, no seu cerne, a semente da qualidade oposta e complementar, permitindo por isso um fluir harmonioso e ininterrupto. Ver imagem (2 a), em anexo, na imagoteca. Os elementos que subjazem ao I Ching podem encontrar analogia nos hemisférios do cérebro humano e suas respectivas funções. Ver imagem (2 b), em anexo, na imagoteca.

⁹ Thus Something and Nothing produce each other;/ The difficult and easy complement each other;/ The long and the short offset each other;/ The high and the low incline towards each other;/ Note and sound harmonise with each

correspondências paralelas nos estudos da física revolucionados a partir de Einstein como refere Stanislav Grof, a propósito:

At the beginning of this century, in a conceptual breakdown of unprecedented proportions, Albert Einstein replaced Newton's three-dimensional space and linear time by a four-dimensional space-time continuum. In Einstein's universe, it is possible to travel in space-time in a way we ordinarily travel in space. Einstein's famous equation suggests that time slows down proportionately to the velocity of a moving system and stops when the velocity reaches the speed of light. In a system moving faster than light, time would actually run backwards. Californian physicist Richard Feynman received a Nobel Prize for his discovery that a particle moving forward in time is identical with its antiparticle moving backward in time. (Grof 1998:99)

Se as noções de tempo e espaço foram sendo transmutadas no âmbito da física contemporânea, a percepção que temos da história também pode vir a ser transformada quando estes estudos passarem a integrar os cânones da mundivisão ocidental...

1.1.3. Pontos de Viragem

Em vários momentos fulcrais da história da humanidade deparamo-nos com um retomar rítmico de experiências do passado que visam um (re)direccionamento para um plano seguinte. Note-se, por exemplo, o retomar e actualizar dos ideais da Grécia Antiga com o surgimento do Renascimento ou o retomar do legado oral

other;/ Before and after follow each other" (Lao Tzu IV a.C.:6). Como em muitos textos da mesma época, existem algumas dúvidas em relação à questão da autoria e à data exacta da primeira publicação. No entanto é consensual que o *Tao Te Ching* constitui a compilação dos ensinamentos Taoístas de milénar tradição oral.

das lendas e dos contos de fadas¹⁰ com o surgimento do Romantismo Alemão. A viragem do séc. XX para o séc. XXI corresponde, em nosso entender, a um novo momento de saturação, de crise, que propõe a passagem de um período de expansão analítica para um novo momento de contracção sintética.

A grande maioria dos pontos de viragem ao longo da história partilham um confronto onde ambos os princípios de expansão e contracção, se esforçam por coexistir gerando o maior grau de tensão até ao momento em que o princípio complementar prevalece. Essa dicotomia constituída por tensões opostas e complementares que alimentam o pulsar da vida e, por conseguinte, o curso da história encontra o seu clímax nas crises de viragem, revelando-se como omnipresente ao longo de toda a evolução, constituindo o seu motor. Um factor que nutre e constitui o presente pelas tensões de que se compõe entre passado e futuro. Uma dicotomia que se pode harmonizar num paradigma de equilíbrio consciente entre tradição e inovação. Hillel Schwatz faz um estudo cronológico dos vários momentos de tensão e crise que ocorrem, com regularidade, nas eras de viragem de século, no seu livro, *Os Finais de Século. Lenda, Mito, História de 990 a 2000*.

Nesta sequência verificamos que o percurso pela via materialista e exclusivamente mental analítica acentuada no século XVII a partir do paradigma do ser humano como *tabula rasa* (John Locke)¹¹, aprofundado no chamado ‘século da luzes’,

¹⁰ A compilação de Contos de Fada efectuada pelos irmãos Grimm é disso exemplo. Como não existe, até à data, uma versão integral dos *Contos de Fada* dos irmãos Grimm em português, remetemos para a tradução integral de Jack Zipes para inglês: *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*.

¹¹ “O inglês John Locke (1632-1704), médico e teólogo, fugiu durante as guerras religiosas inglesas para a Holanda e, lá, escreveu seu mundialmente famoso *Ensaio sobre a Compreensão Humana*. Dessa obra, o que se conhece é a tese de que, ao nascer, o homem é uma página em branco, uma *tábula rasa*. Tudo o que assimilamos posteriormente, como uma consciência de vida, entrou, segundo Locke, através dos sentidos: *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* (Nada existe no intelecto que primeiro não tenha existido nos sentidos). As experiências da vida preenchem a página em branco. O homem é *passivo* e formado a *partir de fora*. [...] Tudo o que é superior é especulativo e subjectivo.

salientado no século XIX com o positivismo materialista, nos conduziu ao longo do século XX a uma saturação do estudo do pormenor, do pensar exclusivamente analítico, do conhecimento parcial do mundo e do ser humano, da expansão não consciente. A tal ponto que na mundivisão corrente, onde se distinguem o reino mineral, o reino vegetal e o reino animal, o ser humano, em vez de integrar o *reino humano*, continua, por muitos, a ser considerado um membro do reino animal.

Assim, a expansão irreflectida e não consciente da humanidade reflecte-se visivelmente na destruição e no gasto abusivo dos recursos naturais do planeta terra, na divinização dos recursos monetários, na duplicação artificial irreflectida de seres vivos e de órgãos de seres vivos (no reino humano - clonagem de tecidos humanos, inseminação artificial; no reino animal - clonagem de animais e de órgãos de animais; no reino vegetal - alimentos transgénicos; no reino mineral - gasto abusivo dos recursos minerais).

A acompanhar este desenvolvimento unilateral excessivo surge a sobrevalorização da superfície/aparência menosprezando o interesse pelas essências, surge a omnipresença de écrans que prescrevem as necessidades humanas, surge a maquinização/robotização do ser humano anulando o domínio da vontade e acentuando a ausência de respeito pelo outro.

Segundo essa forma de pensamento, o rato é considerado como um modelo simplificado do ser humano. Por isso a pesquisa científica do comportamento dos ratos tornou-se, supostamente mais confiável do que a investigação do comportamento complexo do ser humano. [...] Quando Leibniz leu o ensaio de Locke, imediatamente escreveu uma réplica - *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, no qual ele expressa o seu entendimento do ser humano. [...] Segundo Leibniz, o homem é motivado activamente por sua 'mónada' central, sua personalidade. A observação já é um processo activo, individual, que ocorre de maneira diferente em cada pessoa. O homem é um ser que vive em direcção ao futuro, sempre 'a caminho'." (Lievegoed 1985/1983:47-48). Lievegoed reflecte, neste contexto, sobre duas abordagens que marcaram o pensamento ocidental a partir do século XVII, a de Locke e a de Leibniz, sendo que a de Locke tenha marcado fortemente a mundivisão sobre o ser humano até ao século XX. Questionamo-nos, a propósito, sobre que rumo teriam levado os estudos sobre o ser humano, se a visão de Leibniz tivesse sido a escolhida como cânone...

Ao que parece muitos dos processos inerentes a esta evolução abusiva unilateral devem-se ao facto de, em cada momento, se considerar sobretudo o particular e não o contexto. Daí que aparentes benefícios desenvolvidos numa área de vida, no particular, se possam manifestar como prejuízos graves no todo. Faz pensar que é tempo de repensarmos o patamar que estamos a trilhar...

1.1.4. Da Miopia do Todo ao destilar de Essências

O olhar microscópico abundantemente exercitado ao longo do século XX afastou-nos de um paradigma integral do conhecimento. A humanidade esqueceu-se da integração do todo agindo, predominantemente, no plano do pormenor. A saturação dessa via verifica-se hoje pelo direccionamento unilateral excessivo e conseqüente confronto com um limiar que actua em vários domínios: no âmbito intelectual (crise de paradigmas), no âmbito ecológico (crise de recursos naturais), no âmbito económico e social (crise nos mercados internacionais), no âmbito da saúde (proliferação de medicinas complementares e crescendo descrédito da medicina tradicional).

Os desequilíbrios que se verificam nas áreas citadas têm o denominador comum de provirem de um longo estado de miopia do todo. Esta noção de miopia do todo liga-se, em nosso entender, com a problemática do percurso rumo a um conhecimento integral da humanidade na via do Pan-Antropos.

O indivíduo isolado desenvolveu-se unilateralmente especializando-se, excessivamente, numa só área – ignorando, não valorizando as remanescentes. Escolheu actuar num micronível distanciando-se das áreas que escolheu não olhar microscopicamente. Por conseguinte, uma estrutura que valoriza unicamente a especialização menospreza a sua inserção num contexto mais alargado. Daí que, em nosso entender, seja

necessário integrar os ritmos de evolução da vida e das áreas de conhecimento para, através da consciencialização dos padrões subjacentes, nos podermos inteirar do movimento seguinte no patamar em causa.

Os sintomas de saturação do padrão ‘miopia do todo’ podem ser observados em várias áreas do conhecimento em que surgem necessidades de fusão entre disciplinas para ampliação e anulação das tradicionais barreiras de investigação entre áreas¹². Para a superação do fenómeno ‘miopia do todo’ será necessário complementar a hegemonia da era do pormenor por uma nova aprendizagem visando o destilar de essências, visando a ‘Fraternidade dos Saberes’.

O conhecimento integral terá, preferencialmente, que se mover tanto do pormenor para a essência, da análise para a síntese, como do estudo exclusivo de áreas específicas para o estudo transversal entre áreas.

Neste contexto surgiu, por exemplo, na área da literatura a disciplina de literatura comparada, uma abertura que permitiu novos enlances entre múltiplas poéticas, estilos, épocas. A literatura comparada veio romper os espartilhos das literaturas até então aprisionadas a domínios linguísticos e temporais. Também aqui podemos observar a mudança do paradigma de abordagem linear, que só permitia estudar literaturas homogéneas (de uma nacionalidade específica subdividida cronologicamente), para um paradigma espiralado que permite, entre outros, a fusão de opostos, tocando desse modo muito perto a transdisciplinaridade que actua transversalmente em vários domínios do saber.

Para acompanhar uma evolução integral da humanidade será necessário estabelecer permutas transdisciplinares que

¹² Um exemplo excepcional neste domínio constitui o “Centro Transdisciplinar de Estudos da Consciência” (CTEC) da Universidade Fernando Pessoa no Porto. Nesse centro reúnem-se cientistas nacionais e internacionais das múltiplas

permitam a fertilização dos vários domínios do saber. As mudanças de paradigma que actuam numa área do saber terão que considerar transformações em áreas afins para se poderem direccionar rumo a um entendimento mais alargado dos objectos de estudo. As várias áreas do saber contemporâneo têm que aprender a integrar as inovações paradigmáticas que estudos recentes, nomeadamente, no âmbito da psicologia transpessoal, dos estudos da consciência, da cronobiologia, da psicologia integral, da física quântica, da neurobiologia têm vindo a desenvolver. As metamorfoses que estas disciplinas propõem ao património da humanidade não podem continuar a ser ignoradas em futuras abordagens. Referimo-nos, sobretudo, à mutação das noções de tempo, espaço e medida, bem como à panóplia de estudos sobre os diversos corpos humanos e respectivos estados de consciência ou, em nossa terminologia, planos de percepção¹³. É como contributo para a ampliação das áreas referidas que apresentamos este trabalho.

áreas do conhecimento para num âmbito 'transdisciplinar' ampliarem as hipóteses de aquisição de novos saberes na área dos Estudos da Consciência.

¹³ Adiante no capítulo de apresentação da *teoria da integração* iremos aprofundar e descrever os *planos de percepção* a que nos referimos. Adiantamos, no entanto, que o ser humano para além do estado de *vigília*, pode aceder a outros planos como o sonho acordado (*rêverie*), o sono, o sonho nocturno, o coma profundo. No entanto, verificamos que nas abordagens dominantes sobre os *planos de percepção* do ser humano, os planos que não sejam a *vigília*, só raramente são objecto de estudo sério nalgumas escolas de psicologia das profundezas e de psicologia transpessoal. Conhecer o ser humano integral significa poder aceder e entender o seu mundo interior, os vários planos de percepção, suas funções e suas interações com o mundo exterior e com os outros seres. Considerar somente o estado de *vigília* como plano mensurável é reduzir o conhecimento sobre o ser humano à parcialidade. A psicologia transpessoal e os estudos da consciência, por exemplo, têm vindo a apresentar resultados científicos que comprovam a validação de estados de não *vigília*. Note-se, por exemplo, em Portugal, a existência de múltiplos projectos de investigação nas áreas citadas e apoiadas pela Fundação Bial. Foi recentemente (Junho 2003) editada uma obra de destaque em Portugal intitulada *Psicologia da Consciência. Pesquisa e reflexão em Psicologia Transpessoal*, coordenada pelo Prof. Mário Simões e pelos Drs. Mário Resende e Sandra Gonçalves. Nesta obra

1.1.5. Da Maquinização Humana à Individuação

A excessiva valorização do plano material desconectou o ser humano e a humanidade da sua componente não material, consequências mensuráveis pelas chamadas 'doenças civilizacionais'. A Revolução Industrial iniciada com o intuito de criar mecanismos de apoio ao ser humano metamorfoseou-se numa revolução tecnológica de comunicações ilimitadas - uma estrutura que, usada de modo irreflectido e não consciente, integra um elevado perigo de automatização e maquinização do ser humano afastando-o de si próprio, criando um vácuo no seu mundo interior.

O ser humano distanciou-se da sua origem rural para na urbe se autoconstruir como um elo do mecanismo repetitivo do qual não consegue fugir, dotando-se de uma pele de superfície de 'autómato'. Incorporou-se como ser dissociado que visualiza somente o cumprir do seu trajecto ao percorrer filas de automóveis no princípio e no final do dia. Um ser que se esqueceu das necessidades dos seus ritmos intrínsecos, do culto do seu espaço interior, aceitando cegamente a amálgama dos ritmos artificiais do mecanismo colectivo que se auto-impôs - permeando *inclusive* os conteúdos, os tempos e os espaços de lazer. Anos a fio move-se como autómato sem tempo, sem espaço para tomar consciência de si. Não alimenta a sua essência não material, a sua alma, o seu espírito - executa. Corre e não sabe porquê nem para onde. Corre com o intuito de construir um bem-estar físico, esquecendo-se que se escraviza para tal, destruindo o seu físico, a sua alma, o seu

reunem-se os resultados de amplas pesquisas no âmbito dos Estudos da Consciência.

espírito. Em “Symbolic Exchange and Death”, Jean Baudrillard diz-nos a propósito:

The great man-made simulacra pass from a universe of natural laws into a universe of forces and tensions, and today pass into a universe of structures and binary oppositions. After the metaphysics of being and appearance, after energy and determinacy, the metaphysics of indeterminacy and the code. Cybernetic control, generation through models, differential modulation, feedback, question/answer, etc.: this is the new operational configuration. Digitality is its metaphysical principle, and DNA its prophet. In fact, it is in the genetic code that the ‘genesis of simulacra’ today finds its completed form. At the limits of an ever more forceful extermination of references and finalities, of a loss of semblances and designators [...] (Baudrillard 1999/1976:447-448)

O ser humano herdeiro do século XX rendeu-se, subjugou-se à matéria, matou Deus, construiu-se na *tabula rasa* como ‘autómato’ que executa, adoptou ritmos de velocidade alucinantes, aprendeu a mover-se sob múltiplos écrans que o conduzem e estimulam, cansou-se. A fonte que se assume como alienação necessária nas horas de lazer, a TV, constrói para ele os ideais virtuais de que aparentemente carece¹⁴. Nos centros comerciais esses ideais são-lhe embrulhados com um sorriso em troca de um cartão de crédito.

O ser humano ‘automatizado’, dissociado de vontade individual, incapacitando de responder à profusão de estímulos

¹⁴Noutro contexto tivemos oportunidade de aprofundar a omnipresença do écran e sua influência na sociedade contemporânea. Cf. “Screenism - Screenaholics. O Pós-Modernismo morreu! E a Universidade?” in *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação de Estudos Anglo-Americanos*, Guarda, 1997. Elaborámos também um trabalho prático em suporte videográfico no âmbito da mesma temática: *Applied Screenism - A Virtual Paper*, 15 min. VHS, 1997.

nocivos a que está exposto¹⁵, desvinculado dos ritmos da natureza, entregue a um excesso de ruídos sonoros e visuais, programado a deslocar-se a alta velocidade, motivado a cultivar a imagem - aparência, pressionado para elevar o seu estatuto social, virtualmente compensado por acumulação material, escravizado para financiar os seus bens, regido por competição profissional - perde a capacidade de gerir fontes de alimentação anímicas e espirituais, perde a capacidade de criar condições que permitam construir um espaço interior de reflexão sobre as suas verdadeiras necessidades, sobre as suas *essências*, perde a memória do seu *processo de individuação*, da sua *biografia*, do seu caminho individual - eis uma proposta de diagnóstico para grande parte das chamadas 'doenças civilizacionais': o impacte da ausência de espaço para processos de autoconhecimento.

O espaço exterior, as estruturas sociais vigentes, ao nutrirem-se de padrões de ampliação de estatuto social, omitem o incentivo à criação de espaços reservados ao desenvolvimento das carências específicas de cada indivíduo, à criação e ao desenvolvimento de *um espaço interior individual*. Grande parte do motor de desenvolvimento humano contemporâneo sustenta-se no aumento da capacidade de aquisição e ostentação de bens. Não havendo espaço para a ampliação do conhecimento integral do ser, para o Pan-Antropos, não haverá também lugar para a evolução do conhecimento integral da humanidade. Faz pensar que urge pois redefinir o lugar do humano - da maquinização à individuação.

¹⁵ Note-se, por exemplo, o nevoeiro electrónico (*electrosmog*) que afecta a maior parte dos seres humanos nos meios urbanos devido à proliferação de radiações nocivas provocadas pelo uso de telemóveis, telefones sem fios, antenas de retransmissão, exposição prolongada frente a écrans de computador, etc., que, ao que parece, em Portugal, ainda não constitui objecto de estudo sério sobre o impacte na saúde humana.

1.1.6. Em busca de coordenadas: O legado criativo da humanidade

From ancient cave paintings with elements of sympathetic magic to modern performance art, art has always served its culture as a carrier of myth.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

Neste contexto urge reflectir sobre a evolução do conhecimento da humanidade sobre si própria para podermos delinear tanto os ritmos e os padrões que conduziram ao plano de percepção atrás descrito, como derivar as coordenadas, os ritmos e os padrões que se podem seguir. Para tal iremos, de seguida, fazer uma breve incursão a algumas das essências do passado criativo e mitológico da humanidade para, através dessas vivências densificadas em forma de obras de arte, tentarmos ler e integrar o legado da evolução da consciência, que os nossos antepassados nos foram construindo.

Situados, portanto, em pleno ponto de crise de consciência individual e colectiva passamos a descrever marcos de destaque conquistados pela humanidade no âmbito das vivências do humano na arte. Procuramos revalorizar o 'poder mitológico' da arte ao longo da história da humanidade.

Num segundo momento, iremos apresentar, como consequência sintética, um modelo dos processos inerentes ao ser humano perante o que cria, por nós denominado *Teoria da Integração*. É a partir da descrição espiralada das vivências do

espólio criativo da humanidade que podemos delinear, por analogia, o patamar seguinte, é a partir da evolução das representações mitológicas do humano na arte que nos propomos procurar novos significados para o Pan-Antropos. De acordo com Geoffrey Hill:

What is important is that we see a common thread running from the primeval religious consciousness down through modern cultural expression. (Hill 1992: 7)

Neste sentido, passamos a destacar uma evolução do legado criativo da humanidade que sintetiza estados anímico-espirituais colectivos (subconsciente colectivo, consciente colectivo e supraconsciente colectivo¹⁶) que apontam para análogos estados anímico-espirituais no indivíduo (subconsciente individual, consciente individual, supraconsciente individual). O *Pan-Antropos* ou *homo integral*, tal como os seus antepassados, reflecte-se naquilo que cria, e conhecendo-se como um todo, pode aspirar a superar o seu estado de criatura tornando-se, ele próprio, criador.

Criar é um legado, uma manifestação de um grau de consciência, uma exteriorização de um plano de percepção, um trilho para o autoconhecimento, um pórtico rumo a um conhecimento integral do ser... porque

só quando o génio humano transcende esta realidade, rompendo o invólucro para penetrar o cerne, é que se lhe revela o que coere o mundo em seu íntimo.

(Steiner 1998/1909: 19)

Pelo atrás descrito enveredamos, de seguida, para uma viagem em busca de elementos que permitam contribuir para uma tomada de consciência sobre a evolução mitológica do ser humano ao longo

dos tempos, a fim de, a partir da integração desse espólio, podermos desenvolver e entender o papel de criador mitológico do cinema contemporâneo. Com este intuito associamo-nos a Geoffrey Hill:

It is easier to understand the vantage of myth in film if we look back to trace myth through cultural expression from ancient times up through and including the cinema. (Hill 1992: 6)

1.2. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte. Breve Cronologia.

Jedes Kunstwerk ist Zeichen,
Hieroglyphe eines 'menschlichen'
Erlebnisses.¹⁷

Gottfried Richter, *Ideen zur
Kunstgeschichte*

Kunst gibt nicht das Sichtbare
wieder, sondern macht sichtbar.¹⁸

Paul Klee

Ligar as etapas de evolução da humanidade e as etapas de evolução de cada indivíduo ao esforço de perceber a *ideia*, ou o *arquétipo* (C.G. Jung) na 'realidade' através do que Goethe apelidou de faculdade do juízo perceptual - *Anschauende Urteilskraft*, que percebe não somente os fenômenos tal como se apresentam, mas, sobretudo, o que deles, ou através, deles emana, subjaz à abordagem de Gottfried Richter em *Ideen zur Kunstgeschichte*, inspirada em Johann Wolfgang von Goethe e Rudolf Steiner, sobre o propósito da história de arte a que aqui recorreremos. A essência

¹⁶ Ver glossário.

¹⁷ Toda a obra de arte é sinal, hieróglifo de uma vivência humana.

não é meramente o que se vê, mas o que exala. Ao ser humano, sendo ele próprio, um ser visível – invisível, cabe-lhe tornar o invisível visível como tarefa do *vir-a-ser* (Richter) e, conseqüente, motor de evolução.¹⁹

A corporalidade de uma obra de arte, seja em que matéria for, corresponde à meta de um caminho, à densidade, ao tornar visível, à incorporação de algo invisível (Richter). A obra de arte corresponde, em última análise, ao ponto de chegada em cujo início reside uma vivência. Define-se, portanto, pelo elevar da evidência de uma experiência de vida pessoal à dimensão do humano. Equivale ao processo de colocar uma vivência pessoal no todo, no *fora-de-si*. Transmuta-se num processo de diluição e fusão. As partículas que emanam do autor criativo, destituem-se de propriedade do indivíduo para uma área de património da humanidade²⁰. É nesse limiar de experiência do autor criativo, respectiva área de transferência - espelho e seu escoamento no perceptor que iremos adiante apresentar a *Teoria de Integração*.

A evolução que verificamos ao observarmos as múltiplas vivências densificadas de um artista são reflexos do trilho que percorreu. Assim, a obra de vida de um artista corresponde à sua *biografia* mais íntima. Paralelamente, o conjunto de todas as obras de arte corresponde à evolução da *biografia humana* (Richter)²¹. Tal como para o estudo da biografia de um indivíduo é necessário seleccionar as obras de destaque, assim também o será no tocante

¹⁸ A arte não reproduz o visível, a arte torna visível.

¹⁹ Para uma abordagem deste teor solicitamos ao leitor uma rotação de paradigma que permita penetrar para além dos limites impostos pelos estudos centrados no visível, no conhecido. Partindo, com a memória da ancestral coragem lusitana, rumo a territórios desconhecidos - quem sabe, venhamos a descobrir territórios ainda pouco explorados...

²⁰ A noção de *património da humanidade* a que aqui recorremos deve entender-se no sentido de *consciente colectivo*. Em analogia ao *inconsciente colectivo* (C. G. Jung), propomos a denominação *consciente colectivo* para designarmos o património da humanidade não material.

²¹ Por *biografia* entendemos o estudo das fases evolutivas da vida humana, tal como desenvolvido e aprofundado por Bernard Lievegoed, inspirado nos escritos de Rudolf Steiner. Ver glossário.

ao desenvolvimento da biografia da humanidade²². Questionando-nos sobre a metodologia a utilizar para seleccionarmos os marcos a evidenciar, optámos por exactamente aqueles que reflectem um ganho significativo de consciência²³, um degrau rumo a um *conhecimento integral do ser*, rumo ao Pan-Antropos.

1.2.1. Dessacralização do Homem Ocidental

Every creation repeats the pre-eminent cosmogonic act, the Creation of the World. Consequently, whatever is founded has its foundation at the center of the world (since, as we know, the creation itself took place from a center).

Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return. Or, Cosmos and History*

Para iniciarmos esta viagem é necessário quebrarmos o muro que o século XX erigiu para nos religarmos ao fio da história mitológica da humanidade que transporta e sintetiza milénios de vivências do passado. Também é necessário recuperarmos a memória da profunda ligação da humanidade ao *sagrado* e seu sucessivo distanciamento rumo à incorporação da matéria, atingindo na nossa era uma saturação num pólo equiparável ao contraponto vivido no Antigo Egipto.

Um dos fios condutores da história mitológica da humanidade liga-se ao seu percurso rumo a um ganho de consciência, rumo a uma emancipação do ser, rumo ao Pan-Antropos.

²² Remete-se, neste contexto, para outra face do mesmo problema estudada anteriormente no âmbito da *auto-bio-grafia* como escrita do eu. Na reflexão sobre a autobiografia de Lou-Andreas-Salomé debatemos a impossibilidade do eu captar *todos* os momentos da sua vida. Desenvolvemos nesse contexto problemáticas e critérios de selecção dos marcos relevantes a *biografar*. (Soares, 1995: 128ss)

²³ Recorremos exactamente à mesma metodologia na segunda parte deste trabalho aquando da selecção do *corpus* filmográfico, adiante por nós denominado *biografia filmica*.

Esse percurso iniciou-se, há milénios, nas civilizações arcaicas que, envoltas num plano de percepção do onírico, viviam e comunicavam com o mundo visível e invisível que as circundava. Algumas dessas civilizações eram dotadas de capacidades clarividentes atávicas, isto é, viviam num estado de consciência de fusão e inter-ligação com o *fora-de-si*, com o mundo supra-sensível, tendo por isso uma consciência do 'Eu' ainda adormecida (Wilkinson (1995/1973:8ss.)). Resquícios deste estado de consciência da humanidade ainda se encontram nalgumas sociedades, ditas primitivas, cada vez mais ameaçadas pela extinção²⁴.

Essa viagem do ser humano proveniente de um estado de consciência, ou plano de percepção do onírico rumo ao acordar da consciência do 'Eu', foi acompanhada por uma tensão dicotómica entre as forças do cosmos e as forças da terra, pela expansão e contracção, manifestando-se, como fio condutor, no legado oral e escrito que se foi construindo ao longo dos tempos nas múltiplas civilizações. O legado mitológico das várias civilizações revela-nos essa senda. A evolução dos planos de percepção da humanidade

²⁴ Veja-se, por exemplo, os Índios Pueblo do Novo México, com os quais, o médico psiquiatra, Carl Gustav Jung conviveu no âmbito das suas pesquisas sobre as origens dos arquétipos da humanidade. Na sua autobiografia relata, a propósito, um episódio insólito com Ochwiay Bianco, um Índio chefe, em que este descreve o homem branco: "See, ' Ochwiay said, 'how cruel the whites look. Their lips are thin, their noses sharp, their faces furrowed and distorted by folds. Their eyes have a staring expression; they are always seeking something. What are they seeking? The whites always want something; they are always uneasy and restless. We do not know what they want. We do not understand them. We think they are mad.' I asked him why he thought the whites were all mad. They say that they think with their heads,' he replied. 'Why of course do you think with?' I asked him in surprise. 'We think here,' he said, indicating his heart. I fell into meditation. For the first time in my life, so it seemed to me, someone had drawn for me a picture of the real white man. It was as though until now I had seen nothing but sentimental, prettified colour prints. This Indian had struck our vulnerable spot, unveiled a truth to which we are blind." (Jung 1995/1961:276) Esta dicotomia entre o pensar com o cérebro e o pensar com o coração (vide chacra do coração no segundo capítulo), encontra um paralelo, na actualidade, no novo paradigma da *inteligência emocional* desenvolvido por Daniel Coleman, bem como nos estudos de António Damásio...

também se revela na evolução dos estilos escolhidos para os narrar, do mito ao tratado filosófico²⁵.

Outro aspecto recorrente relaciona-se com a tripartição do ser *animal - homem - divino* apresentando-se como fio condutor nas vivências e nas criações mitológicas em torno do humano ao longo da história nas várias civilizações. O arquétipo da *esfinge*, que adiante iremos retomar, é disso exemplo.

É curioso denotar que a dessacralização do ser humano no mundo ocidental, que corresponde a uma redução da tripartição animal - homem - divino a simplesmente animal-homem²⁶, se constituiu como paradigma/mito somente no início do século XX, altura em que, simultaneamente, surgiram as primeiras ferramentas que permitiram ao ser humano instigar as raízes de si que não conhece, o seu espaço interior, o seu inconsciente, a sua sombra, o seu duplo, o seu animal...

A 'expedição' que iremos iniciar de seguinte rumo ao estudo da percepção das vivências mitológicas do humano através da arte, terá as suas principais paragens no Egipto Antigo, na Grécia Antiga, na Idade Média, no Renascimento e na Modernidade, isto porque

Contrary to our general conception that myth is usually created only at the inception of a particular civilization, myth is created and re-created perpetually throughout the history of all civilizations. (Hill 1992:16)

Para aprofundar esta questão aconselha-se a leitura da autobiografia de C.G. Jung *Memories, Dreams, Reflections* ou o original alemão *Erinnerungen, Träume, Gedanken*.

²⁵ Para aprofundar estas reflexões remetemos para a leitura de *Abhandlung über den Ursprung der Sprache (Tratado sobre a Origem da Linguagem)* escrito em 1770 pelo filósofo da linguagem Johann Gottfried Herder.

²⁶ Que, entre outros, poderá corresponder à figuração do Centauro.

1.2.2. Vivências Mitológicas do Humano através da Arte Egípcia

Denn keiner hat je den Stein so verstanden wie der Ägypter. Den Stein und sein ewiges Schweigen. Aber der Stein schweigt nicht, weil er leer ist, sondern weil das Wort, das er verschweigt, so unaussprechlich ist.²⁷
Gottfried Richter, *Ideen zur Kunstgeschichte*

For our purpose it is enough to observe that desacralization pervades the entire experience of the nonreligious man of modern societies and that, in consequence, he finds it increasingly difficult to rediscover the existential dimensions of religious man in the archaic societies.
Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*

1.2.2.1. Encarnação na Matéria

Ao olharmos o Antigo Egípcio, monumentalidade e silêncio são as emanções predominantes. E, no entanto, as esculturas, os templos contam a história visível e invisível desse povo. Na avassaladora obra esculpida em pedra que nos foi legada, reflecte-se a mundivisão mitológica dessa velha civilização. Mundivisão

²⁷ Pois ninguém jamais teve um entendimento da pedra como o egípcio. A pedra e o seu silêncio eterno. Mas a pedra silencia não por estar vazia, mas antes pelo facto de a palavra que segreda ser tão indizível.

essa que se manifesta na laboriosa conquista da encarnação na matéria, num gradual *fade out* das vivências no plano do onírico que caracterizaram as civilizações anteriores.

A civilização do Antigo Egito desenvolvia-se nas margens do rio Nilo, ao mesmo tempo em que as civilizações da Assíria, da Babilônia e da Caldeia se desenvolviam nas margens dos rios Tigres e Eufrates. A civilização do Antigo Egito organizava-se em torno dos ritmos dos rios. Nos períodos das cheias desenvolviam-se os trabalhos nas pirâmides, seguindo-se as sementeiras com o baixar do nível das águas e posteriores colheitas. O calendário egípcio iniciava-se com o emergir da constelação de Sírius no firmamento aquando das cheias anuais.

A sociedade egípcia era regida por sacerdotes iniciados nos Mistérios do Templo e pelo rei-sacerdote, o Faraó²⁸. O povo que ainda não tinha a consciência do 'Eu' desenvolvida, confiava nas decisões dos soberanos que, nesse tempo, ainda eram divinamente inspirados, ou seja, tinham acesso ao espólio da humanidade situado no supraconsciente.

Conta a lenda que Ra, o Deus Sol, que era um grande Deus, envelheceu e, antes de deixar a terra desposou uma mortal, sendo os seus descendentes os Faraós. Os Faraós representam, portanto, uma ponte entre o humano e o divino.

The king, Pharaoh, was a reflection of the sun. The crown was a manifestation of the supersensible rays which radiated from the head of the initiate – the halo. The people saw God in the king.
(Wilkinson 1995/1973: 24)

Wilkinson alude à origem da coroa como reflexo dos raios solares, que conectavam o Faraó ao mundo supra-sensível ou supraconsciente. Os Faraós e os sacerdotes obtinham a visão

²⁸ Ver imagem (3 a), em anexo, na imagoteca.

espiritual através da iniciação nos Mistérios do Templo onde eram inteirados das linguagens simbólicas e dos estados modificados de consciência ou planos de percepção.

Penetrando a mundivisão egípcia verificamos que a energia da vida era denominada *Ka*:

Whereas the Bible tells us of God breathing the breath of life into Adam, Egyptian sources tell us that man was endowed with the gift of a *Ka* by the sun-god Ra. He lives while his *Ka* is with him. The *Ka* could leave the body during sleep, and meet the dead. It existed in the body during life, and continued its exercise into after-life.

(Wilkinson 1995/1973: 25)

Esta descrição da funcionalidade de *Ka* revela-nos muito sobre o conhecimento dos estados de consciência ou planos de percepção dos egípcios. Os sacerdotes iniciados tinham conhecimento das viagens que parte do ser percorria no mundo do sono, conhecimento esse, que hoje em dia parece ser, quase, do domínio da amnésia. Curioso é também o paralelismo existente entre a *Ka* dos egípcios e a *corda de Aka* dos Huna que no segundo capítulo iremos retomar.

O Homem no Antigo Egito nutria uma ligação de profunda reverência para com o plano espiritual. Essa ânsia pela ligação com o Sagrado e pela conquista da verticalidade espelhava-se na arquitetura dos templos monumentais que, como o Templo de Amun ou o Templo de Chefren²⁹, eram precedidos de uma longa avenida adornada bilateralmente com fileiras de *esfinges*, que conduzia ao portal principal através do qual o Homem tinha de passar para percorrer o caminho labiríntico que o conduzia ao

²⁹ Ver imagem (4 a), em anexo, na imagoteca.

espaço sagrado³⁰. A história da humanidade poder-se-ia sintetizar a partir desta iniciática viagem da *esfinge*, símbolo do animal - homem - divino, ao interior do templo³¹.

Comparando a evolução da humanidade com o crescimento de uma planta, como o fez Carl Gustav Jung³², o momento egípcio corresponde, em nosso entender, ao legado - semente que encerra em si, sob forma condensada, toda a informação de que a humanidade carece para 'crescer', para se desenvolver rumo a um ganho de consciência, rumo a um *conhecimento integral de si*, rumo ao Pan-Antropos.

Note-se, a propósito, os momentos de expansão e de contracção que são necessários efectuar para passar de uma câmara, expansão, por um túnel, contracção, para outra câmara. Tal percurso é comparável aos obstáculos que Hércules, Ulisses, ou Parcival têm de superar para alcançarem a sua meta, o conhecimento de si, o acesso ao Eu Superior situado no supraconsciente.

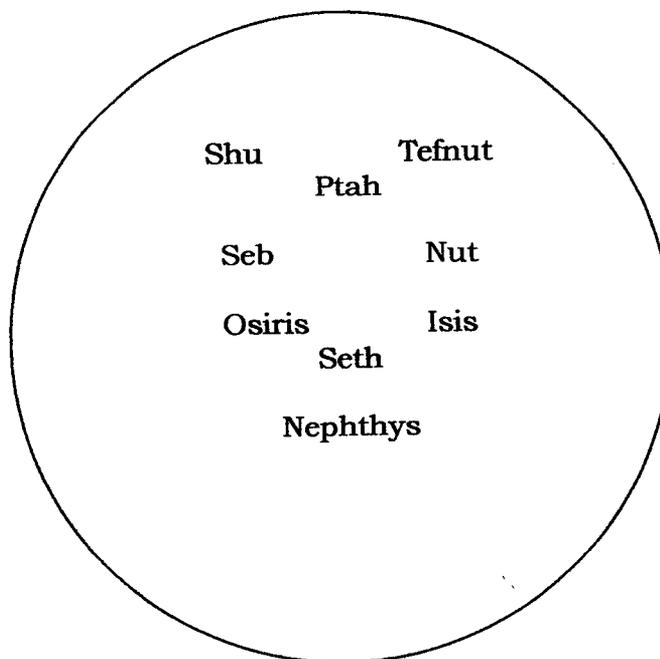
³⁰ A entrada num templo fazia-se percorrendo várias antecâmaras e câmaras simbolicamente decoradas e ligadas através de estreitos túneis, só subtilmente iluminados, que culminavam num espaço interno, a céu aberto, onde estava situado o altar para colocação de oferendas para o faraó e para as demais divindades. A passagem às áreas posteriores a essa câmara Sagrada era de acesso restrito aos altos sacerdotes. (Richter, 1995 : 66). A profunda reverência que o Homem no Egipto Antigo cultivava para com o mundo espiritual reflectia-se no percurso 'iniciático', de descida, de morte simbólica que tinha de efectuar antes de poder aceder ao altar sagrado. Note-se, a propósito,, que o calvário Crístico, sua morte e ressurreição, integra uma estrutura semelhante. A viagem através das vivências mitológicas do humano na arte que, de seguida, iremos percorrer corresponde, de certo modo, ao percurso da humanidade até à sua chegada ao 'altar sagrado', ao espaço interior, ao supraconsciente, ao contacto com o Eu Superior...

³¹ As várias câmaras separadas por túneis poder-se-iam fazer corresponder às várias épocas de evolução da humanidade. Um trabalho que seria interessante se pudesse vir a ser efectuada pelos historiadores de arte egípcia.

1.2.2.2. A Escola de Heliopolis

O *conhecimento integral do ser* simbolizado pelos atributos de cada divindade era ensinado nas escolas de mistérios dirigidas por altos sacerdotes. Destaca-se a Escola de Heliopolis na qual se ensinava a novena de Heliopolis que consistia numa árvore genealógica de deuses cuja suma compunha o Deus Rá, o Deus - Sol:

Deus Rá



³² Ver imagem (5 a), em anexo, na imagotheca.

A civilização do Antigo Egito cultivava o heliocentrismo em cujo cerne se situava o Deus-Sol Rá, que correspondia ao Sol do meio dia. Todas as demais divindades foram criadas a partir de Rá. Rá percorria ao longo do dia o firmamento na sua barca solar e era venerado como Atum ao pôr do sol e como Khepri ao nascer do sol. Os mistérios em honra de Rá eram proferidos na Escola de Heliópolis. Rá era representado como um ser com corpo humano, cabeça de falcão e uma coroa em forma de disco solar³³. Shu constituía o firmamento. Tefnut era a deusa da humidade e da água. Ptah era o deus criador de Memphis, a cidade que serviu de capital durante um longo período no Antigo Egito³⁴. Seb (também conhecido por Geb ou Keb), o deus egípcio da terra, era representado por um ganso. Nut era a deusa egípcia do céu. Osiris era a divindade do submundo egípcio. Isis, mulher de Osiris, a deusa protectora dos faraós, era venerada como deusa-mãe. Seth, inimigo de Osiris, era o deus do caos, da guerra, dos desertos e dos trovões. Nephthys era a deusa da vida e da morte, estava presente nos nascimentos e ajudava os defuntos a partir para o além³⁵. Dos exemplos dados das divindades veneradas no Antigo Egito, denota-se que os altos sacerdotes desta civilização tinham um conhecimento profundo sobre a composição do universo, bem como dos mundos visíveis e invisíveis, hoje dir-se-ia, do subconsciente, consciente e supraconsciente.

Os candidatos a iniciados na Escola de Heliópolis eram rigorosamente seleccionados e percorriam um longo período de preparação antes de serem submetidos ao chamado *sono do templo* durante o qual os iniciantes eram guiados aos horizontes da sua alma em condições protegidas. No *sono do templo* eram confrontados com batalhas interiores que tinham que superar, um

³³ Cf. <http://www.pantheon.org/articles/r/re.html>

³⁴ Cf. <http://www.pantheon.org/articles/p/ptah.html>

processo equiparável a um confronto com o lado sombra, com o subconsciente do ser. Só após essa descida ao submundo lhe era revelado o acesso ao mundo espiritual, ao supraconsciente, ao Eu Superior³⁶, a que, a partir daí, podia recorrer para se guiar.

A novena de Heliópolis era a subdivisão e a união do todo, logo Rá. Rá era descrito como o Deus que criara o universo e todos os seres vivos através do seu pensamento e da sua palavra. Para o egípcio o mundo era a própria expressão da palavra divina³⁷. Rá representava o Sol onisciente, a sabedoria criativa. Adiante retomaremos figuração de Rá como um *a priori* do que apelidamos de supraconsciente ou Eu Superior.

1.2.2.3. A Esfinge

Para além das representações do divino em forma do Deus Rá ou do falcão divino, Horus³⁸, deparamo-nos também com a figuração da esfinge³⁹. A esfinge, símbolo referencial da representação humana no Antigo Egito, compõe-se por corpo de touro, peito de leão, asas de águia e cabeça humana. Neste contexto, importa salientar também o contributo de Edouard Schuré que, em analogia ao corpo físico e aos corpos subtis, (tal como Rudolf Steiner, Gottfried Richter e múltiplas obras de

³⁵ Cf. <http://www.pantheon.org/articles/n/nephtys.html>. Tencionamos, num contexto de mitologia comparada aprofundar a simbologia das divindades egípcias e suas relações com os arquétipos da alma humana.

³⁶ Ver glossário.

³⁷ Equivalente à vivência do *logos* no Prólogo do Evangelho de São João.

³⁸ O deus-falcão Horus é filho de Isis e Osíris. Horus integra o grupo de deuses-animais-sagrados recorrentes nos primórdios da mitologia egípcia. Destacou-se pela legendária luta com Seth, o malfeitor, tendo-o vencido, ficando, no entanto, com um olho ferido, simbolizando o olho da justiça, mas também a visão interior. A luta entre Horus e Seth simboliza a luta entre a luz e as trevas. (Chevalier/Gheerbrant 1991:509). Encontramos aqui analogias com a lenda/mito de São Jorge e o Dragão.

³⁹ Ver imagem (6 a), em anexo, na imagoteca.

tradição esotérica), lhes atribui as qualidades dos quatro elementos:

Desde tempos imemoriais, os sacerdotes ensinavam que a natureza humana emerge da natureza animal. O touro, o leão, a águia e o homem apresentam-se nas quatro visões de Ezequiel, como símbolos da água, da terra, do ar e do fogo – os quatro elementos constitutivos do microcosmo e do macrocosmo. (Schuré 1998:109)

Esta combinação que sintetiza no microcosmos humano o macrocosmos, incorpora também a tensão humana entre a sua horizontalidade animal - terrestre e a sua verticalidade divina - celeste, que o encaminha a erguer-se. Representa ainda a essência da composição do ser contendo o corpo físico (touro), o *eu inferior* ou *inconsciente* (leão), o *eu médio* ou *consciente* (cabeça humana) e o *eu superior* ou *supraconsciente* (asas de águia)⁴⁰. Olhando, verificamos que o corpo e o peito, ou seja a componente animal da *esfinge*, se sustenta na horizontal, enquanto que a cabeça humana se ergue na vertical. O Homem no Antigo Egito esculpe-se como ser que ao erguer-se anseia pela sua ligação a um plano superior tentando para tal libertar-se do seu lado 'animal'⁴¹. O movimento que acompanha esse percurso rumo a um ganho de consciência figura-se na rotação da horizontalidade para a verticalidade.⁴² Esse

⁴⁰ A pertinência desta nomenclatura e seu significado será retomada e aprofundada no Capítulo 2 a propósito da tripartição do ser.

⁴¹ A representação da dicotomia arquetípica humana em mitos, lendas e contos de fadas, recorre a figuras e personagens que se compõem por um lado humano e por um lado animal, como por exemplo o centauro, a sereia, etc. A problemática recorrente é a procura de modos de libertação da condição 'animal'. Paralelamente existem também representações arquetípicas do humano, metade Homem, metade Deus, como Hércules por exemplo, em que o dilema, o motor de busca é a conquista do ser divino. Em ambos os casos existe uma ânsia pela verticalidade, pela libertação da condição mais densa, material, por outra mais subtil.

⁴² A confrontação do ser humano com o seu lado 'animal', o seu inconsciente, a sua sombra constitui um *leitmotif* neste estudo.

acesso consciente ao domínio do divino só era passível de ser experienciado pelos sacerdotes iniciados.

1.2.2.4. Rêverie

Comme c'est simple de retrouver son âme à fond de rêverie! La rêverie nous met en état d'âme naissante.
Gaston Bachelard, *La Poétique de Rêverie*

Like dreams on a personal level, myth on the social level supplies the signs and symbols that help the human spirit resolve dilemmas and transcend above the indignities of the temporal plain.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

Se até agora nos centrámos nas divindades egípcias e na figuração mitológica da esfinge como síntese da tripartição do ser humano, o ser humano comum no Antigo Egipto, petrificado, concentrava-se no escutar, pois só o estarrecer lhe permitia ouvir no seu interior a memória desse além longínquo donde provinha. Daí que a vivência do Homem egípcio seja, segundo Richter, comparável ao estado do *acordar*. Acordar esse que se recria nas posturas sonâmbulas de seres que se erguem, vagueiam, na tentativa de aprenderem a caminhar na terra⁴³. O que movia o

⁴³ Ver imagem (7 a), em anexo, na imagoteca.

Homem no Antigo Egito era a aprendizagem do *entrar* na matéria, da encarnação. Olhando, vemos seres que estarecidos aprendem a erguer-se, aprendem a andar lentamente, aprendem a gerir o peso da gravidade.

Do ponto de vista do estudo dos estados modificados de consciência, ou planos de percepção, este plano de percepção da humanidade poder-se-ia comparar ao sonhar acordado, equiparável ao estado de *rêverie* desenvolvido por Gaston Bachelard em relação ao ser humano individual. A *rêverie*, tal como Bachelard a apresenta é definida como um estado de profundo mergulho no interior do ser onde tempo e espaço se anulam, rompendo para um lugar onde reina um eterno presente.

No estado de *rêverie* a concentração do ser foca-se no seu interior onde vive um mundo de sonho acordado.

Em suma, o Homem no Antigo Egito vivia interiormente num estado de sonho acordado tentando simultaneamente superar a barreira da matéria exercitando a verticalidade. Este plano de percepção da humanidade no Antigo Egito é comparável ao plano de percepção da criança no primeiro septênio de vida. Tal como o egípcio, a criança aprende a andar e a adquirir equilíbrio na matéria, percepção as construções a seu redor de um ângulo que lhe parecem gigantescas para além de viver num estado de frequente *rêverie* quando envolto no mundo do brincar em que está para além das noções de tempo e espaço⁴⁴.

1.2.3. Vivências do Humano na Arte Grega

The ancient Assyrian bas-reliefs carried the dignity of that culture's

⁴⁴ Um dos ensinamentos que subjaz à pedagogia Waldorf desenvolvida por Rudolf Steiner, bem como ao trabalho biográfico desenvolvido por Bernard Lievegoed, relaciona-se, exactamente, com a analogia entre o desenvolvimento da humanidade e o desenvolvimento pessoal, uma vez que o ser percorre ao longo da sua vida etapas análogas às fases de evolução de consciência da humanidade.

religion into public display. Likewise, Greek statuary, Egyptian pyramids, and Gothic cathedrals have served their respective cultures as bearers of the collective myth.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

1.2.3.1. Do Interior para o Exterior

Ao compararmos os templos egípcios com os templos gregos, observarmos uma profunda viragem do interior para o exterior. Enquanto que o templo egípcio se focava para o interior com os seus caminhos labirínticos através de câmaras e antecâmaras e respectivas passagens que culminavam num espaço sagrado para lá do qual o acesso era restringido aos sacerdotes iniciados, o templo grego estava direccionado para o exterior⁴⁵. Em torno da *cella*, o espaço sagrado no centro do templo envolto por paredes colossais, desenvolvia-se um jogo arquitectónico de arejadas colunas verticais que sustentavam as linhas horizontais da cobertura. O templo era construído por forma a poder ser contemplado de todos os ângulos, simultaneamente símbolo da transformação do relacionamento daquele povo com o divino⁴⁶.

O Homem da Grécia Antiga inicia um percurso de libertação, libertação da matéria, libertação da criatividade, libertação do pensamento. Tendo superado o plano de percepção de *rêverie* característico do egípcio, já não se colocava estarrecido perante as forças que sentia como avassaladoras provenientes do mundo envolvente, ele próprio se envolvia com essas forças, dando-lhe forma.

⁴⁵ Ver *imagens* (8 a) e (8 b), em anexo, na imagotheca.

⁴⁶ Der Grieche übergibt sich nicht mehr den Händen der göttlichen Urmächte, er nimmt selbst die Welt in seine Hände [...] So liegt der griechische Tempel in der Landschaft. (Richter 1995: 88). O grego já não se entrega indefeso nas mãos das divindades, ele próprio coloca a vida em mãos [...] Do mesmo modo coloca-se o templo grego na paisagem. / Ver *imagem* (9 a), em anexo, na imagotheca.

É a partir desse envolvimento, desse superar das forças vitais em bruto que emerge o *artista*, que se solta o pensamento. O legado artístico, sobretudo a leveza das formas escultóricas, bem como o legado escrito são disso prova⁴⁷.

O enquadramento geográfico-histórico acentua a missão específica da Grécia Antiga. Situada num lugar de cruzamento dos mundos então conhecidos, a Grécia circundava-se pela Ásia Menor a Este, pelo Egito e o Norte de África a Sul, pelos Alpes a Norte e pelos Pilares de Hércules (Gibraltar) a Oeste. Para além dos limites naturais, a Grécia, de origem vulcânica, integrava mais de 500 ilhas. O solo era rico em metais e as rochas predominantes eram o mármore.

A mundivisão grega, para além de incluir os deuses do Olimpo, nascidos dos Titans, contemplava também os heróis (meio humanos, meio divinos, ou semi-deuses – os iniciados) e os espíritos da natureza. Havia os centros de mistérios, uma fusão entre um templo e uma universidade, onde os estudiosos aprendiam a apreciar e a perceber as forças espirituais por detrás da matéria. Havia também os Oráculos, que eram templos guardados por sacerdotes que ‘ouviam as vozes dos deuses’, hoje, dir-se-ia, que tinham acesso a estados modificados de consciência ou planos de percepção. Os suplicantes deslocavam-se aos Oráculos para pedirem conselhos sobre decisões a tomar nas suas vidas.

A ancestral capacidade de clarividência que nas civilizações arcaicas era atávica, desaparecia gradualmente – em seu lugar o pensamento começava a desenvolver-se.

1.2.3.2. O Centauro e o Nascimento do Artista

⁴⁷ Ver imagem (10 a), em anexo, na imagoteca.

Na continuação da nossa demanda rumo a um *conhecimento integral do ser*, recorrendo para tal a alguns exemplos do espólio mitológico grego, encontramos, entre outros, a figura do *centauro*⁴⁸.

Enquanto que a *esfinge* parecia pousar inerte na paisagem egípcia, o centauro age como ser aterrador que urge enfrentar, combater e superar. O centauro, apresenta-se com cabeça, braços e peito humano e corpo de cavalo⁴⁹. Constitui-se como ser meio humano, meio animal. Representa o ser humano que já libertou a cabeça, os braços, o peito, a pulsação, a respiração – ou seja o *pensar* e o *sentir*, no entanto, o domínio da *vontade* permanece sob a hegemonia da sua metade animal.

Colocado perante tal dilema, o ser humano é controlado pelo ‘animal’ do qual ainda não se libertou. Para se libertar tem de o enfrentar e superar. Os vários mitos em torno de raptos e violações de belas donzelas efectuados por centauros representam, à luz da antiga Grécia, o plano de percepção das forças subconscientes arquetípicas. Adiante iremos, analogamente, retomar a imagem do centauro aquando da descrição das qualidades do *eu inferior* ou *subconsciente*, uma vez que, mais uma vez, como acontece com a figuração da *esfinge*, encontramos nas lutas com os centauros uma semente condensada do processo rumo a um ganho de consciência no ser humano. No entanto, o centauro, ao ser detentor das forças vitais em bruto, das forças arquetípicas, possui simultaneamente também a percepção da ‘sabedoria orgânica do ser’, isto é, o conhecimento dos processos orgânicos. Note-se que o centauro

⁴⁸ Ver imagem (11 a), em anexo, na imagoteca.

⁴⁹ Os centauros, seres monstruosos da mitologia grega, dividem-se em dois grupos, por um lado, os filhos de Ixion que simbolizam a força brutal e insensata, muitas vezes associados ao rapto e à violação de noivas, por outro lado as excepções, os filhos de Philyra e Cronos, dos quais se destaca o ilustre médico Quiron, que representam a força abonatória ao serviço dos bons combates. Nas obras de arte, os centauros são geralmente representados com expressões de tristeza. Simbolizam a concupiscência carnal que acarreta violência brutal e assemelha o homem à besta, quando este não é equilibrado por um poder espiritual. (Chevalier / Gheerbrant 1991: 188 s.)

Quiron⁵⁰ foi, segundo a mitologia grega, o mais sábio de todos os médicos⁵¹.

A arte de enfrentar as forças vitais arquetípicas para a partir delas ‘esculpir’ a sabedoria orgânica do ser era tarefa do artista em nascimento – um dos grandes legados da Grécia Antiga, visível na arquitectura, na escultura e no teatro.

O artista que emerge após a sua passagem pelas águas tumultuosas da noite. Só o confronto com as forças vitais arquetípicas, a sua superação, permitia que o artista grego atingisse a perfeição da forma, do ritmo, da harmonia. Assim, e segundo Hill:

The artist has always seemed to be aware of phenomena of which many others are quite unaware. It is as if some artists have a sixth sense, enabling them to ‘tune in’ to seemingly invisible mysteries of the universe. It is as if they are able to pick up signals surrounding the human culture and translate them into a language meaningful enough to the masses. (Hill 1992:9)

Neste ponto estabelece-se uma ponte entre o nascimento do artista grego que aprende a debater-se com as forças vitais em bruto e o desenvolvimento de planos de percepção que ampliam a consciência humana que deveriam ser inerentes aos que se intitulam ‘artistas’ por forma a poderem constituir-se como porta-vozes da(s) cultura(s) que representam.

Criar era para o artista grego uma forma de autoconhecimento pela conquista do domínio da vontade. No exterior, essas forças opostas e complementares que se guerreavam

⁵⁰ O mítico centauro Quiron foi acidentalmente ferido por uma seta de Hércules no pé. Como sábio médico que era tinha a faculdade de curar todos os outros, excepto a si próprio. Cansado da sua condição de imortal ofereceu a sua imortalidade a Prometeu. (Schadewaldt 1998: 120-121).

⁵¹ A característica do Centauro que inclui tanto as forças vitais arquetípicas quanto a sabedoria orgânica do ser é análoga às características do Eu Inferior na

eram representadas, entre outros, pelos mistérios e tributos a Apolo e a Dioniso.

1.2.3.3. Apolo, o Cocheiro

Associado às terríveis batalhas com os centauros surge o destemido deus Apolo, que irrompe do mar e eleva o Sol ao firmamento⁵². Os gregos vivenciavam a superação do centauro através de Apolo que libertava a alma das forças avassaladoras das profundezas anímicas. Mais uma vez encontramos-nos perante um confronto semelhante àquele vivenciado no *sono do templo* no Antigo Egito – a superação das profundezas anímicas através do deus sol Apolo. Enquanto que esse confronto no *sono do templo* se efectuava em estado de ‘transe’, num estado modificado de consciência, a superação através de Apolo incentiva o uso da vontade.

No contexto de confronto com as forças vitais arquetípicas, o ser humano pode optar por três princípios:

- (1) A entrega da *vontade* às forças vitais arquetípicas que se traduz num ser animalesco, insensível, instintivo. Correspondente à vivência do Centauro.
- (2) O ignorar e evitar das forças vitais arquetípicas que se traduz por clareza e moral, mas que não garante que essas forças não possam irromper inesperadamente.
- (3) O enfrentar e superar das forças vitais arquetípicas, permitindo o *controlo sobre a vontade* e por conseguinte a revelação da verdadeira musa, do verdadeiro artista. Correspondente à vivência de Apolo. (Richter 1995: 106)⁵³

tradição Huna, que iremos retomar no segundo capítulo a propósito da Teoria da Integração.

⁵² Ver imagem (12 a), em anexo, na imagoteca.

⁵³ Também Roberto Assagioli procede à descrição destes três princípios no ser humano no seu artigo “The Balancing and Synthesis of the Opposites”. Neste contexto, é notório verificar que Assagioli tenha dedicado vários estudos ao

A superação das forças vitais arquetípicas por Apolo era simbolizada pelo *cocheiro*. Apolo segurava as rédeas com as quais conduzia os cavalos pelo firmamento. O cavalo deixa de ser uma componente do corpo humano, que o domina, e passa a ser uma componente exterior ao corpo humano que é domada. O cocheiro simboliza, por conseguinte, a libertação e a superação do animal pelo homem.

Como memória da conquista do dragão *Python*⁵⁴ por Apolo, foi-lhe erigido o templo de Delfi, a escola de mistérios apolíneos, sobre o qual paira a lápide 'Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os Deuses!'⁵⁵ As Escolas de Mistérios de Apolo, com o centro em Delfi ou Delfos⁵⁶, constituem um importante contributo para o desenvolvimento da via da *criatividade e do autoconhecimento* da humanidade, representam uma continuação da escola de Heliópolis da tradição egípcia, unidas pelo fio condutor - o deus Sol. Enquanto que Rá, o deus do Sol egípcio, era representado como Deus integral, avassalador perante o qual o ser

entendimento e desenvolvimento da *vontade* no âmbito dos processos de autoconhecimento.

⁵⁴ Dragão esse que emana os seus fumos por uma fenda dos abismos para onde foi lançado e em cujo cume foi erigido o templo de Delfi como memória da batalha entre Apólo e o dragão. *Pythia*, a sacerdotisa de Apolo permanece sentada em cima da fenda de onde emanam os fumos do dragão, sendo simultaneamente inspirada pelas forças divinas que emanam do céu. *Pythia* representa por assim dizer uma ponte entre as forças da terra e as forças do céu. Aquando da última revisão deste estudo, deparámo-nos com o artigo "A Fonte do Poder no Oráculo de Delfos" na edição de Setembro de 2003 da revista *Scientific American Brasil*, que revela, que uma equipa interdisciplinar de cientistas (John Hale, arqueólogo, Jelle de Boer, geólogo, Henry Spiller, toxicólogo e Jeff Chanton, químico) comprovou a existência de duas fendas geológicas que se cruzavam precisamente sob o local do oráculo, também mediram emanações do gás 'etileno', no local, gás esse, que conduz a estados modificados de consciência através dos quais o Oráculo se manifestava. *Scientific American Brasil*, ano 2, n.º 16, Setembro 2003, pp.59-65.

⁵⁵ Embora se trate de uma máxima muitas vezes enunciada e citada, só raramente, em Gottfried Richter por exemplo, é relacionada com os processos criativos do artista. A experiência criativa do artista grego relacionava-se necessariamente com a vivência, com o desenvolvimento pessoal. Faz pensar que só nesse contexto será possível entender a perfeição das formas que nos foram legadas.

⁵⁶ Ver imagem (13 a), em anexo, na imagotheca.

humano ficava estarecido, Apolo, o deus do Sol grego, era representado como um deus que age, que se confronta com as forças do animal e as supera. Verifica-se, portanto, uma aproximação do divino ao humano na figuração mitológica da Antiga Grécia.

Em suma, as obras de arte que nos foram legadas da antiga Grécia retratam a passagem de um plano de percepção de *rêverie* do antigo Egípto, para um plano de percepção que abre caminhos e aprende a confrontar a vontade (o *consciente*) com os impulsos animais em bruto (o *subconsciente*) guiada e orientada por Apolo (o *supraconsciente*).

Nas vivências do humano na antiga Grécia encontramos, para além das fontes citadas, inúmeras figurações do homem-animal e do homem-divino. Em ambos os casos, trata-se de representações mistas, de seres metade humanos e metade não humanos. Estas representações revelam uma profunda preocupação com os mistérios da *psique* humana e da sua composição. Encontramos aqui a tripartição animal – humano – divino que ao longo do curso da história da humanidade vai adquirindo novas denominações, permanecendo, no entanto, o mesmo intuito – o *conhecimento integral do ser humano tripartido em animal – humano – divino*⁵⁷.

No segundo capítulo iremos retomar e estruturar a tripartição do ser, por um lado, e seu relacionamento com os processos criativos por outro, aquando da apresentação da *teoria da integração*. É, no entanto, pertinente destacar, desde já, a importância do processo criativo grego para a evolução da arte ocidental. Pela primeira vez, o processo criativo é associado a um caminho e a uma vivência de autoconhecimento ao longo do qual é

⁵⁷ No processo rumo ao conhecimento integral do ser, não podemos deixar de destacar a importância da Academia de Atenas fundada por Platão e da Escola de Alexandria fundada por Alexandre Magno para o desenvolvimento da sabedoria humana.

necessário desbravar a componente animal / sombra para alcançar a perfeição da forma humana. Uma passagem fundamental no percurso rumo a um *conhecimento integral do ser*, rumo ao Pan-Antropos.

Em suma, na antiga Grécia acentua-se o processo iniciado no antigo Egito – a encarnação na matéria. O ser humano ultrapassa o estado de *rêverie* em que vivia para gradualmente despertar para a consciência de si, cujo primeiro passo se manifesta na libertação das amarras da matéria, no confronto com as forças vitais arquetípicas e sua modelação, abrindo-se, simultaneamente, um caminho rumo ao pensar. Esta etapa, esta passagem, corresponde na evolução humana ao segundo septénio de vida da criança, entre os 6-7 e os 13-14 anos, a criança acorda para o mundo, deixando para trás as vivências do envolvimento no mundo da magia e do brincar, para, gradualmente interferir na matéria, desenvolvendo capacidades artísticas e despertando o interesse intelectual, é exactamente nesta fase de crescimento que a criança entra na escola pois está preparada para aprender a se relacionar autonomamente com o mundo.

1.2.4. Vivências Mitológicas do Humano na Arte da Idade Média

1.2.4.1. Do Exterior para o Interior

If the temple constitutes an *imago mundi*, this is because the world, as the work of the gods, is sacred. But the cosmological structure of the temple gives room for a new religious valorisation; as house of the gods, hence holy place above all others, the temple continually resanctifies the world, because it at once represents and contains it.

Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*

Enquanto que o interior do templo egípcio se construía em torno de colossais blocos escavados e o templo grego se sustentava essencialmente em colunas exteriores, encontramos na basílica cristã, antecessora da catedral medieval, os princípios para o surgimento do *espaço interior* (Richter 1995:128). Na basílica de San Appolinaire em Ravenna⁵⁸, por exemplo, construída em torno de 540, encontramos uma transposição do templo grego, do exterior para o interior. O espaço principal da basílica, ao invés do templo grego que se erguia na paisagem para poder ser contemplado de todos os pontos do exterior, situa-se no interior. Esse grande espaço interior é circundado por duas fileiras de colunas.

Partindo do pressuposto, anteriormente enunciado, de que uma obra de arte se caracteriza por um ponto de chegada em cujo início reside uma vivência, a construção física de espaços interiores, corresponde a uma vivência humana da época, de busca de um espaço no seu interior que irá ter o seu auge no renascimento.

Como construção predominante da Idade Média encontramos a catedral românica. A primeira catedral conhecida, St. Michael em Hildesheim, data do ano 1000. Pode falar-se de um corpo de construção, *Baukörper*, que cresce em todas as direcções (Richter 1995:134). Uma das características principais deste estilo de construção é a 'adição' que consiste na construção de um todo a partir da junção de partes autónomas. No entanto, essas partes surgem a partir de um elemento do qual irradiam para a ele voltarem, comparável ao ritmo respiratório ou cardíaco⁵⁹. Esta

⁵⁸ Ver imagem (14 a), em anexo, na imagoteca.

⁵⁹ Von jenem Innersten aus wird der ganze Leib des Baus gestaltet. Zu ihm strömt alles hin, von ihm geht alle gestaltende Kraft aus. [...] Aber immer und immer kehrt es zur Vierung zurück, von der es ausging, wie das Blut zum Herzen. (Richter 1995:138). /Todo o corpo de construção se modela a partir de um interior absoluto. Tudo conflui para esse interior, toda a forma modeladora

relação entre o uno e todo também se verifica na relação do ser humano com o mundo envolvente. O surgimento dos cavaleiros e das ordens são disso exemplo. O ser integrava estes novos agrupamentos para a partir deles se conhecer. A consciência individual passava pela participação e integração na consciência do seu grupo⁶⁰.

O elemento de destaque que encontramos na Idade Média é a inter-relação do interior do ser humano com o *fora-de-si*. Enquanto que na antiga Grécia o conflito com as forças vitais arquetípicas se podiam harmonizar através do percurso apolíneo do artista, na Idade Média o conflito com a matéria tende a resolver-se pela busca de espaços no interior do ser humano que se materializam, como *imago mundi*, na construção dos seus templos, as catedrais românicas.

1.2.4.2. As Virtudes

O anseio da busca e do desenvolvimento de qualidades interiores no ser humano conduziu à figuração das *virtudes*. A figuração das *virtudes* nas catedrais românicas corresponde a um esforço de síntese entre o equilíbrio interior e exterior. A exaltação das figuras de *virtude* corresponde a uma vontade crescente de desenvolvimento de qualidades divinas no ser humano. Uma atitude que se entende no contexto da composição tripartida do ser humano *animal – humano – divino*, como na sequência do confronto com as forças vitais arquetípicas iniciado na antiga Grécia.

dele emana. [...] Mas, sempre e de novo, volta ao ponto do qual partiu, como o sangue para o coração.

⁶⁰ Das Selbstbewußtsein des Einzelnen war ein Teilnehmen am Selbstbewußtsein seiner Gruppe. /A consciência pessoal do ser era equivalente à participação na consciência do seu grupo (Richter 1995:141). Note-se que esta época corresponde, em termos análogos, ao terceiro septénio da evolução humana, ou seja, ao período que vai dos 13-14 anos aos 21-22 anos. A analogia da importância dos grupos a que o ser pertence, parece-nos evidente.

1.2.4.3. Parcival, o Cavaleiro

Na sequência da figuração mitológica do humano preludiada pela *esfinge*, passando pelo *centauro* e pelo *cocheiro*, surge na Idade Média, para além das figurações da *virtude*, o *cavaleiro*. Godes define o ideal cavaleiresco, citando Ramon Lull, do seguinte modo:

Convenho que o cavaleiro, pela nobreza da coragem e dos bons costumes e pela honra tão elevada e tão grande que lhe é atribuída pela eleição, pelo cavalo e pelas armas, fosse amado e temido pelas gentes e que ele retribuísse o amor com caridade e ensinamentos e o temor com verdade e justiça. (Godes 2001:37)

Encontramos no cavaleiro medieval uma síntese entre a superação das forças vitais arquetípicas e o desenvolvimento das virtudes. O centauro que se desenvolveu rumo ao cocheiro grego transformou-se em cavaleiro medieval, exigindo um maior controlo e contacto com a componente animal. A constituição tripartida do ser humano *animal – humano – divino* reconfigura-se, por conseguinte, no cavaleiro templário. O animal é gerido pela vontade do cavaleiro que desenvolve virtudes de coragem, caridade, verdade, justiça para defender a sua causa divina.

Analogamente à personalidade histórica do *cavaleiro* surge, entre outros, a figuração lendária do cavaleiro *Parcival*⁶¹. Figuração

⁶¹ Existem várias fontes sobre a lenda do procurador do Gral, Parcival, sendo a primeira atribuída a Chrétien de Troyes. A mãe de Parcival leva o filho para um bosque isolado para o poupar dos riscos da vida cavaleiresca. Mas o sangue de cavaleiro corre-lhe nas veias e a mãe tem de o deixar partir. Parcival chega à corte do Rei Artur e combate corajosamente o cavaleiro vermelho Ither. Porém perante as imagens misteriosas no castelo do Gral não faz a pergunta certa para poder libertar o rei pescador e, como consequência, passa um longo período

essa, que sintetiza a imagética cavalheiresca medieval. Parcival, o procurador do Gral, surge como personagem inspiradora albergando, em si, a coragem, a persistência, a justiça, a caridade – em suma as virtudes, mas também a errância, a ignorância e os percalços inerentes ao cavaleiro em busca do Gral.

O heróico cavaleiro medieval parte para cumprir a sua missão – semelhante a Hércules ou Ulisses, tem de superar várias provas para atingir o seu propósito. Encontramos na figuração do cavaleiro medieval, mais uma vez, a necessidade de confronto com as forças adversas do subconsciente - sombra, espelhadas nos obstáculos a superar, no percurso rumo ao *conhecimento integral do ser*, rumo ao Pan-Antropos.

Parcival⁶² constitui, mais uma metáfora nesta longa viagem, de conquista de consciência da humanidade. O padrão-mito repete-se, o herói, para cumprir a sua missão tem de primeiramente superar uma sequência de obstáculos, desenvolvendo as virtudes necessárias para alcançar o Gral, a sua essência, o supraconsciente, o seu Eu Superior.

A busca de referências em figurações mitológicas do herói permanece não saciada na actualidade, como nos lembra Geoffrey Hill:

Since we no longer believe in 'myth', the hero of myth has jumped out of the mythic play and has become the artist-hero of a modern 'mythless' culture. Hence, for a society that prides itself on modernity or postmodernity we cannot avoid the hero in whom we pretend not to believe. (Hill 1992: 11)

errático no qual não permanece mais de uma noite num lugar até regressar, de novo, ao castelo do Rei Artur para fazer a pergunta certa e libertar o rei pescador. Cf. Chrétien de Troyes, *Conte del Graal* (1180/90), Robert de Boron, *Estoire del Graal* (1170/80), Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (1200/10). A temática sobre a errância de Parcival permaneceu no imaginário ocidental tendo sido retomada e aprofundada em múltiplos espaços literários até aos nossos dias. (Frenzel 1992:622 ss.)

1.2.4.4. Do Equilíbrio para a acentuação da Verticalidade

De regresso à nossa viagem ao passado, verificamos que enquanto a *catedral românica*, predominante no espaço alemão do século XII e XIII, apresentava um equilíbrio entre as linhas horizontais e as linhas verticais, com o surgimento das *catedrais góticas*, em França no período correspondente, as linhas verticais começam a alongar-se. Instala-se um desequilíbrio entre as linhas arquitectónicas devido à hegemonia, cada vez mais acentuada, das linhas verticais. Segundo Richter esse desequilíbrio, visível nas novas construções arquitectónicas, é extensível a vários domínios:

Denn das ist ja deutlich: die Romanik hört auf und die Gotik beginnt damit, daß die vertikalen über die horizontalen Kräfte, das Innen über das Außen, das Ichhafte über das Gruppenhafte, der Formtrieb über den Stofftrieb die Übermacht gewinnen.

(Richter 1995:146)⁶³

Assim, o *gótico* não só traz profundas alterações para a arquitectura, como para toda a mundivisão medieval. O predomínio da verticalidade é acompanhado pela supremacia do interior em relação ao exterior, do indivíduo em relação ao colectivo, do impulso da forma em relação ao impulso da matéria.

O surgimento de novas tónicas alarga-se ao âmbito dos planos de percepção do mundo e conseqüente discórdia filosófica entre os chamados *Realistas* (escola de Platão) e os *Nominalistas* (escola de Aristóteles)⁶⁴. Os Realistas baseavam-se nos

⁶² Ver imagem (15 a), em anexo, na imagoteca.

⁶³ /Porque isto é claro: o período românico termina e o período gótico começa com a predominância das forças verticais sobre as forças horizontais, a predominância do Interior sobre o Exterior, a predominância do individual sobre o grupal, a predominância do impulso da forma sobre o impulso da matéria.

⁶⁴ Adiante, a propósito da evolução e da reflexão sobre a arte no renascimento iremos retomar esta questão com a proposta de síntese que encontramos em *A Escola de Atenas* de Rafael. Esta mesma problemática poder-se-á entender melhor comparando-a com duas das quatro funções opostas e complementares

ensinamentos das *Ideias* de Platão, os nominalistas baseavam-se nas *Abstracções* de Aristóteles. Os realistas concebiam o mundo espiritual das *Ideias*, dos arquétipos, como algo objectivo e *a priori* - *ante res*, isto é, qualquer manifestação individual no mundo dos sentidos já era realidade no mundo espiritual das *Ideias*, enquanto que os nominalistas, incapazes de perceberem o mundo daquela forma, consideravam que só após a percepção pelos sentidos se nomeavam as manifestações individuais, já não como manifestações divinas, mas como produtos de construção humana - *post res* (Richter 1995: 153s)⁶⁵.

A escolha da via nominalista, a via da percepção do exterior, iniciada com o *gótico* acabou por acentuar uma concentração no interior do ser desligando-o do todo e acabando por conduzir o ser humano a uma avassaladora solidão cósmica⁶⁶.

As *catedrais góticas*⁶⁷, revelam uma ânsia humana de alcançar o céu, de superar o peso da gravidade. Nalguns casos a espessura das altíssimas paredes era de tal modo reduzida que chegavam a ruir. Na passagem da *catedral românica* para a *catedral gótica* verificamos uma reconfiguração das proporções,

junguianas: *intuição e sensação*. Sendo que a abordagem dos realistas (escola de Platão) se enquadra na função de *intuição* (percepção do interior), enquanto que a abordagem dos nominalistas (escola de Aristóteles) se enquadra na função de *sensação* (percepção do exterior). No segundo capítulo, a propósito da *teoria de integração*, iremos retomar e aprofundar os tipos de personalidade e suas funções a partir de Carl Gustav Jung.

⁶⁵ Esta cisão entre linhas de percepção do mundo acentuou-se no século XVII entre Leibniz e Locke, já atrás referidos, criando duas vias – a via do idealismo e a via do materialismo que ainda nos nossos dias não ficaram esclarecidas... Daí que, em nosso entender, *A Escola de Atenas*, que adiante iremos aprofundar, pudesse simbolizar a união dessa via, então, separada.

⁶⁶ Solidão essa que encontrou o seu clímax no existencialismo francês no século XX pela mão de Jean-Paul Sartre no seu clássico *L'Être e le Neant* e em Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*. Em ambos os casos a tripartição do ser *animal – humano – divino* foi reduzida do elemento *divino*, pelo que o ser humano, desprovido dessa componente, se sente só no mundo, considerando a vida como um absurdo contra o qual se revolta, tal como Sisifo que, por ter desafiado os deuses foi condenado a rolar uma pedra vezes sem fim até ao cimo da montanha... É curioso observar a analogia existente, ao longo dos tempos, das figurações recorrentes de revolta contra os deuses e respectivos corolários – Adão, Prometeu, Sisifo...

⁶⁷ Ver imagem (16 a), em anexo, na imagoteca.

enquanto que na primeira há um equilíbrio entre as horizontais e as verticais, na segunda surge uma acentuação das linhas verticais. Indicativo do *gótico* é essencialmente a tentativa de superação da gravidade como que de uma urgência se tratasse para alcançar o céu.

As vivências do humano desenvolvidas na Idade Média são equiparáveis àquelas que o ser individual perpassa no terceiro septénio, da adolescência à maioridade. Analogamente, é nessa idade que surge um impulso no crescimento físico, como ânsia de alcançar a ‘maioridade’, é também nessa fase de desenvolvimento do ser que se enfrentam as errâncias, inquietações e desafios equiparáveis à busca do cavaleiro, Parcival...

1.2.5. Vivências Mitológicas do Humano na Arte do Renascimento⁶⁸

Das Urphänomen der Zeit, die nun anbricht, offenbart sich darin: der Mensch betritt den Innenraum. Er betritt einen neuen Weltenraum. Denn so, als ein kosmisches Ereignis muß man diesen Schritt ansehen. Er betritt den Weltenraum, auf den er seit Jahrtausenden zugegangen war.⁶⁹
Gottfried Richter, *Ideen zur Kunstgeschichte*

1.2.5.1. Novas coordenadas

A insegurança de estar na terra e conseqüente tentativa de superação do peso da gravidade vivenciada ao longo da Idade

⁶⁸ Ver imagens (17 a) e (17 b), em anexo, na imagotheca.

⁶⁹ / O fenómeno arquitectónico do tempo que agora começa, revela-se pelo facto do ser humano cruzar o Espaço Interior. O ser humano cruza uma nova dimensão do Espaço. Porque é assim, como acontecimento cósmico que este

Média e observável na construção das catedrais góticas adquire um novo rumo com o Renascimento. A igreja de São Pedro em Roma (1590) apresenta uma gigante cúpula arredondada e envolvente comparável à figuração d' *O Feto no Útero* de Leonardo da Vinci (ca. 1510-1512), ambas manifestações de um nascimento de consciência de interior. Ao invés da tendência gótica de elevação, de superação da matéria, verifica-se o surgimento do espaço interior, o ser humano como centro da observação do mundo e com ele a redefinição das coordenadas no espaço. As *Proporções da Figura Humana* a partir de Vitruvius de Leonardo da Vinci (1490) são disso exemplo. A colocação dinâmica do ser humano entre o quadrado, símbolo do conhecimento da matéria e o círculo, símbolo do conhecimento do espírito⁷⁰ traz uma nova dimensão ao desenvolvimento da consciência humana – a proposta de fazer ecoar o ser humano entre o espírito e a matéria, mas também a aproximação do ser humano ao divino. Aproximação essa, que Miguel Ângelo retratou com grande esplendor n' *A Criação de Adão* (1508-1512)⁷¹ no tecto da capela Sistina. O pormenor de aproximação do dedo indicador de Adão do dedo indicador de Deus representa uma necessidade do humano se transcender. Um gesto que revela tanto o anseio humano de alcançar o divino como a disponibilidade divina para tocar o humano. É nesse contexto que se pode entender o esforço, o desenvolvimento da vontade, a dedicação prolongada a uma obra para alcançar a perfeição na arte. Mas também é nesse contexto

passo deve ser entendido. O ser humano cruza a dimensão do Espaço para o qual se foi encaminhando ao longo de milénios.

⁷⁰ As *Proporções da Figura Humana* de Leonardo da Vinci representam o nascimento de um novo arquétipo humano. As coordenadas da matéria, simbolizadas pelo conhecimento dos limites do quadrado, e experienciadas através do conhecimento dos limites do planeta através das suas águas, o que simultaneamente corresponde à exploração das profundidades, dos sentimentos, dos lugares nunca antes visitados. As coordenadas do espírito, simbolizadas pelo conhecimento dos limites do círculo e experienciadas através do surgimento de novos ramos religiosos – a(s) Reforma(s), equivalente a novas perspectivas de estar perante o mesmo divino. Ver imagem (18 a), em anexo, na imagoteca.

⁷¹ Ver imagem (19 a), em anexo, na imagoteca.

que encontramos uma profunda preocupação com o encontro do espaço interior que parece estar omnipresente. Os grandes renascentistas italianos são disso exemplo.

1.2.5.2. Explorar o Espaço Interior⁷²

Essa demanda do espaço interior iniciada na Idade Média transforma-se no Renascimento num interesse profundo manifestando-se na exploração de espaços interiores em múltiplas áreas.

Em Itália, por exemplo, verifica-se, associado ao desenvolvimento da escultura, um aprofundamento do conhecimento anatómico do corpo humano, conhecimento esse que é impregnado nas obras a esculpir.

Também na pintura se pode observar a predilecção pelos motivos de interior.

Na arquitectura verifica-se que a tendência é semelhante, havendo uma preferência pelas construções que integram espaços interiores. Até mesmo os planos arquitectónicos para as cidades utópicas, como por exemplo *Destalleurs: Utopia Platónica* do início do século XVI, acentuam essa focalização no espaço interior. Essa, quase 'obsessão', pelo espaço interior constitui um *leitmotif* omnipresente. Mesmo os espaços exteriores adquirem tónicas de interior, surgindo os pátios, os jardins de interior (que se irão acentuar no período do Barroco), as praças de mercado contrastando com as construções densas dos burgos e das cidades medievais desprovidas de amplos espaços interiores.

Segundo Richter essa nova expressão do 'espaço uniforme que descansa fechado em si', corresponde ao próprio ser humano, sendo sinónimo para o nascimento da individualidade:

⁷² Ver imagens (20 a), em anexo, na imagotheca.

Der Innenraum, den der Mensch betritt, ist – er selbst. Er ist selbst das Haus geworden, in dem er wohnt. Er findet sich – in sich, nicht mehr in der Gemeinschaft.⁷³

(Richter 1995: 181)

Deste modo, o renascimento abre um novo caminho rumo ao conhecimento integral do ser, rumo ao Pan-Antropos – a descoberta da via da individuação. O ser humano mergulha em si próprio, é a sua própria casa, encontrar-se-á em si próprio. Um processo que irá aprofundar nos séculos seguintes.

Em suma, e ainda de acordo com Richter, enquanto que a catedral medieval representava a obra completa, *Gesamtkunstwerk*, onde o múltiplo parecia ainda poder estar contido no todo, com o gótico experienciava-se a tentativa desesperada de reconquistar o céu perdido, verificando-se com o Renascimento uma diluição – as várias áreas da arte tornam-se autónomas, procuram as suas próprias leis e anseiam, cada uma por si, atingir uma nova totalidade⁷⁴.

Na prática estas mudanças manifestam-se nos primeiros dramas de mistérios que começam a surgir fora das igrejas, no surgimento dos princípios da música mundana, na pintura que se ‘descola’ das paredes para as telas, nas esculturas até então ligadas a elementos arquitectónicos que se deslocam desse ‘útero materno’. Cada elemento procura desenvolver o seu espaço próprio. Com o Renascimento inicia-se o processo da particularização do todo.

⁷³ / O Espaço que o ser humano cruza, é ele próprio. Ele próprio torna-se a casa onde habita. O ser humano encontra-se, em si, e já não no colectivo.

⁷⁴ Die einzelnen Kunstgebiete machen sich selbständig, suchen ihre eigenen Gesetze und streben, jedes einzelne von sich aus, eine neue Totalität an. (Richter 1995:182) /Cada área da arte torna-se autónoma procurando as suas leis e ansiando alcançar, cada uma por si, uma nova totalidade.

1.2.5.3. A Consagração da arte

Mas desde que o artista passou a ser considerado digno de entrar para esse escol intelectual, torna-se necessário redefinir a natureza do seu trabalho. Então reconheceram-lhe a categoria de homem de ideias, acima do simples artifice manipulador de matérias.

Janson, *História de Arte*

O processo da autonomização das artes deve-se, em muito, ao trabalho pioneiro desenvolvido em Florença⁷⁵, capital intelectual e artística do primeiro Renascimento, correspondendo ao período de 1400 a 1450, também designado por *quattrocento*. A arte, enquanto subjugação do belo à verdade que, desde Platão, não integrava as 'artes liberais', adquire com os Neo-Platônicos do primeiro Renascimento uma definição ampliada. A acompanhar o movimento de redefinição de coordenadas interiores e exteriores, encontramos também na arte a exigência de se redefinir e relocalizar. Com o intuito de se legitimar e de se elevar da sua conotação de 'mero' artificio, surgem, numa primeira fase, as buscas pela validade universal, pelas escalas numéricas e pelas leis da perspectiva científica⁷⁶ para numa segunda fase se encontrarem em torno, do que hoje apelidamos de 'estado modificado de consciência', durante o qual o artista, acedendo a 'criador' pode desenvolver e alcançar a obra prima⁷⁷.

⁷⁵ Florença, para além de constituir a capital intelectual e artística do primeiro Renascimento, foi igualmente a maior praça bancária nos séculos XIV e XV e berço, entre outros, de Miguel Ângelo, Dante e Maquiavel. (Delumeau 1984:271)

⁷⁶ Desde Platão, as artes liberais incluíam Matemática (incluindo a teoria da Música), a Dialéctica, a Gramática, a Retórica e a Filosofia: as Belas Artes ficavam excluídas do grupo porque eram 'trabalho manual', a que faltava uma base teórica. Mas desde que o artista passou a ser considerado digno de entrar para esse escol intelectual, torna-se necessário redefinir a natureza do seu trabalho. Então reconheceram-lhe a categoria de homem de ideias, acima do simples artifice manipulador de matérias. (Janson 1989: 392)

⁷⁷ Retomaremos esta questão sobre os estados modificados de consciência, ou planos de percepção, e a feitura da obra prima no segundo capítulo a propósito da Teoria da Integração.

Em torno do primeiro Renascimento, Florença conquista um lugar de destaque no seio das artes através do lançamento de uma campanha artística para as portas do Baptistério. Deste período, destacam-se, no âmbito da escultura, para além dos “Quattro Coronati” de Nanni di Banco e “S. Jorge” de Donatello, também o painel das Portas do Paraíso do Baptistério de Florença de Lorenzo Ghiberti⁷⁸.

Ainda no primeiro Renascimento e no âmbito da arquitectura destaca-se o trabalho de Brunelleschi e o *Tratado de Arquitectura* de Leone Battista Alberti onde se pode ler que

[...] as relações aritméticas que determinam a harmonia musical devem governar também a arquitectura, porque ocorrem em todo o universo e são, portanto, de origem divina.

(Apud Janson 1989:410)

Deste modo verifica-se que, também no domínio da arquitectura, se procuram encontrar validações universais, como a teoria musical e a matemática, validações essas que irão permitir que esta forma de arte se eleve para um domínio de consagração.

O grande teórico do Neo-Platonismo foi certamente Marsílio Ficino. Ficino traduziu, entre outros, *Os Diálogos* de Platão para latim facilitando desse modo o acesso à leitura directa dos clássicos. Diz-nos Janson, a propósito:

Para Ficino, a vida do Universo, incluindo a do homem, estava ligada a Deus por um circuito espiritual, continuamente ascendendo e descendendo, de modo que toda a revelação quer da Bíblia, quer de Platão, quer ainda dos mitos clássicos, era só uma. E assim a beleza, o amor e a beatitude, constituindo fases do mesmo circuito, eram um todo, e os neo-platónicos podiam

⁷⁸ Ver imagem (21 a), a figuração do “São Jorge” de Donatello como exemplo deste período, em anexo, na imagoteca.

invocar quer a 'Vénus Celestial' (isto é, a Vénus nua, nascida do mar), quer a Virgem Maria, como fontes de 'amor divino' (entendido como intuição da beleza divina). Vénus celestial, segundo Ficino, reside unicamente na esfera do espírito, enquanto a sua gémea, a Vénus vulgar, engendra o 'amor humano'.⁷⁹

(Janson 1989:432)

Ao retomar tanto os ensinamentos de Platão quanto a essência cristã, como ainda a mitologia, Ficino constrói uma ponte entre a Antiguidade e a Modernidade, entre o divino e o humano, entre o espírito e a matéria, entre a tradição e a inovação. Um marco percursor da via do conhecimento integral do ser e do cosmos.

Ficino contribuiu, no grupo de Neo-Platónicos que integrava, para o alargamento do conceito de génio segundo Platão, onde o espírito assenhorando-se do poeta o leva a compor num 'delírio divino', por forma a incluir o escultor, o arquitecto e o pintor (Janson 1989:436).

Pensava-se que os homens de génio se distinguiam do comum dos mortais pela inspiração divina que guiava os seus esforços e mereciam o epíteto de 'divinos', 'imortais' e 'criadores' (antes de 1500 a criação, diferente de feitura, era privilégio unicamente de Deus). (Janson 1989:436)

A reflexão sobre o artista como 'génio' criador abriu caminho para o entendimento de grande parte do legado que nos foi dado a conhecer no Renascimento pleno que se seguiu.

As principais distinções entre o primeiro Renascimento e o Renascimento pleno residem na qualidade das suas demandas, enquanto que no primeiro Renascimento se procuravam a validade

⁷⁹ Ver também imagens (22 a) e (22 b), em anexo, na imagoteca.

universal, as escalas numéricas e as leis da perspectiva científica, no Renascimento pleno a preocupação com a ordem racional diminuía em prol da preocupação com a efectividade visual.

Uma vez consagrada a arte como uma actividade de Homens de ideias, abriu-se o caminho para a demanda da perfeição, para a busca da obra prima...

1.2.5.4. A demanda da obra prima

O Renascimento pleno, momento auge de consagração da arte, cujo palco principal continuava em Itália, ficou marcado por um vasto legado de esculturas, monumentos e pinturas, destacando-se, no entanto, “A última Ceia” e “Retrato de Lisa del Giocondo (Mona Lisa)” de Leonardo da Vinci, “A Criação de Adão” e “David” de Miguel Ângelo e “A Escola de Atenas” e a “Madonna Sistina” de Rafael Sancti.

Leonardo da Vinci desenvolveu a perspectiva sistemática ligando as regras da perspectiva às leis da natureza. Para aquisição desse conhecimento considerava os olhos o instrumento perfeito.⁸⁰ Leonardo da Vinci, foi entre outros, também o criador da moderna ilustração científica,

num desenho como o “Embrião no Útero” une (...) a vista do exterior à vista do interior. (Janson 1989: 438)⁸¹

A sua demanda em torno do desenvolvimento da perspectiva sistemática encontra em “A Última Ceia” a sua plenitude.

Miguel Ângelo, fez sobretudo escultura em mármore. Para ele, influenciado por Marsílio Ficino,

⁸⁰ Note-se que tanto Goethe como Rudolf Steiner, inspirado na obra deste, irão retomar o chamado ‘método de observação científica’ que, tendo várias etapas, reside na observação a olho nu visando a captação da essência do objecto de estudo.

⁸¹ Hoje em dia, dir-se-ia, perspectiva ‘holística’.

A pintura devia (...) imitar a plenitude das formas esculpidas, e também a arquitectura devia possuir as qualidades orgânicas da figura humana.

(Janson 1989: 451)

No fresco “A Criação de Adão” revela o seu profundo conhecimento escultórico e na escultura referencial de “David” ilustra a sua máxima. Para Miguel Ângelo as esculturas correspondiam a corpos humanos libertados da sua prisão do mármore. Esta correspondência poder-se-á eventualmente atribuir a projecções provenientes da sua tumultuosa vida interior. Neste contexto e no âmbito do seu trabalho da busca de perfeição da forma humana, Miguel Ângelo surge como um arquétipo do génio solitário⁸² que evitava o convívio social.

Rafael Sancti, pelo contrário, era o artista de sociedade. A obra que nos legou pode facilmente levar-nos a apelidá-lo de ‘pintor’ do Renascimento pleno. E, embora em termos temperamentais fossem tão distintos, é curioso lembrar o período em que ambos trabalhavam, por encomenda, no Vaticano. Assim, enquanto Miguel Ângelo pintava eximamente *A Criação de Adão* (1508-1512) na Capela Sistina, Rafael criara *A Escola de Atenas* (1510-11) respondendo assim ao pedido do papa Júlio II para decorar um conjunto de salas do Vaticano. O ainda jovem Rafael teve desse modo a oportunidade de observar, aprender e integrar a técnica de Miguel Ângelo.

A primeira sala que decorou, a *Stanza della Segnatura*, terá albergado a biblioteca do papa. O conjunto de frescos que Rafael realizou no tecto e nas paredes aludem aos quatro domínios do

⁸² Miguel Ângelo sofria de violentas flutuações de humor, e de um sentimento de estar em luta contra si próprio e contra o mundo, o que também é visível nalguns esboços que desenvolveu. Essas flutuações de humor acentuavam a sua tendência para se isolar, conquistando desse modo o rótulo de ‘génio solitário’. (Cf. Janson 1989: 451 e Zöllner 2000)

saber: a teologia, a filosofia, o direito e as artes. Mais do que meramente decorar a *Stanza della Segnatura*, Rafael embutiou as suas máximas, as suas mensagens, deixando o seu legado filosófico-pictórico nas paredes e nos tectos do Palácio do Vaticano. De destacar o fresco situado na *Stanza della Segnatura* “A Escola de Atenas”, uma das obras primas de Rafael.

1.2.5.5. A Escola de Atenas⁸³

Numine afflatur.⁸⁴

Rafael Sancti, *Stanza della Segnatura*

Esta máxima que Rafael Sancti nos legou na *Stanza della Segnatura* a propósito do desígnio da arte, em que *o temor pelas profundezas do divino ventila no seu fôlego*, sintetiza a sua demanda.

Rafael pretendia lembrar que também a arte devia contribuir para a revelação dos mistérios do cosmos. Para tal, como iremos ver adiante, é necessário que o artista, ele próprio, inicie um caminho que lhe permita desvendar os mistérios do seu ser⁸⁵. Ao desvendar os mistérios do seu ser estará a desvendar mistérios do cosmos.

Essa grande preocupação de Rafael Sancti (1483-1520) com o propósito da arte materializou-se de forma sublime em “A Escola de Atenas” que se situa na *Stanza della Segnatura*, à entrada do

⁸³ Ver imagem (23 a), em anexo, na imagoteca.

⁸⁴ /’O temor pelas profundidades do divino ventila na seu fôlego.’ Tradução para o português da responsabilidade da autora a partir da tradução alemã de Gottfried Richter ‘der Schauer vor den Tiefen der Gottheit weht in ihrem Atem.’ (Richter 1995:211)

⁸⁵ Note-se, por exemplo, que Rafael Sancti se auto-retratou em muitas fases da sua vida. O seu primeiro auto-retrato, um desenho, efectuou-o com 15 anos. Um outro auto-retrato efectuado aos 22 anos encontra-se no Palazzo Pitti em Florença. Este hábito de auto-retratar-se ao longo da vida insere-se, em nosso entender, num processo consciente de autoconhecimento biográfico por ele desenvolvido.

lado direito. Em nosso entender, “A Escola de Atenas” constitui o ponto de partida para a reflexão sobre a arte e sobre os processos criativos do Homem Moderno.

Na “Escola de Atenas” encontramos uma manifestação actualizada da conceptualização das “artes liberais”. Situada num gigante espaço interior detentor dos clássicos traços arquitectónicos do Renascimento pleno, aberta em sucessivos arcos que se perdem na profundidade de campo, ladeada de figuras de rigor geométrico, debaixo do olhar vigilante de dois guardiões esculpido nas colunas frontais – eis que surgem Platão e Aristóteles no centro rodeados de incontáveis homens de ideias (Pitágoras, Heráclito, Sócrates, Diogenes, Euclides, Ptolomeu, Miguel Angelo e o próprio Rafael, entre outros). Seres livres que, ao mesmo tempo que manifestam a sua individualidade no movimento e na apreensão das ideias, se unem como um todo debaixo do arco situado em primeiro plano como se de um arco-íris, um útero protector se tratasse. É uma obra de síntese entre o passado, o presente e o futuro, entre o legado dos pensadores da Grécia clássica que vêm de lá de trás da profundidade de campo, para se juntarem aos contributos intelectuais e artísticos do Renascimento e unidos avançarem rumo ao futuro, rumo a um conhecimento integral do ser que engloba e respeita a diversidade e a individualidade de cada ser, permitindo desse modo o acesso rumo ao conhecimento do todo, rumo ao Pan-Antropos.

“A Escola de Atenas” de Rafael Sancti propõe uma síntese representada, não somente pelo enquadramento arquitectónico e artístico atrás descrito, mas sobretudo pelo destaque dado a Platão e a Aristóteles no centro do fresco. A dualidade em que a humanidade se foi dividindo pode resumir-se a partir da discrepância existente entre os seguidores de Platão e de Aristóteles, entre a teleologia do espírito por um lado e a teleologia da matéria por outro. Rafael Sancti, no entanto, propõe a fusão entre o corpo e o espírito, entre a acção e a emoção, propõe a

coexistência da diversidade na unidade como a Escola do Futuro para a Humanidade que apelidou de “Escola de Atenas”.

Mas em vez da proposta de evolução sintética com a fusão de Platão e Aristóteles, do espírito e da matéria, do hemisfério esquerdo e do hemisfério direito, do desenvolvimento e do desbravamento do espaço interior visando a reflexão, o discernimento e o autoconhecimento, a humanidade foi-se concentrando e orientando, quase exclusivamente, para a evolução da matéria, para a predominância do hemisfério esquerdo, para o culto das aparências, para o mundo sensorial, para a miopia do todo, perdendo uma oportunidade de intuir a “Escola de Atenas”, foi o caminho pelo qual, maioritariamente, optou nos séculos que se seguiram até à contemporaneidade...

O período do renascimento corresponde, em termos evolutivos à fase de desenvolvimento do quarto septénio, dos 21 aos 28 anos, altura em que o ser plenamente desenvolvido determina o curso da sua vida, altura em que pode optar por encontrar percursos que sintetizam as aprendizagens do passado e os projectos para o futuro. Corresponde, em muitos casos também à saída da casa dos pais, a um rompimento com as raízes para semear frutos próprios...

1.2.6. Vivências Mitológicas do Humano na Arte rumo à Contemporaneidade

1.2.6.1. Da Desintegração do Todo ao Aprisionamento do Espírito

Após o apogeu vivido no Renascimento pleno, inicia-se uma longa fase de desintegração do todo, a unidade divina vivida desloca-se, a terra passa a ser gerida por ‘deuses’ terrenos, o ser humano, de umbigo deslocado para o seu centro, passa a experimentar os seus limites, como uma criança que, na primeira

ausência de seus pais, instiga os lugares nunca antes visitados em sua casa, esquecendo-se de assumir a responsabilidade por todos os actos que escolheu fazer. Como se os homens de ideias da “Escola de Atenas” se tivessem desagregado, tivessem perdido a segurança protectora da cúpula que os envolvia, brotando, em vez disso, cada um a partir do seu interior labirintos erráticos, desconhecidos, nunca antes galgados, cegos dentro de si, perdidos na diversidade, esquecendo-se da unidade que os liga.

É neste contexto que, com a época que envolve o Barroco, a reverência já não é mais direccionada para os senhores do céu, mas para os autodenominados ‘deuses’ na terra. Surgem as monarquias absolutas, surgem as materializações terrenas da religião – os dogmas. O campo da religião restringe-se. A ciência emerge como nova ‘religião’ que se dissocia de tudo que se liga ao espírito. De olhos vendados, ciência e religião caminham vários séculos sem comunicarem, sem se tolerarem, sem se integrarem.

A Reforma, embora tentasse reencontrar os caminhos do espírito, fica inacabada⁸⁶. O ser humano esquece o cosmos e centra-se, cada vez mais, na terra. De olhos postos na terra, só por ela se interessa e, nem por isso, acede ao conhecimento dos mistérios que a integram.

Com o chamado “Iluminismo” instaura-se uma era de ‘aprisionamento do espírito’, só o que é passível de ser mensurável pelo pensar analítico humano é considerado verdadeiro, sério, de interesse. Só o mundo que é apreensível pelos cinco sentidos de base tem entrada nas academias, tudo o mais é relegado para o domínio da metafísica que não cabe aos humanos instigar.

Como sonâmbulos que, seguindo os seus impulsos não se apercebem da dimensão do que vivenciam⁸⁷, assim caminha a

⁸⁶ Die Reformation blieb unvollendet. (Richter 1995:212)

⁸⁷ Sie gleichen Schläfern, die nachtwandelnd Impulse folgen, von denen sie nichts wissen, und Träumern, deren Träume Erlebnisse von ungeheurer Größe ins Groteske und Närrische karikieren. (Richter 1995:212)

humanidade atravessada por uma profunda inconsciência paradoxalmente rotulada de 'iluminista'.

1.2.6.2. Da Beleza como Harmonia à Beleza como Força

A passagem do Renascimento para o Barroco faz-se de forma lenta e calma. O ideal de beleza metamorfoseia-se, enquanto que no Renascimento beleza se associava a harmonia, com o Barroco beleza torna-se sinónimo de força, força essa que se revela com maior intensidade na arquitectura. Presencia-se um afastamento das formas geométricas que predominavam no Renascimento – o rectângulo, o quadrado, o círculo – substituindo-se por uma preferência pela elipse, pela hipérbole, pela parábola (Richter 1995:213).

O espaço interior começa a crescer, a multiplicar-se, como uma semente que brota. O espaço interior supera-se, comunica com outros espaços interiores (escadarias, janelas, portas), transforma-se num jogo, um jogo que busca o espaço interior que está para lá do espaço interior. O espaço interior penetra o mundo exterior⁸⁸. Janelas e portas passam a constituir limiares entre o espaço interior e o espaço exterior, uma característica que se pode observar tanto na pintura como na arquitectura⁸⁹.

Na pintura, as cores revelam a sua luminosidade contrastando com a simultaneidade da sombra, eximamente exemplificado por Rembrandt, pseudónimo de R. Harmensz van Rijn, (1606-1669). A proliferação de nus retratados por Rubens (1577-1640)⁹⁰ acentua o mergulho nas forças arquetípicas da vida.

⁸⁸ Der Innenraum wächst in die Außenwelt hinüber. (Richter 1995:219)

⁸⁹ Ver imagens (24 a), "A Carta" de Jan Vermeer van Delft e (24 b), em anexo, na imagoteca.

⁹⁰ Ver imagem (25 a), "O Levantamento da Cruz" de Peter Paul Rubens, em anexo, na imagoteca.

O Barroco termina com a exagerada decoração de superfícies do Rococó, a arte ora reveladora dos mistérios do mundo, cai na mera decoração da vida social da corte francesa...

Die Kunst sinkt herab zur Dekoration des gesellschaftlichen Lebens. Elegante Bildnisse, Szenen aus dem Theater, das die Gesellschaft sich selbst stellt.⁹¹ (Richter 1995:227)

E todos esses excessos morrem culminando na Revolução Francesa. Perde-se a herança da Antiguidade Clássica, perde-se a herança do Renascimento e acorda-se para um mundo que cresceu há muito tempo, que há muito tempo envolve o ser humano...

1.2.6.3. O Interior do Mundo Exterior

Mensch und Welt sind integrante Hälften.⁹²
Novalis

Com o Romantismo inicia-se uma nova etapa, a manifestação do interior do mundo exterior, surge uma nova paisagem, aprende-se a reconhecer a essência por detrás da aparência, equiparável ao encanto da princesa do conto de fadas que necessita ser desencantada para se poder revelar. Note-se que é no Romantismo Alemão que os Irmãos Grimm colecionam os milenares contos de fada até então domínio único da tradição oral.

O ser humano penetra o limiar que o separa do interior do mundo exterior, as pinturas de Casper David Friedrich, de seres humanos retratados de costas perante a paisagem são disso exemplo (Richter 1995:233), como se a entidade divina da terra

⁹¹ /A arte desvaloriza-se transformando-se em decoração da vida social. Figurações elegantes, cenas do teatro que a própria sociedade se engendra.

estivesse enfeitada e precisasse ser libertada. Richter cita Casper David Friedrich a propósito da aptidão do pintor, dizendo que no caso deste não conseguir ver a essência das coisas ser preferível optar por não pintar, pois o que irá retratar será um mundo doente, sem vida:

Sieht der Maler nichts 'in sich', so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet.⁹³

(C. D. Friedrich apud Richter 1995: 233)

Uma vez que o mundo enquanto aparência, enquanto exterior do mundo exterior, está moribundo, é demanda do artista procurar as essências vivas por detrás das aparências, é demanda do artista revelar... se nada tem a revelar, não queira ser artista.

Os Românticos procuraram fundir-se com a natureza, procuraram ver para além do visível, procuraram penetrar a alma, o interior do mundo exterior integrando-o. Mais que um rótulo de panteísmo cuidaram de prestar reverência à terra viva, cuidaram de a (re)divinizar...

1.2.6.4.O Desencanto. A Morte da Beleza. A Solidão do Mundo.

Die Kunst, das ist der Mensch hinzugefügt zu der Natur, die er entbindet.⁹⁴

Vincent van Gogh

⁹² /O ser humano e o mundo são metades integrantes.

⁹³ / Se o pintor não vê nada 'em si', então é melhor que não pinte o que vê à sua frente. Senão, as suas pinturas tornam-se semelhantes a paredes espanholas atrás das quais só se esperam doentes e moribundos.

⁹⁴ /A arte é o ser humano acrescentado à natureza que ele dá à luz.

Após o Romantismo segue-se um novo período marcado pelo materialismo e pelo intelectualismo, matéria e mente analítica voltam a perpetuar o curso da humanidade ocidental. Sucedem-se os múltiplos ‘ismos’. O ser humano situa-se perante o Nada, tem de encontrar tudo em si, tal como na máxima de Jean Paul Sartre em *L'Être e le Neant*: “L’homme est jetté dans le monde, il est condamné à être seul, il est responsable pour soimême”.

O ideal, o motor da arte já não é a beleza, mas a verdade. Vincent van Gogh⁹⁵, filho da primeira geração de Modernistas pintou o mundo que via – pobre, feio, velho. Após um longo período de confronto com a crueldade do mundo das aparências descobre a beleza da luz que emana ao emergir da trevas, descobre a aura dos campos de trigo, descobre uma nova terra que quer surgir sendo o artista ‘a sua parteira’.

Eis mais um ponto de viragem no plano artístico – a partir de agora já não se produzem obras de arte se o artista só olhar para o objecto que pretende retratar do ponto de vista exterior. O lugar da inspiração é simultaneamente o lugar onde se sentiu a morte das coisas – é o ‘Eu’ humano. É da identificação do ‘Eu’ humano com o objecto exterior que nasce o acto criativo⁹⁶. A consciência subjectiva da paisagem de Cézanne⁹⁷ disto exemplo.

⁹⁵ Ver imagem (26 a), “Ceara de Trigo com Ciprestes” de Vincent van Gogh, em anexo, na imagoteca.

⁹⁶ Der Ort der Verklärung, der Ort der Inspiration ist eben das, was zunächst als die Stätte des Todes erfahren worden ist: das menschliche Ich. Von nun an wird kein Kunstwerk mehr entstehen, wenn der Künstler nur von außen auf seinen Gegenstand blickt. Der eigentliche schöpferische Akt wird erfahren in einem Vorgang, den man ‘ichsagen zum Gegenstand’, ‘sich-identifizieren mit dem Gegenstand’ nennen möchte. (Richter 1995:241) / O lugar da rendição, o lugar da inspiração é exactamente aquele que é vivenciado como um lugar de morte: o eu do ser humano. A partir de agora já não haverá mais obras de arte, se o artista só olhar para o seu objecto do exterior. O acto criativo, propriamente dito, é experienciado num processo que se entende como um ‘dizer-eu-ao-objecto’, uma identificação com o objecto.

⁹⁷ Ver imagem (27 a), “O Monte de Sainte-Victoire visto do Planalto de Bibermus” de Paul Cézanne, em anexo, na imagoteca.

A força criativa reside no 'Eu' do artista, que para tal se tem que modelar. O processo criativo está ligado ao reconhecimento, reconhecer é criar (Richter 1995:243).

Gauguin⁹⁸, por seu turno, apreende os Huna do Taiti recorrendo às cores puras, às formas grandes e simples – conseguindo desse modo penetrar num mundo de seres humanos que ainda vivem num transe cósmico, em cujas vidas floreadas ainda habitam deuses anciãos (Richter 1995:246). Gauguin presenteia-nos com a memória de um longínquo estado de consciência no qual nos revemos no espelho do tempo.

Eis o tempo em que o ser humano não se experiencia somente como criatura, mas lhe surge a oportunidade de, ele próprio, ser criador...

1.2.6.5. Perfuração do Espaço. Diluição do Tempo

Da, wo das Zentralorgan aller zeitlich-räumlichen Beweglichkeit, heiße es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlaßt, wer möchte da als Künstler nicht wohnen? Im Schoß der Natur im Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt? ⁹⁹

Paul Klee

Se com a primeira geração de Modernistas se localizou a força criativa no 'Eu' e conseqüente necessidade de fusão com o objecto a retratar, com a segunda geração de Modernistas, que cruzaram a viragem do século XIX/XX, a expedição ao interior do mundo exterior aprofunda-se.

⁹⁸ Ver imagem (28 a), "Sonhos Ternos" de Paul Gauguin, em anexo, na imagoteca.

⁹⁹ / Qual o artista que não quer viver no órgão central de todo o movimento espaço-temporal, quer se chame cérebro, quer coração da criação? No leito da natureza, na base arquetípica de toda a criação onde é guardada a chave secreta de toda a revelação?

Se desde o Renascimento a preocupação era pintar os objectos tal como se apresentavam, tal como ‘pareciam’, a demanda que agora se coloca é pintar os objectos tal como são no seu mundo (Richter 1995:248).

Para aceder ao interior do mundo exterior foi necessário perfurar a barreira separadora, o limiar do interior do mundo exterior, eis que surge o Cubismo.

A perspectiva tinha sido conquistada quando o ser humano se via como o centro do mundo, via o mundo do seu ponto de vista, esse ponto de vista estava fora, estava frente ao mundo. A partir do momento em que o ‘Eu’ penetra o interior do espaço exterior, o ‘Eu’ também entrou no interior do mundo, o espaço partiu-se, a perspectiva quebrou-se. O interior do mundo exterior é passível de ser visto de vários ângulos em simultâneo – é esse exercício que podemos contemplar nas janelas de Delaunay, nas obras de Braque, na fase cubista de Picasso¹⁰⁰.

Para além da perfuração do espaço interior do mundo exterior, deparamo-nos com a diluição de outra coordenada, aparentemente tão poderosa – o tempo. Com a diluição do tempo, passado e futuro podem coexistir no presente, Chagall¹⁰¹ conduziu com mestria essa deslocação temporal.

Aquilo que van Gogh iniciou, ao revelar as forças formadoras das árvores, das nuvens, das estrelas, do sol, consagrou-se como o início do desaparecimento das formas do mundo visível que se foram substituindo por formas, contornos de forças criadoras arquetípicas, *Urkräfte*, forças essas que constituíram a base para a arte abstracta.

¹⁰⁰ Ver imagem (29 a), “Ambroise Vollard” de Pablo Picasso, em anexo, na imago-teca.

¹⁰¹ Ver imagem (30 a), “Eu e a Aldeia” de Marc Chagall, em anexo, na imago-teca.

1.2.6.6. Atravessando os Horizontes da Vigília

Gottfried Richter cita Erhart Kästner que se pronuncia sobre Paul Klee como um pintor que tentara pintar objectos que habitavam entre o sono e a vigília (Richter 1995:255), representando deste modo um testemunho sobre o acordar da arte para um mundo que até então estava oculto na esfera do sono. O que nos conduz de volta a um epíteto inicial de Paul Klee ‚Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar‘ (‘A arte não revela o visível, a arte torna visível’). Tornar visível requer reconhecimento prévio, o artista terá que reconhecer para poder tornar visível.

No entanto, o que encontramos no Surrealismo, por exemplo, é a subserviência ao automatismo psíquico, a negação da força criadora do artista, a incapacidade de reconhecer para tornar visível.

Outros se seguem que se deixam reger pelos fluxos da automatização psíquica, pela anulação da força criadora do ‘Eu’, pela indiferença gélida, legando-nos devastação, sombras, vazio – cenários que corroboram qualquer inferno anteriormente retratado¹⁰².

Ao irromper pelo interior do espaço exterior o ser humano cruzou o limiar, ele próprio terá que ser o seu guardião, ele próprio terá que encontrar a força criadora tal como o Fausto...

Para tal o artista terá de aprender a conhecer-se, terá de fundir-se com o objecto que pretende retratar, para ver para além do visível, para reconhecer, para poder tornar visível...

¹⁰² Und was nun auf ihren Bildern auftaucht, ist allerdings etwas, was es noch nicht gegeben hat. Denn die Hölle haben schon viele gemalt. Dies aber ist schlimmer: die Landschaft der nie endenden Öde, des letzten, endgültigen Todes, in der nur noch Gespenster stehen. (Richter 1995:258) / E o que surge nas suas telas é, de facto algo que ainda não existiu desse modo. Porque o inferno já muitos o pintaram. Mas isto é bem pior: a paisagem eternamente sem vida, a paisagem da última e derradeira morte sobre a qual só se situam

1.2.7. Sobre o Criar da Essência Humana para o século XXI. Novos paradigmas.

1.2.7.1. Redefinir o 'real'

Ao longo desta viagem pelas vivências do humano na arte, suas manifestações e transformações atingimos, mais uma vez, um momento de limiar, uma encruzilhada onde cabe reflectir sobre o propósito da arte para o século XXI, sobre o propósito da evolução da consciência humana no início de um novo milénio.

Continuamos envolvidos por paradigmas que apelidam de 'realidade' o que percebemos do mundo exterior e de 'imaginação' o que percebemos do mundo interior.

Sobrevalorizamos o mundo exterior, continuando os maiores desconhecidos de nós próprios. Como podemos aceder ao interior do mundo exterior se desconhecemos o interior do *nosso* mundo interior? Cem anos após as revolucionárias descobertas do 'inconsciente', perseguimos em não saber relacionar os sonhos nocturnos com a vida diurna, continuamos a não integrar a constituição plena do ser, continuamos a reduzir o ser humano àquilo que é passível de ser entendido pela mente analítica, continuamos a não entender a origem dos nossos sentimentos, dos nossos medos, das nossas intuições. Continuamos a negar tudo o que é passível de ser apreendido pelo hemisfério direito. E, no entanto, chegámos, de facto, a uma encruzilhada em que as ferramentas positivistas, o mero rotular classificante, a régua e o compasso que orgulhosamente ostentamos já não nos trazem as respostas para as perguntas que se nos colocam.

espíritos-sombra. Ver imagem (31a), "O Hospital" de Edward Kienholz, em anexo, na imagoteca.

Não terá chegado o tempo de redefinirmos o que é 'real'? O que é 'original'? Perante imagens digitalmente transformáveis, perante corpos cirurgicamente moldáveis, perante alimentos quimicamente alteráveis... podemos continuar a sobrevalorizar o exterior das coisas, as imagens-aparência?

Como resposta a este impasse propomos uma mudança de paradigma – procurar a essência das coisas.

1.2.7.2. Expedição ao Interior do Ser

O caminho rumo à essência passa, em nosso entender, necessariamente, por uma expedição ao interior do ser. Desbravar o mapeamento da *psique* humana pode ajudar a integrar os seus mistérios. Munindo-nos das ferramentas que, ao longo da história, alguns antepassados 'iluminados' nos foram legando podemos atentar construir novos modelos, novas mundivisões que se coadunem com a mudança dos tempos que estamos a vivenciar, que se coadunem com o limiar que estamos a cruzar.

Nesta era fáustica, cabe ao ser humano olhar-se como um todo, cabe ao ser humano mergulhar no seu interior tentando alcançar os limites do seu ser que nunca ousou cruzar antes. Para tal a Escola de Mistérios do terceiro milénio reside no próprio ser humano. Não podemos continuar a negar-nos como seres inteiros.

A demanda rumo ao 'homo integral', rumo ao 'Pan-Antropos', requer uma redefinição da índole do ser. Para tal propomos, entre outros, a recuperação dos estudos desenvolvidos por Carl Gustav Jung (1875-1961)¹⁰³, propomos o modelo da psico-

¹⁰³ O modelo do ser desenvolvido e vivenciado pelo médico psiquiatra de Zurique Carl Gustav Jung descreve a constituição das componentes do ser, da *persona* às subdivisões do inconsciente, a *anima*, o *animus*, a *sombra*, os *arquétipos*, o inconsciente colectivo até ao *self*. O caminho que o ser desenvolve descobrindo e 'descascando' as várias 'peles' denomina-se processo de individuação. Poder-se-ia equiparar esse processo que o ser humano do século XXI poderá ter de percorrer sozinho, às iniciações desenvolvidas nas Escolas de Mistérios da Antiguidade. Aceder ao *self*, é aceder à essência divina que permeia o ser, é

síntese desenvolvido por Roberto Assagioli¹⁰⁴, propomos a integração dos estudos desenvolvidos no âmbito da psicologia transpessoal¹⁰⁵, propomos a leitura do modelo da Psicologia Integral desenvolvido por Ken Wilber¹⁰⁶.

Para que as expedições ao interior do ser se possam realizar é necessário criar novas Escolas de Mistérios onde as vias do autoconhecimento possam ser ensinadas. Essas deveriam ser as Escolas do Futuro, as Academias do Futuro onde o Hórus egípcio, o Apolo grego, o Parcival medieval, o Homem de Vitruvia renascentista, o Fausto contemporâneo, se possam encontrar para, partilhando o conhecimento e as vivências, partirem rumo ao Pan-Antropos...

aceder à sabedoria que rege o cosmos, é penetrar o interior do mundo exterior. No segundo capítulo iremos integrar e desenvolver este modelo de Jung.

¹⁰⁴ Roberto Assagioli sintetizou de forma brilhante as conquistas da psicologia do século XX no seu clássico 'modelo do ovo'. A modelo da psico-síntese será apresentado no segundo capítulo.

¹⁰⁵ O ramo da Psicologia Transpessoal em Portugal desenvolve as suas pesquisas a partir da Associação Luso-Brasileira de Transpessoal presidida pelo médico psiquiatra Professor Doutor Mário Simões da Faculdade de Medicina de Lisboa. Esta associação promove projectos de investigação, cursos de formação e divulgação regular com parcerias internacionais. Remetemos, de novo, para a já referida obra *Psicologia da Consciência. Pesquisa e reflexão em Psicologia Transpessoal*.

¹⁰⁶ Ken Wilber, o pai da Psicologia Integral, desenvolveu um trabalho de síntese sobre as correntes de pensamento ocidentais e orientais.

1.2.8. Grelha – Modelo da Evolução da Criação Mítica do Humano

	Antigo Egipto	Grécia Antiga	Idade Média	Renascimento	Contemporaneidade
Eu Superior / Supraconsciente	Deus Ra, Hórus Escola de Heliópolis	Apolo, o Cocheiro Academia de Platão	Rei Artur Templários	Homem de Vitruvia Escola de Atenas	
Eu Médio / Consciente (Vontade)	Rêverie	Nascimento do Artista	Parcival, o Cavaleiro As Virtudes	Vigília A demanda da obra prima Consagração da arte	Atravessando Horizontes da Vigília Homem – Fausto
Eu Inferior / Subconsciente	Esfinge	Centauro	Inquisição	Escolástica (Separação dos Saberes)	
Leitmotif	Fusão com o Todo Verticalidade	Do Interior para o Exterior	Do Exterior para o Interior Acentuação da Verticalidade	Explorar o Espaço Interior Novas coordenadas	O Interior do Mundo Exterior Solidão do Mundo Perfuração do Espaço
Biografia Humana (Steiner / Lievegoed)	1º Septénio (0-7 anos)	2º Septénio (7-14 anos)	3º Septénio (14-21 anos)	4º Septénio (21-28)	5º Septénio (28-35 anos) Caminho Interior – Mistérios egípcios

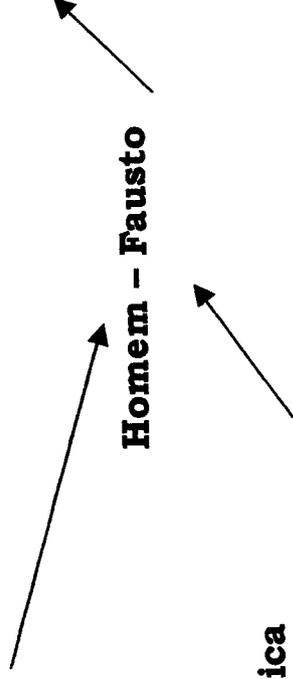
1.2.9. Síntese da Evolução da Criação Mítica do Humano

Horus – Apolo – Parcival – Vitruvius

Pan-Antropos

Homem – Fausto

Esfinge – Centauro – Inquisição – Escolástica



Capítulo 2

Teoria da Integração
Uma Poética da Alma

We may expect psychological research, on the one hand, to explain the formation of a work of art, and on the other to reveal the factors that make a person artistically creative.

C. G. Jung, "Psychology and Literature"

In transpersonal states,
we have the potential to experience ourselves
as anything that is part of creation,
as well as the creative principle itself.

Stanislav Grof, *The Cosmic Game. Explorations of the Frontiers of
Human Consciousness*

2.

2.1. A Missão da Arte

Poets and psychologists are blood brothers ... both share a vital interest in the understanding and enhancement of the human heart, its emotions and its experiences.

Albert Rothenberg

Optámos por propor na primeira parte deste estudo uma mudança de paradigma da análise microscópica, miopia do todo, à síntese macroscópica, do 'homo míope' ao homo integral, ao Pan-Antropos, da desconstrução à integração, à visão do todo. A metodologia utilizada centrou-se na observação sintética e macroscópica do percurso da evolução da consciência da humanidade à luz de vivências e manifestações mitológicas através da arte. Nesta sequência, é nosso intuito aprofundar agora a analogia existente entre os processos criativos e o ganho de consciência centrados no ser individual.

Antes de procedermos à abordagem que pretendemos fazer relacionando os processos criativos e o propósito da arte com a composição do Ser, iremos, de seguida, traçar um percurso introdutório e reflexivo sobre a missão da arte e do artista. Para tal finalidade, recorreremos a uma panóplia de textos de autores de diferentes áreas e de diferentes épocas, propondo, desse modo, um intercâmbio fértil e ampliado. Com esse intuito, seleccionámos Rudolf Steiner (1861-1925), cientista, filósofo, pedagogo e fundador da antroposofia, William Wordsworth (1770-1850), poeta, Carl Gustav Jung (1875-1961), médico psiquiatra e António Damásio, neurobiólogo.

Após esse breve incursão teórico, iremos consultar testemunhos de ‘criadores’ consignados nos últimos três séculos em quatro domínios da arte - Friedrich Nietzsche (1844-1900), escritor e filósofo, Vincent van Gogh (1853-1890), pintor, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor e Henry Moore (1898-1986), escultor - sobre as suas vivências do processo criativo, sobre as suas percepções daquilo que é arte e como se constrói. Para concluir esta abordagem introdutória iremos estudar os pressupostos teóricos do filósofo americano contemporâneo, Ken Wilber, sobre o propósito criativo e a missão da arte.

2.1.1. A Arte de elevar a Terra ao Céu continuando a Criação

O belo é algo sensorialmente real que aparece como se fosse uma ideia.

Rudolf Steiner

Na conferência intitulada “Goethe como Inaugurador de uma Estética Nova” (“Goethe als Vater einer neuen Ästhetik”), proferida em 1889 na Associação Goethe em Viena e publicada em 1909, Rudolf Steiner¹, ao reflectir sobre o propósito da arte, sublinha que

Em caso algum a realidade tal como se apresenta aos nossos sentidos é algo em que o homem, tendo chegado a um nível superior de cultura, possa permanecer. Só quando o génio humano transcende esta realidade, rompendo o invólucro para

¹ Rudolf Steiner foi o editor da obra científica e Johann Wolfgang von Goethe. Esse trabalho, que desenvolveu ao longo de vários anos, veio influenciar o curso do seu vasto trabalho de investigação nos mais variados domínios, tais como a antroposofia (ciência do espírito), a Eurytmia, a pedagogia Waldorf, a agricultura biodinâmica e a medicina antroposófica. Um dos maiores tributos que Rudolf Steiner deixou a Goethe foi o ‘Goetheanum’, sede da Sociedade Antroposófica Geral e da Escola Superior Livre em Dornach, Suíça. Como introdução à vida e obra de Rudolf Steiner aconselha-se a leitura de Gilbert Childs (1996/1995), *Rudolf Steiner: His Life and Work*.

penetrar o cerne, é que se lhe revela o que coere o mundo no seu íntimo. (Steiner 1998/1909: 19)

Steiner relaciona a evolução cultural do ser humano com a necessidade de superação do mundo dos sentidos acompanhado por um caminho de procura da essência das coisas, o 'cerne'. Nesta sequência, aponta para o facto que tal mundo, no qual o ser humano irrompe a barreira do sentidos, ainda não existe, sendo, por isso, necessário que o ser humano, ele próprio, crie esse terceiro reino – o reino da arte, ao lado do reino da razão e do reino dos sentidos (Steiner 1998/1909:20). Steiner descreve, neste contexto, o propósito divinizante da arte e da elevação artística citando Goethe:

O homem, sendo o cume da Natureza, considera-se a si mesmo, por sua vez, como uma Natureza completa que tem de fazer surgir, em si, um novo cume. Para isso ele evolve, compenetrando-se com todas as perfeições e virtudes, invocando escolha, ordem, harmonia e significação para, finalmente, elevar-se à produção da obra artística – que, ao lado de suas demais acções e obras, assume um lugar brilhante. Uma vez realizada, essa obra, na sua realidade ideal, está diante do mundo, produzindo destarte um efeito duradouro ou até desenvolvendo o supremo efeito – pois desenvolvendo-se espiritualmente a partir de todas as forças, ele assimila tudo o que merece glória, veneração e amor e eleva a forma humana acima de si mesma, compenetrando-a de alma; ademais, encerra o círculo de sua vida e suas acções e deifica-a para o presente, que engloba o passado e o porvir. (Steiner 1998/1909:20)

Nesta exímia abordagem, Steiner, localiza a importância da obra prima como marco no desenrolar do propósito da humanidade rumo a uma perfeição maior, rumo à deificação humana. Como resultado do trabalho pessoal que o artista tem de desenvolver

para alcançar a obra prima pode alcançar e acabar por se colocar na eternidade.

Neste contexto, Steiner atribui uma elevada importância à arte como motor indispensável para o progresso cultural da humanidade. Por isso, e ainda a propósito do artista, adianta que

Para o artista todo o lado externo da sua obra tem de expressar o interior; no caso dos objectos da natureza, o interior não coincide com a forma externa, e o génio humano tem de investigá-lo para chegar à sua cognição.

(Steiner 1998/1909:29)

Como já sublinhámos atrás, a propósito da evolução da consciência da humanidade através da arte para o século XXI, o artista tem de saber revelar algo para além do visível, tem que saber penetrar o interior do mundo exterior – é essa mesma mundivisão que encontramos aqui desenvolvida.

Steiner realça, como é importante, que o artista conduza os objectos a uma dimensão divina, não sendo importante o que o objecto é, mas o que o objecto elevado à sua forma mais perfeita poderia ser. Para tal, o artista deve descobrir o ponto no objecto a partir do qual pode desenvolver esse intuito continuando a criação. Diz-nos Steiner que ‘a suprema meta da Arte é para Goethe, transmitir, através da aparência, a ilusão de uma realidade superior.’ (Steiner 1998/1909:32) E neste contexto, a propósito da compreensão do belo, e ainda citando Goethe, Steiner aponta para a correlação desse entendimento com a dignidade humana:

A lei que se torna manifesta com a maior liberdade e de acordo com as suas próprias condições produz o objectivamente belo – que, no entanto, pressupõe sujeitos dignos para poder ser compreendido. (Steiner 1998/1909: 31)

Aqui estabelece-se uma relação entre o grau de evolução da obra, ou seja do belo, e o grau de evolução do ser que a contempla. Um elemento que, devido à sua importância no contexto da 'teoria da integração', adiante iremos retomar. No mesmo contexto, Steiner refere ainda que se trata de decadência da arte quando a mesma procura as suas motivações na obtenção de prazeres inferiores e no mero divertimento. Numa perspectiva cosmológica da arte seria redutor ligá-la meramente a prazeres pessoais efêmeros.

Steiner reflecte ainda sobre os motivos que podem induzir o ser humano a uma demanda de se transcender através da obra de arte:

Portanto, a razão para o prazer nos objectos da Arte não será outra senão a razão que nos leva a experimentar aquela elevação alegre perante o mundo das ideias, a qual permite ao homem transcender-se. O que nos proporciona uma tal satisfação no contacto com o mundo das ideias? Nada mais senão a paz e a perfeição celestes que ele contém.

(Steiner 1998/1909:32)

É portanto a procura da paz e da perfeição que incentiva o ser humano a alcançar o mundo das ideias, o mundo dos arquétipos. Daí deduz que para o belo nos poder proporcionar uma igual elevação, terá de ser estruturado análogo à ideia, sublinhando que o belo não é a ideia, mas que adquire qualidade de ideia. É por isso missão do artista elevar a obra de arte a uma esfera divina. Neste contexto e, a propósito, Steiner aponta para uma estética do futuro:

Ora, a estética partindo da definição de que 'o belo é algo sensorialmente real que aparece como se fosse uma ideia', sem dúvida ainda não existe – terá de ser produzida. Ela pode ser

chamada simplesmente a 'estética da cosmovisão de Goethe'. E essa é a estética do futuro. (Steiner 1998/1909:34)

Elevar a terra ao céu é missão da arte e do artista que aqui, a partir de Goethe e Steiner, tentamos repor e relembrar. *Muito mais que imitar a natureza tal como se apresenta, muito mais que deixar fluir os impulsos primários, o 'subconsciente',² de quem cria, muito mais do que meros jogos cognitivos, muito mais que um laboratório experimental, a arte tem um propósito, o propósito de continuar a criação 'onde o espírito divino o abandonou', o propósito do artista é tornar-se criador, não com o intuito de produzir para o mundo finito, mas para o transcender – a missão da arte é romper o casulo das dimensões envolventes abrindo caminho para novas galáxias.*

2.1.2. Ser poeta

What is a poet? To whom does he address himself? And what language is to be expected from him? – He is a man speaking to men: a man it is true, endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind.

William Wordsworth, *Preface to Second Edition of Lyrical Ballads*

Na continuação da nossa abordagem reflexiva sobre a missão da arte como elemento decisivo para a evolução cultural da humanidade, encontramos em “Preface to Second Edition of Lyrical Ballads” de William Wordsworth (1770-1850), poeta de destaque do romantismo inglês, valiosos contributos sobre as características particulares que definem o poeta. Wordsworth atribui ao poeta um lugar de destaque em relação aos outros seres humanos, sendo

que, para além do pressuposto de ser dotado de uma sensibilidade viva, ele terá de ter um profundo conhecimento da natureza humana e da alma humana.

Para além das qualidades referidas, aponta também para as capacidades que o poeta tem que desenvolver a fim de poder ver para além do visível, a fim de se capacitar de apreender o que não está ao alcance de outros seres humanos captarem.

To these qualities he has added a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events (...)

(Wordsworth 1997/1789:81s)

Tal como Goethe e Steiner, também Wordsworth faz apelo à capacidade do poeta ver para além do visível, criando a possibilidade de continuar a criação do invisível a partir do visível. Encontramos aqui uma inequívoca descrição de uma ampliação do campo de percepção, de uma ampliação do campo da consciência. E tal como em Goethe e Steiner, também Wordsworth destaca a inter-relação entre o trabalho de meditação e ampliação da consciência do poeta, e o efeito de iluminação, fortalecimento e purificação dos afectos do leitor que se confronta com a obra do poeta que efectuou tal processo.

For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings; and as by contemplating the relation of these general representatives to each other, we discover what is really important to men, so, by the repetition and continuance of this act, our feelings will be connected with important subjects, till at length, if we be originally possessed of much sensibility, such

² Ver glossário.

habits of mind will be produced, that by obeying blindly and mechanically the impulses of those habits, we shall describe objects, and utter sentiments, of such nature, and in such connection with each other, that the understanding of the reader must necessarily be in some degree enlightened, and his affection strengthened and purified.

(Wordsworth 1997/1798:82)

Wordsworth descreve o longo e repetido processo de autoconhecimento do mundo interior que o poeta deve desenvolver para que o resultado desse processo possa ecoar na sua obra e, desse modo, transformar e beneficiar o leitor. Em suma, Wordsworth partilha uma visão da arte como missão, como motor de evolução, para quem cria e para quem beneficia daquilo que foi criado.

2.1.3. Da Criação Artística Psicológica à Criação Artística Visionária

Psychology and the study of art will always have to turn to one another for help, and the one will not invalidate the other.

Carl Gustav Jung

Na continuação da nossa ‘expedição’ rumo ao entendimento da missão da arte, iremos de seguida estudar um contributo de Carl Gustav Jung intitulado “Psychology and Literature”.

Jung destingue três factores importantes, por um lado, a obra de arte como produto final de actividades psicológicas complicadas aparentemente intencionais, por outro, o artista – tratando-se, nesse caso, de um aparelho psíquico mais complexo ainda e, finalmente, o eco que o trabalho do artista provoca ajudando a ampliar a consciência de quem se confronta com a obra criada.

In the first instance we must attempt the psychological analysis of a definitively circumscribed and concrete artistic achievement, while in the second we must analyse the living and creative human being as a unique personality. Although these two understandings are closely related and even interdependent, neither of them can yield the explanations that are sought by the other.

(Jung 1997/s.d.:217)

O ponto de partida de Jung, ao analisar a constituição psicológica, quer da obra, quer do autor da mesma, acrescenta um novo elemento às nossas reflexões, a importância do entendimento do factor psicológico inerente ao processo criativo.

Jung distingue dois modos de criação artística, a criação artística psicológica e a criação artística visionária.

The psychological mode deals with materials drawn from the realm of human consciousness – for instance, with lessons of life, with emotional shocks, the experience of passion and the crises of human destiny in general – all of which go to make up the conscious life of man, and his feeling life in particular. (Jung 1997/s.d. 220)

A criação artística psicológica relaciona-se com o foro ‘consciente’, ou seja, nutre-se sobretudo do domínio das vivências afectivas acessíveis à memória consciente. Neste domínio, a criação do poeta constitui-se como uma interpretação e iluminação de conteúdos conscientes das variações humanas pendulares entre a alegria e a tristeza. A denominação de ‘criação artística psicológica’ baseia-se no facto de este tipo de criação, em nenhum momento, transcender o domínio da inteligibilidade psicológica. Tudo o que

abarca este tipo de criação, bem como a sua expressão, seja em que material for, insere-se no foro do inteligível.

No âmbito da criação artística visionária, Jung abre portas para dimensões do interior menos conhecidas:

The experience that furnishes the material for artistic expression is no longer familiar. It is a strange something that derives its existence from the hinterland of man's mind – that suggests the abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a super-human world of contrasting light and darkness.

(Jung 1997/s.d. 220s)

O campo de nutrição que subjaz à criação artística visionária ultrapassa o foro do inteligível, do conscientemente perceptível, provindo de territórios recônditos da mente humana que ultrapassam a noção de tempo e de espaço. Este tipo de criação artística, como iremos ver adiante, pode beber tanto no subconsciente quanto no supraconsciente, esses grandes 'territórios' ainda pouco explorados pelo ser humano.

Human passion falls within the sphere of conscious experience, while the subject of the vision lies beyond it. Through our feelings we experience the known, but our intuitions point to things that are unknown and hidden – that by their very nature are secret. If ever they become conscious, they are intentionally kept back and concealed, for which reason they have been regarded from earliest times as mysterious, uncanny and deceptive. (...) He protects himself with the shield of science and the armor of reason. His enlightenment is born of fear, in the daytime he believes in an ordered cosmos, and he tries to maintain faith against the fear of chaos that besets him by night. (Jung 1997/s.d.:224)

Jung aprofunda a dicotomia que distingue o foro do consciente, os sentimentos e a razão, do foro da visão e da intuição. A intuição permite o acesso ao desconhecido, misterioso e secreto do qual o ser humano armado de razão se defende profundamente. A rejeição e o não conhecimento do campo nocturno, inconsciente do ser humano, amplia e recalca os seus medos. Como referimos no capítulo um, a opção do não confronto com o 'centauro', com o lado sombra, não impede que a qualquer momento ele não possa emergir, deixando a razão humana impotente e incapaz de o assimilar. Tendo sido essa a via escolhida pela cultura ocidental prisioneira do iluminismo, da onnipotência da razão e dos sentidos, a componente oculta constituinte do ser humano continua à espera dos seus exploradores.

It is only we who have repudiated it because of our fear of superstition and metaphysics, and because we strive to construct a conscious world that is safe and manageable in that natural law holds in it the place of statue law in a commonwealth.

(Jung 1997/s.d.: 225)

Neste sentido, Jung aponta um dos problemas fundamentais da contemporaneidade, a criação de um mundo ilusoriamente seguro construído em torno de uma redoma onde só o que é mensurável pelas leis naturais prevalece. Um mundo do qual Immanuel Kant (1724-1804)³ expulsou a metafísica alegando a incapacidade do ser humano aceder ao conhecimento da 'coisa em si'. Em nome da integração dessa herança continuamos envolvidos na busca do conhecimento sobre os mistérios do ser humano e da vida.

³ Para aprofundamento desta questão remetemos para a leitura de *Matéria, forma e essência. O Caminho cognitivo da Filosofia à Antroposofia* de Rudolf Steiner.

Ao invés, numa via rumo ao conhecimento integral do ser humano, o ‘Século das Luzes’ deveria também ter procurado métodos científicos que permitissem sistematizar e compreender o conhecimento metafísico, tal como desenvolvido na vasta obra de Rudolf Steiner, por exemplo.

Esse conhecimento, do qual actualmente o ser humano ocidental se priva, que no entanto ainda prevalece nalgumas sociedades arcaicas, era transmitido, por iniciação, nas antigas escolas de mistérios e nos rituais de passagem, permanecendo hoje guardado na linguagem simbólica do espólio mitológico:

The men’s councils and the totem-clans preserve this teaching about hidden things that lie apart from man’s daytime existence – things which from primeval times, have always constituted his most vital experiences. Knowledge about them is handled on to younger men in rites of initiation. The mysteries of the Graeco-Roman world performed the same office, and the rich mythology of antiquity is a relic of such experiences in the earliest stages of human development. (Jung 1997/ s.d.: 226)

Neste contexto, entende-se o motivo pelo qual, no âmbito da formação em psicologia analítica junguiana, se estuda meticulosamente as mitologias e os rituais ancestrais de algumas culturas arcaicas visando, entre outros, um entendimento mais profundo das heranças ocultas da humanidade, dos arquétipos, do inconsciente colectivo⁴.

⁴ Para aprofundamento destas questões recomendam-se as leituras introdutórias de Robert A. Segal (ed.), *Jung on Mythology*, Robert Coles (ed.), *Carl Gustav Jung. Selected Writings*, Daryl Sharp, *C.G. Jung Lexicon*. Para além destas obras introdutórias existe a edição completa das obras de C.G. Jung no original alemão e em inglês. A sede, a partir da qual a formação junguiana é coordenada a nível mundial situa-se no C.G. Jung Institute em Zurique, Suíça – muito próximo do consultório e da residência de Carl Gustav Jung em vida. Existem vários Institutos Jung no âmbito da geografia internacional, no entanto, o C.G. Jung Institute de Zurique, para além de oferecer formação contínua *in loco*, que permite a qualificação como Analista Junguiano(a), organiza anualmente cursos intensivos de formação introdutória no Verão. Em Portugal

Estudos de Jung, baseados em dados recolhidos junto de culturas arcaicas e sua comparação com testemunhos reunidos a partir do trabalho analítico com os seus pacientes, revelam que durante estados modificados de consciência, ou em nomenclatura junguiana, ‘eclipses de consciência’, emergem à superfície traços de estados psíquicos primitivos.

It is a fact that in eclipses of consciousness – in dreams, narcotic states and cases of insanity – there come to the surface states and cases of insanity that show all the traits of primitive levels of psychic development. The images themselves are sometimes of such a primitive character that we might suppose them derived from ancient esoteric teaching. Mythological themes clothed in modern dress also frequently appear. (Jung 1997/s.d.: 226s)

Concluimos pois que, para o entendimento do subconsciente humano, para a superação da barreira das áreas desconhecidas da mente humana, está indicado o estudo e a integração das mitologias e dos rituais ancestrais das culturas arcaicas.

Após este pequeno excursão em busca de significado para as origens mitológicas da humanidade, regressamos ao nosso propósito em torno da missão da arte.

Encontramos também em Jung o pressuposto do artista, na sua qualidade de ser criador, ter de, necessariamente, ultrapassar o domínio da vivência pessoal:

What is essential in a work of art is that it should rise far above the realm of the personal and speak from the spirit and heart of the poet as man to the spirit and heart of mankind. The personal aspect is a limitation – and even a sin – in the realm of art.
(Jung 1997/s.d.: 229)

ainda não existe nenhuma entidade oficial que permita o acesso à formação em Psicologia Analítica Junguiana.

Tal como Richter, citado no primeiro capítulo, também Jung sublinha a importância da obra de arte superar o domínio pessoal, devendo ter por objectivo o domínio da humanidade. Transcendendo o particular ascende a um nível em que se pode partilhar com a humanidade. Desprover a arte desse elemento seria pecaminoso. Mais uma vez se atesta à obra de arte um lugar de relevo para a evolução da consciência humana, daí que caiba ao artista, destituir-se da sua componente de ser particular, para ascender a um estado de consciência de responsabilidade e de missão perante o que cria:

Art is a kind of innate drive that seizes a human being and makes him its instrument. The artist is not a person endowed with free will who seeks his own ends, but one who allows art to realize its purposes through him. As a human being he may have moods and will and personal aims, but as an artist he is 'man' in a higher sense – he is 'collective man' – one who carries and shapes the unconscious, psychic life of mankind. To perform this difficult office it is sometimes necessary for him to sacrifice happiness and everything that makes life worth living for the ordinary human being. (Jung 1997/s.d.: 229)

Como atrás descrito, Jung atribui ao artista a missão de contribuir para a iluminação do inconsciente colectivo através das obras que cria, por isso deve colocar-se ao serviço da arte renegando os seus intuitos pessoais para segundo plano. O artista sendo portador de uma tamanha tarefa terá necessariamente de desenvolver condutas e prioridades diferentes dos seres humanos comuns. Esse árduo trabalho de disciplina e persistência permitir-lhe-á colocar obras de arte no domínio do impessoal, do intemporal.

This is why every great work of art is objective and impersonal, but none the less profoundly moves us each and all. (Jung 1997/s.d.:231)

Encontramos, deste modo, a chave para o esclarecimento sobre o que conduz à obra de arte – a colocação do artista ao serviço da arte, a consciência de que uma obra de arte dá forma ao inconsciente colectivo, a abnegação das motivações de foro pessoal – permitindo que a obra de arte seja criada e colocada no plano do impessoal e mova quem a contempla.

2.1.4. Da Consciência Nuclear à Consciência Alargada

Se a consciência nuclear constitui o alicerce indispensável da consciência, a consciência alargada é o seu apogeu.

António Damásio

Na continuação desta viagem em demanda da missão da arte, voltemos agora a nossa atenção para os estudos contemporâneos no âmbito da neurobiologia damasiana para entendermos as correlações existentes entre esta e as problemáticas que temos vindo a desenvolver. Nos estudos de destaque que António Damásio tem vindo a realizar, salientam-se, entre outros, aqueles publicados em *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, onde encontramos a definição de dois tipos de consciência, a consciência nuclear e a consciência alargada. A consciência nuclear

fornece ao organismo um sentido do si num momento - agora e um lugar - aqui. O âmbito da consciência nuclear é o aqui e o agora. A consciência nuclear não ilumina o futuro, e o único passado que nos permite vagamente vislumbrar é o que ocorreu no instante exactamente anterior. (Damásio 1999:35s)

Significa, portanto, que o âmbito da consciência nuclear é limitado no espaço e no tempo. Na consciência alargada, por seu turno,

tanto o passado como o futuro antecipado são sentidos em simultâneo com o aqui e o agora, numa visão abrangente cujo alcance é tão vasto como o de uma história épica.

(Damásio 1999:36)

A ampliação dos planos de percepção passa, por conseguinte, pelo foro da consciência alargada. Mas, Damásio adianta ainda, a propósito da criatividade,

Se é verdade que a consciência nuclear constitui o rito de passagem para o conhecimento, é igualmente verdade que os níveis de conhecimento que abrem caminho à criatividade humana são permitidos pela consciência alargada.

(Damásio 1999:36)

Isto significa que as pesquisas contemporâneas no âmbito dos estudos da consciência, a partir da neurobiologia, vêm confirmar as teorias sobre a criatividade humana de Wordsworth, Goethe, Steiner e Jung, atrás apresentadas. Damásio também comprova que os planos de percepção através dos quais se acede à criatividade, se encontram num nível de consciência superior.

Nesta sequência, António Damásio descreve também diferentes características do cérebro e seus campos de acção.

Algumas partes do cérebro têm liberdade para vaguear pelo mundo e, ao fazê-lo, podem cartografar qualquer objecto que as características do organismo lhes permitam cartografar. Por outro lado, certas partes do cérebro, as que representam o próprio estado do organismo, não têm esse mesmo à-vontade.

Não têm liberdade de escolha. Só podem cartografar o corpo e fazem-no no interior de mapas relativamente predeterminados. Constituem a audiência cativa do corpo e encontram-se à mercê da sua uniformidade e conformidade. (Damásio 1999:41)

Esta dicotomia existente entre uma parte do cérebro que tem a capacidade de se expandir, e uma outra que tem por objectivo contrair, deve-se ao facto de a condição do corpo se ter de perseverar relativamente estável a fim de poder haver correcções bioquímicas à mínima oscilação, contrariamente ao ambiente que o rodeia que está em permanente transformação. Existe portanto também uma duplicidade física intrínseca no cérebro entre a coordenação dos processos bioquímicos internos e a liberdade de captação de registos do exterior.

A propósito da criatividade, Damásio sublinha ainda a importância da consciência para a capacidade de gestão de imagens:

A capacidade de transformar e combinar imagens de acções e cenários é a fonte de toda a criatividade. (...) A novidade pioneira trazida pela consciência foi a possibilidade de ligar o santuário íntimo da regulação da vida à capacidade de manipular imagens. (...) A consciência permitiu a ligação entre a regulação da vida interior e a manipulação das imagens.
(Damásio 1999:44)

Neste excerto Damásio descreve a função de ponte que a consciência assumiu ao constituir um elo entre a regulamentação dos processos vitais e o manejo de imagens. Funções semelhantes às da *corda de aka*, que adiante, a propósito da composição do ser na tradição Huna, iremos estudar.

De notar será ainda a discrepância existente entre a quantidade de imagens que se produzem e a quantidade de imagens a que temos acesso:

Há uma enorme desproporção entre o grande número de imagens que são constantemente geradas e que competem umas com as outras, e a janela, relativamente pequena, através da qual as imagens se tornam conscientes – a janela através da qual as imagens são acompanhadas pela sensação, imagética também, de que estamos a apreendê-las e que lhes estamos a prestar a devida atenção.

(Damásio 1999:364)

Damásio descreve aqui o processo de selecção que conduz à ampliação dos espólios do consciente e do inconsciente. A quantidade de imagens que se produzem e não são tidas em conta pelo consciente superam as que ficam registadas no consciente. Ora, ao religarmos este conhecimento com a mundivisão junguiana que nos permite penetrar nos domínios recônditos da alma humana, adquirimos um elemento fundamental a ter em conta no processo rumo à integração do espólio imagético e criativo do ser.

Em suma, os contributos de António Damásio aqui referidos permitem-nos perceber que a consciência humana se divide em consciência nuclear e consciência alargada, que o domínio da criatividade se desenvolve a partir da consciência alargada, que é função da consciência ligar os processo vitais ao processamento de imagens, que é necessário desenvolver mecanismos que permitam integrar um maior conhecimento em relação à quantidade de imagens que processamos.

2.1.5. A Criação como Tormento

Can any one at the end of this nineteenth century possibly have a distinct notion of what poets of a more vigorous period meant by inspiration? If not, I should like to describe it.
Friedrich Nietzsche

Com o intuito de aprofundarmos os processos inerentes à criação, iremos de seguida, ainda no âmbito da nossa demanda sobre a missão da arte, analisar alguns testemunhos de criadores representativos de vários domínios a fim de incorporarmos as suas definições nas nossas pesquisas.

Se, até agora, focámos a nossa atenção para a concepção do processo criativo que compreende o artista como um ser cuja missão é, a partir do seu trabalho de autoconhecimento, contribuir para a continuação da criação e conseqüentemente para a evolução cultural da humanidade, iremos de seguida abordar um exemplo que nos remete para a vivência da criatividade associada a estados modificados de consciência, ou planos de percepção, não deliberadamente escolhidos.

Adiante iremos retomar esta questão a propósito das suas implicações para a *Teoria da Integração*.

Existe, no âmbito da psicologia analítica junguiana, uma área que estuda a relação entre estados modificados de consciência não voluntários e a capacidade criativa invulgar a ela associada⁵. Na prática, trata-se de indivíduos que se caracterizam pelo facto de entrarem em estados modificados de consciência, ou planos de percepção, involuntariamente – o que vulgarmente pode ser diagnosticado por psicose, esquizofrenia ou *borderline*. O conhecimento dos diferentes planos de percepção e suas 'linguagens' específicas pode permitir, através do recurso a

processos criativos, esclarecer melhor o conteúdo anímico-espiritual desses indivíduos.

Assim, Friedrich Nietzsche, tal como Leonardo da Vinci, Vincente van Gogh e outros grandes criadores, tinha experiências de alteração de consciência não voluntária que, por um lado, o atormentavam, mas que, por outro lado, alimentavam e motivavam o seu trabalho criativo. De seguida, iremos estudar um testemunho de Nietzsche, a propósito do processo de criação de *Also Sprach Zarathustra*.⁶

(...) and my small *albergo* was so close to the shore that the noise of the rough sea rendered sleep impossible. These circumstances were very reverse of favorable; and yet, despite them, and as if in proof of my theory that everything decisive arises as the result of opposition, it was during this very winter and amid these unfavorable circumstances that my *Zarathustra* was born.

(Nietzsche 1997/s.d.: 209)

Nietzsche relaciona, neste excerto, o processo criativo com uma grande sensibilidade às condições climáticas, para além de sublinhar o efeito catalisador de circunstâncias adversas no seu desenvolvimento de tarefas importantes. Destaca-se, portanto, um estado de sensibilidade acrescido no âmbito deste seu processo criativo. No mesmo excerto adianta ainda:

Can any one at the end of this nineteenth century possibly have any distinct notion of what poets of a more vigorous period meant by inspiration? If not, I should like to describe it. Provided one has the slightest remnant of superstition left, one can hardly

⁵ Para aprofundamento destas questões aconselha-se a leitura de Bader, Alfred / Navratil, Leo (1976), *Zwischen Wahn und Wirklichkeit* e Neumann, Eckhard (1986), *Künstlermythen. Eine Psycho-historische Studie über Kreativität*.

⁶ Cf. Nietzsche, Friedrich (1997/s.d.), "Composition of thus spoke *Zarathustra*" in Ghiselin, Brewster (ed.1997/1952), *The Creative Process. Reflections on the Arts and Sciences*, pp. 208-211.

reject completely the idea that one is the mere incarnation, or mouthpiece, or medium of some almighty power. The notion of revelation describes the condition quite simply; by which I mean that something profoundly convulsive and disturbing suddenly becomes visible and audible with indescribable definiteness and exactness. One hears – one does not seek; one takes – one does not ask who gives: a thought flashes out like lightning, inevitably without hesitation – I have never had any choice about it.

(Nietzsche 1997/s.d.: 209s)

Neste trecho, Nietzsche, com o intuito de prosseguir a reflexão sobre os escritos teóricos sobre o processo criativo desenvolvido pela geração dos românticos, descreve a sua experiência de entrada num estado modificado de consciência não voluntário como algo avassalador, algo que se manifesta para além do seu controlo, algo que surge do exterior aos seus sentidos e lhe faz chegar as ideias que deve desenvolver.

Ao contrário do descrito atrás, a propósito do percurso de autoconhecimento do artista que acede a um estado alterado de consciência voluntariamente, esta experiência de Nietzsche revela a possibilidade de também ser possível aceder a esse estado involuntariamente – transformando-se conseqüentemente numa experiência de tormento. Trata-se de uma experiência de erupção do subconsciente ao invés de um acesso deliberado ao supraconsciente.

No mesmo testemunho Nietzsche aprofunda a descrição desse estado alterado de consciência que lhe permite entrar no processo criativo:

Everything occurs quite without volition, as if in an eruption of freedom, independence, power and divinity. The spontaneity of the images and similes is most remarkable; one loses all

perception of what is imagery and simile; everything offers itself as the most immediate, exact, and simple means of expression.

(Nietzsche 1997/s.d.: 210)

Se no trecho anteriormente citado Nietzsche descreve o momento avassalador de entrada num estado modificado de consciência, neste trecho descreve a sua percepção de permanência nesse estado como algo mais pacífico. Embora acentue, de novo, a ausência de vontade que perpetua esse estado, sublinha o fluxo espontâneo de imagens, a anulação das fronteiras que perpassam o imaginário e a facilidade com que tudo assimila.

Em suma, o testemunho de Nietzsche trouxe um contributo valioso para as nossas pesquisas, ilustrando um modo particular de acesso ao fluxo imagético de um estado modificado de consciência que funciona como fonte inspiradora.

2.1.6. Imbuir com Sonho

De seguida iremos analisar excertos de “Letter to Anton Ridder van Rappard⁷” de Vincent van Gogh a propósito da sua mundivisão sobre a experiência criativa.

As to ‘The Little Winter Garden’, for example, you said yourself they had so much feeling; all right, but that was not accidental – I drew them several times and there was no feeling in them. Then afterwards – after I had done the ones that were so stiff – came the others. It is the same with the clumsy and awkward things. *How it happens that I can express something of that kind?* Because the thing has already taken form in my mind before I start on it. The first attempts are absolutely unbearable. I say

⁷ Cf. van Gogh, Vincent (1997/1936), “Letter to Anton Ridder van Rappard” in Ghiselin, Brewster (ed. 1997/1952), *The Creative Process. Reflections on the Arts and Sciences*, pp. 46-47. 1936 corresponde à data da tradução inglesa aqui utilizada.

this because I want you to know that if you see something worthwhile in what I am doing, it is not by accident but because of real intention and purpose.

(van Gogh 1997/1936:46)

Neste trecho van Gogh destaca, essencialmente, três aspectos – primeiro, o facto de antes de dar forma a uma imagem a visualizar previamente na sua mente, ou seja no seu ‘écran interior’⁸, segundo, que faz variadas tentativas para conseguir reproduzir o que visualizou e terceiro, que, por esse motivo tudo o que puder ser encontrado nas suas pinturas teve um longo trabalho intencional por detrás. Nesta descrição do processo criativo de Vincent van Gogh, a ‘inspiração’ constitui-se como uma forma de antevisão não material que constitui o ponto de partida para a imagem material a elaborar. Enquanto que em Nietzsche verificámos que a inspiração se processava no âmbito das ideias em van Gogh a inspiração processa-se no âmbito das imagens. Este fenómeno pode ser entendido a partir do estudo dos temperamentos (Rudolf Steiner), do estudo das tipologias (Carl Gustav Jung) ou a partir do estudo das inteligências múltiplas (Howard Gardner)⁹.

Van Gogh acentua ainda o seu propósito omnipresente de imbuir com sonho o que cria, distanciando-se, desse modo, de uma representação meramente naturalista:

⁸ Adiante iremos poder relacionar e localizar a ‘visão interior’, ou o ‘écran interior’ com o ‘chakra da terceira visão’.

⁹ Os estudos sobre as inteligências múltiplas desenvolvidas por Howard Gardner, professor de cognição e educação na Universidade de Harvard, E.U.A., têm vindo a revolucionar os estudos tradicionais sobre as definições lineares de inteligência. Para aprofundamento desta temática sugere-se a leitura de Gardner, Howard (1999), *Intelligence Reframed. Multiple Intelligences for the 21st Century*. Neste livro Gardner prossegue as suas pesquisas iniciadas em *Frames of Mind* ampliando o leque de inteligências a considerar para permitir um mapeamento mais fidedigno das variações humanas e suas formas de actuar.

When I once get the feeling of my subject, and get to know it, I usually draw it in three or more variations – be it a figure or landscape – only I always refer to Nature for every one of them and then I do my best not to put in any detail, as the dream quality would be lost.

(van Gogh (1997/1936: 47)

O processo criativo que van Gogh aqui nos apresenta passa por uma tentativa de, deliberadamente, reproduzir as imagens que interiormente se lhe apresentam incluindo a ‘qualidade de sonho’ a elas inerente que as distingue das imagens da natureza. Esta preocupação de evitar a perda da ‘qualidade de sonho’, associa-se ao atrás referido a propósito da missão da arte elevar a terra ao céu continuando a criação.

2.1.7. Do Sonho à Partitura

Seguidamente iremos fazer uma breve incursão ao processo criativo de Wolfgang Amadeus Mozart. Para tal recorreremos “A Letter”¹⁰ também incluída na colectânea editada por Brewster Ghiselin em *The Creative Process. Reflections on the Arts and Sciences* que tem servido de base para os trechos que temos vindo a seleccionar.

When I am, as it were, completely myself, entirely alone, and of good cheer – say, travelling in a carriage, or walking after a good meal, or during the night when I cannot sleep; it is on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. Those ideas that please me I retain in memory, and I am accustomed as I have been told, to hum them to myself. (Mozart 1997/1912:34)

¹⁰ Cf. Mozart, Wolfgang Amadeus (1997/1912), “A Letter” in Ghiselin, Brewster (ed.1997/1952), *The Creative Process. Reflections on the Arts and Sciences*, pp.34-35. 1912 corresponde à data da tradução inglesa aqui utilizada.

Ao contrário de Nietzsche que descreve o processo de inspiração como um momento induzido por forças exteriores avassaladoras, Mozart sublinha que, embora também em períodos de isolamento, o seu fluxo de ideias se processa a partir de estados de descontração. Para a gestão das ideias que obtém recorre ao livre arbítrio e ao segredo. Também aqui denotamos uma grande diferença para com Nietzsche em relação à componente da liberdade. Enquanto que para Nietzsche todo o processo criativo se processa a partir de um acto não voluntário, em Mozart o processo desenvolve-se de um modo mais tranquilo e integrado.

All this fires my soul, and, provided I am not disturbed, my subject enlarges itself, becomes methodised and defined, and the whole, though it be long, stands almost complete and finished in my mind, so that I can survey it, like a fine picture or a beautiful statue, at a glance. Nor do I hear in my imagination the parts *successively*, but I hear them, as it were, all at once. What a delight this is I cannot tell! All this inventing, this producing, takes place in a pleasing lively dream. Still the actual hearing of the *tout ensemble* is after all the best. What has been thus produced I do not easily forget, and this is perhaps the best gift I have my Divine Maker to thank for.

(Mozart 1997/1912:34s)

Nesta descrição, Mozart sublinha que, caso não seja perturbado, a obra que ouve e visualiza na sua mente se amplia e estrutura. Mais uma vez encontramos aqui a analogia ao écran interior, ao chacra da terceira visão, ou seja, à uma experiência do domínio do supraconsciente que Mozart descreve como uma vivência de sonho extático que lhe permite desenvolver as suas composições.

2.1.8. Do Caos aos Arquétipos da Vida

The meaning and significance of form itself probably depends on the countless associations of man's history.

Henry Moore

Voltemos agora as nossas atenções para as experiências criativas do escultor Henry Moore¹¹.

This is what a sculptor must do. He must strive continually to think of, and use form in its full spatial completeness. He gets the solid shape, as it were, inside his head – he thinks of it, whatever its size, as if he were holding it completely enclosed in the hollow of his hand. He mentally visualizes a complex form from all round itself: he knows while he looks at one side what the other side is alike; he identifies himself with its centre of gravity, its mass, its weight; he realizes its volume, as the space that the shape displaces in the air.

(Moore 1997/s.d.: 69)

Moore sublinha a necessidade do escultor apreender 'consciência espacial' que permita visualizar a forma do objecto a esculpir de todos os ângulos, integrando todas as suas qualidades incluindo o seu centro de gravidade. Defende, portanto, um trabalho prévio de visualização integral do objecto.

Moore avança ainda uma descrição do processo criativo que brota do subconsciente e se eleva ao consciente, à ordem, que vai do caos ao cosmos.

I sometimes begin a drawing with no preconceived problem to solve, with only the desire to use pencil on paper, and make

lines, tones and shapes with no conscious aim; but as my mind takes in what is so produced a point arrives where some idea becomes conscious and crystallizes, and then a control and ordering begins to take place.

(Moore 1997/s.d.: 72)

Neste trecho Moore esclarece-nos como, a partir de rabiscos subconscientes, em certo momento, se instala um ponto de viragem que equivale a uma tomada de consciência que, por seu turno, permite uma estruturação ordenada.

Um outro aspecto de merecido destaque no trabalho criativo de Henry Moore, está associado à sua preferência pela escolha de formas invocadoras dos arquétipos da vida.

The meaning and significance of form itself probably depends on the countless associations of man's history. For example, rounded forms convey the idea of fruitfulness, maturity, probably because the earth, women's breasts, and most fruits are rounded, and these shapes are important because they have this background in our habits of perception. I think the humanist organic element will always be for me of fundamental importance in sculpture, giving sculpture its vitality.

(Moore 1997/s.d.:72)

Ao recorrer deliberadamente ao uso preferencial das formas arredondadas como arquétipos da vida, Moore define o seu propósito de elevar a arte a uma continuação da criação devolvendo vitalidade à pedra inerte.

*

Em suma, os quatro testemunhos destes quatro criadores que escutámos permitiram-nos penetrar de uma forma mais

¹¹ Cf. Moore, Henry (1997/s.d.), "Notes on Sculpture" in Ghiselin, Brewster (ed.1997/1952), *The Creative Process. Reflections on the Arts and Sciences*, pp. 68-73.

profunda no entendimento do processo criativo individual de cada um dos intervenientes. Todos revelaram processos de visualização interior do objecto antes da sua concepção material. As graduações existentes na forma como essas visualizações são experienciadas devem-se à multiplicidade de temperamentos e tipologias que caracterizam o ser humano. Ficou claro que o acesso à criatividade passa em todos os casos estudados pelo acesso a estados modificados de consciência.

2.1.9. Arte - A Demanda do Sagrado envolto no Materialismo Científico

The more consciousness evolves, the more it grows beyond the narrow bounds of the personal ego, the more it touches the transpersonal and universal Divine.

Ken Wilber

Com o intuito de concluirmos este espaço introdutório relacionado com a missão da arte e com os processos criativos, iremos de seguida estudar a abordagem de Ken Wilber a partir do seu artigo “In the Eye of the Artist”¹².

No início deste artigo Wilber descreve três modos de abordagem do mundo, a partir dos quais o ser humano acede ao conhecimento, o ‘olho da carne’, o ‘olho da mente’ e o ‘olho da contemplação’ que define do seguinte modo:

According to the perennial philosophy – the common mystical care of the world’s great spiritual traditions – men and women possess at least three different modes of knowing: the eye of flesh, which discloses the material, concrete, and sensual world; the eye of mind, which discloses the symbolic, conceptual, and linguistic world; and the eye of contemplation, which discloses

the spiritual, transcendental, and transpersonal world. These are not three different worlds, but three different aspects of our one world, disclosed by different modes of knowing and perceiving.
(Wilber 1999: 371)

Wilber concebe estes três modos de perceber o mundo como três abordagens da mesma realidade uma divida por concepções do foro da sensação, da razão e da contemplação. Mais, adianta que estes três modos de percepção do mundo não são dados a conhecer ao ser humano na sua íntegra, mas que se desenvolvem gradualmente do mais denso ao mais subtil (Wilber 1999:371).

Relacionando estes modos de percepção do mundo com uma teoria crítica da arte, Wilber coloca a questão pertinente 'que olho, ou olhos estão a ser usados pelo artista'? Associado à procura da origem da percepção do artista está a localização do momento evolutivo em que o artista pretende expressar-se:

Where on the Great Chain of Being is the phenomenon the artist is attempting to depict, evoke or express?
(Wilber 1999:372)

Para o âmbito das nossas pesquisas esta questão é fundamental. Tendo em conta o papel da arte como missão que contribui para a evolução cultural e espiritual da humanidade, é fundamental integrar o momento de evolução que a respectiva obra de arte representa. Neste sentido, Wilber acentua que o que constitui o real não é o exterior, não é a forma das coisas, mas a sua essência. Wilber cita Kandinsky a propósito da evolução do artista rumo à abertura do 'olho da contemplação' nos seguintes moldes:

¹² Cf. Wilber, Ken (1999), "In the Eye of the Artist" in *The Collected Works of Ken Wilber, Volume Four*, pp.371-381.

If artists are to 'be servants of the Spirit,' he said, then they must grow and develop their own souls to a point at which they are capable of directly intuiting the spiritual dimension. In order to see (let alone artistically convey) Spirit, the eye of contemplation must first be opened, and this opening – Kandinsky's 'revelation of Spirit illumined as if by a flash of lightning' – discloses newer, higher, and wider dimensions of existence.

(Wilber 1999: 377)

A partir de Kandinsky, a missão do artista é servir o espírito, um processo que requer a abertura do 'olho da contemplação' para penetrar em dimensões que revelam formas mais amplas e elevadas da existência. Este fenómeno aqui descrito relaciona-se intimamente com o processo criativo atrás descrito por Mozart aquando da sua penetração num sonho extático onde toda a criação se lhe revelara.

Wilber sublinha ainda, tal como Goethe e Steiner, o efeito de encorajamento que uma obra desenvolvida a partir de dimensões superiores conquistadas pelo artista provoca em quem a contempla:

In the artist's own spiritual growth and development, ever subtler experiences, emotions and perceptions would come into view, and it was the artist's duty to portray these subtler experiences (transcendalia), and thus evoke them and encourage them in those who witness with care the finished work.

(Wilber 1999: 377)

Ao fazermos um breve ponto da situação, verificamos portanto uma linha de pensamento e de vivência que vem desde os mistérios egípcios na Escola de Heliópolis, passando pelos mistérios de Apolo, pela demanda de Parcival, pela Escola de

Atenas dos Neo-platônicos, pela estética de Goethe, pelos Românticos, por Steiner, por alguns artistas de destaque do século XX, que liga o crescimento e desenvolvimento espiritual à qualidade, cada vez mais subtil, das obras que nessa sequência podem ser elaboradas pelo artista, e ao efeito de iluminação e ampliação da consciência que essas obras provocam em quem as contempla.

Voltando ao texto de Wilber, este acentua que quanto mais a consciência do ser evolui tanto mais se ultrapassam as barreiras que limitam o ego pessoal aproximando-se, desse modo do alcance do divino, do transpessoal:

The more consciousness evolves, the more it grows beyond the narrow bounds of the personal ego, the more it touches the transpersonal and universal Divine.

(Wilber 1999: 377)

A obra de arte só pode transcender as barreiras do espaço e do tempo para o domínio do eterno quando está associada a um processo de autoconhecimento e de ganho de consciência, um domínio que exige a libertação das amarras do umbigo egocêntrico que reduzem o campo de penetração e de visão, amarras essas que contribuíram para o fenómeno da 'miopia do todo'.

Wilber destaca na sequência do seu artigo, e de acordo com alguns artistas modernos, a involução que a arte suprema sofreu tanto no plano do desenvolvimento da alma do artista quanto no efeito que as obras deixaram de provocar em quem com elas se confronta:

According to modern masters as Malevich, Franz Marc, Paul Klee, Brancusi, and others, true and genuine art, the highest art, involved. Firstly, the development or growth of the artist's own soul, right up to the point of union with universal Spirit and

transcendence of the separate self or individual ego; and second, the artistic depiction/ expression of this spiritual dimension, particularly in such a way as to evoke similar spiritual insights on the part of observers.

(Wilber 1999:378)

Esta constatação é de destaque basilar para as premissas que aqui pretendemos acentuar, a decadência dos artistas e da arte por eles desenvolvida, por um lado, e a necessidade de, por outro lado, conscientemente, através do trabalho de autoconhecimento associado à criatividade se desenvolver uma cultura do interior e das essências que permita devolver à arte o seu lugar de terceiro reino, a sua missão de elevar a terra ao céu, de constituir a gênese para o Pan-Antropos, o ser humano que procura conhecer e explorar conscientemente os vários planos de percepção que o integram.

Para elucidar e exemplificar como o processo criativo rumo à arte suprema pode ser desenvolvido, Wilber descreve a feitura das thangkhas tibetanas, das paisagens Zen e da iconografia hindu:

The artist / master enters meditative samadhi, or contemplative union, and from the union of the subject and the object, the 'subject' then 'paints' the 'object', and although all three – painter, painting, and object – are now one indivisible act.

(Wilber 1999:378)

Neste tipo de processo criativo inerente à tradição oriental, o artista acede deliberadamente a um estado modificado de consciência através de meditação permitindo, desse modo, alcançar um estado de fusão com o objecto; é a partir dessa vivência de fusão com o objecto que a pintura se desenvolve sob a máxima 'He who cannot become an object cannot paint that

object.’ Neste estado modificado de consciência fundem-se o sujeito e o objecto, o interior e o exterior, o próprio e o outro.

Wilber conclui o seu exímio artigo com uma homenagem aos grandes artistas da era moderna que alimentaram a demanda pela sacração da arte, pela procura do espírito e do sagrado num mundo adverso, envolto em materialismo científico.

Para finalizar, Wilber, lança um repto para o nascimento de um novo movimento de arte no Ocidente, repto esse que amplamente subscrevemos...

The great artists of the modern era kept alive the quest for the sacred and the search for Spirit, while all about them the cultural world was succumbing to scientific materialism. For this we are forever in their debt. The next great movement in Western art is waiting to be born.

(Wilber 1999: 379)

2.2. Estrutura do Ser – Níveis de Consciência

Será que a vida é um sonho, no qual eu perco a consciência do que a precedeu? E que voltarei a ter consciência disto no momento do despertar, isto é, na morte? Deste modo, é bem possível que eu exista desde a eternidade.”

J. W. Ritter

Assim, como o caminho em direcção ao exterior conduz a uma diluição do eu, a uma penetração no espaço, o caminho em direcção ao interior significa um mergulho na corrente do tempo.

Bernard Lievegoed, *O Homem no Limiar*

Na sequência da reflexão sobre a missão da arte e os processos de criação do artista, passamos a delinear o modelo da *Teoria da Integração, Uma Poética da Alma* que tem como pressuposto macroscópico o paradigma da tripartição do Ser no

âmbito da composição, de base, dos níveis de consciência (Long 1953, Assagioli 1965, Wilber 1986). Um dos elementos inovadores inerentes a este paradigma reside na integração de um nível de ‘supraconsciência’ que grande parte das teorias *main stream* da divisão binária do Ser em ‘consciente’ e ‘não consciente’ ou ‘inconsciente’¹³ não contemplam¹⁴.

As pesquisas de Sigmund Freud em torno do ciclo de Viena na viragem de séc. XIX/XX trouxeram um importante contributo – a descoberta do *inconsciente* como área de *sombra* a integrar as essências profundas do Ser. A partir de Freud desenvolveram-se escolas de psicanálise que caracterizaram e influenciaram múltiplos registos ao longo do séc. XX¹⁵. E embora o aprofundamento nesse campo tivesse sido fundamental para o ganho de consciência do Ser, o direccionamento exclusivo para o modelo freudiano atingiu um momento de saturação¹⁶. Simultaneamente, os estudos do Ser que contemplam o ‘não consciente’ ou ‘inconsciente’ parecem não estar ainda suficientemente divulgados. As ferramentas e as linguagens que permitem o acesso e o entendimento das profundidades da esfera inconsciente do Ser ainda não constituem um paradigma colectivo

¹³ O legado de Sigmund Freud (1856-1939) moldou o *inconsciente colectivo* do séc. XX no âmbito da psicologia das profundezas (*Tiefenpsychologie*) e menosprezou valiosos contributos tanto de seus contemporâneos, como Rudolf Steiner (1861-1925), Alfred Adler (1870-1937) e Carl Gustav Jung (1875-1961) por exemplo, como, mais tarde, também os de Wilhelm Reich (1897-1957), Roberto Assagioli (1888-1974) e Erich Fromm (1900-1980) por exemplo. Urge integrar a essência destes contributos para uma re-leitura actualizada dos ensinamentos que podemos destilar do séc. XX no âmbito dos estudos em torno da estruturação dos níveis de consciência do Ser.

¹⁴ Não nos referimos, tampouco, às correntes de índole puramente materialista, herdadas do séculos XIX, e ainda em vigor, que estudam somente as componentes do foro do ‘eu médio’ do Ser.

¹⁵ Como adiante iremos ver, o estudo da área de ‘sombra’ do Ser (designado por *inconsciente, subconsciente, eu inferior*), corresponde à primeira etapa num processo que visa um gradual ganho de consciência.

¹⁶ De notar será também o surgimento, por oposição à psicologia das profundezas, de várias correntes de herança e índole *cartesiano-positivista* nas quais se podem incluir as abordagens exclusivamente cognitivas e comportamentais, ou seja, o estudo e a validação do conhecimento do Ser baseado exclusivamente na avaliação daquilo que adiante apelidamos de *eu médio, inconsciente médio ou consciente*.

suficientemente claro por forma a permitirem uma integração plena desse lado compositor do Ser. É nosso intuito contribuir também para o seu esclarecimento.

Nesta viragem do século XX para o século XXI importa acrescentar, integrar outra das essências profundas do Ser – o *supraconsciente* ou *eu superior*¹⁷. Só ampliando o modelo das essências profundas do Ser será possível ampliar também a sua consciência.

No seguinte iremos apresentar o modelo da tradição *Huna* estudado ao longo de 50 anos por Max Freedom Long (1890-1971)¹⁸, o modelo da *psico-síntese* desenvolvido pelo médico Roberto Assagioli¹⁹ e o modelo da *teoria integral da consciência* no âmbito da *psicologia integral* de Ken Wilber²⁰, como módulos introdutórios ao modelo da *teoria da integração* que aqui pretendemos expor. A curiosidade com que aqui nos deparamos liga-se com o facto destes três modelos, embora desenvolvidos separadamente, se encaminharem na mesma direcção rumo ao ganho de consciência do Ser. O ponto de partida comum assenta na tripartição dos níveis de consciência do Ser.

¹⁷ Os modelos propostos neste sentido são anteriores à viragem do séc. XX/XXI. O que aqui se pretende acentuar é que a integração do *supraconsciente* ou *eu superior* seja um constituinte para o paradigma do ser humano do século XXI, para o Pan-Antropos.

¹⁸ Max Freedom Long fundou os *Huna Research Associates*.

¹⁹ Roberto Assagioli foi fundador e director da *Psychoynthesis Research Foundation*.

²⁰ Ken Wilber desenvolveu recentemente o conceito de *psicologia integral* – *Integral Psychology*. É autor de uma extensa bibliografia de referência no âmbito dos *Estudos da Consciência*.

2.2.1. Modelos de Tripartição dos Níveis de Consciência

Long (1953)	Assagioli (1965)	Wilber (1986)
Eu Superior <i>High Self</i>	Eu Superior <i>Higher Self</i> e Inconsciente Superior ou Supraconsciente <i>Higher Unconscious or Superconscious</i>	Supraconsciente <i>Superconscious</i>
Eu Médio <i>Middle Self</i>	Inconsciente Médio <i>Middle Unconscious</i>	Autoconsciente <i>Self-conscious</i>
Eu Inferior <i>Low Self</i>	Inconsciente Inferior <i>Lower Conscious</i>	Subconsciente <i>Subconscious</i>

2.2.2. Eu Inferior, Eu Médio, Eu Superior na Tradição Huna²¹

If we agree with the kahunas that there is growth or evolution in the world, wherever there is any form or level of consciousness expressing itself in life, we must agree that the low self, like the middle self and the High Self, has come up by an evolutionary process from lower levels.

Max Freedom Long

Max Freedom Long iniciou as suas pesquisas sobre os povos da antiga Polinésia em 1917. (Re)descobriu a tradição *Huna* na ilha geograficamente mais isolada da Polinésia, o Hawaii. Fundou os *Huna Research Associates*, uma associação de investigadores

²¹ Ver imagem (32 a), "O Dia dos Deuses" de Paul Gauguin, em anexo, na imagoteca.

que estudam e aprofundam os conhecimentos herdados da tradição *Huna*.

A nossa escolha do modelo de consciência desenvolvido na tradição *Huna*, que assenta no legado dos sacerdotes nativos denominados *kahunas*, deve-se ao facto insólito de se tratar de uma antiga tribo de elevada inteligência muito familiarizada com modelos conceptuais de consciência com bases análogas aos mais recentes *estudos da consciência - consciousness studies*²².

The Hawaiian Islands had been isolated from the rest of the world for centuries until Captain Cook discovered them in 1778. The inhabitants were primitives, but primitives of high intelligence. [...] They had come across the vast Pacific from some other lands, as their legends tell, sailing their outrigger canoes, guided by a knowledge of the stars. [...] Their basic or race talent lay, not in mechanics, but in a peculiar ability to arrive at an understanding of human consciousness, its nature and divisions, and the forces through which the elements of consciousness work.

(Long 1953:1-2)

2.2.2.1. Eu inferior

Embora não pretendamos enveredar por um estudo do foro antropológico, neste contexto, a reflexão sobre a tradição *Huna* pareceu-nos pertinente tanto para o âmbito do estudo da *evolução em espiral*, atrás apresentada, como, particularmente, para a concepção tripartida dos níveis de consciência impressa na cosmovisão deste velho povo. Assim, os três níveis de consciência

²² Os estudos da consciência – *consciousness studies* constituem um espaço de investigação inovador e multidisciplinar que reúne cientistas e investigadores internacionais das mais diversas áreas do saber (filosofia, ciências cognitivas, neurofisiologia, biologia, física, psicologia, linguística, religião, matemática, sociologia, psiquiatria, etc.) em torno do mesmo propósito – investigar e

na tradição *Huna* designam-se por *eu inferior - low self*, *eu médio - middle self* e *eu superior - high self*²³. O *eu inferior* é definido do seguinte modo na tradição *Huna* (Long 1953:14-20):

1. É uma entidade de consciência separada, tal como o *eu médio* e o *eu superior*.
2. Serve os outros dois *eus*, sendo como um irmão jovem do *eu médio*.
3. Controla os vários processos do corpo físico (tecidos, órgãos, células, etc.), excepto os músculos voluntários.
4. Constitui a fonte das emoções. Todo o tipo de emoção provem do *eu inferior* que se manifesta através do *eu médio*. Amor, ódio e medo emanam do *eu inferior* como emoções, por vezes de modo tão avassalador, que se sobrepõem à *vontade* do *eu médio*, à sua capacidade de reacção.
5. Desenvolve as *forças vitais* que alimentam os três *eus*. Os três *eus* estão ligados por uma *corda de aka*²⁴ através da qual se intercomunicam. A força vital enviada para o *eu médio* manifesta-se como *vontade*.
6. Capta todas as impressões sensoriais através do cinco sentidos que apresenta ao *eu médio* para interpretação.
7. Regista todas as impressões e todos os pensamentos (sons, imagens, palavras, visões) agrupando-os por unidades temporais – *time trains* - que contém múltiplas impressões distintas. Este tipo de informação é retida e transportada no órgão que vulgarmente se designa por cérebro. Os *kahunas* recorriam à imagem de granulados constituídos por pequenas formas redondas, do formato

aprofundar o conhecimento da consciência humana. Os resultados destas investigações divulgam-se no conceituado *Journal of Consciousness Studies*.

²³ Optámos pela tradução inglesa, proposta por Long, em vez do seu equivalente original em dialecto polinésio.

²⁴ A *corda de aka* pode comparar-se, por analogia, a *Pythia*, a sacerdotisa de Apolo que está sentada sobre uma fenda e que liga a terra e o céu.

de uva ou amora, para simbolizarem este compactar de informação.

8. Disponibiliza memórias sempre que o *eu médio* as requisita dando, desse modo, a impressão de ser o *eu médio* o detentor do espólio de todas as memórias que habitam o Ser. A cooperação ideal processa-se de modo a ser o *eu inferior* a estar ao serviço do *eu médio*. A informação deve fluir através da *corda de aka* permitindo a ligação entre os três *eus*.
9. Constitui a componente do Ser que pode ser influenciada e controlada por sugestão hipnótica ou mesmeriana. Também desempenha um papel importante na implementação de formas de pensamento / ideias noutrém que esteja disposto a ser sugestionado.
10. Tem absoluto controlo sobre as forças vitais de base e de qualquer uso da substância *aka* do seu *corpo-sombra*.
11. Pode reter memórias que o *eu médio* não racionalizou aquando da sua formação. Essas memórias raramente podem ser activadas pelo *eu médio* por não estar consciente da sua existência para as poder solicitar. Como, no entanto, o *eu inferior* reage fortemente a essas *fixações* ou *complexos*, há problemas que daí podem advir.

Em resumo, o *eu inferior* constitui o nível mais baixo de consciência do Ser ligado, pela *corda de aka*, ao *eu médio* e ao *eu superior*. É no *eu inferior* que se produzem e controlam os processos vitais que regem o Ser, também é nesse nível que se acumulam e agrupam as percepções do exterior do foro das sensações (5 sentidos), do foro das impressões e dos pensamentos. O *eu inferior* constitui portanto um gigante depósito de informação colhido ao longo do tempo. Depósito esse que inclui tanto o filtrado, racionalizado pelo *eu médio* como o não filtrado, o não

racionalizado. É dessas profundezas do Ser que jorra a fonte de todas as emoções. É também aí que se aloja o governo da capacidade de sugestão entre o Ser e os outros Seres.

O *eu inferior* constitui a lava primordial do Ser que pode e deve ser moldada. Conhecer profundamente os mecanismos que caracterizam o *eu inferior* é tarefa do *eu médio* para dele se poder servir em vez de ser servo deste. O derradeiro propósito do *eu inferior* é transformar-se, gradualmente, em *eu médio*.

2.2.2.2. Eu Superior

The greatest single discovery in the life of any man or woman is that there is a High Self.

Max Freedom Long

Já referimos, no contexto, algumas das particularidades do *eu médio* como filtro e *irmão mais velho* do *eu inferior*. Devido ao seu papel mediador optámos, em seguida, por apresentar primeiro os atributos do *eu superior* tal como definidos na tradição *Huna* (Long 1953: 84-96):

1. Tal como o *eu inferior* e o *eu médio*, o *eu superior* é uma entidade não material. Entidade essa que *paira* sobre o corpo físico, podendo estar mais próximo ou mais distante deste.
2. O *eu inferior* e o *eu superior* estão sempre unidos por uma *corda de aka* comparável a um cabo de telefone através do qual podem comunicar.
3. Se os três *eus* estiverem a funcionar de modo regular, o *eu médio* pode enviar mensagens/solicitações ao *eu inferior* que este, por sua vez, transmite ao *eu superior* usando a *corda de aka*.

-
4. Tem de haver fluxo de energia vital²⁵ ao longo da *corda de aka* para que a comunicação se possa processar.
 5. O *eu superior* tem o conhecimento e o poder de realizar todos os eventos e todas as circunstâncias que lhe são invocadas. Para tal produz inicialmente moldes invisíveis desses eventos e dessas circunstâncias na *corda de aka*, depois esses moldes são solidificados / materializados por substância física. Quando este processo está concluído, aquilo que anteriormente foi invocado surgirá no nível físico.
 6. O *eu superior* situa-se no limite supremo da *corda de aka* e corresponde à entidade de consciência mais evoluída do Ser. Nele encontra-se toda a sabedoria, todo o aconselhamento, toda a capacidade de julgar.
 7. Tem uma forma de habilidade mental que inclui a capacidade de memória e o poder da razão muito superiores às do *eu médio*, para além da faculdade de poder aceder ao passado incluindo às áreas que ficaram cristalizadas²⁶.
 8. O *eu superior* é frequentemente designado por *conselheiro milagroso* devido ao seu nível de evolução que integra a alta inteligência e sabedoria.
 9. É simultaneamente guia e guardião do Ser desde que este desprenda o *eu médio* para que o *eu superior* possa desempenhar essa sua função natural²⁷.

²⁵ A noção de energia vital ou *bioenergia* pode ser aprofundada através da investigação do legado de Wilhelm Reich e de seus estudiosos. O médico Alexander Lowen, aluno de Wilhelm Reich, desenvolveu a questão da *bioenergia* na sua obra de referência *Bioenergetics: The revolutionary therapy that uses the language of the body to heal the problems of the mind*.

²⁶ Em termos terapêuticos esta capacidade pode ser usada para dissolver nós que o *eu inferior* acumulou, sem serem previamente filtrados pelo *eu médio*. Nós esses que constituem obsessões das quais o *eu inferior* não se conseguiu libertar e das quais o *eu médio* não tem consciência.

²⁷ Isto consiste basicamente num acto de consciencialização mental que requer que o Ser se concentre e active o fluxo vital na *corda de aka* que liga o *eu inferior* ao *eu superior*.

-
10. A informação que é enviada do *eu inferior* para o *eu superior* não se processa somente por palavras, mas por formas de pensamento agrupadas em granulados que representam frases e pensamentos que fluem ao longo da *corda de aka* até atingirem o *eu superior*.
 11. O *eu superior* nunca interfere com o *eu inferior* ou com o *eu médio* sem para isso ser solicitado. Respeita profundamente a *lei do livre arbítrio* que permite que ambos, o *eu inferior* e o *eu médio*, possam aprender por experiência.
 12. Alguns indivíduos têm a faculdade de aceder ao saber por *intuição*. Essa faculdade permite-lhes experimentar a presença do *eu superior*. A *intuição* equivale a alta inteligência e sabedoria fornecida ao *eu médio* através do seu *eu superior*. No entanto, o acto de intuir é uma experiência solitária que não pode ser vivenciada com outros²⁸.

Em síntese, o *eu superior* constitui-se como uma entidade autónoma que, não sendo do foro material, habita fora do Ser, estando, no entanto, ligado a este pela *corda de aka* que funciona como corredor através do qual pode fluir a comunicação com o *eu inferior*. Esta ligação permite que o *eu superior* possa ajudar a dissolver os equívocos registados pelo *eu inferior*, sem filtragem pelo *eu médio*, que constituem obsessões para o *eu inferior*. Esse corredor designado por *corda de aka* necessita de ser nutrido por *energia vital* ou *bioenergia*. O *eu superior* é a fonte da alta inteligência, da sabedoria.

No entanto, o que o caracteriza não é a lava primordial inerente ao *eu inferior*, mas a subtileza com que primeiramente

²⁸ Adiante iremos retomar e aprofundar, a propósito da *teoria de integração*, os processos inerentes ao uso da *intuição* no âmbito criativo.

desenvolve moldes invisíveis de formas de pensamento que ao descerem pela *corda de aka* se acabam por materializar no plano físico. O uso consciente dessa faculdade apelidamos de *intuição*. O *eu superior* estabelece como que o contraponto para o *eu inferior*, sendo o primeiro o plano de absoluta consciência, da alta sabedoria e o segundo o plano de ausência de consciência, do depósito indiscriminado de todas as experiências ao longo do tempo. No entanto, é necessário recorrer à fonte vital que jorra do *eu inferior* para nutrir a *corda de aka* através da qual se pode comunicar com o *eu superior*. Existe, portanto, uma interação bipolar da matéria em bruto para a matéria destilada.

No seguinte vamos debruçar-nos sobre o papel do terceiro elemento neste processo o *eu médio* tal como nos é revelado na tradição *Huna* (Long 1953: 14-71, 84-114):

2.2.2.3. Eu médio

Our task as middle selves is primarily that of learning to work consciously and properly with both the low self and the High Self.

Max Freedom Long

1. O *eu médio* tem, como o próprio nome indica, uma função essencial de mediador entre o *eu inferior* e *eu superior*.
2. Não tem capacidade de memória, pelo que tem de recorrer aos 'arquivos' de memória instalados no *eu inferior*.
3. Em vez disso tem a capacidade de raciocinar para se inteirar da informação que lhe é apresentada pelo *eu inferior*.
4. Constitui-se como *eu pensante*.
5. A energia vital que flui ao longo da *corda de aka* manifesta-se no *eu médio* como *vontade*.
6. O *eu médio* não tem capacidade de compreender o funcionamento e os princípios que regem o *eu superior*.

Em suma as principais características inerentes ao *eu médio* são as de gestor que procura dar significado à informação que solicita ao *eu inferior* ou que este lhe envia. O seu campo de acção está intimamente relacionado com o grau de conhecimento que consegue desenvolver sobre o *eu inferior*.

Sendo detentor da actuação da *vontade* como manifestação da energia vital, cabe-lhe aprender a conhecer os mecanismos do *eu inferior* para, através dele, poder activar a *corda de aka* que liga o *eu inferior* ao *eu superior* permitindo-lhe assim uma expansão da consciência. Isto significa que o campo de acção do *eu médio* pode ser muito variado dependendo do uso da *vontade*, a sua característica por excelência²⁹.

Recorremos ao estudo sobre o *eu inferior*, *eu médio* e *eu superior* na tradição *Huna* no âmbito do nosso intuito de exemplificarmos modelos de tripartição de níveis de consciência que as abordagens que se seguem irão acentuar.

²⁹ O *eu médio* que não exercita o conhecimento dos mecanismos inerentes ao *eu inferior* acaba por actuar como escravo deste, sobretudo perante a informação acumulada e não integrada que reside no *eu inferior* e se manifesta por obsessões de que o *eu médio* não tem consciência. Conhecer o *eu inferior* significa aumentar o *grau de consciência* do *eu médio*. Num passo seguinte, o *eu médio* ao aprender a ligar o *eu inferior* ao *eu superior* acede a um patamar ainda mais amplo de consciência, consciência essa que noutra contexto se apelida de *supraconsciência*, como iremos mostrar adiante.

2.2.3. Roberto Assagioli:

Da *Psicanálise* à *Psico-síntese*

I have a body, but I am not my body. I have an emotional life, but I am not my emotions or my feelings. I have an intellect, but I am not that intellect. I am I, a center of pure consciousness.
Roberto Assagioli, "Personal Psychosynthesis – Techniques"

Roberto Assagioli (1888-1974), fundador da *psico-síntese*, integrou duas grandes revoluções precursoras no âmbito da expansão do conhecimento sobre a *psique* humana ao longo do século XX. Numa primeira fase, enquanto jovem estudante de medicina, foi membro do pioneiro grupo de psicanalistas da *Sociedade de Freud de Zurique* ao lado de Sigmund Freud e de Carl Gustav Jung. Apresentou uma tese de doutoramento sobre *psicanálise* e interessou-se, desde os primórdios, pelos mecanismos inerentes à *psicologia das profundezas*. O seu interesse pelos processos ligados ao funcionamento das *profundezas da psique* levou-o a desenvolver modelos que ultrapassaram, em muito, as abordagens da *psicanálise* ortodoxa.

Numa segunda fase, e após longos anos de pesquisa, integrou o movimento de *psicologia humanista e transpessoal* fundado pelo pioneiro Abraham H. Maslow³⁰. A matriz que distingue este novo movimento daquele dos três ramos de psicologia em vigor na época (a) *psicanálise / psicologia das profundezas*, b) *cognitivismo* e c) *behaviorismo*), liga-se com o facto do objecto de estudo não se centrar, essencialmente, nas a) *patologias da psique*, b) *patologias cognitivas* c) *patologias de comportamento*, mas sim na investigação da *ânsia do Ser* para

³⁰ *Toward the Psychology of Being*, cuja primeira edição data de 1968, constitui a obra de referência de Abraham Maslow.

atingir a saúde, a plenitude, o amor, a alegria³¹. Isto significa que, pela primeira vez, desde o surgimento da psicologia, se faz uma tentativa de redireccionar o campo de investigação para um âmbito de abordagem positiva que passa necessariamente pelo aprofundamento do *autoconhecimento* do Ser – uma área que até então era domínio privilegiado da ontologia / ontogénese e por isso um território intocável da filosofia³².

Na sequência, Assagioli aprofunda, o que apelidamos de *permeabilidade entre diversas áreas do saber* ou *Fraternidade dos Saberes*, ao travar conhecimento com estudiosos das mais dispersas origens tais como: o filósofo alemão Hermann Keyserling (1880-1946), fundador da *Escola da Sabedoria - Schule der Weisheit*, o psicólogo Viktor Frankl (fundador da *logoterapia* e da *análise existencial*), o psicólogo Robert Desoille (fundador da *terapia guiada de sonho acordado*), Carl Gustav Jung (antes e depois do seu afastamento da psicanálise), o poeta indiano Rabindranath, o sufi místico Inhayat Khan, o estudioso do budismo Zen e elo entre o oriente e o ocidente D. T. Suzuki (1870-1966) e a exploradora do Tibete Alexandra David Neel, entre outros³³.

³¹ A 7 de Julho de 2000 decorreu o Encontro Criatividade, Felicidade e Sociedade Contemporânea organizado pela “Associação Educativa para o Desenvolvimento da Criatividade” na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação de Lisboa onde foi apresentado publicamente, por Mihaly Csikszentmihalyi (Universidade de Chicago) na sua comunicação intitulada “Criatividade e Fruição: A Psicologia da Experiência Ótima”, um novo paradigma denominado *Psicologia Positiva*. O intuito da *Psicologia Positiva* assemelha-se ao acima descrito por se preocupar em desenvolver estudos, entre outros, sobre a psicologia da fruição, entendendo que o móbil do Ser não visa a doença/ patologia, mas o bem-estar. Para tal necessita conhecer-se. No mesmo Encontro houve outras intervenções conducentes à mesma mudança de paradigma: Saturnino de la Torre (Universidade de Barcelona) “Educar para a Felicidade” e Luís Miguel Neto “Educar para o Optimismo” (Universidade de Lisboa).

³² O paradigma do *Pan-Antropos*, atrás apresentado, que visa o desenvolvimento através da criatividade e do autoconhecimento implica a aprendizagem de novas metodologias de investigação que conduzam a um *conhecimento do todo*. Este paradigma pressupõe a *permeabilidade entre as diversas áreas do saber*.

³³ Esta informação pode ser consultada no sítio: <http://www.synthesiscenter.org/two.html>

Para além dos contactos pessoais frutuozos que foi travando, também desenvolveu exaustivos estudos nas áreas da medicina e da psicologia. Essas múltiplas pesquisas levaram-no a sintetizar os contributos que considerou de elevado interesse para o conhecimento da natureza humana e para seu melhoramento. É nesse contexto que desenvolve a *psico-síntese* integrada no que apelidou de *psicologia das altitudes (height psychology)* como extensão complementar da *psicologia das profundezas*.

Uma das bases da *psico-síntese* assenta no chamado *Diagrama do Ovo – Egg diagram* que em seguida passamos a apresentar.

2.2.4. O Diagrama do Ovo de Roberto Assagioli

A composição de base do *Diagrama do Ovo* segue o modelo de tripartição dos níveis de consciência em (1) *Inconsciente inferior*, (2) *Inconsciente médio* e (3) *Inconsciente superior* ou *supraconsciente*³⁴. É a partir destes três níveis de consciência que se constrói o todo do diagrama. No nível (2) encontra-se (4) a *área de consciência* e (5) o *Si consciente* ou “*eu*”. No limite superior do *supraconsciente* situa-se (6) o *Eu superior*. Envolvendo os três níveis de consciência em oval delinea-se (7) o *inconsciente colectivo*³⁵. Passamos de seguida a descrever as composições de cada um dos constituintes do *Diagrama do Ovo* (Assagioli 1990/1965: 17-21):

³⁴ Para melhor entender a composição do *Diagrama do Ovo* de Roberto Assagioli aconselha-se a consulta do gráfico 2.2.4.8.

³⁵ Note-se que as áreas de consciência estudadas por Assagioli são flexíveis e permeáveis e não estáticas, no entanto, é necessário recorrer a um diagrama para melhor exemplificar as interações dos vários níveis de consciência.

2.2.4.1. Inconsciente inferior

Contém:

- a) As actividades psicológicas elementares que dirigem os processos vitais do corpo; a coordenação inteligente das funções físicas.
- b) Os impulsos primitivos e as necessidades primárias.
- c) Complexos carregados de emoções intensas.
- d) Sonhos e imaginações de índole inferior.
- e) Processos parapsíquicos inferiores não controlados.
- f) Várias manifestações patológicas, tais como fobias, obsessões, impulsos compulsivos e delusões paranóicas.

2.2.4.2. Inconsciente médio

É composto de elementos psicológicos idênticos aos do estado de vigília consciente, de fácil acesso. Nesta área intermédia acumulam-se as várias experiências. As actividades mentais e imaginativas normais são primeiramente elaboradas numa espécie de gestação psicológica antes do seu nascimento para a luz da consciência. Neste nível de consciência encontram-se ainda a *área de consciência* e o *si consciente* ou *eu*.

2.2.4.3. Área de consciência

Este termo (embora não seja rigoroso, pois está reduzido a uma pequena área inserida no *inconsciente médio*, é no entanto adequado por questões práticas) designa aquela parte da personalidade da qual estamos directamente conscientes. Corresponde portanto ao fluxo de sensações, imagens, pensamentos, sentimentos, desejos e impulsos que podemos observar, analisar e julgar.

2.2.4.4. *Si consciente ou eu*

O *si consciente* ou *eu* corresponde ao ponto de pura autoconsciência. Muitas vezes é confundido com a área de consciência, no entanto, a constante mudança de conteúdos na *área da consciência* (sensações, pensamentos, sentimentos, etc.) é uma coisa, o *si consciente*, o centro do *eu*, será outra. Uma relação análoga àquela que existe entre um écran branco iluminado e a projecção contínua de várias imagens no mesmo, ou seja a capacidade do *si consciente* ou *eu* centrado destilar a *essência* do fluxo de *input sensorial* permanente não se confundindo com ele³⁶.

2.2.4.5. Inconsciente Superior ou Supraconsciente

Desta região provêm a intuição e a inspiração superior artística, filosófica ou científica. É deste nível de consciência que surgem também os imperativos éticos para actos humanitários e heróicos. Constitui a fonte da genialidade, dos sentimentos nobres (p. ex. amor altruístico), dos estados de contemplação, iluminação e êxtase. Este nível de consciência constitui o abrigo latente das funções psíquicas superiores e das energias espirituais.

No limite superior do *inconsciente superior* ou *supraconsciente*, ligado ao *inconsciente colectivo*, e ao *si consciente* ou *eu* encontra-se o *eu superior*.

³⁶ Os maiores equívocos relacionados com os estudos tradicionais sobre o *ser* residem exactamente neste ponto, a redução daquilo que se considera a *autoconsciência* ao que efectivamente equivale à *área de consciência*. Essa perspectivação do *ser* serve de base explicativa para as já referidas linhas de estudo de teor exclusivamente *cognitivo-cartesianas*, *behavioristas*, *funcionalistas*, etc. que marcaram os cânones do século XX.

2.2.4.6. Eu superior

O *si consciente* ou *eu* para além de estar muitas vezes submerso pelo fluxo de conteúdos psicológicos parece ‘desaparecer’, por completo, durante o sono nocturno, durante o sonho acordado, quando sob efeito de anestésicos ou narcóticos, surgindo de novo quando regressa ao estado de vigília, o que nos leva a assumir que isso se deve à existência de um centro permanente, de um *eu verdadeiro* que existe para lá ou ‘acima’ dele³⁷.

O *eu superior* está acima e não é afectado pelo fluxo das correntes mentais nem tampouco pelas condições físico-corporais. O *si consciente*, ou *eu*, deverá ser considerado como um reflexo, como a projecção do *eu superior* na personalidade³⁸.

2.2.4.7. Inconsciente Colectivo

Assagioli não partilha a concepção do *ser* como sendo uma entidade separada do todo, pelo que a linha oval exterior que circunda o *Diagrama do Ovo* deve ser compreendida não como divisória, mas antes como contorno comparável à membrana de uma célula através da qual se processam inúmeros processos de constante intercâmbio activo com o corpo ao qual a célula

³⁷ Assagioli inclui, neste contexto, uma nota explicativa que alerta para o facto de o *eu superior* em nada se assemelhar ao *super-ego* desenvolvido por Freud, uma vez que este último não corresponde a um verdadeiro *eu*, mas a uma construção artificial.

Existem vários meios através dos quais a existência do *eu superior* pode ser comprovada, de destacar, por exemplo, o processo de individuação desenvolvido por Carl Gustav Jung, o sonho acordado desenvolvido por Gaston Bachelard e técnicas de raja yoga. Para além do apresentado encontramos também em Kant a distinção entre o *eu empírico* e o *eu nominal* ou *eu verdadeiro*.

³⁸ À data da publicação do modelo da *psico-síntese* de Assagioli em 1965, as correntes de estudo da psicologia vigentes ainda pouco sabiam sobre o aprofundamento da questão do *eu superior*. Uma tendência que, actualmente, no âmbito dos já referidos estudos da consciência está a ser retomada.

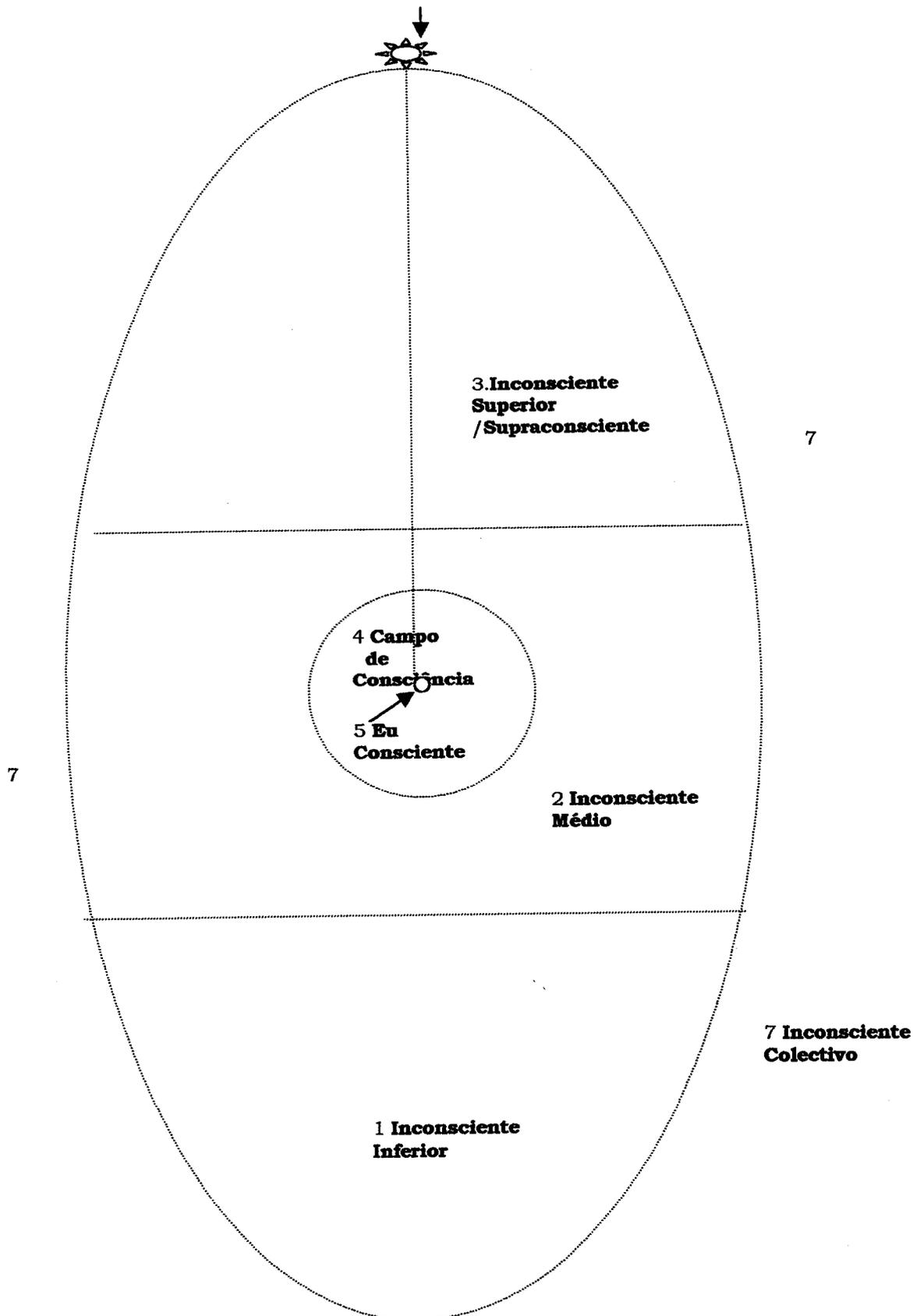
pertence. Os processos de *osmose psicológica* decorrem permanentemente tanto com outros seres humanos como com o próprio ambiente psicológico geral, correspondendo este último ao que Carl Gustav Jung apelidou de *inconsciente colectivo*. O *inconsciente colectivo* definido por Jung engloba tanto estruturas arcaicas primitivas, de teor do *inconsciente inferior*, como outras, superiores, de teor do *supraconsciente*.

Do estudo do *Diagrama do Ovo* destaca-se, segundo Assagioli, uma dicotomia entre uma aparente dualidade do ser contendo dois *eus*, o *si consciente* ou *eu*, por um lado, e, por outro, a unicidade do *eu superior*. Este equívoco que pode surgir, deve-se ao facto do *si consciente* ou *eu* não ter consciência da existência do *eu superior*, chegando a negá-lo. Sendo, contudo, o *eu* do ser um só que se manifesta em *níveis diferentes de consciência*³⁹.

³⁹ Para um estudo pormenorizado do modelo da *psico-síntese* recomendamos a leitura da obra de Roberto Assagioli, Piero Ferruci e de seus discípulos. A formação terapêutica na área da *psico-síntese* pode ser efectuada em vários *Institutos de Psico-síntese*, na Europa e na América do Norte, institutos esses que surgiram a partir do primeiro fundado em Florença pelo próprio Roberto Assagioli. Consideramos que a inclusão do estudo da *psico-síntese* nos *curricula* das licenciaturas em psicologia constitui uma das áreas de grande interesse no âmbito da ampliação dos domínios de investigação tradicionais para a órbita dos *estudos da consciência* e da psicologia transpessoal. Os aspectos que destacámos neste contexto ao descrevermos o *Diagrama do Ovo*, ligam-se, essencialmente, com os *níveis de consciência* que consideramos de elevada importância para o modelo da *teoria da integração* que pretendemos apresentar.

2.2.4.8. Diagrama do Ovo segundo Roberto Assagioli

6. Eu Superior



2.2.5. Da tradição Huna à psico-síntese

Ao compararmos a tripartição dos níveis de consciência desenvolvidos na tradição *Huna* com a tripartição dos níveis de consciência apresentada por Roberto Assagioli, deparamo-nos com correspondências, de base, semelhantes. Ao *eu inferior* corresponde o *inconsciente inferior*, ao *eu médio* o *inconsciente médio*, ao *eu superior* o *eu superior* inserido no limite do *inconsciente superior* ou *supraconsciente*. Assagioli aprofunda a ideia de base que divide o ser em três níveis de consciência principais, integrando os ensinamentos fundamentais do foro da psique humana conquistados ao longo do século XX. Assim, os principais contributos ligam-se, no âmbito da *psicologia das profundezas*, com a (re)definição do *inconsciente inferior individual*⁴⁰, em muito semelhante à definição do *eu inferior* na tradição *Huna*, e com a localização, graficamente apresentada pela membrana oval, do *inconsciente colectivo* e suas ligações osmóticas de índole psicológica com os outros seres e com o ambiente psicológico envolvente⁴¹. Assagioli oferece-nos, portanto, um mapeamento actualizado dos constituintes da *psicologia das profundezas*.

No âmbito do *inconsciente médio* que constitui a *área de consciência consciente* por excelência, também nos oferece um mapeamento actualizado que se caracteriza pela necessidade de diferenciar a *área de consciência* do *si consciente*, clarificar este

⁴⁰ Dos três níveis de consciência, o *inconsciente inferior* tem atraído muito interesse de investigação desde os tempos arcaicos (o duplo, a sombra, etc.), tendo ao longo do século XX conquistado o estatuto de componente integral e inegável do ser – estatuto esse que se deve, em parte, à ampla proliferação da psicanálise.

⁴¹ O grande impulsionador do *inconsciente colectivo* Carl Gustav Jung não foi devidamente estudado e integrado ao longo do século XX pelas correntes *main stream* da psicologia, pelo que o *processo de individuação* por ele apresentado e fundamental para o ganho de consciência do ser tenha ficado como que subterrâneo. Também neste caso consideramos que seria uma mais valia incluir o estudo da *psicologia junguiana* nos *currícula* das licenciaturas em psicologia.

ponto constitui uma das chaves para os *estudos da consciência*. O *ser* não é aquilo que pensa, aquilo que sente, mas um centro permanente que destila as essências da amálgama de sensações, pensamentos e sentimentos que se vão projectando no seu *écran interior*. Passar da *área de consciência* para o *si consciente* corresponde, portanto, também a uma primeira passagem da *análise do pormenor à síntese do todo*.

No âmbito daquilo que apelidou, por complemento, de *psicologia das altitudes*, Assagioli propõe, também aqui, um mapeamento do *inconsciente superior* ou *supraconsciente*, sendo este circundado pelo *inconsciente colectivo* de teor *supraconsciente* e tendo no seu limite proeminente, o *eu superior*. Essa instância corresponde à matriz mais elevada de consciência que, para ser activada, necessita de um trabalho de reconhecimento prévio do *si consciente*, uma vez que este último corresponde a um estado de consciência diferente da mesma entidade. Assagioli propõe, para tal, a criação ou a descoberta de um *centro unificador externo* - *external unifying center* - como elo de ligação entre o *si consciente* e o *eu superior*⁴². O exercício de ligação entre o *si consciente* e o *eu superior*, como processo rumo a um ganho de consciência, constitui uma das tarefas essenciais da *psico-síntese*.

Em resumo, verificamos que em analogia com o desenvolvido na tradição *Huna*, também em Assagioli encontramos uma definição clara de uma instância suprema intitulada *eu superior* como parte integrante do *ser*. Em ambos os casos encontramos também exercício práticos conducentes à integração do *eu superior*. Sendo que na tradição *Huna* é tarefa do *eu médio* estabelecer uma ligação entre o *eu inferior* e o *eu superior*, o que corresponde à integração dos padrões do foro do *inconsciente*

⁴² Neste contexto Assagioli descreve, em pormenor, múltiplas técnicas, variáveis segundo as diferentes personalidades, que permitem a criação ou a descoberta do *centro unificador externo* adequado, sendo o princípio de investigação das mesmas parte integrante da *psico-síntese* (Assagioli 1990/1965: 21-34, 61-315).

inferior antes de se poder aceder à fonte de sabedoria e intuição residente no *eu superior*. Note-se, a propósito, que o processo de autoconhecimento no âmbito da psicanálise, por exemplo, se resume somente à integração dos padrões do *inconsciente inferior* limitando portanto o horizonte de expansão de *consciência do ser*, uma abordagem que tanto a tradição *Huna* quanto o modelo de Assagioli corroboram.

De seguida passamos a apresentar uma breve introdução ao recente modelo da *teoria integral da consciência* no âmbito da *psicologia integral* desenvolvida por Ken Wilber.

2.2.6. Mapeamento dos níveis de consciência na Psicologia Integral

Any given broad state of consciousness (such as waking or dreaming) can contain several different structures (or levels) of consciousness.

Ken Wilber

Ken Wilber é um pensador americano contemporâneo. Tem colaborado com alguns artigos para a revista científica pan-universitária de grande prestígio internacional *Journal of Consciousness Studies*, revista que constitui, simultaneamente, o epicentro dos *estudos da consciência* a nível mundial. No artigo “The Promise of Integralism”, o investigador Christian de Quincey⁴³ aponta para o facto de Ken Wilber poder ser considerado como um dos grandes pensadores contemporâneos ao nível de Platão, Hegel ou Aurobindo, sendo este último um dos grandes inspiradores da obra de Ken Wilber⁴⁴. A recente edição das obras completas de Ken

⁴³ *Journal of Consciousness Studies*, 7, N.º11-12, 2000, 177-208.

⁴⁴ Wilber aponta em *Integral Psychology* outros autores que considera pioneiros e inspiradores para o seu trabalho, são eles James Mark Baldwin (considerado por Wilber o primeiro *psicólogo integral*), Jürgen Habermas – denominado por Wilber de *pragmático universal*, o já referido Sri Aurobindo (criador do *yoga integral*), e

Wilber, em oito volumes, acentua o extenso trabalho de pesquisa no âmbito do seu propósito em desenvolver uma teoria integral da consciência⁴⁵. Wilber⁴⁶ tenta incrementar uma teoria do todo, apresentando para tal uma panóplia de gráficos e diagramas transculturais com que pretende mostrar as analogias existentes entre os múltiplos modelos que apresenta. Um contributo de inquestionável valor para os estudos do século XXI. No entanto, não partilhamos da metodologia de partida a que se reporta de teor cognitivo-pragmático muito recorrente na mundivisão anglo-americana, porque, na tentativa de esclarecer as analogias existentes, cria inúmeros gráficos e subgráficos explicativos que, em nosso entender, sobrecarregam o leitor que não esteja vinculado a esse tipo de abordagem, correndo o risco de se transformar em algo contraproducente.

No artigo "Waves, Streams, States and Self: Further Considerations for an Integral Theory of Consciousness"⁴⁷, Ken Wilber sintetiza as ideias de base desenvolvidas anteriormente em *Integral Psychology*. Numa tentativa de incentivar o que apelida de

Abraham Maslow como impulsionador da *psicologia humanista e transpessoal*, já anteriormente referido (*Integral Psychology*, pp.506-517).

⁴⁵ Para o contexto iremos sobretudo concentrar-nos no mapeamento dos níveis, linhas / correntes e estados de consciência tal como desenvolvidos por Wilber em *Integral Psychology: Consciousness, Spirit, Psychology, Therapy*. Passamos a referir-nos a esta obra usando somente o título principal *Integral Psychology*. Para estudos de aprofundamento da obra de Ken Wilber sugerimos a leitura das obras completas, em oito volumes: 1. *The Spectrum of Consciousness, No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth, Selected Essays* 2. *The Atman Project: A Transpersonal View of Human Development, Up from Eden* 3. *A Sociable God, Eye to Eye: The Quest fo the New Paradigm*, 4. *Integral Psychology, Transformations of Consciousness* 5. *Grace and Grit: Spirituality and Healing in the Life and Death of Treya Killam Wilber*, 6. *Sex, Ecology, Spirituality: The Spirit of Evolution*, 7. *A Brief History of Everything*, 8. *The Marriage of Sense and Soul: Integrating Science and Religion, One Taste: The Journals of Ken Wilber*. Ken Wilber fundou o *Integral Institute*, em Boulder, Colorado onde, em conjunto com uma equipa de pesquisadores aprofundam questões relacionadas com o mapeamento dos estudos da consciência.

⁴⁶ Em Março de 2002 surgiu a primeira tradução portuguesa da obra de Wilber intitulada *Um Breve História de Tudo*.

⁴⁷ *Journal of Consciousness Studies*, 7, N.º11-12, 2000, pp.145-176.

*Human Consciousness Project – Projecto de Consciência Humana*⁴⁸, subdivide o complexo mapeamento da *Teoria Integral da Consciência (Integral Theory of Consciousness)* em cinco áreas: (1) desenvolvimento por *níveis* de consciência, (2) desenvolvimento por *correntes* de consciência, (3) estados normais e alterados de consciência, (4) *eu (self)* ou *sistema do eu (self-system)* e (5) os *quatro quadrantes*⁴⁹. Cada uma destas áreas é, por sua vez subdividida em vários graus.

No entanto, a área que aqui pretendemos abordar relaciona-se, essencialmente, com o desenvolvimento dos níveis de consciência.

2.2.6.1. Níveis ou ondas de consciência

All of these various codifications of the development levels appear to be simply different snapshots taken from various angles, using different cameras, of the great rainbow of consciousness, and they all seem useful in their own ways.

Ken Wilber

Wilber distingue três níveis ou ondas de consciência que considera inerentes a todas as tradições de sabedoria: *subconsciente*, *autoconsciente* e *supraconsciente*, níveis esses que segundo o contexto inter-cultural podem ter outras denominações como por exemplo préconvencional, convencional e pós-convencional ou ainda pré-pessoal, pessoal e transpessoal, etc.

Tal como verificámos em Assagioli, também em Wilber os níveis de consciência não são estáticos, interligando-se uns com

⁴⁸ Wilber considera o *Projecto de Consciência Humana* para o âmbito dos estudos da consciência de equivalente importância ao *Projecto do Genoma Humano* para a biologia.

⁴⁹ Como o tempo e o espaço aqui disponíveis não o permitem, não iremos proceder a uma apresentação exaustiva do modelo da *Teoria Integral da Consciência* que, na sua íntegra ronda as 2108 variáveis de consciência, iremos sim descrever a estrutura de base deste modelo, bem como as suas afinidades

outros, como *holons*. Os *holons* são unidades que integram outras unidades maiores que por sua vez integram unidades ainda maiores formando o que apelida de *holarquias*⁵⁰.

A holon is a whole that is part of other wholes. [...] Since each holon is embraced in a larger holon, holons themselves exist in nested hierarchies – or holarchies – such as atom to molecule to cell to organism to ecosystem.

(Wilber 1999: 439)

Os gráficos que usa para representar os *holons* assemelham-se ao efeito da pedra que cai no lago e desenha vários círculos a seu redor, daí também a recorrência à denominação de *ondas* para designar os três níveis de consciência.

Em suma, pretendemos com este breve excurso introdutório à mundivisão wilberiana destacar, mais uma vez, a tripartição de base do Ser, por ele denominado subconsciente, autoconsciente e supraconsciente.

com o nosso modelo da *Teoria da Integração*. Para o aprofundamento desta questão remetemos para a bibliografia de Ken Wilber acima sugerida.

2.2.7. Confluências

Façamos, de seguida, um breve ponto da situação. No primeiro capítulo estudámos a evolução da consciência colectiva aplicada à manifestação das vivências do humano na arte. Aí destacámos que a humanidade teve, em vários momentos, a necessidade de se libertar de sucessivas ‘cascas’ para poder chegar a um maior grau de consciência. Fazendo pensar que a evolução da humanidade se processa pela via do ganho de autoconhecimento. Verificámos também que, paralelamente, à evolução da consciência da humanidade se recria na biografia humana uma repetição dos estados de evolução de consciência anteriormente vivenciados. Deduzimos pois que o entendimento do processo de evolução da consciência colectiva da humanidade favorece o entendimento do processo de evolução da consciência individual. Alinhando-nos, desse modo, com as corrente que deduzem a filogénese da ontogénese. Tal como a mundivisão materialista recria a filogénese a partir da ontogénese, também o paradigma integral pressupõe que o microcosmos se deduz a partir do macrocosmos, lembrando, a propósito a máxima taoísta que diz ‘o que está em baixo é igual ao que está em cima’.

Iniciámos o segundo capítulo com reflexões sobre o a missão da arte, recorrendo para tal, entre outros, ao legado de Goethe desenvolvido por Rudolf Steiner para daí concluirmos que o objectivo último da arte deverá ser ‘o elevar da terra ao céu continuando a criação’. Estudámos, de seguida, os estados modificados de consciência de alguns criadores, para reflectirmos sobre a importância do desenvolvimento da ‘intuição’ no âmbito dos processos criativos que se insiram na rota rumo à obra prima.

⁵⁰ De destacar a noção de *holons* e de *holarquias* para o entendimento da obra de Wilber. Muitos dos seus diagramas são construções *holarquicas*.

Após essa apresentação partimos para uma incursão aos domínios da tripartição do Ser que apresenta uma linha condutora desde a ancestral Tradição Huna, passando pela Psico-síntese até à Psicologia Integral. Concluimos que a tripartição de base do Ser assenta em três níveis que, no âmbito da teoria da integração, iremos apelidar de *subconsciente*, *consciente* e *supraconsciente* – sendo cada uma destas áreas ‘dotada’ de um ‘eu’ – *eu inferior*, *eu médio* e *eu superior*. Os mapas dos chamados estados modificados de consciência percorrem estes três níveis e descrevem as suas qualidades.

Os estados de consciência vulgarmente mais conhecidos são os do *sono profundo*, da *vigília* e do *sonho*, para além destes existem outros menos vulgares, mas não menos importantes tais como estados de experiência limite, estados meditativos, estados contemplativos, estados holotrópicos⁵¹, etc.

Ao que parece, todos os seres humanos têm a capacidade de vivenciar estados modificados de consciência, a grande distinção entre eles liga-se com o modo como esses estados modificados de consciência são induzidos, se voluntariamente ou não. Por isso, para que uma experiência pontual de estado modificado de consciência se possa transformar numa experiência voluntária e recorrente é necessário penetrar a corrente de desenvolvimento da consciência.

A área de estudo que se tem vindo a centrar no âmbito destas questões liga-se, para além dos já referidos estudos da consciência, com a Psicologia Transpessoal que em Portugal tem o seu expoente no médico, professor universitário e investigador Mário Simões⁵².

⁵¹ Para aprofundamento deste assunto remetemos para os estudos de grande interesse desenvolvidos por Stanislav e Christina Grof sobre estados modificados de consciência (Grof 1991/1990). Para estudos relacionados sobretudo com o estado de *sonho acordado* sugerimos Gaston Bachelard (1999/1960).

⁵² O Prof. Doutor Mário Simões da Faculdade de Medicina de Lisboa, é presidente da Associação Luso-Brasileira de Transpessoal. Esta Associação

Até este ponto apresentámos os pressupostos teóricos que subjazem ao modelo da Teoria da Integração que iremos desenvolver de seguida. Os alicerces da Teoria da Integração assentam nos pilares que ligam os processos criativos a processos de autoconhecimento, ligando desse modo a criatividade ao autoconhecimento, uma chave para a *Poética da Alma*.

A missão do artista do século XXI terá que se ligar, de novo, a um profundo processo de autoconhecimento que permita deslocar o teor da sua criação do foro pessoal para o domínio transpessoal, do foro da mera catarse para o plano da continuação da criação unindo harmoniosamente tradição e inovação. Pressupomos, pois que é necessário devolver à arte a sua missão de revelar, de tornar visível o invisível. Propomos a reflexão sobre a obra de arte como espelho, artefacto de introspecção, tanto para o autor criador quanto para quem nele se contempla, que em nossa terminologia corresponde ao perceptor.

Propomos ainda, nesta sequência, a criação do terceiro reino, 'o da arte', ao lado do reino dos sentidos e do reino da razão, associando-nos, desse modo, à proposta de Rudolf Steiner para uma nova mundivisão da arte inspirado em Johann Wolfgang von Goethe... ⁵³

desenvolve conferências, seminários e congressos no âmbito da investigação e divulgação do paradigma transpessoal. Esta associação trabalha em intercâmbio com as suas congéneres europeias e internacionais. A já referida obra *Psicologia da Consciência. Pesquisa e Reflexão em Psicologia Transpessoal*, reúne as mais recentes pesquisas nesta área.

⁵³ No âmbito dos estudos contemporâneos associados às mudanças de paradigma e aos estudos da consciência, gostaríamos de sublinhar o facto que esse novo paradigma deve, em nosso entender, estar igualmente associado a uma nova metodologia de trabalho que no primeiro capítulo definimos como 'da análise microscópica à síntese macroscópica', uma vez que, em nosso entender, a crise de paradigmas que estamos a atravessar se deve, sobretudo, às limitações das metodologias anteriormente usadas. Nesse contexto,

2.3. Teoria da Integração. Uma Poética da Alma.

The artist must train not only his eye, but also his soul, so that it can weigh colors in its own scale and thus become a determinant in artistic creation.

Kandinsky

Intuition is the conscious experience – in pure spirit – of a purely spiritual content. Only through an intuition can the essence of thinking be grasped.

Rudolf Steiner, *The Philosophy of Freedom*

2.3.1. Da Inconsciência passiva à Consciência criativa

Partindo da observação da *Vitruvia* de Leonardo da Vinci encontramos um ponto de partida para o (Re)nascimento do Homem Moderno. O *Pan-Antropos* corresponde, no presente momento da história, à passagem consciente do Homem no quadrado para o Homem no círculo. Corresponde à passagem do Ser que aprendeu a conhecer a matéria para o Ser que aprende a conhecer o Espírito, para numa terceira fase poder integrar espírito e matéria conhecendo-se como um Todo.

Observando a evolução dos conteúdos aberrantes e caóticos da arte em geral e, da arte cinematográfica em particular, nas últimas décadas do século XX, começámos a questionar-nos sobre as fontes e os processos que alimentam a feitura de tais 'obras'. Em torno das diversas áreas criativas encontra-se a tendência para um *leitmotif* dominante – a síndrome da aberração e das experiências limite. No teatro (por exemplo a companhia basca Furia dels Baus encenando terror e violência em interacção com o público), no cinema (terror, perseguição, explosões e pipocas), na

consideramos paradoxal que pensadores contemporâneos tais como Ken Wilber ou Howard Gardner insistam numa metodologia analítica.

música (gritos, uivos e ruídos – ‘trash metal’ e derivados), nas passarelas (maquilhagem e penteados zombie), nos *spots* publicitários (por exemplo o recurso ao uivo do homem primitivo para publicitar um whisky), na programação televisiva (a perfuração da vida privada ostentada no écran televisivo em horário nobre), uma lista deste género poderia ser interminável. Em nosso entender, é de grande importância estudar este fenómeno, uma vez que interfere com um número elevado de seres humanos que parecem ter grande apetência por esse tipo de experiência. Os mercados dominantes das respectivas indústrias alimentam e incentivam essa procura. Em suma, verificamos que as vivências supracitadas nos confrontam com o domínio da experiência limite. Experiências que equivalem a um cruzar de limiar, o limiar do inconsciente, da sombra, do duplo, do animal. A problemática acentua-se devido ao facto de não ser o próprio ser humano um explorador activo do seu lado sombra, do seu inconsciente, mas antes um recipiente passivo de imagens, sons, representações viscerais alheias que lhe são dadas a consumir. Se nos lembrarmos da tendência para a maquinização humana atrás referida e adicionarmos a ausência de espaço interior para reflexão, que protótipo de ser humano pode vir a desenvolver-se neste contexto para o século XXI?

O laboratório experimental exercido ao longo do século XX atingiu um ponto de saturação. Para entendermos as fontes e os processos que dinamizam a criatividade humana, será necessário reflectir sobre os processos de evolução do autoconhecimento. Associando a criatividade ao processo de autoconhecimento podemos obter resultados criativos mais conscientes, podemos devolver à arte a sua missão de revelar, de abrir portas para uma consciência do futuro - uma consciência integral.

2.3.2. Rumo a uma Cultura da Criatividade e do Autoconhecimento

Após esta viagem onde tentámos encontrar um fio condutor para a evolução da consciência humana através da arte, seguida de reflexões sobre a missão da arte e de alguns testemunhos de criadores conceituados, passamos, de seguida, a apresentar o modelo da Teoria da Integração que, em consequência do elaborado, desenvolvemos.

Um dos pressupostos da Teoria da Integração é proceder a um entendimento *integral* do processo criativo. Como temos vindo a argumentar, o processo criativo deverá ligar-se a um processo de ganho de consciência. Ao ligar-se a um processo criativo, o ganho de consciência, as obras-espelho que daí advêm, para além de permitirem 'reflectir' e testemunhar o processo de autoconhecimento do e para o artista, podem também adquirir a qualidade de elemento transformador e iluminador para quem as contempla.

Tal como o estudo das obras de destaque do passado cultural da humanidade nos permitiu entender um percurso evolutivo, assim também as obras que se irão criar nos séculos que se seguem serão obras-espelho dos estados evolutivos da consciência da humanidade. Ao integrarmos a importância da 'arte' como terceiro reino, ao lado da razão e dos sentidos, consideramos pertinente alertar para a necessidade de se aprender a criar com mais consciência. Consideramos urgente encetar uma cultura da criatividade associada ao autoconhecimento. Para tal consideramos de grande relevância inteirar-nos dos três elementos participantes do processo criativo: o *criador*, a *obra-espelho* e o *perceptor*. É em

torno das relações que se estabelecem entre estes três elementos que a Teoria da Integração se sustenta.

criador ↔ **obra-espelho** ↔ **perceptor**

O *criador*⁵⁴, sendo um co-responsável pela continuação da criação humana terá de associar à sua actividade de criar o elemento da procura do autoconhecimento. Só integrando esse aspecto de responsabilidade para com o que cria poderá aceder a um percurso que o pode conduzir à obra prima.

A *obra-espelho*⁵⁵, o lago narcísico da humanidade, adquire relevância para a evolução da consciência da humanidade se passar por um processo de reflexo num perceptor. O processo de exteriorização da *obra-espelho* pelo *criador*, permite um processo de interiorização pelo perceptor. A *obra-espelho*, enquanto lago narcísico para a humanidade, permite reunir em seu redor múltiplos estados modificados de consciência ou planos de percepção, permite ampliar o autoconhecimento de quem nela se contemplar.

O *perceptor*⁵⁶ constitui o terceiro elo de ligação nesta tríade, é a através da percepção deste que aquilo que foi colocado na área de transferência e de reflexo se dinamiza. Quanto mais apurado for

⁵⁴ Recorremos ao uso da terminologia 'criador', por um lado, pelo facto de esta denominação se poder aplicar a qualquer tipo de criação, por outro lado, pelo facto de, desse modo, o autor da obra ter presente a sua função de criador, de interveniente responsável pela continuação da criação.

⁵⁵ Optámos pela denominação 'obra-espelho' por motivos semelhantes aos escolhidos para o 'criador'. Obra-espelho revela, em si, o elemento de destaque que pretendemos desenvolver – a obra-espelho enquanto reflector de estados de consciência, ou planos de percepção do criador, por um lado, permite simultaneamente, através desse reflexo actuar sobre os níveis e estados de consciência, ou planos de percepção do perceptor com que se confronta.

⁵⁶ Escolhemos a denominação de 'perceptor', pela sua qualidade de interveniente a partir de um 'plano de percepção'. Entendemos 'percepção' num sentido mais lato que meramente a percepção sensorial. A capacidade de 'percepção' aplica-se, neste contexto, aos sete planos da percepção humana, ou sete portas da alma.

o plano de percepção do *criador* que criou a *obra-espelho*, tanto mais pode iluminar e clarificar o perceptor.

2.3.3. Sete Planos de Percepção - Sete Portas da Alma⁵⁷

No seu livro intitulado *Aspekte des Unbewussten*. Werner Priefer descreve os sete níveis de consciência desenvolvidos por Rudolf Steiner. Os níveis de consciência estruturam-se numa graduação que vai do mais elementar ao mais requintado e subtil. Rudolf Steiner faz corresponder o desenvolvimento dos níveis de consciência ao desenvolvimento da humanidade e ao desenvolvimento pessoal. O primeiro nível de consciência corresponde a um nível de consciência rudimentar que está associado ao corpo físico, este nível de consciência é equiparável ao reino mineral. O segundo nível de consciência, denominado consciência de sono profundo sem sonho está associado ao corpo etérico e encontra a sua correspondência no reino vegetal. O terceiro nível de consciência, a consciência de sonho, está associada ao corpo astral e ao reino animal. O quarto nível de consciência, a vigília, está associado ao corpo do eu e constitui um elemento de destaque para o reino humano. Os três níveis de consciência que se seguem só são acessíveis ao ser humano através do trabalho de autoconhecimento e de meditação. Sendo o quinto nível de consciência, a consciência imaginativa, o sexto nível de consciência, a consciência inspiradora e o sétimo nível de consciência, a consciência intuitiva.

Regressando, de novo, ao nosso *leitmotif* sobre a missão da arte, o criador deverá desenvolver os três níveis de consciência superiores, ou sumariamente designados por supraconsciente, por forma a permitir o acesso ao seu Eu Superior que, por seu turno, através da obra-espelho pode contribuir para a ampliação dos

⁵⁷ Ver gráfico 2.3.4.

níveis de consciência do(s) perceptor(es) alcançando o(s) Eu Superior(es) do(s) mesmo(s). É importante, neste contexto ter em conta a lei da ressonância, ou do eco, que actua no universo e consequentemente também no processo criativo. A qualidade daquilo que é emanado será devolvida. Pelo que o criador ao emanar, ao criar uma obra-espelho a partir dum elevado grau de consciência, ou plano de percepção, activa o grau de consciência correspondente no plano de percepção do perceptor. Através deste fenómeno é possível explicar o motivo pelo qual a vivência contemplativa de uma obra prima provoca deslumbramento no perceptor⁵⁸.

Sumariamente, como vimos no sub-capítulo introdutório sobre a estrutura do ser, encontramos três grandes áreas de consciência, ou planos de percepção, o subconsciente, o consciente e o supraconsciente, áreas essas que, por seu turno, se dividem em sete sub-áreas, ou planos de percepção. Esses sete planos de percepção, ou as sete portas da alma encontram a sua analogia em vários modelos e tradições. Para melhor entendimento, desenvolvemos o quadro comparativo (gráfico 2.2. em anexo) onde integrámos os modelos já estudados e acrescentámos as correspondências, dos chacras e das cores.

Tal como na tradição Huna encontrámos a *corda de aka* que liga o Eu Inferior ao Eu Superior, assim também em Roberto Assagioli o *Inconsciente Colectivo* liga o Inconsciente Inferior ao Inconsciente Superior ou Supraconsciente.

Herdámos da sabedoria oriental o conhecimento e o estudo sobre os chacras⁵⁹. O ser humano dispões de sete chacras, ou

⁵⁸ Ver imagem (33 a), "O Beijo" de Auguste Rodin,, em anexo, na imagoteca.

⁵⁹ O conhecimento sobre os chacras, sua localização e suas áreas e intervenção, amplamente conhecido no oriente, tem nos últimos anos vindo a ser aprofundado também no ocidente para diagnósticos no âmbito das medicinas complementares. Veja-se, por exemplo, o *Reba-Testgerät*, um aparelho desenvolvido por dois médicos da empresa suíça *Rubimed*, que permite diagnosticar o estado de cada um dos chacras e dos corpos subtis permitindo desse modo actuar através de compostos homeopáticos no cerne da área a

centros energéticos principais que se alinham ao longo da coluna vertebral⁶⁰. A ligação do chacra de base ao chacra da coroa, através do fluxo energético entre os sete chacras principais processa-se através da *kundalini*⁶¹. A cada chacra corresponde uma área de intervenção energética e uma cor. O conjunto de todas as cores constitui o arco íris. Assim, ao chacra de base corresponde o preto – vermelho, ao *hara* corresponde o laranja, ao plexo solar corresponde o amarelo, ao chacra do coração corresponde o verde, ao chacra da garganta corresponde o azul, ao chacra da terceira visão corresponde o anil e ao chacra da coroa corresponde o violeta –branco.⁶²

tratar. Este tipo de tratamento é muito eficaz, sobretudo, nas doenças do foro subtil. Para o aprofundamento desta temática aconselha-se a leitura de *Psychosomatische Energetik. Diagnostik der Chakren und Energie-Ebenen und ihre biologische Therapie* do médico Reimar Banis.

⁶⁰ Ver imagem (34 a), “Os 7 Centros de Lótus da Kundalini”, em anexo, na imagoteca.

⁶¹ A *kundalini* é habitualmente representada por uma serpente enrolada e adormecida no final da espinal medula, o *despertar da kundalini*, ou seja, a activação gradual de cada um dos chacras, de cada um dos planos de percepção, deve ser efectuada de modo progressivo e cauteloso. Uma parte substancial das doenças físicas e psíquicas do ser humano têm a sua origem e correspondência em bloqueios energéticos nos chacras, bloqueios esses que podem ser dissolvidos por terapeutas especializados. O desconhecimento destas correlações por parte da medicina tradicional do ocidente diminui as possibilidades reais de cura. Mais uma vez se sugere que, também na área da medicina, se desenvolva o hábito de investigar em parceria com áreas afins rumo a uma medicina integral que aprofunde os conhecimentos sobre os corpos subtils do ser humano, lugar onde, em muitos casos, reside o verdadeiro foco da doença.

⁶² Uma outra forma de acedermos ao conhecimento de cada um dos níveis de consciência ou planos de percepção e conseqüente caminho rumo ao autoconhecimento é através do estudo da Astrologia (ver imagem (35 a), “Astólogos e Geomantes”, em anexo na imagoteca). Ao longo dos tempos o ser humano procurou encontrar respostas para os mistérios da vida através do entendimento dos sinais da terra e do céu, um exemplo disso, encontramos na pintura intitulada “Astrólogos e Geomantes” datada de 1410-1420 acima apresentada. Essa busca pelos significados ocultos da vida encontrou também muito interesse e dedicação em grandes escritores como Johann Wolfgang von Goethe e Fernando Pessoa que dominavam e recorriam à sabedoria astrológica. Aprender a linguagem simbólica da astrologia permite aceder a um maior conhecimento sobre o ser humano. Cada um dos elementos que compõem um mapa astral, como, os 360° graus do zodíaco, os signos zodiacais, os planetas, os planetóides, as casas, os nódulos lunares, os aspectos interplanetários, está associado a uma complexa estrutura significativa integrada numa linguagem simbólica. A acompanhar a vida, o mapa astral evolui e transforma-se ao longo do tempo. A astrologia sustenta-se em cálculos rigorosos e complexos que permitem, entre outros, calcular a evolução do tempo exterior e do tempo

De seguida apresentamos um primeiro gráfico em que delineamos as correspondências entre os níveis de consciência segundo Rudolf Steiner, os planos de percepção, as cores e os chacras:

Plano de percepção	Cores	Rudolf Steiner	Chacras
Eu Superior Supraconsciente	(Ultravioletas) Violeta- Branco	Intuição	Chakra da Coroa
	Anil	Inspiração	3ª Visão
	Azul	Imaginação	Chakra da garganta
Consciente Ego	Verde	Vigília / Corpo do Eu	Chakra do Coração
	Amarelo		Plexo Solar
Subconsciente Eu Inferior	Laranja	Consciência de sonho / corpo astral	Hara
	Vermelho-preto	Consciência de sono profundo sem sonho/ corpo etérico	Chakra de base
	(Infravermelhos)	Consciência rudimentar/ corpo físico	

interior relativo ao mapa astral em causa. Devido ao facto de, neste espaço, não haver tempo para nos alongarmos muito sobre este assunto remetemos o leitor para a consulta de bibliografia especializada. Em Portugal, a primeira escola de astrologia humanista e transpessoal foi fundada por Maria Flávia de Monsaraz em 1987 em Lisboa, o *Quiron* – Centro Português de Astrosfia. O *Quiron* oferece um curso de cinco anos onde se incentiva o autoconhecimento através do entendimento gradual do mapa astral, onde se aprende a linguagem simbólica da astrologia humanista e transpessoal que permite uma ampliação do conhecimento dos níveis de consciência. A astrologia ‘séria’, que infelizmente muitos leigos ainda desconhecem, é um meio acessível ao ser humano do século XXI para integrar e entender as suas vivências, o seu caminho da vida. A carta astral corresponde a uma matriz que incorpora o conhecimento integral do ser humano, o grau e conhecimento que de lá se pode retirar depende do grau de consciência, do plano de percepção do astrólogo, ou, em nossa nomenclatura, do astroterapeuta.

Para visualizarmos melhor a composição dos vários planos de percepção que integram o ser, propomos a visualização de um ovo tripartido em subconsciente, consciente e supraconsciente em cujos limites residem respectivamente o Eu Superior e o Eu Inferior. Ambos os 'eus' interligam-se, tanto pela corda de aka, espinal medula, que os permeia, quanto por uma hélice composta pelas cores do arco-íris que se inicia com os tons infravermelhos junto do eu inferior e se serpenteia até aos tons ultravioleta que se situam junto ao Eu Superior num fluxo dinâmico.

2.3.4. Sete Planos de Percepção – Sete Portas da Alma

Rudolf Steiner	Carl Gustav Jung	Chacras	Cores	Tradição Huna	Roberto Assagioli	T.I.
	Intuição	Chakra coroa	Violeta	Eu Superior	Eu Superior	Supraconsciente
	Inspiração	3ª Visão	Anil	Inconsciente Superior / Supraconsciente	Inconsciente Superior / Supraconsciente	P A N - A N T R O P O S
	Imaginação	Chakra da garganta	Azul			
Modernidade (28-35 anos)		Chakra do coração	Verde	Eu Médio	Inconsci ente Médio	Consciente
	Vigília /Corpo do Eu	Plexo Solar	Amarelo		Campo de consciência	I N C O N S C I E N T E C O L E C T I V O
Iluminismo Renascimento (21-28 anos)		Hara	Laranja	Eu Inferior	Inconsciente Inferior	
		Chakra base	Vermelho			C O R D A D E A K A
Idade Média (14-21 anos)	Consciência de sonho / Corpo Astral					
Grécia Antiga (7-14 anos)	Consciência de profundo sonho / Corpo Eterico					K U N D A L I N I
Egipto (0-7anos)	Consciência rudimentar / Corpo físico					

2.3.5. Da Catarse à Obra Prima

Antes de procedermos à esquematização e ao desenvolvimento do modelo atrás escrito pretendemos remeter a atenção do leitor para alguns pormenores importantes:

- O modelo da *Teoria da Integração*, uma *Poética da Alma* que de seguida iremos apresentar assemelha-se a um sistema orgânico com um fluxo energético inspirado nalguns processos biológicos e bioquímicos, nomeadamente na anáfase, a primeira fase que constitui a mitose, o processo de divisão das células, por outro nas hélices de DNA que transportam os núcleos de toda a informação inerente ao funcionamento do organismo e num terceiro momento no encadeamento dos elementos que gerem a construção de moléculas.
- Recorremos ao modelo do ovo pelo facto de constituir uma semente a partir da qual o criador pode continuar a criação. Os sete planos de percepção são representados ao longo de uma hélice que integra as cores do arco-íris, hélice essa que integra todos os planos de percepção possíveis a que o ser humano pode aceder, mas que, em analogia à biologia, terá que aprender a decodificar primeiro.
- A analogia com a anáfase estabelece-se por vários motivos: é nesse momento que reside o princípio da criação da vida, é a partir da divisão da célula primordial que advém uma segunda célula. Daí que o modelo do perceptor no âmbito da teoria da integração se deriva a partir da duplicação do criador.
- Também o perceptor é representado em forma de ovo que se divide em três grandes planos de percepção, planos esses que, por sua vez, se sub-dividem, de novo, num total de sete planos

de percepção que incorporam as cores do arco-íris ao longo de uma hélice que liga o eu inferior ao Eu Superior.

- As eventuais conexões que se podem estabelecer entre o criador e o perceptor dependem da qualidade da ‘informação’ emanada através dos vários planos de percepção mensuráveis através das variações de cor das respectivas hélices.
- O modelo da teoria da integração, sendo um modelo baseado num paradigma de um organismo vivo, não é estático. Pelo que a representação deste modelo se deve entender como um fotograma isolado de uma película em movimento que se baseia nos fluxos e refluxos entre planos de percepção, níveis de consciência, obra-espelho e perceptor.
- A teoria da integração pretende contribuir para um paradigma que vise a gênese do *Pan-Antropos*. O *Pan-Antropos* define-se como um ser que gradualmente adquire consciência e conhecimento sobre os planos de percepção que constituem a sua hélice, o seu ser, a sua essência.
- Paralelamente ao ganho de consciência, o *homo integral*, aqui representado a partir de uma reconfiguração do criador para o século XXI, irá poder criar obras-espelho que se tonificam em analogia ao seu processo interior de autoconhecimento.
- O objectivo último do processo de autoconhecimento do criador é ultrapassar o limiar da catarse explorando para tal, conscientemente e através da sua criatividade, os domínios do subconsciente por forma a poder libertar o acesso aos domínios do supraconsciente, permitindo, desse modo, esculpir gradualmente a obra prima.

- Pressupõe-se, por conseguinte, que a obra prima se acede pela via da supraconsciência, onde reinam os planos de percepção da imaginação, da inspiração e da intuição⁶³.
- Atingindo o limiar da obra prima, o criador atinge o lugar a partir do qual pode continuar a criação, o lugar a partir do qual pode tornar visível o invisível, o lugar que nos devolve uma veneração profunda perante aquilo que fôr criado.
- O modelo da teoria da integração pretende, em última análise, contribuir para uma mudança de paradigma no âmbito dos processos criativos devolvendo, para tal, ao criador responsabilidade por aquilo que cria. Deslocando por conseguinte o motor da sua criatividade do ego (eu médio) ou do eu inferior para o Eu Superior.

2.4. Teoria da Integração – O Modelo

2.4.1. O criador - A Célula de Base⁶⁴

A primeira célula de base de que se compõe o modelo da teoria da integração é constituída pelo criador. Recorremos ao uso da terminologia ‘criador’, por um lado, pelo facto de esta denominação se poder aplicar a(os) vários tipos de criação, por outro lado, pelo facto de, desse modo, o autor da obra ter presente a sua função de criador e conseguinte responsabilidade pela continuação da criação.

Em nosso entender, os princípios inerentes à criação devem aplicar-se a todas as áreas da criatividade, pelo que pretendemos desencadear uma profunda reflexão em torno das múltiplas poéticas existentes para cada uma das áreas, por forma a permitir um alargamento da reflexão a áreas afins e não somente àquelas que as áreas tradicionais de uma certa especialização se reportam. Deste modo poderá abrir-se um diálogo entre as literaturas, o cinema, as artes, o teatro, a música etc. Com o intuito de contrariarmos a tendência de constituir edifícios teóricos isolados que em nada se tocam, propomos o modelo da teoria da integração como linguagem simbólica que possa facilitar as trocas frutíferas entre as múltiplas áreas de criação.

As especificidades que caracterizam cada área da criação podem e devem desenvolver-se no âmbito da prática inerente a cada uma delas. Deste modo pode-se desenvolver, por um lado, uma ligação reflexiva entre todas as formas de criação, por outro lado, salvaguarda-se a ‘individualidade’ de cada uma no âmbito

⁶³ Recorde-se, para tal, os testemunhos sobre os estados modificados de consciência, planos de percepção dos autores-criadores apresentados no sub-capítulo sobre ‘A missão da Arte’.

⁶⁴ Ver gráfico 2.4.5.1.

das suas aplicações práticas. Em analogia a estados-nação que partilham os mesmos princípios de base, mas que os desenvolvem e integram individualmente na prática e na realidade que os caracteriza.

Partimos, então da célula de base do 'criador'. Este 'criador' tem por objectivo enveredar por um caminho de autoconhecimento que lhe permite uma aproximação da via rumo à obra prima. Nesta via, o criador assume a responsabilidade perante o que cria. Inicia o seu processo de criatividade, efectua as áreas de criação para as quais tem aptidões. O novo elemento surge no momento em que termina a sua obra. Aí, deve instaurar um período de reflexão profunda para integrar de que plano de percepção proveio o que criou. Ao consciencializar-se do plano de percepção que activou poderá com maior consciência decidir se irá ou não colocar a sua 'obra-espelho' na área de transferência (ao público) para que algum perceptor a possa integrar.

O que distingue a célula de base deste 'criador' de grande parte dos 'artistas-criadores' contemporâneos, liga-se sobretudo com a inclusão omnipresente de momentos de introspecção que se seguem aos momentos de criação, momentos esses que são necessários para a responsabilização pela obra-espelho do criador. Pressupõe-se, por conseguinte, que os momentos de introspecção facilitem e incentivem a deslocação gradual dos elementos de criação do foro pessoal, nomeadamente do subconsciente e do consciente, para uma dimensão transpessoal e transtemporal, o supraconsciente. Isto para permitir que o criador possa, através daquilo que cria, romper a membrana do mero escoamento da catarse rumo a uma via e a um plano que permita continuar a criação através de múltiplas obras primas.

2.4.1.1. O Ovo Tripartido⁶⁵

Na sequência da nossa viagem inspirada, entre outros, na terminologia de alguns processos bioquímicos, observamos, de seguida, o ovo tripartido que se desenvolve a partir da célula de base. Neste contexto podemos lembrar-nos da tripartição estudada a partir da imagem da esfinge referida no primeiro capítulo. Aí verificámos que ao longo da história da humanidade a figuração humana se foi desenvolvendo e oscilando entre as componentes animal – humano - divino. Para melhor entendermos essas oscilações observadas como composições do ser a partir das vivências do humano na arte ao nível de um macrocosmos, passamos, de seguida, para um estudo analógico ao nível de um microcosmos aplicado aos níveis de consciência do ser individual. Parece-nos de basilar importância sublinhar aqui as correspondências existentes entre as composições do ser e os níveis de consciência. O que de ‘animal’ reside no ser humano, processa-se essencialmente a partir do subconsciente, uma área anteriormente também designada por ‘duplo’ ou ‘sombra’. No foro do consciente situa-se o âmbito da ‘vontade’ que rege a consciência de vigília do ser. É tarefa do consciente, da componente humana, resgatar o lado animal, o duplo, a sombra que reside, ao que parece, em cada ser.

A terceira componente, a componente do ‘divino’ no ser humano é equiparável ao supraconsciente. Conforme o ser vai resgatando um maior conhecimento sobre o seu lado ‘animal’, ‘sombra’, ‘duplo’, assim vai, simultaneamente, abrindo caminho para aceder a níveis de consciência mais subtis que residem no foro do supraconsciente. Recordamos que o supraconsciente sendo a fonte de toda a sabedoria, só se manifesta se para tal for solicitado pelo

⁶⁵ Ver gráfico 2.4.5.2.

consciente, ou eu médio, ou ego. A activação do supraconsciente está intimamente associada ao uso do livre arbítrio, enquanto que as emanções do subconsciente se podem desencadear mesmo sem vontade expressa do consciente. Lembramos, neste contexto, de novo as três possibilidades de base que se colocam ao ser humano perante a gestão da componente animal.

- 1) O ser humano pode optar por reger a sua vida pelos impulsos que advêm do subconsciente, do seu lado 'animal', 'duplo' ou 'sombra' e conseqüentemente ser 'escravo' desses mesmos impulsos, sem activação da vontade.
- 2) O ser humano pode optar por ignorar o seu lado 'animal', 'sombra', 'duplo', optando por uma conduta eticamente correcta, no entanto, essa conduta não protege o ser humano de, em qualquer momento, ser surpreendido por erupções inesperadas provenientes do subconsciente que, poderá ter de gerir com alguma dificuldade.
- 3) O ser humano pode optar por uma via que tenha como pressuposto o confronto e o conhecimento do o seu lado 'animal', 'sombra', 'duplo', desse modo, pode gradualmente fazer actuar a vontade, o seu lado consciente, sobre o seu lado subconsciente e deixar, assim, de ser surpreendido por este. Esta via integra-se no âmbito dos processos de autoconhecimento tais como o já referido processo de individuação (Jung) ou a biografia (Lievegoed a partir de Rudolf Steiner), a psico-síntese (Assagioli), entre outros de semelhante validade.

Integrar o modelo da tripartição humana, aqui por nós representado pelo ovo tripartido, permite desencadear com maior facilidade os processos de autoconhecimento inerentes, em nosso entender, ao percurso rumo a um ganho de consciência. Ao dispor-

se a desbravar e iluminar as suas caves sombrias, o ser humano pode partir para uma via rumo a um conhecimento integral do ser.

Composições do Ser	Níveis de Consciência
Divino	Supraconsciente
Humano	Consciente
Animal	Subconsciente

A via da tripartição do ser liga-se também como uma reconfiguração do paradigma terapêutico. Ao longo do século XX, grande número das terapias desenvolvidas no âmbito da psicologia e da psiquiatria restringiram-se sobretudo ao âmbito 'patológico'. A recorrência aos técnicos especializados no estudo da alma humana fazia-se essencialmente num momento de 'crise', com o intuito de 'curar' algum mal-estar do foro anímico, existencial ou social. Um novo paradigma para o desenvolvimento do Pan-Antropos, subentende o recurso a terapias para fins de autoconhecimento. Para tal é necessário que se criem estruturas, paralelamente a algumas já existentes, onde os seres interessados possam iniciar um processo de autoconhecimento.

Em nosso entender, seria igualmente de salutar que o incentivo ao autoconhecimento se processasse sobretudo a partir das universidades, permitindo que um aluno, funcionário ou docente que pretenda enveredar por uma via rumo ao autoconhecimento a pudesse iniciar numa academia. Semelhante às ancestrais escolas de mistérios, onde o ser podia obter conhecimentos sobre os mistérios da alma humana tendo também oportunidade de os vivenciar.

Após termos desenvolvido o conteúdo do ovo tripartido em subconsciente, consciente e supraconsciente continuamos, de seguida, a nossa viagem rumo à hélice arco-íris que integra os sete planos da alma, os setes planos de percepção...

2.4.1.2. A Hélice Arco-íris – Os Sete Planos de Percepção⁶⁶

Continuando a apresentação do nosso modelo, passamos do ovo tripartido para a hélice arco-íris. A dupla hélice arco-íris que se compõe pelas sete portas da alma, ou sete planos de percepção, liga o eu inferior ao Eu Superior e vice versa, ligando igualmente as componentes animal, humano e divino do ser. Esta dupla hélice liga os patamares da consciência através das respectivas cores que correspondem, por sua vez aos sete chacras principais. No fundamento, em conjunto com o chacra de base reside o eu inferior representado pela cor vermelha que se desenvolve para os infravermelhos. É também neste limiar que residem as imagens arquetípicas do inconsciente colectivo inferior (Jung). Este chacra contém em si, a consciência rudimentar e o corpo físico, equiparável ao estado de consciência vivenciado pela humanidade no antigo Egipto com correspondência no reino mineral, e a consciência de sono profundo sem sonho e o corpo etérico, equiparável ao estado de consciência vivido na antiga Grécia com correspondência no reino vegetal (Rudolf Steiner). Subindo através desta hélice, ainda no domínio do subconsciente, encontramos o Hara que é representado pela cor laranja e que corresponde à consciência de sonho, ao corpo astral e que tem correspondência com o reino animal (Rudolf Steiner).

Esta patamar de consciência é equiparável àquele vivenciado pela humanidade ao longo da Idade Média. E tal como na história da humanidade, em analogia à ontogénese processa-se no âmbito da filogénese, do Hara para o Plexo Solar, a passagem do subconsciente para o consciente.

Assim, encontramos, de seguida, o amarelo que abre a porta para o consciente e representa o plexo solar que está relacionado

⁶⁶ Ver gráficos 2.4.5.3. e 2.4.5.4.

com processos cognitivos lineares, também designados por 'mente inferior' (como complemento da mente superior que reside no supraconsciente). Esta passagem para o Plexo Solar tem uma analogia com o Renascimento e o Iluminismo vivenciado pela humanidade. O desenvolvimento da mente analítica experienciado no Ocidente com o Renascimento e acentuado com o Iluminismo, deve-se à apreensão da qualidade deste chacra, a libertação do pensar analítico.

O ponto de viragem e de síntese que encontramos, de seguida, no chacra do coração, representado com a cor verde e correspondente à Modernidade abriga também os domínios da vigília e do corpo do eu (Steiner), ou ego (Jung) ou eu médio (Long). A ligação com o chacra do coração pode entender-se a partir do surgimento dos estudos em torno da inteligência emocional. É no âmbito deste limiar que o ser humano se encontrava no final do século XX. O caminho, na sequência de uma evolução rumo a um ganho de consciência da humanidade para o século XXI, processa-se, ao que parece, na via de passagem do limiar que separa o consciente do supraconsciente. Daí a importância do surgimento dos estudos da consciência e da psicologia transpessoal, áreas privilegiadas para o entendimento e aprofundamento dos domínios do supraconsciente.

Na passagem do verde para o azul situa-se o portal para o supraconsciente, a área divina do ser. Esse portal corresponde ao chacra da garganta que, por sua vez, está ligado ao domínio da imaginação. Este patamar integra domínios a desbravar pela humanidade no futuro. O penúltimo patamar que se segue liga-se com a 3ª visão, ou écran interior, e corresponde ao anil. O chacra da 3ª visão está associado à inspiração. O último patamar, o chacra da coroa, liga-se à cor violeta e constitui a sede da intuição, abriga, por conseguinte, o Eu Superior ou Self e continua o arco-íris para o domínio dos ultravioleta.

Tal como a hélice que liga o eu inferior ao Eu Superior, existe uma segunda que integra os mesmo patamares e as mesmas cores de forma inversa, do Eu Superior para o eu inferior.

Delineamos portanto um ovo tridimensional que suporta nos seus vértices, o eu inferior e o Eu Superior respectivamente. No interior desse ovo encontra-se um dupla hélice arco-íris que, patamar a patamar, interliga os sete planos de percepção. A hélice desenvolve-se de modo complementar de baixo para cima (do eu inferior para o Eu Superior) e de cima para baixo (do Eu Superior para o eu inferior).

De acordo com esta mundivisão, o Pan-Antropos atingirá o conhecimento pleno quando tiver a capacidade de se mover deliberadamente na dupla hélice do eu inferior ao eu Superior e do Eu Superior para o eu inferior.

2.4.1.3. Hemisférios Diurno e Nocturno⁶⁷

Na continuação da nossa viagem em torno do modelo da teoria da integração iremos, de seguida, fazer um pequeno excursão aos hemisférios. Para além do ovo tripartido e da dupla hélice arco-íris que integra os sete planos de percepção importa salientar também os hemisférios diurnos e nocturnos que compõem o ser. Assim, o hemisfério diurno, mais ligado ao domínio do Yang, caracteriza-se pelas qualidades tradicionalmente associadas, entre outros, ao sol, ao dia, ao exterior, ao movimento, ao lado esquerdo, ao homem, à expansão, o hemisfério nocturno, por seu lado mais ligado ao domínio do Yin, caracteriza-se pelas qualidades tradicionalmente associadas à lua, à noite, ao interior, à quietude, ao lado direito, à mulher, à contracção. Ambas as qualidades residem no âmago do ser. O estudo dos temperamentos segundo Rudolf Steiner e dos tipos de personalidade segundo Jung,

⁶⁷ Ver gráfico 2.4.5.5.

permitted desenvolver reflexões que facilitam a caracterização das componentes do ser.

2.4.1.4. O Prisma⁶⁸

O último elemento que ainda nos resta acrescentar ao modelo de composição do ser individual no âmbito da teoria da integração caracteriza-se pelo prisma através do qual percebemos o que, aparentemente, não integra a essência de base do ser, ou dito de outro modo, o patamar a partir do qual percebemos conscientemente o que nos envolve, ou dito ainda de outro modo o plano de percepção a partir do qual trocamos conscientemente informação com outros seres. De destacar é o facto da área que integra esse prisma 'consciente' ser substancialmente reduzida daquela que a essência da composição do ser poderia contemplar. Note-se, a propósito, que é a partir da ampliação consciente do enfoque do prisma, das áreas de transferência, que o modelo da teoria da integração pode actuar.

Delineadas as características essenciais que descrevem o ser individual no modelo da teoria da integração, seguimos agora para a fase que abrange o receptor. É de notar que o modelo apresentado se constitui por dinamismo e unicidade de cada ser, pelo que a graduação das cores, dos planos de percepção, das hélices, dos eus inferiores e Superiores, dos prismas variam de ser para ser.

Optámos por uma apresentação padrão pela impossibilidade de apresentarmos todas as variações possíveis inerentes à composição de todos os seres.

⁶⁸ Ver gráfico 2.4.5.6.

2.4.2. O Perceptor⁶⁹

Na sequência do modelo da teoria da integração surge, de seguida, em analogia à anáfase na biologia, a composição do perceptor. Como indicámos nos pressupostos para a teoria da integração, o modelo que estamos a apresentar não é estático, mas orgânico e vivo, pelo que os gráficos que apresentamos, equivalentes a fotogramas retirados de uma película em movimento, têm, sobretudo, uma função de ilustração do processo.

Em analogia ao criador, o perceptor constitui-se pelas mesmas componentes que o criador. A essência do ser é comum ao criador e ao perceptor. Daí que o perceptor também seja representado por um ovo tripartido, que por sua vez integra uma dupla hélice arco-íris que liga o eu inferior ao Eu Superior e vice versa, para além de se compor por um hemisfério diurno e um hemisfério nocturno. O fluxo energético que se estabelece quando o criador emana uma obra-espelho, só adquire uma dimensão do âmbito do 'fora-de-si' quando essa obra-espelho for contemplada por um perceptor.

Como referimos no início deste trabalho pretendemos com a teoria da integração restabelecer o fluxo quebrado ao longo do século XX entre autor, obra e público.

Em nosso entender, o espartilhar dos elementos que intervêm no processo criativo conduz a uma visão 'espartilhada' da realidade criada, pelo que propomos que a reflexão em torno das obras-espelho se desenvolva de modo a integrar o criador, a própria obra-espelho e o perceptor.

⁶⁹ Ver gráfico 2.4.5.7.

2.4.3. A Obra-espelho – Lago Narcísico da Humanidade⁷⁰

Devido à complexidade inerente à obra-espelho, iremos abordá-la em dois momentos. Neste primeiro momento importa salientar o elemento de ‘lago narcísico da humanidade’, uma vez que, em nosso entender, toda a obra-espelho produzida por um criador é reflectora de alguma componente inerente a este, seja do foro consciente, seja do foro subconsciente, seja do foro supraconsciente.

Neste sentido, uma das primeiras funções da obra-espelho é exactamente a de um espelho reflector. Observando as obras-espelho, tal como exemplificado ao longo do primeiro capítulo, permite-nos ‘reconstruir’ os elementos emanadores que subjazem a elas, permite-nos integrar as imagens dos criadores que as desenvolveram, permite entender o curso da humanidade não somente a partir de um ponto de vista materialista que se reduz a um estudo unilateral, mas a partir de um ponto de vista integrador que permite chegar mais próximo de um entendimento do todo que envolveu a humanidade num certo momento da história⁷¹.

⁷⁰ Ver gráfico 2.4.5.8.

⁷¹ Note-se, a propósito, a panóplia dos estudos existentes em torno de pesquisas relacionadas com as épocas paleolíticas, por exemplo. O que encontramos é uma abordagem materialista dos menires, das antas e dos cromeleques encontrados, descrições essas que catalogam a idade das pedras em causa, a sua composição, etc. Raramente se encontram estudos que abordem o significado integral de tais lugares de culto, raramente se questiona o modo de construção que contemplava alinhamentos precisos com astros sem recurso aos telescópios sofisticados existentes no nosso tempo... Pelo que seria de louvar que as equipas a integrar projectos que se relacionam com o estudo de épocas tão pouco conhecidas fosse enriquecido por arqueólogos, antropólogos, estudiosos dos mitos, xamãs, etc. Trabalhando em equipa, seria possível chegar a um todo mais esclarecedor constituído por informações dos diversos quadrantes. O benefício seria de toda a humanidade que passaria a poder integrar melhor esse pedaço da sua história. Escolhemos este exemplo, pelo facto de, actualmente, haver uma grande preocupação em classificar o património do paleolítico em vastas zonas do alto Alentejo.

2.4.4. A Obra-espelho – Construção Molecular entre Criador e Perceptor⁷²

Para além do efeito de 'lago narcísico da humanidade', a obra-espelho permite ainda a edificação de uma construção 'molecular' do criador ao perceptor e do perceptor ao criador.

Recorremos à imagem da construção molecular por vários motivos: o primeiro motivo relaciona-se com o facto da teoria da integração tratar, como já anteriormente sublinhado, um organismo vivo, o segundo motivo relaciona-se com o facto de, sendo um organismo vivo, se verificarem semelhantes complexidades àquelas que encontramos também, ao que parece, nalguns estudos do foro da biologia e da bioquímica, o terceiro motivo deve-se ao facto da construção molecular permitir uma infinidade de variáveis possíveis que corresponde a equivalente infinidade de pontos de contacto de atracção e repulsa entre criador e perceptor.

Assim, a área de construção molecular que sobressai em primeiro plano é aquela que se situa no fluxo dos prismas do criador e do perceptor provenientes do nível consciente. É de notar que no modelo da teoria da integração existem vários níveis que podem actuar simultaneamente, embora se possam passar a níveis que o plano consciente não esteja a captar. Nesse sentido, um criador pode desenvolver uma obra-espelho, aparentemente, a partir do nível consciente, embora, simultaneamente o seu subconsciente inclua informações que permitam desencadear e/ou trabalhar aspectos ainda não consciencializados. Em nosso entender, esses fluxos subconscientes são praticamente omnipresentes e podem observar-se através do estudo das cores usadas, das palavras escolhidas, da linguagem gestual, das formas usadas, etc. um método de observação atenta da obra-espelho, do

⁷² Ver gráficos 2.4.5.9. e 2.4.5.10.

criador (quando presente) e do perceptor, permite ampliar a panorâmica do fluxos e das trocas energéticas e moleculares que estabelecem uma teia gigante entre todos os seres vivos a que o ser humano está ligado. A tomada de consciência dessas teias existentes permite facilitar o tornar visível do invisível...

2.4.4.1. Ampliação da Consciência do Espelho – Ampliação da Qualidade da Construção Molecular

A qualidade da construção molecular que se pode vir a estabelecer consciente e não conscientemente depende da ampliação da consciência do espelho do criador (ou do perceptor)⁷³. Isto significa que numa situação ideal, o criador desenvolve o seu processo de autoconhecimento por forma a aproximar-se da feitura da obra prima. Ao chegar perto da feitura da obra prima, as construções moleculares que se podem vir a estabelecer com o perceptor poderão atingir níveis da supraconsciência do perceptor. Essas construções moleculares serão de qualidade ampliada. A missão da arte, em nosso entender, deve fomentar esse desenvolvimento. A activação consciente dos planos de percepção do supraconsciente permite devolver à arte a missão de continuar a criação.

Consideramos que a via de um criador deveria processar-se idealmente pelo caminho da criatividade e do autoconhecimento por forma a facilitar a libertação do humano do animal elevando-o à sua componente divina. A criatividade que não vise um ganho de autoconsciência dificilmente pode alcançar o domínio do transpessoal e do transtemporal, dificilmente pode superar a

⁷³ Uma vez que, o teor do autoconhecimento do criador e do perceptor pode variar.

barreira que separa o efêmero do eterno, dificilmente alcança o estatuto de obra prima.

2.4.4.2. O Pan-Antropos estabelece redes de Moléculas Cooperantes

A via do Pan-Antropos caracteriza-se pelo intuito de ampliar a criatividade e o autoconhecimento. Os criadores e os 'perceptores' que escolherem esta via, fazem-no pelo facto de pretenderem contribuir para a evolução da consciência da humanidade. Um ganho de autoconsciência individual colocado no âmbito do *fora-de-si* actua como elo de ligação em construções moleculares que permitem tornar visível o invisível continuando a criação.

Um aglomerado de criadores na via da criatividade e do autoconhecimento permite contribuir para a edificação de construções moleculares cooperantes análogas a um ecossistema harmonioso que se desenvolve de modo sustentável.

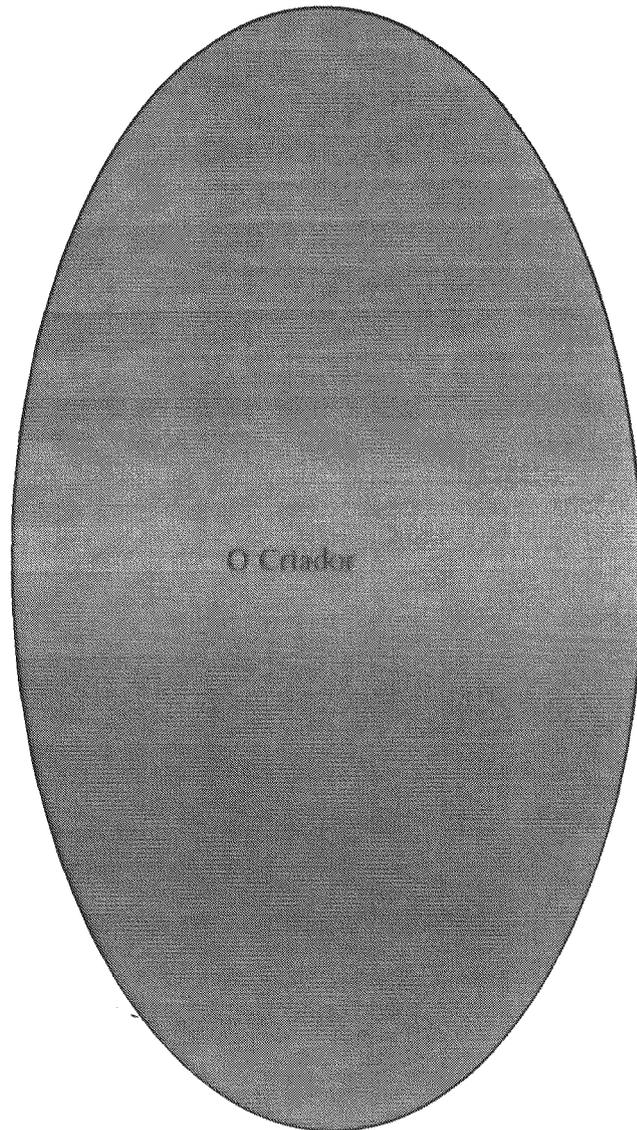
A mudança de paradigma que a teoria da integração pretende desencadear liga-se com a eminência do ser humano do século XXI enveredar pela assimilação da sua componente supraconsciente permitindo desse modo uma ampliação da consciência que pode trazer benefícios para todos os seres humanos nesta viagem com base na dupla hélice da vida humana na terra...

Integrar e tomar consciência dos múltiplos planos de percepção que subjazem à interacção complexa entre seres e entre produtos criativos permite ampliar os horizontes daquilo que pode vir a ser a matriz da percepção humana no futuro...

2.4.5. Gráficos de Apoio ao Modelo da Teoria da Integração

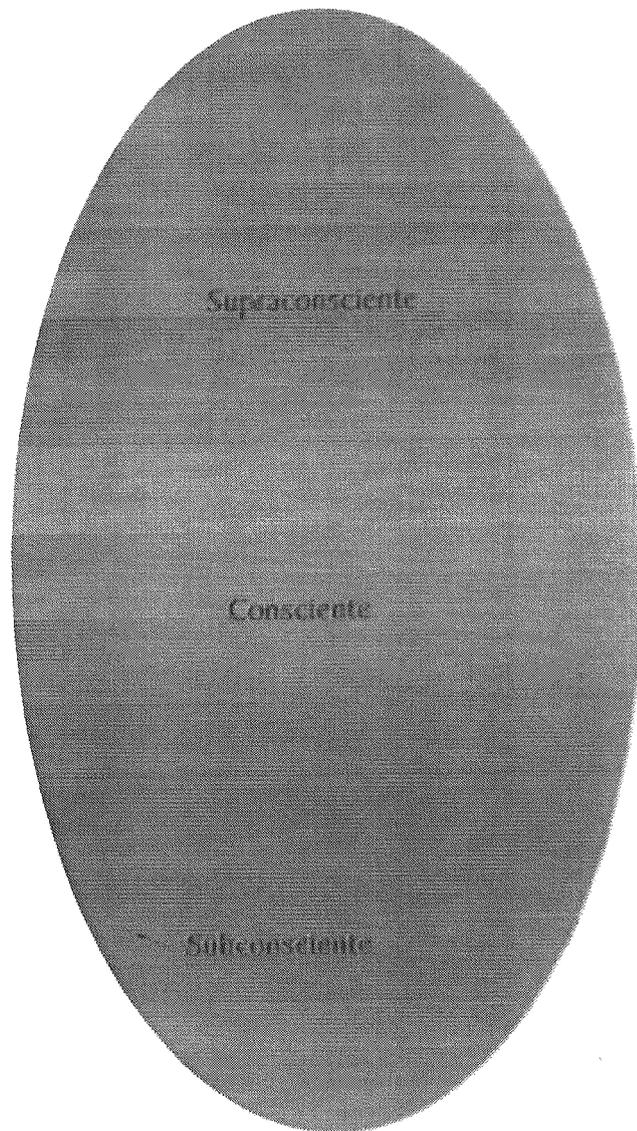
2.4.5.1. Teoria da Integração

O Criador – A Célula de Base



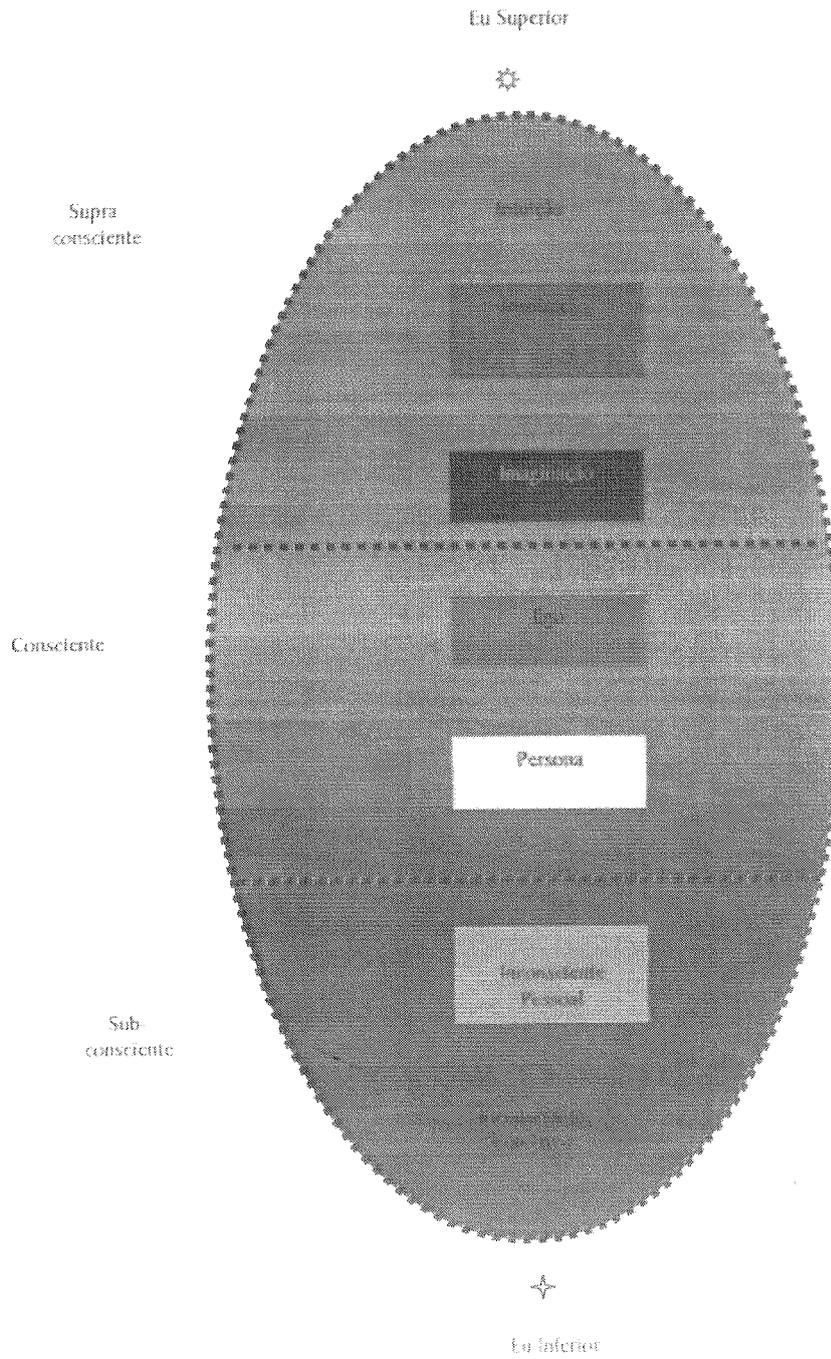
2.4.5.2. Teoria da Integração

O Ovo Tripartido



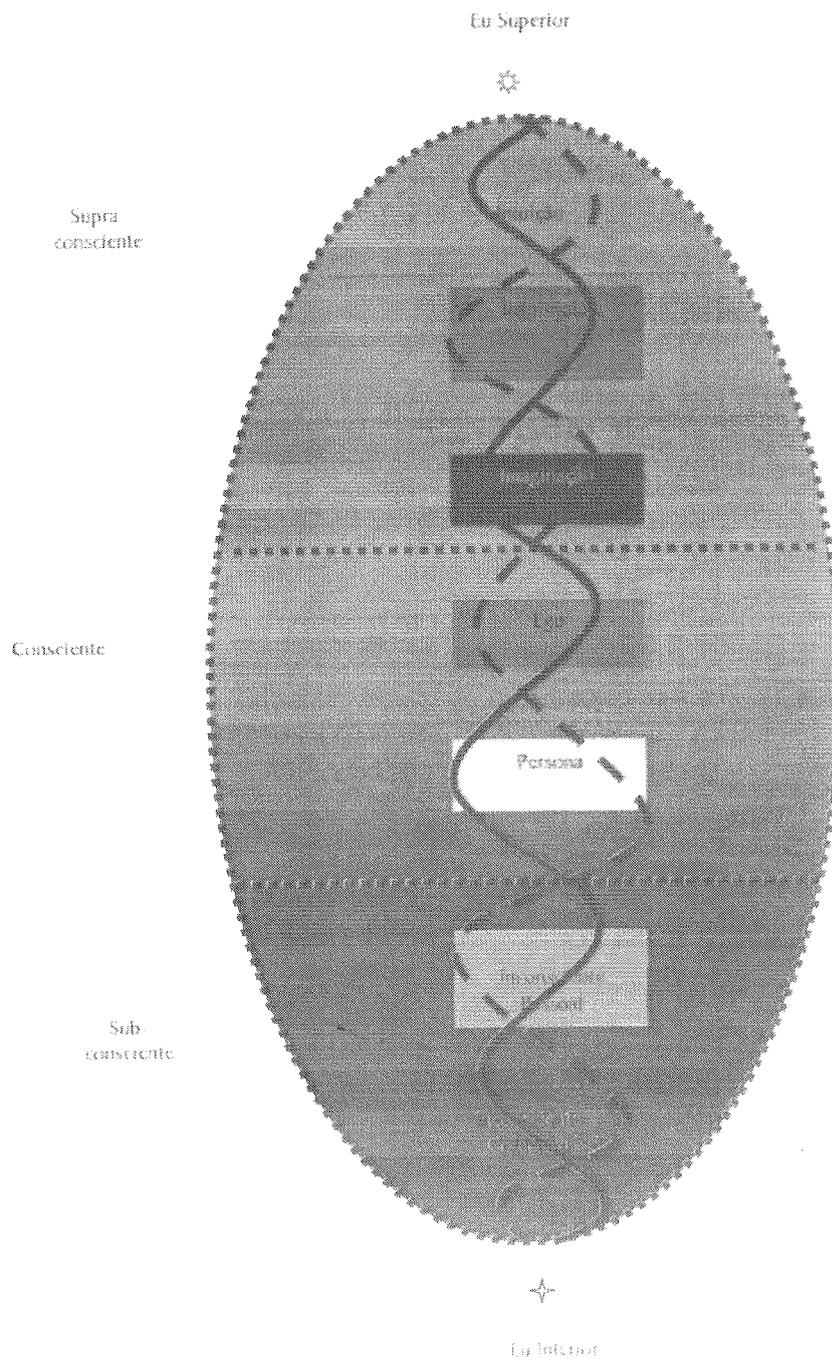
2.4.5.3. Teoria da Integração

Os Sete Planos da Alma



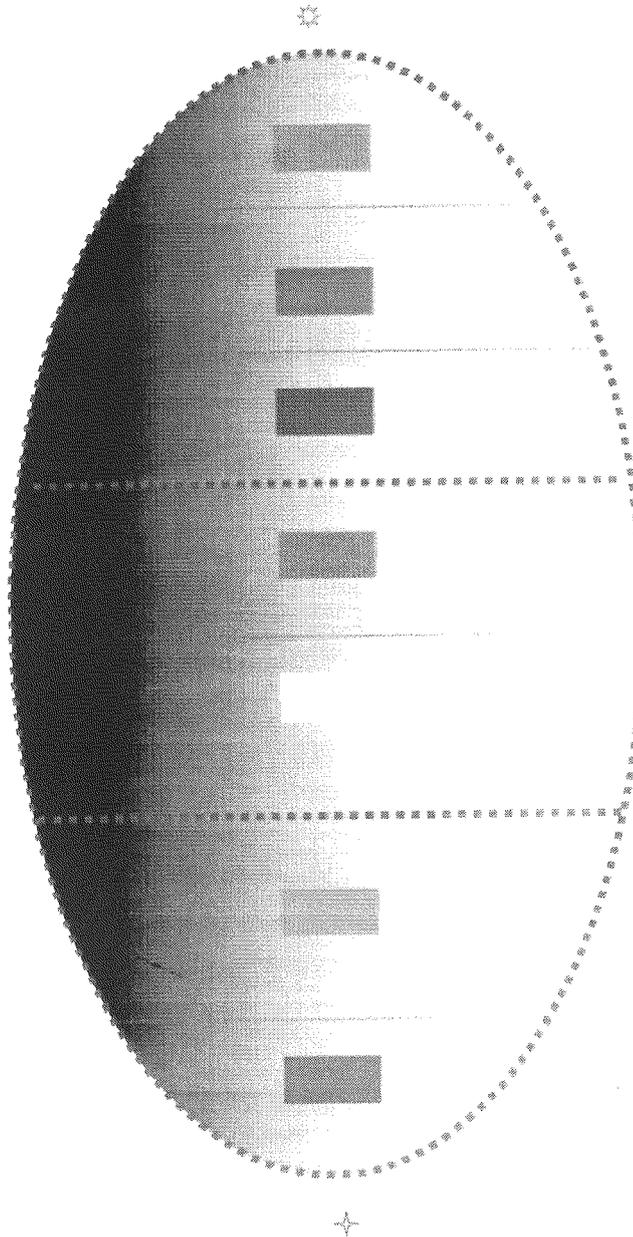
2.4.5.4. Teoria da Integração

A Dupla Hélice - Os Sete Planos da Alma



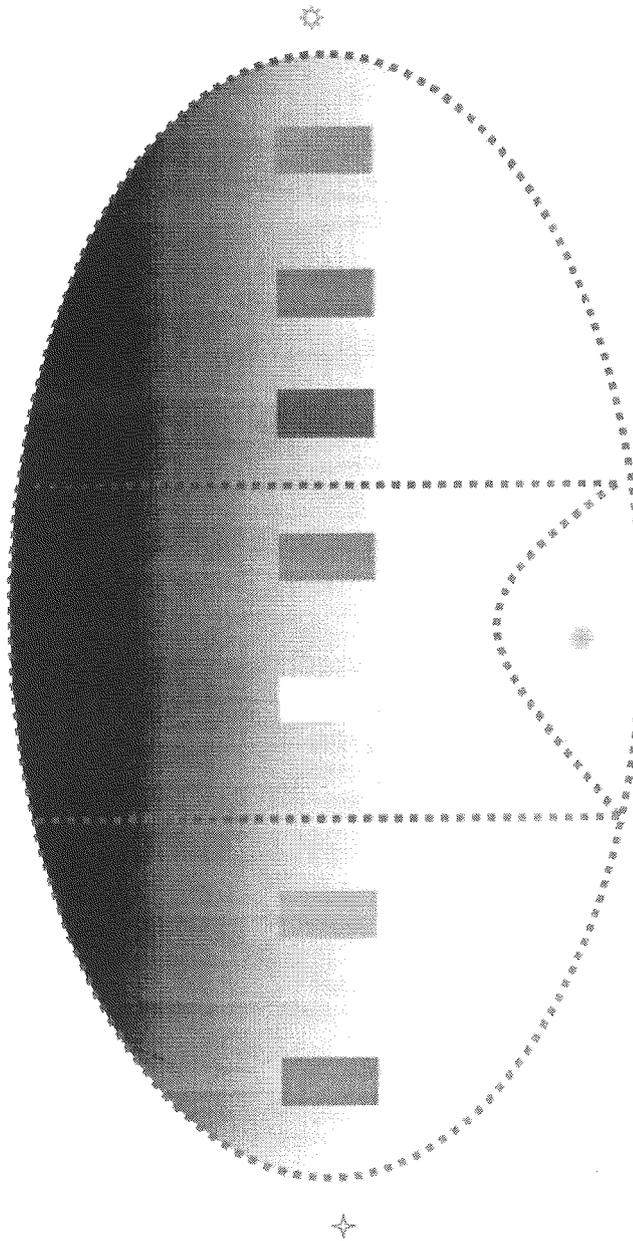
2.4.5.5. Teoria da Integração

Hemisfério Diurno e Hemisfério Nocturno



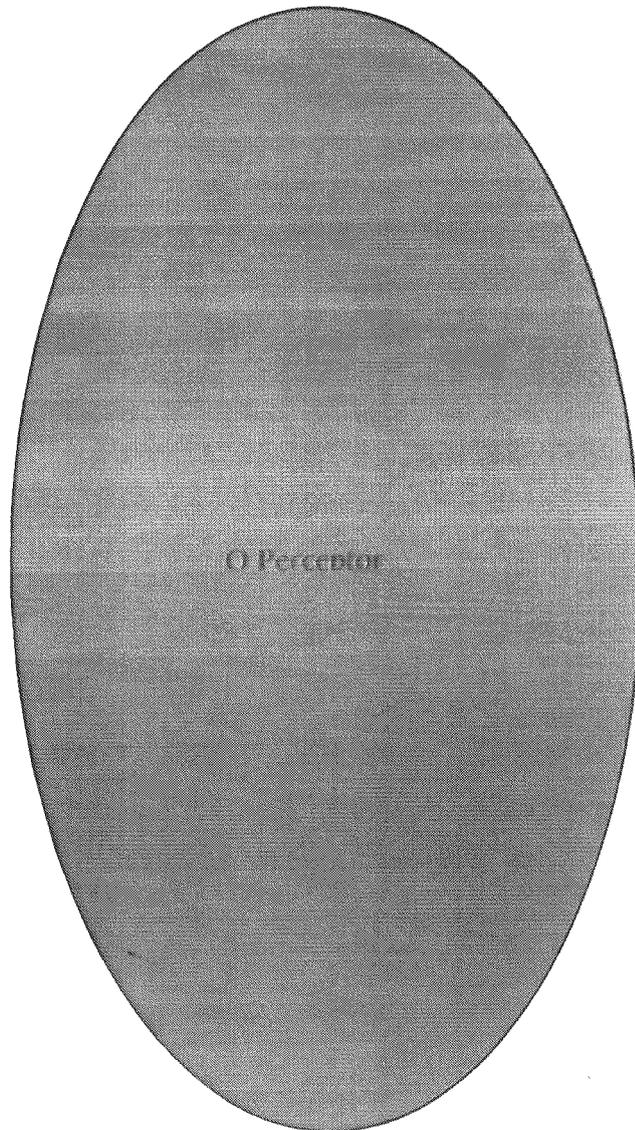
2.4.5.6. Teoria da Integração

O Prisma



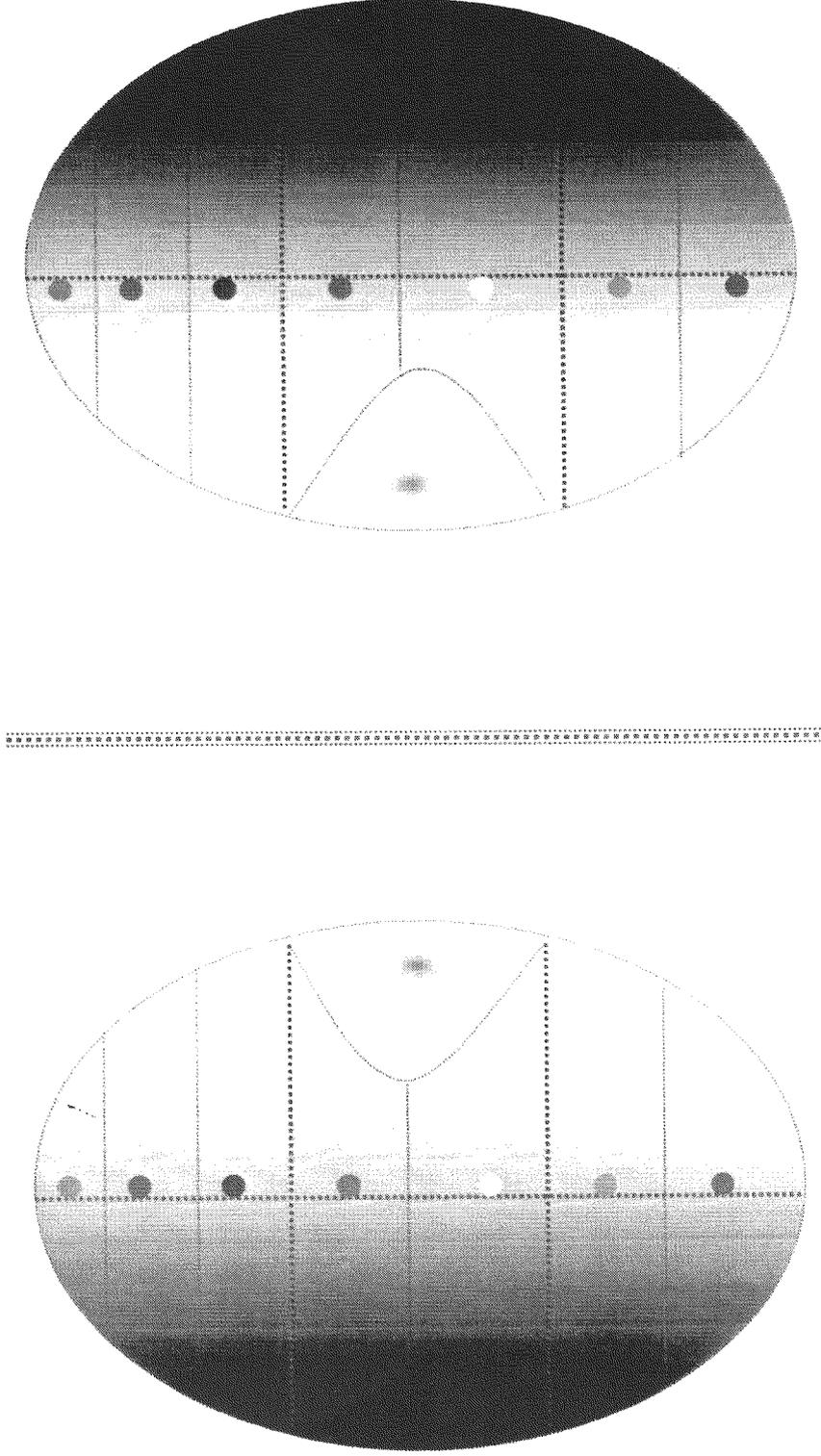
2.4.5.7. Teoria da Integração

O Perceptor



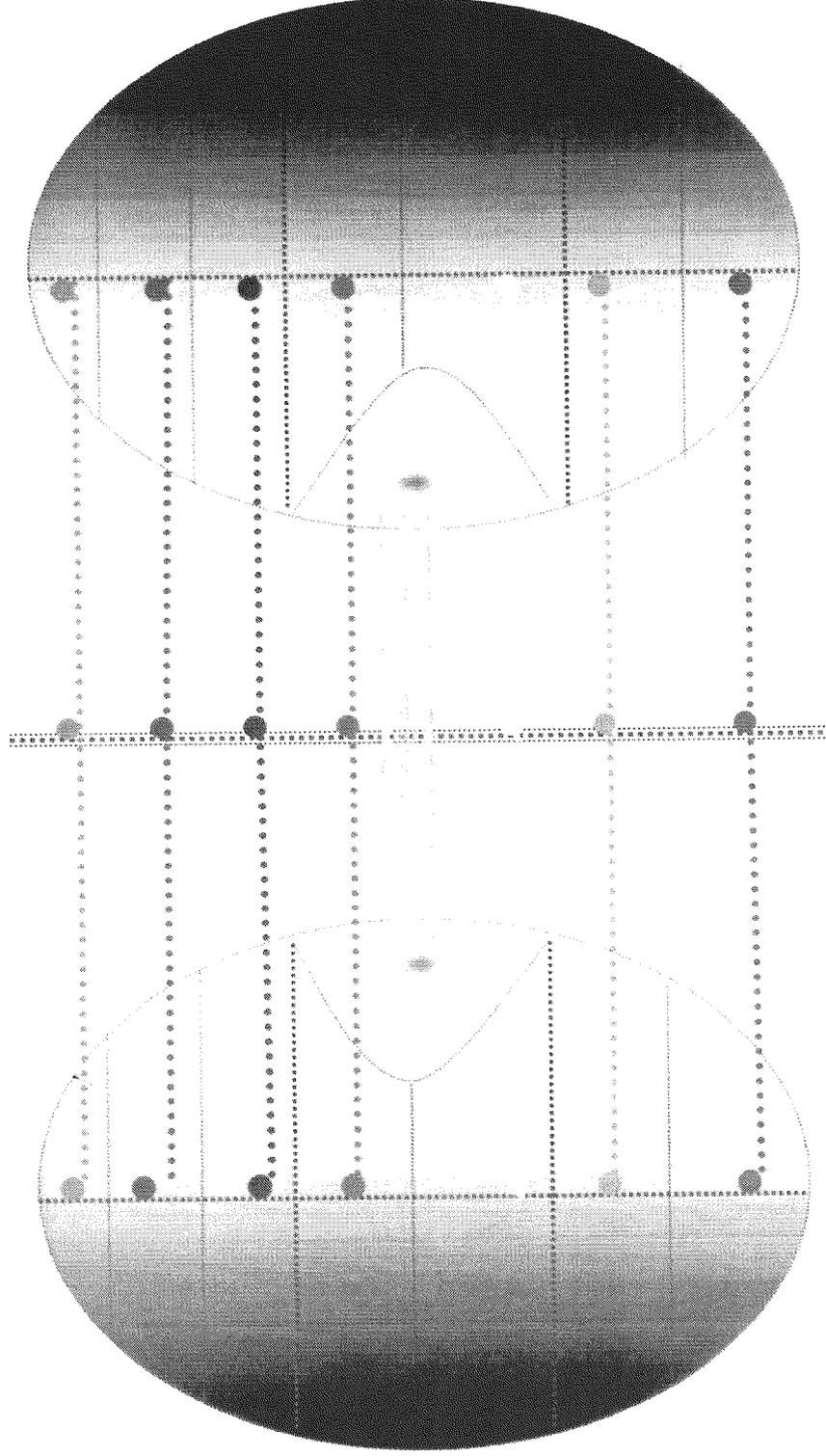
2.4.5.8. Teoria da Integração

A Obra-Espelho



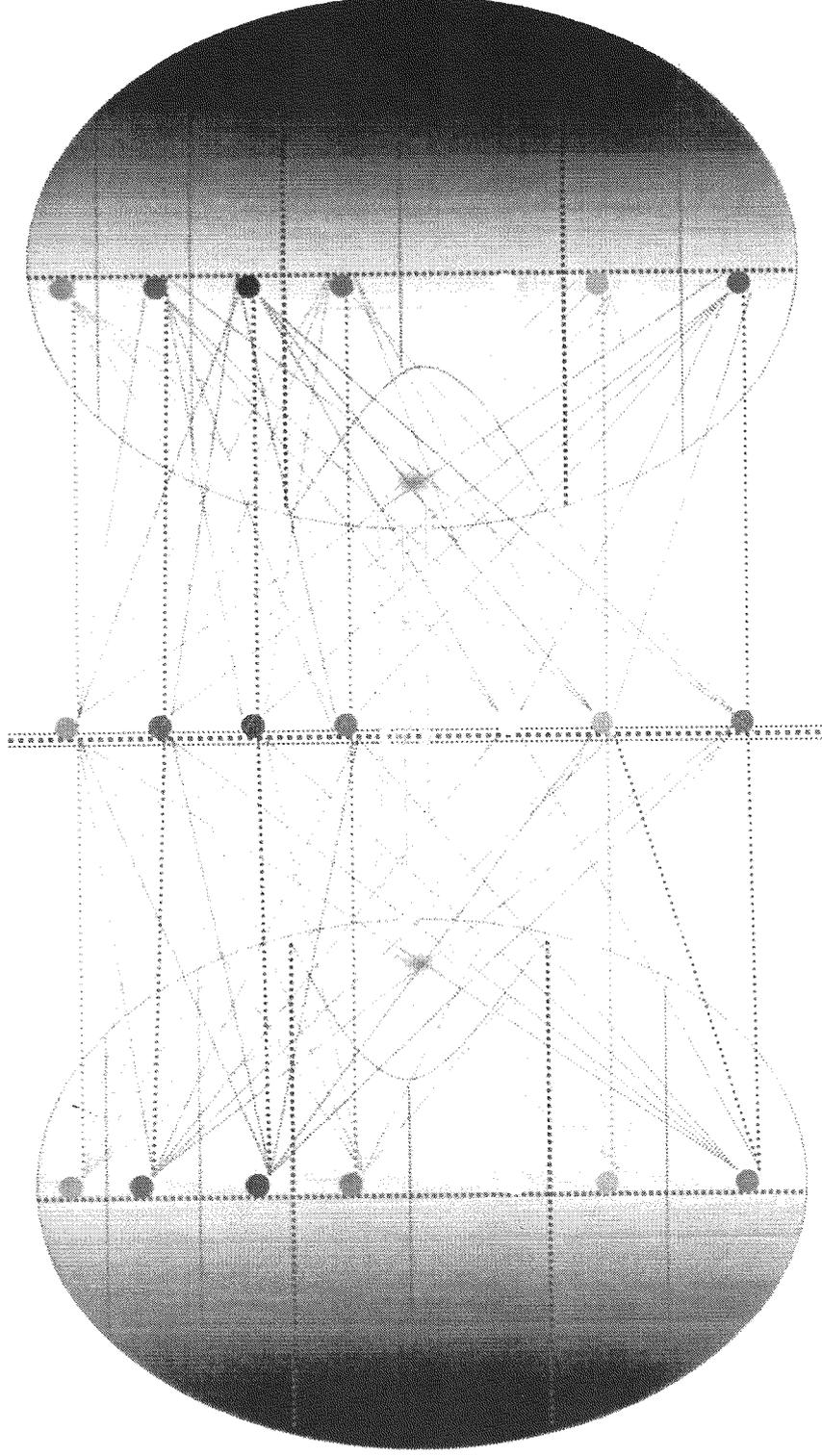
2.4.5.9. Teoria da Integração

A Obra-Espelho – Construção Molecular entre Criador e Perceptor I



2.4.5.10. Teoria da Integração

A Obra-Espelho – Construção Molecular entre Criador e Perceptor II



Capítulo 3

**Rumo a uma Biografia Fílmica de
Wim Wenders**

Film is an excellent medium for conveying myth,
whether intentionally or not.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

Quand on ferme les yeux, on voit l'invisible.

Wim Wenders¹

¹ Excerto de entrevista a Wim Wenders intitulada "Wim Wenders: 'Quand on ferme les yeux, on voit l'invisible...'", publicada em *Uni-Reflets*, revista da Universidade de Friburgo, Suíça, a propósito do doutoramento *honoris causa* em teologia que lhe foi atribuído por esta universidade em 15 de Novembro de 1995.

3.

3.1. Biografia², Biosofia.

Temos vindo a desenvolver a noção de 'biografia' na sequência da via de autoconhecimento homónoma desenvolvida, a partir de Rudolf Steiner, por Bernard Lievegoed. O objectivo do trabalho biográfico é ampliar o conhecimento sobre o próprio ao longo da vida. Trata-se, portanto, de um processo que se prolonga por toda a vida. O trabalho biográfico é pessoal e deve ser feito com regularidade e consciência a fim de, ao longo da vida, poder devolver um grau de autoconhecimento cada vez mais ampliado.

Uma vez que ocorre uma mudança estrutural, aproximadamente, de sete em sete anos, os finais de cada septénio podem ser particularmente reveladores para o entendimento do fio condutor de uma vida, de uma biografia.

Na via do Pan-Antropos, todo o ser humano que desempenha funções que implicam o relacionamento com outros seres humanos, deverá integrar e desenvolver processos que visem o autoconhecimento, a fim de aprender a saber estar com mais consciência perante outrem.

Reflectir regularmente sobre a vida do próprio pode conduzir à 'biosofia', a sabedoria de vida que se pode, gradualmente, adquirir ao estudar e integrar os ritmos individuais e a composição psíquica do ser. Tal como numa abordagem macroscópica, descobrir o 'fio condutor' de um processo é facilitar o planeamento do passo seguinte mais adequado.

Nesse sentido, consideramos pelo até aqui desenvolvido, que uma abordagem biográfica em relação a um processo criativo de um 'criador' pode, eventualmente, devolver-nos mais conhecimento

² O conceito de 'biografia' aqui usado, aproxima-se daquilo que, tradicionalmente se designaria por 'autobiografia' com o intuito de ampliar o autoconhecimento. A não confundir com o conceito de 'biografia' como forma literária.

que um estudo meramente cronológico de todos os trabalhos desenvolvidos por um 'criador'.

Ao longo de uma vida humana vamos deixando legados de maior e menor qualidade. Para entendermos a 'evolução' qualitativa dos legados artísticos a analisar, consideramos necessário tentar encontrar os arquétipos que estão por detrás de uma sequência criativa. A descoberta de uma sequência, do fio condutor de uma etapa de vida, permite ampliar as possibilidades de significação dessa biografia.

Assim, ao longo de uma vida humana, um criador desenvolve exercícios criativos que são, isso mesmo, 'exercícios criativos', pelo que não têm necessariamente que constar nos marcos biográficos maiores. Um dos aspectos de maior relevância, neste contexto, liga-se com a consciência que o criador, na via do Pan-Antropos, deve desenvolver por forma a saber optar se deve ou não colocar um 'exercício criativo' perante um perceptor ou não. Trata-se, portanto, de uma responsabilização do criador perante o que cria.

Cada ser humano tem uma ou várias temáticas de base ou arquétipos que desenvolve ao longo de uma vida. Destilar essas temáticas pode tornar-se numa chave para o entendimento do propósito dessa vida.

Para se iniciar uma pesquisa deste género procuram-se, primeiramente, 'denominadores comuns', que podem vir a adquirir valor de arquétipo no âmbito de uma sequência de obras. Digamos que a expressão 'leitmotif' pode, em determinados contextos, fazer-se corresponder a um arquétipo. Para outro 'leitmotif' procura-se outra sequência, desse modo é possível investigar que 'temáticas condutoras', que imagens arquetípicas o ser humano, ou no nosso contexto, o 'criador' pretende desenvolver.

No caso da biografia fílmica de Wim Wenders, por exemplo, verificamos a existência do *arquétipo da criança* até ao ponto de

viragem na sua biografia, que corresponde ao surgimento d' *As Asas do Desejo*, a partir do qual surge o *arquétipo dos anjos* e o *arquétipo da mulher*. E tal como um doutoramento na vida de um académico, o ponto de viragem na biografia filmica de Wim Wenders também o transformou, por forma que, a partir desse momento começou a rodar películas com características extremamente diferentes daquelas que rodou antes. Do alemão, apátrida, passou a cidadão do mundo.

Neste contexto podemos perguntar-nos, porque é que a vivência criativa de um cineasta pode ser reveladora para um público mais amplo? Em nosso entender, a resposta reside no facto da biografia filmica de Wim Wenders se confundir, em vários momentos, com a procura de valores e de identidade da geração alemã que, como ele, nasceu nos escombros da segunda guerra mundial. Pelo que o estudo da biografia filmica de Wim Wenders pode coincidir com um estudo sobre a evolução das heranças culturais alemãs na geração do pós-guerra.

Uma abordagem biográfica permite encontrar arquétipos e desenvolvimentos que ampliam as possibilidades de ganho de consciência tanto de um 'criador' como dos seus perceptores.

Pelo atrás descrito, propomos que se experimentem novos modelos de percepção da 'realidade' que se encaminhem para uma cultura consciente dos seus mitos e dos arquétipos que vai activando, visando desse modo um caminho para o desenvolvimento do Pan-Antropos, o ser humano do século XXI que trilha o seu caminho rumo ao conhecimento integral de si e do mundo envolvente.

Neste sentido, passamos, de seguida, a focar as nossas atenções no cineasta alemão Wim Wenders, a fim de que, a partir do estudo da sua biografia filmica, possamos deduzir novas abordagens para o entendimento do papel do cinema para o século XXI.

3.2. Wim Wenders³

Apontamento biográfico e filmografia

3.2.1. Quem é Wim Wenders?

Antes de iniciarmos uma viagem pela biografia fílmica de Wim Wenders, deixamos aqui ao leitor alguns elementos ‘tradicionais’ de informação sobre ‘Quem é Wim Wenders?’ e sobre a sua filmografia.

Se tivéssemos que sintetizar em poucas palavras ‘Quem é Wim Wenders?’, diríamos que é um cineasta que contribuiu para a criação do arquétipo do cinema europeu. Nascido na Alemanha do pós-guerra, partiu em busca de referências que o curso da história alemã lhe tinha negado, desenvolvendo, por isso, numa primeira fase, um cinema que retratava o arquétipo da errância e da busca. Após uma longa caminhada que, em termos pessoais, provavelmente, teve o seu maior impacte nas duas viagens de prospecção à volta do mundo que fez com Solveig Dommartin aquando da preparação o seu filme projecto *Until the End of the World*, encontrou a sua ‘casa’, a sua pátria como cidadão do mundo que procura culturas e as revela, pela imagem, a quem as quiser contemplar. De alemão com um muro para o seu passado histórico passou a cineasta do futuro que busca imagens reveladoras numa era que caminha para uma proliferação, não consciente, de imagens para consumo.

Wim Wenders, filho de um cirurgião, nasceu a 14 de Agosto de 1945 em Düsseldorf, Alemanha. O entrar na vida no final de uma guerra devastadora, envolto em escombros, marcou

³ O nome próprio ‘Wim’ foi escolhido pelos pais e recusado pelas autoridades por não ser considerado um nome ‘adequado’, por tal, o nome que consta no seu registo de nascimento e no passaporte é ‘Ernst Wilhelm Wenders’.
Cf. http://www.wim-wenders.com/bio/wim_wenders_bio.htm

certamente a sua biografia em busca de raízes, em busca de um lugar que lhe permitisse restabelecer um sentimento de pertença.

Wim Wenders cresceu em Koblenz e em Oberhausen (onde o pai dirigiu um hospital). A sua motivação para o cinema surge muito cedo na vida. Aos 12 anos capta o seu primeiro 'filme' com uma câmara que o pai lhe oferecera.

Após o Abitur (13^a ano de escolaridade alemã)⁴, Wenders inicia em 1963 os estudos de medicina, filosofia e psicologia nas universidades de München, Freiburg e Düsseldorf, que interrompe após 4 semestres.

Em 1966, Wenders muda-se por um ano para Paris onde concorre à Escola Superior de Cinema de renome na época, o I.D.H.E.C (Institut des Hautes Études Cinématographiques), onde não é admitido. Ao longo desse ano Wenders visita regularmente a Cinemateca Francesa onde procede a um visionamento intenso de películas. O facto de o caminho de Wim Wenders não se ter desenvolvido a partir da escola francesa, revela, em nosso entender, que o seu propósito não era o de integrar estruturas já existentes, mas de participar na edificação de novas. No entanto, o doutoramento que recebeu da Sorbonne, Paris, vinte e três anos após a sua não admissão no I.D.H.E.C, é exemplo do reconhecimento *a posteriori* que as instituições francesas lhe atribuíram devido à qualidade do trabalho que foi desenvolvendo.

Em 1967 regressa à Alemanha e ingressa no primeiro curso de cinema na recém fundada Escola Superior de Cinema (Hochschule für Fernsehen und Film) em München. Curso que

⁴ O sistema escolar alemão tem uma via, no ensino secundário, que culmina no 13^o ano, habitualmente designado por *Abitur* ou *Allgemeine Hochschulreife* (maturidade geral para o ensino superior). Característico para esta via de ensino é o facto de o aluno ter a possibilidade e obrigação de escolher disciplinas das várias áreas do conhecimento, essa escolha culmina num complexo processo de exames que lhe permite concorrer a qualquer curso do ensino superior. Um sistema que prolonga a necessidade de 'escolha' de uma área de especialização para o período de entrada na universidade, permitindo uma formação de base mais sólida independentemente da área profissional a escolher.

conclui, com êxito, em 1970 com a sua primeira longa metragem *Summer in the City*⁵.

Em 1971, em conjunto com mais 12 realizadores de cinema, torna-se membro fundador do 'Filmverlag der Autoren' com o objectivo de contribuir para a promoção do cinema alemão (Neuer Deutscher Film). O 'Filmverlag der Autoren' constituiu, temporariamente, um catalisador importante para a história do cinema alemão do pós-guerra.

Em 1971 roda a sua segunda longa metragem a preto e branco, *A Angústia do Guarda-redes Perante o Pénalti* (*Die Angst des Tormanns Beim Elfmeter*), uma adaptação fílmica do romance homónimo de Peter Handke, seu colaborador regular desde 1969⁶.

Em 1972/1973 filma a cor *A Letra Escarlante* (*Der Scharlachrote Buchstabe*) que acaba por ter pouco sucesso de bilheteira. Após essa experiência, Wenders decide não filmar mais sobre o passado:

I don't ever want to make another film in which a car or a petrol station or a television set or a phone booth aren't allowed to appear. (Wenders 2000/1973 :166)⁷

Talvez resida neste momento a semente para o arquétipo do cineasta da liberdade e do futuro que gradualmente foi descobrindo. Em 1973, filma *Alice nas Cidades* (*Alice in den*

⁵ *Summer in the City*, conta a história de um prisioneiro que é libertado para uma liberdade tão fria e inóspita quanto o tempo de Inverno. Como um estranho, o ex-prisioneiro deambula por lugares conhecidos e visita um amigo em Berlim, sempre em fuga de inimigos invisíveis, sempre a caminho de um objectivo indeterminado. Com a temática deste seu primeiro filme, Wenders abre caminho para as temáticas que virão a ser características para o seu trabalho como cineasta na primeira fase da sua biografia fílmica – a busca, a errância, a solidão.

⁶ Wim Wenders já tinha trabalhado com Peter Handke em 1969 aquando da rodagem de *3 Amerikanische LP's*.

⁷ O excerto que integra esta citação, inicialmente incluído em *The Logic of Images*, foi retirado da recente compilação de Wim Wenders *On Film* que contém em sequência cronológica os estudos, reflexões e entrevistas sobre cinema por ele anteriormente editados.

Städten) que constituiu o ponto de partida para as nossas reflexões sobre a sua biografia fílmica a desenvolver. Seguem-se *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*) em 1975 e *Ao Correr do Tempo* (*Im Lauf der Zeit*) em 1976. Com *Ao Correr do Tempo*, surge também a estreia de Wenders no Festival de Cannes.

Em 1976 faz a sua primeira co-produção europeia com *O Amigo Americano* (*Der Amerikanische Freund*)⁸ que inclui actores internacionais e um maior financiamento. O sucesso de *O Amigo Americano* traz-lhe a atenção de produtores americanos, tais como Francis Ford Coppola que lhe oferece a realização de *Hammett*⁹. Mas com a entrada no mundo de produção internacional, surgem também os primeiros obstáculos a vencer, assim, embora *Hammett* estivesse planeado desde 1975, só no Outono de 1978 é que se iniciam as filmagens.

Wenders usa o compasso de espera das filmagens de *Hammett* para rodar o documentário *Lightning over Water* sobre o realizador de cinema americano Nicholas Ray, que adoece gravemente com cancro e acaba por falecer em Junho de 1979.

As rodagens de *Hammett* são, de novo, interrompidas por interferência de Coppola. Entretanto, Wenders vem a Portugal em finais de 1980 para ajudar Raul Ruiz nas filmagens de *Territory*.

Em Portugal, Wenders decide, espontaneamente, fazer *O Estado das Coisas*, um filme sobre as dificuldades de uma equipa de filmagem, recorrendo, quase exclusivamente aos actores da produção de Ruiz. Retoma, posteriormente, as filmagens de *Hammett*, e conclui o filme. Paradoxalmente, junto do público, *Hammett* não tem grande acolhimento, mas com *O Estado das Coisas*, estreado no mesmo ano (1982), ganha o Leão de Ouro no Festival de Veneza.

⁸ Uma adaptação fílmica do romance de Patricia Highsmith *The Ripley's Game*.

⁹ Igualmente uma adaptação fílmica, desta vez de Joe Gores.

Em 1982, faz a direcção de actores para a estreia da peça *Über die Dörfer* de Peter Handke nos Festivais de Salzburg (Salzburger Festspiele).

Com *Paris, Texas*, Wenders ganha a Palma de Ouro em Cannes em 1984. A crítica americana reage com reservas. Instaura-se uma polémica entre Wim Wenders e o 'Filmverlag der Autoren' em torno do número de cópias a editar para o lançamento do filme na Alemanha. A polémica termina com um processo jurídico que permite que *Paris, Texas* seja estreado na Alemanha, mas só em 1985. Wenders retira-se do 'Filmverlag der Autoren'. Após essa experiência, Wenders considera o 'Filmverlag der Autoren' de igual importância a qualquer outra distribuidora comercial:

The Filmverlag der Autoren is, if you like, the team I don't want to play for any more, because they play with a ten-man defence. I'm one of the eponymous 'authors' who founded the company fourteen years ago and they've brought out all my films since then. But times have changed and the idea of a co-operative and of solidarity between authors has gone out of the window. The Filmverlag der Autoren is no way different from the other commercial distributors. (Wenders 2000/1984-1985:227)

A ruptura com o *Filmverlag der Autoren*, embora penosa em termos pessoais, acabou por constituir um passo rumo a uma nova concepção de cinema verdadeiramente independente. Wenders desprende-se do arquétipo do 'novo cinema alemão' para, adiante poder ser ele o construtor do arquétipo do 'cinema europeu' e do 'cinema planetário' que visa a colaboração com entidades de várias culturas e nacionalidades que nutrem o mesmo propósito, a procura de 'imagens puras'...

Nos anos oitenta, Wenders desenvolve alguns documentários e prepara, numa co-produção franco-alemã *As Asas do Desejo* (*Der*

Himmel über Berlin) pelo qual não só ganha o prémio de melhor realizador em 1987 em Cannes, como também, e entre outros, o prémio 'Félix' – prémio Europeu de cinema.

De seguida, Wenders prepara o seu filme, projecto que planeou ao longo de uma década, *Until the End of the World*, uma longuíssima e despendiosa metragem que é rodada em vários países da Europa, Japão, E.U.A. e Austrália. Em nosso entender, a crítica cinematográfica não deu a devida importância aos vários elementos inovadores inerentes a esta película que adiante iremos retomar.

Wenders participa depois na feitura de um filme para a televisão francesa, no qual trabalha com Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick e Ingmar Bergman. Em 1993, estreia *Faraway, So Close!*, a continuação da história do anjo caído em *As Asas do Desejo*, pelo qual obtém em Cannes o grande prémio do júri.

Segue-se em 1994, a pedido da organização de Lisboa 1994 Capital da Cultura Europeia, *Lisbon Story*, um filme que retrata as vivências de um captador de sons em Lisboa.

Em 1995 filma *Par delà des Nuages* (*Beyond the Clouds*) em colaboração com Michelangelo Antonioni. Em 1997 estreia *The End of Violence*, pelo qual recebe o 'Bundesfilmpreis' em Ouro para melhor realizador.

Em 1998 estreia *Buena Vista Social Club*, um documentário que conta a história de vários músicos cubanos esquecidos ao longo de décadas e (re)descobertos por Ry Cooder. *Buena Vista Social Club* é premiado por várias entidades europeias e americanas e contribui para uma nova projecção de Wim Wenders a nível internacional. O filme é acompanhado por uma exposição mundial de fotos de Wim e Donata Wenders, posteriormente editada em livro.

Em 2000 estreia *The Million Dollar Hotel*, em colaboração com Bono, vocalista do grupo irlandês U2. *The Million Dollar Hotel* é

premiado com o Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim em 2000.

Em termos de firmas de produção, Wenders possui a Wim Wenders Produktion que iniciou em 1978. Desde 1976 é sócio gerente da Road Movies Filmproduktion GmbH em Berlim, que fundou com Peter Handke e Rainer Götze e que desde 1984 é gerida por Wim Wenders e Chris Sievernich. Ambos são igualmente sócios fundadores da Gray City Inc. fundada em Nova Iorque em 1981.

Em 1984 Wenders torna-se membro da Akademie der Künste (Academia das Artes) em Berlim. Wenders é presidente do Júri Internacional do Festival de Cannes em 1989. No mesmo ano recebe um doutoramento *honoris causa* pela Sorbonne. Em 1991 é-lhe atribuído o prestigiado prémio alemão 'Friedrich Wilhelm Murnau Preis' em Bielefeld.

De 1991 a 1996 é director da Academia de Cinema Europeu. Desde 1993 é professor convidado na Escola Superior de Cinema de Munique (Hochschule für Fernsehen und Film). Em 1995 recebe um outro doutoramento *honoris causa* em 'Divindade' pela Faculdade de Teologia da Universidade de Friburgo, Suíça. O projecto que tem actualmente em mãos tem o título provisório 'In America'...

3.2.2. Filmografia de Wim Wenders?¹⁰

Longas Metragens

- 1970 *Summer in the City*
1971 *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (A Angústia do Guarda-redes perante o Pénalti)
1972 *Der Scharlachrote Buchstabe* (A Letra Escarlarte)
1973 *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades)
1975 *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso)
1976 *Im Lauf der Zeit* (No Correr do Tempo)
1977 *Der Amerikanische Freund* (O Amigo Americano)
1982 *Der Stand der Dinge* (O Estado das Coisas)
1982 *Hammett*
1984 *Paris, Texas*
1985 *Tokyo-Ga*
1987 *Der Himmel über Berlin* (A Asas do Desejo)
1991 *Until the End of the World* (Até ao Fim do Mundo)
1993 *Faraway, So Close!* (Tão Longe, Tão Perto)
1994 *Lisbon Story* (História de Lisboa)
1995 *Beyond Clouds* (com Michelangelo Antonioni) (Para Além das Nuvens)
1996 *A Trick of Light*
1997 *The End of Violence*
1998 *Buena Vista Social Club*
2000 *The Million Dollar Hotel*

Documentários

- 1980 *Lightning over Water*
1982 *Reverse Angle*

¹⁰ Esta informação pode ser consultada na página de internet oficial de Wim Wenders em <http://www.wim-wenders.com/movies/credits.htm>

- 1982 *Chambre 666*
1989 *Notes on Cities and Clothes*
1998 *Willie Nelson at the Teatro*
1998 *Buena Vista Social Club*

Curtas Metragens

- 1967 *Schauplätze*
1967 *Same Player Shoots Again*
1968 *Silver City*
1968 *Polizeifilm*
1969 *Alabama: 2000 Light Years from Home*
1969 *3 Amerikanische LP's*
1974 *The Island / from the Family of Reptiles*
1982 *Reverse Angle*
1982 *Chambre 666*
1992 *Arisha, the Bear and the Stone Ring*

3.3. Teoria filmica – Um síntese retrospectiva¹¹

One of the most recent manifestations of myth in human expression is the cinema.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

O cinema, nos seus jovens cem anos, ao constituir-se em 'sétima arte' tornou-se um campo privilegiado de reformulação do próprio conceito geral da arte, e, por isso de toda a estética.

Paulo Filipe Monteiro,
"Fenomenologia do Cinema"

Nesta viagem que temos vindo a percorrer com o intuito de entendermos os mecanismos que estão associados aos processos criativos, partimos de uma abordagem macrocômica em torno da evolução das vivências mitológicas do humano na arte e suas correspondências com a evolução da consciência no colectivo, para verificarmos que se foi delineando um percurso progressivo inter-relacionando criatividade e autoconhecimento. Aferimos também que, associado a esse percurso, se encontra um *leitmotif/ arquétipo* que se desenvolve em torno de uma tripartição animal – humano – divino (subconsciente, consciente, supraconsciente) que compõe o ser. Aprofundámos esse *leitmotif /arquétipo* a partir do estudo de sete planos de percepção do ser, das sete portas da alma.

Seguidamente prosseguimos as nossas reflexões sobre os processos criativos aplicadas à missão da arte a partir de Rudolf Steiner, inspirado em Goethe. Concluimos que a missão do artista

¹¹ Ver gráfico 3.4.

é, a partir de um processo de autoconhecimento, tornar visível o invisível, revelar o que se situa para lá do visível, para desse modo, continuar a criação. Com esse intuito, desenvolvemos uma poética da alma intitulada *teoria da integração* que pretende (re)ligar o criador, a obra-espelho e o perceptor.

Neste terceiro e último capítulo é nosso intuito percorrer o *corpus* seleccionado da biografia fílmica do cineasta alemão Wim Wenders à luz do atrás desenvolvido.

No entanto, antes de procedermos à aplicação das reflexões sobre a teoria da integração à biografia fílmica de Wim Wenders, iremos, primeiramente, fazer uma síntese retrospectiva sobre os precursores teóricos, de maior destaque, que marcaram os estudos fílmicos ao longo do século XX. E a metodologia que adoptámos é semelhante à que serviu de base para a viagem ao espólio mitológico do ser humano ocidental com que iniciámos este percurso. Procurámos seleccionar os marcos, ou seja, os momentos de maior significado para tentarmos traçar um ‘fio condutor’ no âmbito da teoria fílmica, ou em nossa terminologia, no âmbito da biografia da teoria fílmica do cinema. Pelo que não iremos minuciosamente adaptar os vários modelos teóricos à filmografia de Wim Wenders, iremos sim procurar respostas para a vasta variação de conteúdo teórico que foi surgindo em torno do cinema ao longo do século XX.

Encontrámos, talvez, em Geoffrey Hill, Henry Agel, Rudolf Arnheim e Hugo Münsterberg as referências que procurávamos no início desta caminhada onde nos colocámos a tarefa de encontrar respostas e referências para uma geração de investigadores nascidos nos finais dos anos sessenta do século XX sob o ‘arquétipo’ das fraternidades...

3.3.1. Breve Biografia do Cinema

Entre os múltiplos contributos que se verificaram na viragem do século XIX/XX destacamos, para o nosso contexto, o nascimento do cinema (écran exterior), por um lado, e os estudos em torno da descoberta dos meandros desconhecidos da psique humana, por outro (écran interior). Essas descobertas, por nós já, anteriormente, designadas por écran exterior e écran interior, vieram desencadear reflexões e novas teorias que visavam facilitar a sua apreensão.

E, como o nascimento de uma nova 'arte' não acontece em todos os séculos, como primeiro obstáculo, o cinema teve de se submeter às críticas e comparações com as suas congéneres mais próximas, a fotografia, o teatro, a música e a literatura, tentando lentamente definir um lugar próprio e autónomo. Cem anos depois, ainda estamos aqui a desenvolver um texto que possa contribuir para a validação da película...

Partimos do pressuposto que o 'cinema' é algo de 'vivo' que se transforma ao longo do tempo, que tem crises de desenvolvimento e de maturação, que erra, mas que também pode trazer imagens maravilhosas e transformadoras aos seus perceptores. Consideramos, com Geoffrey Hill, que o cinema tem o poder de criar mitos, sendo actualmente um dos meios mais poderosos para o efeito. Daí que, em nosso entender, seja louvável que os cineastas do futuro adquiram gradualmente mais consciência sobre o impacto das imagens que projectam em écrans exteriores, sabendo que essas imagens se inter-relacionam com as que o ser humano pode desenvolver no seu écran interior.

E se as teorias de Eisenstein, mal interpretadas, chegaram a estar ao serviço de 'máquinas de propaganda' manipuladoras do subconsciente colectivo, é nosso intuito acentuar a possibilidade que um uso consciente do poder mitológico do cinema pode

contribuir para um ganho de consciência de um vasto público de perceptores que frequentam as 'catedrais de cinema'.

Para que o cinema do futuro possa vir a desenvolver arquétipos que contribuam para o desenvolvimento e para a ampliação da consciência, seria útil que o arquétipo do sagrado inerente às imagens fosse recuperado. O ritual de 'ir ao cinema', um espaço onde o perceptor desligado do mundo exterior pode criar ligações com obras-espelho que lhe devolvam um maior conhecimento de si próprio, obras que sejam exemplo da continuação da criação, obras que tornem visível o invisível. Hill considera, a propósito, que o cinema pode corresponder a uma nova forma de xamanismo:

We can say that the cinema is actually a modern form of shamanism. While the primitives have their rituals, possessions, medicines, and incantations (which we also have in various forms) we as moderns have our movie house. (Hill 1992:18)

Devolvendo ao cinema o seu 'Eu Superior', o seu 'supraconsciente', pode esperar-se que, no futuro, surjam cineastas com a dimensão de um Leonardo da Vinci, de um Rafael, de um Miguel Ângelo. Parece-nos que *As Asas do Desejo* de Wim Wenders já ocupa um lugar de destaque no supraconsciente do mundo ocidental.

Voltando à biografia do cinema, verificamos que o processo de nascimento, desenvolvimento e maturação, ou no nosso contexto, 'processo de individuação' ou 'biografia'¹² do cinema, se debateu, como todos os processos de crescimento, com múltiplos desafios e obstáculos a superar. A cada etapa colocou-se uma nova necessidade de afirmação e justificação.

¹² Entendemos por 'biografia' um processo de conhecimento auto-reflexivo no sentido da 'biografia humana' desenvolvida e aprofundada por Bernard

Um outro grande obstáculo revelou-se aquando do surgimento do *som* no cinema. Equiparável ao aparecimento da fala na criança, o cinema teve de aprender a comunicar-se ‘correctamente’ com o meio envolvente. Múltiplos outros desafios se seguiriam como o desenvolvimento da cor que permitiu ampliar potencialidades e jogos de captação de realidades, eximamente usadas por Wim Wenders, por exemplo, em 1987 nas *Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*), sendo o preto e branco, o plano de percepção dos anjos, e a cor, o plano de percepção do ser humano.

Outro grande obstáculo manifestou-se com o vídeo, um ‘rito de passagem’ a que o cinema foi submetido, que desencadeou uma verdadeira experiência de quase ‘morte’ anunciada, uma vez que muitos puristas temiam que o cinema pudesse sucumbir a essa outra forma de captação e projecção de fácil acesso ao grande público.

No entanto, o cinema superou mais esse desafio, sobrevivendo a tal ameaça de morte. O mais recente desafio a que o cinema foi submetido liga-se com a passagem da era da película para a era digital. Mais uma vez, se instalou um grande debate em torno dos benefícios e prejuízos que o novo suporte digital acarreta. Hoje em dia, os dois suportes ainda coexistem, havendo, no entanto, uma tendência para a substituição gradual da película pelo digital.¹³

Ao acompanhar a biografia do cinema verificamos que se trata de um organismo ‘vivo’ que se vai transformando, acompanhando os desenvolvimentos que a era da tecnologia e das comunicações vai proporcionando. Enquanto organismo ‘vivo’, é natural que tenha vindo também a desenvolver e a actualizar as teorias fílmicas que acompanharam o seu desenvolvimento.

Lievegoed como um processo de autoconhecimento no âmbito da antroposofia. Ver glossário.

¹³ Verificou-se um processo de transição semelhante no campo da música aquando da passagem do disco ‘vynil’ para o *compact disc*.

Assim, e acompanhando as palavras de Paulo Filipe Monteiro, o cinema veio desencadear uma 'reformulação do próprio conceito geral da arte'¹⁴. A velocidade a que novos formatos e novos suportes foram e vão surgindo, o desgaste do debate em torno da montagem, em torno do cinema de autor, em torno da estética de recepção e do estruturalismo cinematográfico, em torno da semiótica do cinema, em torno da captação fidedigna do 'real', tornaram-se obsoletas com o surgimento da era digital e com as potencialidades virtuais que implicam, perderam sentidos com a interactividade que caracteriza esta nova era emergente.

Kevin Robins refere-se, a propósito, à transformação dos paradigmas contemporâneos da realidade do seguinte modo:

The world is transforming itself. The maps are being broken apart and re-arranged. Through these turbulent and often conflictual processes of transformation, we are seeing the dislocation and re-location of senses of belonging and community. (Robins 1996: 96)

Os mapas conhecidos partiram-se, as realidades são múltiplas, pelo que surge uma urgência da (re)definição dos lugares de pertença, das referências culturais. No entanto, grande parte dos teóricos fílmicos, que foram marcando os cânones não tinha previsto esse desenvolvimento.

Neste contexto, também Dudley Andrew sublinha a decadência dos teóricos fílmicos, bem como a grande ausência contemporânea de 'obras de arte únicas':

¹⁴ Verifica-se que ainda recentemente em Portugal não havia o hábito de introduzir o estudo de películas como textos fílmicos nos programas académicos de literatura. Abílio Hernandez Cardoso, professor, entre outros, de literatura inglesa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, foi pioneiro ao defender a legitimidade de apresentar um programa de literatura inglesa que contemple tanto obras literárias como obras fílmicas aquando do seu concurso para Professor Associado em 1994. Diz-nos Abílio Hernandez Cardoso que "O carácter inédito da proposta consiste em considerar a inclusão dos filmes não como mero material didáctico complementar ao estudo dos textos narrativos de autores ingleses, mas como uma forma autónoma de expressão, tão central no curso como a literatura". (Cardoso 1995:15)

Film theory since 1968 has been suspicious of all these hierarchies of films and filmmakers. Belief in the power of the system (together with the voice of ideology behind that system) has led materialists to amalgamate the varieties of films and genres into standardization of 'the movies'. This single category does have the strength of industrial practice behind it, for it is 'movies' that are customarily advertised, bought, and sold, not 'unique artworks' made in celluloid nor 'visions of the world'. (Andrew 1984:120)

Andrew sublinha a ausência de teorias filmicas canônicas desde os finais dos anos sessenta do século XX que tenham contribuído para o desenvolvimento e para a criação de verdadeiras obras de arte. Sublinhando deste modo a necessidade de repensar o propósito do cinema para o século XXI. No mesmo contexto adianta ainda que a dinâmica da história do cinema tem que ser entendida pela variação de eras sucessivas:

Whether it be the struggle of the *avant-garde* against Hollywood, or of an *auteur* against a genre, events in the field of film occur as an interplay of novelty and stability. The complexity of this interplay has a name: history. Not a sequence of events, history is rather the revaluation by which events are singled out and understood in successive eras. (Andrew 1984:127)

Tradicionalmente, é no ponto de viragem entre eras, entre gerações, que nos deparamos com conflitos necessários para, entre outros, se poderem desenvolver novas dinamizações teóricas, novas heranças culturais. Como exemplo aplicado ao mundo académico português, lembramos aqui o foço geracional (*generation gap*) ao qual Abílio Hernandez Cardoso, professor da Faculdade de Letras de Coimbra, se refere, a propósito das transformações das

heranças culturais e dos cânones que a emergência de novas gerações acarreta:

É um facto, facilmente verificável por quem tem o ofício de ensinar literatura, que aquilo a que chamamos a nossa herança cultural, em especial a sua componente literária, se afasta a velocidade crescente das actuais gerações de estudantes, a ponto de muitas das referências que há duas décadas eram usadas de modo não problemático em aulas de literatura se terem tornado totalmente incompreensíveis e sem sentido para uma maioria acentuada dos seus destinatários. E no entanto, a maior parte de nós, professores de literatura, persiste, obstinadamente, em tentar *transmitir uma herança* que os alunos têm cada vez menos desejo de receber. De um modo geral, continuamos, com maior ou menor paixão, a comentar os grandes autores que o cânone consagra, muitas vezes com a certeza de que estamos a pregar no deserto. Resta saber se o fazemos por convicção, por conformismo ou por um desajustado sentido de propriedade da cultura. (Cardoso 1995/1996: 16)

Se pensarmos nos modelos educacionais previstos para as próximas décadas para o ensino superior no espaço geográfico europeu, constatamos que a linha do chamado *Tratado de Bolonha* (que pretende até 2010 construir um espaço de livre trânsito entre as instituições de Ensino Superior Europeu), prevê também uma maior responsabilização dos estudantes permitindo-lhes um leque, cada vez mais ampliado, de escolha de opções e de construção de *curricula* personalizados, por forma a transformar as academias do futuro em lugares de aprendizagem ao longo da vida que respeitam os processos de individuação, as biografias de cada ser, dando-lhes liberdade de escolha, devolvendo-lhes o livre arbítrio.

Nesse contexto será salutar que os programas a oferecer nas academias do futuro possam ir ao encontro da construção de identidades culturais que satisfaçam as necessidades do contexto

do desenvolvimento em que cada geração se encontra, para além de se esforçarem por constituir um leque, cada vez mais alargado, de matérias a estudar e a integrar. Para o contexto dos estudos fílmicos apresentamos aqui propostas que se adaptam à geração que representamos e que tem dificuldades em continuar a aceitar alguns dos cânones culturais que serviram de referência para as gerações anteriores.

Assim, a par com a crise de paradigmas nas múltiplas áreas do saber, também o cinema grita por novas abordagens orgânicas que possam acompanhar o seu desenvolvimento futuro.

Faz pensar que os irmãos Lumière não preveriam que as imagens que colocaram em movimento na viragem do século XIX/XX fossem culminar numa proliferação de écrans¹⁵, na era do digital e do virtual, no início do reconhecimento e do visionamento de realidades múltiplas...ou planos de percepção.

Se as teorias fílmicas desenvolvidas ao longo do século XX consideravam que só uma reduzida parte da população tinha acesso à captação e reprodução de imagens, na actualidade do mundo ocidental, é comum que grande parte dos cidadãos tenha câmaras digitais com as quais capta o mundo envolvente que pode colocar na *internet* ao dispor de um número incontável de perceptores... nesse contexto parece-nos, urgente, reflectir sobre o impacto que o poder mitológico do cinema e das imagens podem ter sobre as áreas conscientes e não consciente do colectivo.

Esta multiplicação e proliferação de imagens a que, cada vez mais, seres humanos têm acesso, requer novas teorizações no âmbito do impacto das imagens na psique humana. Para tal, parece-nos adequado desenvolver, também, no âmbito dos estudos fílmicos uma linha de investigação que vise o entendimento do

¹⁵ Note-se que o conceito de écran se alargou a pequenos, médios e grandes écrans que se encontram já não somente nas salas de cinema. Hoje em dia envolvem o quotidiano dos espaços públicos e privados, dos painéis de exterior ao telemóvel, acompanhando a par e passo a revolução tecnológica e das comunicações.

poder mítico do cinema para as sociedades do futuro. Geoffrey Hill constitui um ponto de partida para esta abordagem inovadora.

Um caminho nesta via, parece-nos ser aquele que volta a destacar as ligações existentes entre os ecrans exteriores e os ecrans interiores, foi o que procurámos desenvolver na poética da alma intitulada *teoria da integração*, a partir da qual deduzimos o papel, cada vez mais proeminente do entendimento do inconsciente colectivo, do consciente colectivo e do supraconsciente colectivo e sua ligação com a construção de arquétipos. Diz-nos Geoffrey Hill, a propósito:

To mine this mythic element in film it is necessary to dig deeper into numinosity than what would normally be done in film criticism. According to analytical psychology each of us has stirring within us the symbols, archetypes, and myths of a vast collective unconscious borrowed from ancestors of the distant and recent past. Through a familiarity with symbols, religion, and mythology, mythic connection can be found in even the most secular films, as in the most secular psyches. (Hill 1992: 14)

Daqui deduzimos que, para facilitar o reconhecimento de 'arquétipos' e 'símbolos', se comecem a aprofundar os estudos de mitologia que podem ser aplicados às várias áreas do conhecimento. O vasto espólio legado por Carl Gustav Jung e os mais recentes contributos de Joseph Campbell, podem constituir um ponto de partida para uma era que visa o estudo dos arquétipos e, com isso, amplia as possibilidades de autoconhecimento e de conhecimento do meio envolvente.

3.3.2. Cinema e Psicologia: Uma Fraternidade.

The artist uses his categories of shape and color to capture something universally significant in the particular.

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*

Partindo do actual plano de percepção, que permite retocar imagens e sobrepor 'realidades' ou planos de percepção, que implica, em nosso entender, uma necessidade de ampliação dos planos de observação do mundo de um modo integrador, sintético e essencial, vamos, de seguida, fazer um breve percurso através do desenvolvimento de algumas das principais teorias fílmicas validadas ao longo do século XX. De Hugo Münsterberg a Henri Agel culminando em Geoffrey Hill, em nosso entender, o teórico contemporâneo de cinema que melhor se adapta ao 'fio condutor' que a partir daqui iremos traçar.

A ligação primordial e íntima entre o cinema e a psicologia¹⁶, essa fraternidade, verifica-se, não somente, pelo facto de ambos terem 'nascido' na mesma época, mas também devido ao facto de um dos estudos pioneiros de teoria fílmica, datado de 1916, assinado por Hugo Münsterberg e intitulado *The Film: A Psychological Study*,¹⁷ partir de uma abordagem inspirada na psicologia, nomeadamente na psicologia da *Gestalt*. E, é curioso que, nem Hugo Münsterberg, nem a psicologia da *Gestalt* foram suficientemente estudados para não voltarem a ser retirados das estantes das bibliotecas. A psicologia da *Gestalt* procura encontrar

¹⁶ Em nosso entender, o conceito de 'psicologia' dever-se-ia ligar preferencialmente à psicologia transpessoal e integral. No entanto, ao longo da biografia da psicologia, verificou-se uma acentuação de abordagens cognitivistas lineares que contribuíram para o seu desenvolvimento unilateral, desenvolvimento esse que ainda se encontra em desequilíbrio comparado com a evolução dos planos de percepção da humanidade.

sentido e conhecimento na observação do todo no seu contexto, ao invés de observar o particular *fora* do seu contexto, como o que acontece com grande parte das experiências que se desenvolvem nos laboratórios. A metodologia desenvolvida pela psicologia da *Gestalt* permite, mais facilmente, encontrar arquétipos e pontos de contacto, pelo que se adapta bem a uma via de conhecimento integral do ser e do cinema.

A psicologia da *Gestalt*, ao invés de se debruçar sobre aspectos de pormenor, ao invés de dissecar, procura ver o todo, procura unir. O médico Roberto Assagioli, pai da psico-síntese, define o acto de apreensão por intuição associado à psicologia da *Gestalt* do seguinte modo:

The essential distinction between cognition by way of intuition and cognition by way of the thinking or feeling functions is that intuition has the following characteristics: it is synthetic or holistic, i.e., it is an immediate apprehension of a whole, one could say of a *Gestalt*, and not of different parts later put together to form a whole. (Assagioli 1990/1965:218).

Neste trecho, Assagioli descreve o acto de apreensão por intuição como um modo de 'cognição'/apreensão directa que permite pela via da síntese, captar o todo. Uma via oposta e complementar à apreensão por justaposição de pormenores. A apreensão da imagem/ *Gestalt* de um *puzzle* como um todo ao invés da focalização em cada peça - pormenor - pode ajudar a entender o modo de apreensão por intuição que caracteriza esta escola de psicologia. Se nos lembrarmos do vasto número de fotogramas/peças do *puzzle* que compõem uma película/*puzzle*, a abordagem sintética da *Gestalt* opõe-se à abordagem analítica de sequências (*sequence analysis*).

¹⁷ Título original *The Photoplay: A Psychological Study*.

No seu estudo, Münsterberg (1863-1916) distingue dois tipos de desenvolvimento complementar no cinema, o desenvolvimento exterior e o desenvolvimento interior. O desenvolvimento exterior reporta-se à componente tecnológica de que se compõe o *medium* do filme, equiparável a um corpo que necessita de um desenvolvimento interior para lhe dar vida que Münsterberg faz equivaler à pressão que a sociedade faz obrigando esse *medium* a desempenhar múltiplos papéis. E se alguns dos teóricos de cinema tivessem integrado o estudo de Münsterberg, algumas das crises pelas quais o cinema passou poderiam, talvez, tudo teria sido muito diverso.

Para além do referido, o pioneiro Münsterberg destaca, já em 1916, a analogia existente entre o cinema e os movimentos dos acontecimentos na mente humana. Dudley Andrew refere-se, a propósito e neste contexto, à obra de Münsterberg do seguinte modo:

Since the materials of cinema are the resources of the mind, the form of cinema must mirror mental events, that is, emotions. Film is the medium not of the world, but of the mind. Its basis lies not in technology but in mental life. (Andrew 1976:20)

Neste excerto encontramos um dos aspectos mais importantes que foi quase integralmente omitido nas teorias fílmicas que se seguiram, o facto de o filme não ser um *medium* do mundo, mas um *medium* da mente, sendo a sua fonte não a tecnologia e seus desenvolvimentos, mas o pulsar da mente humana. Pelo que o entendimento do *medium* do cinema terá necessariamente que se relacionar com o entendimento da mente humana...

Münsterberg sublinha também, no sentido do percurso que temos vindo a fazer, a missão transformadora da arte:

To imitate the world is a mechanical process, to transform the world so that it becomes a thing of beauty is the purpose of art. The highest art may be furthest removed from reality. (Münsterberg 1970/1916: 62)

Está implícito neste trecho de Münsterberg que o propósito da arte não é 'imitar', mas continuar a criação na via do belo. Münsterberg define, no mesmo tratado, o propósito do cientista do seguinte modo:

In short, the scientist is not interested in that particular object only, but in its connections with the total universe. He explains the event by a reference to general laws which are effective everywhere. Every single growth and movement is linked by him with the endless chain of causes and effects. He surely reshapes the experience in connecting every single impression with the totality of events, in finding the general in the particular, in transforming the given facts into the scientific scheme of an atomistic universe. It is not different from the historical event. (Münsterberg 1970/1916: 62-63)

Infelizmente, não foi esse o caminho escolhido pela maior parte dos cientistas do século XX, o enquadramento do particular no todo continua em défice. Também os cientistas deviam, eventualmente, procurar ligar as suas pesquisas às leis eternas do cosmos.

De regresso à fraternidade que une cinema e psicologia, écran exterior e écran interior, Münsterberg adianta que

If this is the outcome of aesthetic analysis on the one side, of psychological research on the other, we need only combine the results of both into a unified principle: the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the

forms of the inner world, namely attention, memory, imagination and emotion. (Münsterberg 1970/1916: 74)

Pelo que se torna notório que existe um vasto grupo de teóricos que considera necessário unir os processos de percepção exteriores aos processos de percepção interiores para, através dessa ligação se poder unir a psicologia e a estética.

Ainda no tocante à relação entre a percepção da mente humana e o mundo exterior, Münsterberg enfatiza a liberdade da mente em oposição às leis inalteráveis do mundo exterior:

The freedom of the mind has triumphed over the unalterable law of the outer world. (Münsterberg 1970/1916: 78)

As ligações que a mente estabelece ao unir o fluxo de fotogramas na tela são, segundo Münsterberg, comparáveis ao fluxo de uma fonte que supera, por completo, o mundo causal:

We saw that the impression of movement results from an activity of the mind which binds the separate pictures together. What we actually see is a composite, it is like the movement of a fountain in which every jet is resolved into numberless drops. We feel the play of those drops in their sparkling haste as one continuous stream of water, and yet are conscious of the myriads of drops, each one separate from the others. This fountainlike spray of pictures has completely overcome the causal world. (Münsterberg 1970/1916: 79)

Note-se que se seguiram centenas de páginas de teoria fílmica que se preocupavam essencialmente com as definições da 'realidade objectiva' a captar, do tipo de 'montagem' a efectuar, da 'estrutura narrativa' a escolher, etc. dissociando-se equivocadamente

do ponto de partida a que todo o processo criativo subjaz, a mente humana...

Por isso, infelizmente, este estudo de Münsterberg não teve muito impacto nas teorias fílmicas que se seguiram. Foi, no entanto, reeditado em 1996 numa tradução alemã que destaca, na sua introdução, a actualidade do seu conteúdo e a necessidade de o recuperar.

Ainda no tocante à fraternidade entre cinema e psicologia surgem os textos de Rudolf Arnheim (*1904), *Film als Kunst*, em 1932 e *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* em 1954.

Também Arnheim provém da tradição da psicologia da *Gestalt* que introduz de modo fértil nas suas reflexões sobre o cinema. Arnheim desenvolveu, desde o início da sua carreira académica, um interesse acentuado pela relação entre arte e psicologia. Após os seus estudos universitários, doutoramento e actividade jornalística em Berlim, é forçado a imigrar na década de 30 do século XX. Passa por Itália e Inglaterra e acaba por se estabelecer nos Estados Unidos da América, onde lecciona, entre outras, nas universidades de Harvard e de Michigan. No seu livro *Art and Visual Perception*, datado de 1954, acentua, tal como Münsterberg, a relação análoga entre a mente e a percepção do mundo:

Motifs like rising and falling, dominance and submission, weakness and strength, harmony and discord, struggle and conformance, underlie all existence. We find them within our own mind and in our relations with other people, in the human community and in the events of nature [...] It permits us to realize that the forces stirring in ourselves are only individual examples of the same forces acting throughout the universe. (Arnheim 1954:434)

Esta relação análoga entre a mente e a percepção do mundo conduz Arnheim, de um ponto de vista mais amplo, a ver o propósito da arte como um modo de perceber e expressar as forças gerais da existência.

Na introdução a *Art and Visual Perception*, Arnheim reflecte sobre o facto de se teorizar muito sobre arte, mas só raramente se ter a oportunidade de estar perante um exemplo de arte ‘genuína’:

Art may seem to be in danger of being drowned by talk. Rarely are we presented with a new specimen of what we are willing to accept as genuine art. (Arnheim 1954: v)

Nesta sequência, Arnheim adianta que não temos vindo a desenvolver as capacidades de percepção de que dispomos, usando os nossos olhos meramente como objectos de medida e de identificação, perdendo, por essa via, a capacidade de atribuímos sentido ao que percebemos:

We are neglecting the gift of comprehending things by what our senses tell us about them. Concept is split from percept, and thought moves among abstractions. Our eyes are being reduced to instruments by which to measure and identify – hence a dearth of ideas that can be expressed in images and an incapacity to discover meaning in what we see. Naturally, we feel lost in the presence of objects that make sense only to undeluted vision, and we look for help to the more familiar medium of words. (Arnheim 1954: v-vi)

Tal como nos estudos de genética, também no foro da alma humana, os sentidos que não se usam dificilmente se desenvolvem, pelo que no tocante às nossas capacidades de percepção, urge, recorrer a metodologias que incentivem e ampliem os nossos receptores nos vários planos de percepção. Em relação

às capacidades de percepção do artista, sublinha a importância deste poder captar significado universal a partir do particular:

Similarly, the artist uses his categories of shape and color to capture something universally significant in the particular. (Arnheim 1954: vi)

Talvez para Arnheim, a *teoria da integração* tivesse feito algum sentido, uma vez que sublinha a relação íntima que deve existir, para um psicólogo, entre o estudo da arte e o estudo da humanidade:

To the psychologist this means that the study of art is an indispensable part of the study of man. (Arnheim 1954: ix)

Também no tocante às relações que se estabelecem entre a obra e a mente do perceptor encontramos semelhanças com o modelo por nós desenvolvido:

The forces that are experienced when looking at visual objects can be considered the psychological counterpart or equivalent of physiological forces active in the brain center for vision. (Arnheim 1954: 6)

Com Münsterberg e Arnheim, o nascimento da teoria da arte e da teoria fílmica poderia ter seguido um rumo interessante numa via de ligação entre criatividade e autoconhecimento, entre percepção exterior e percepção interior, entre a ligação do particular e do todo, no entanto, com a incursão para domínios e abordagens de teor materialista como aconteceu com o formalismo russo, o neo-realismo, o estruturalismo e os estudos de semiótica, longos anos foram passando e longas páginas se foram escrevendo

que acabaram por culminar num grande beco sem saída em busca de novos paradigmas.

3.3.3. Cinema como matéria

Com os escritos de Sergei Eisenstein e Béla Balázs o rumo da teoria fílmica, e com ela a teoria da arte, mudou drasticamente, acentuando o estudo unilateral de aspectos materiais e formais.

Eisenstein (1899-1948) estudou engenharia mecânica antes de integrar as tertúlias artísticas de Moscovo. A sua mundivisão construtivista herdada da engenharia transitou para a temática central do seu trabalho teórico, a montagem. Influenciado pelo formalismo russo, o materialismo de Marx e os estudos sobre o desenvolvimento cognitivo de Piaget, Eisenstein levou a sua 'estética construtivista' ao extremo, reduzindo o processo criativo a uma 'máquina de arte' / moldura que tem por objectivo criar construções ambíguas (ideogramas), que conduzam o espectador a decifrar propósitos previamente determinados. Com a sua apologia da montagem, abriu caminho para teorias e práticas que visam a manipulação do espectador. Eis que legou uma porta para a extinção do livre arbítrio. Geoffrey Hill sintetiza o impacto de Eisenstein no âmbito da teoria fílmica de seguinte modo:

Seen most graphically in Eisenstein's strong use of montage, the single shot was considered the basic building block of film from which other blocks formed montage, their foundation for film art. What was originally thought of as a tool to enlighten consciousness eventually turned into mere machine for propaganda through Stalin's socialist realism. (Hill 1992:22-23)

Inserido na tradição formalista surge também o testemunho *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* do húngaro Béla Balázs (1884-1949), que irá centrar o cerne da sua teoria nas

técnicas fílmicas (composição, câmara, luz, som, acção). Inspirado nas teorias marxistas, faz uma apologia do documentário puro. A sua assumida preferência pela forma, opondo-se à visão do todo desenvolvida a partir das teorias com base na psicologia da *Gestalt* (Münsterberg/Arnheim), evidencia-se no seguinte excerto:

A stone on a hillside and the stone of one of Michelangelo's sculptures are both stone. As stones their material is more or less the same. It is not the substance but the form that constitutes the difference between them. (Balázs 1952:161)

Ao deslocar o enfoque deliberadamente para o âmbito da forma, menosprezando a 'substância' abre caminho para uma corrente de valorização da aparência menosprezando a essência que também contribuiu para a crise de paradigmas que caracteriza a viragem do século XX/XXI.

3.3.4. O Cinema do 'real'

Após a época áurea do formalismo russo seguiu-se uma deslocação para o domínio do realismo social e existencial, tendo como seus porta-vozes principais Siegfried Kracauer e André Bazin.

Kracauer surge como contraponto a Arnheim, e em oposição aos formalistas russos, acentuando a prioridade do conteúdo em relação à forma. Em virtude de considerar que o ser humano já não sabe o que a 'realidade' é, Kracauer propõe que o cinema a retrate como tal. Daí que o objectivo do cineasta seja a realidade e a captação cinematográfica dessa realidade¹⁸. Note-se, a propósito, que o percurso que temos vindo a delinear se centra numa concepção de arte a partir de Goethe que procura tornar visível o

¹⁸ Com a era do 'virtual' e das 'realidades múltiplas' surge a morte da 'realidade objectiva' e com isso um esgotamento das teorias que a tinham por base.

invisível, que não procura imitar o existente, mas continuar a criação.

Para Kracauer, o vazio que se fazia sentir na segunda metade do século vinte tinha a sua origem na ausência de ideologias, associado por um lado à ‘morte de Deus’ e por outro ao início da descrença nas ciências. Contrastando com o optimismo e alguma ingenuidade que caracterizou a viragem do século XIX/XX e ainda as primeiras décadas do século vinte, seguiu-se, nessa geração que assistiu ao pós-guerra, com inspiração em Kracauer, Adorno e Horckheimer, um ‘lamúrio’ existencial e social a partir da Escola de Frankfurt, que marcou fortemente o pensamento e muitos dos críticos ocidentais, que lhes sucederam, ao optarem pela via de um neo-realismo existencial. Uma depressão a tocar o colectivo intelectual começou a instaurar-se.

Em França, sob inspiração de Sartre, algo de semelhante se desenvolvia. O guia francófono no tocante à sua adaptação ao cinema foi o co-fundador dos *Cahiers du Cinema*¹⁹, André Bazin. Ao invés de Kracauer que era um homem herdeiro de um pensamento sistemático colhido em longas horas e estudo de livros, Bazin caracterizava-se por uma visão mais intuitiva e por uma relação estreita com profissionais do cinema. Bazin fez, de certo modo, uma ponte entre o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague*²⁰ francesa sendo guia e referência, entre outros, para

¹⁹ Em conjunto com Jacques Doniol-Valcroze.

²⁰ Na página 1025 do *The Macmillan International Film Encyclopedia* “Nouvelle Vague”, é definida do seguinte modo: “Term designated by the Paris press to describe a group of French Filmmakers who turned out their first feature films in a burst of creative energy between 1958 and 1960”. Este movimento teve um impacto importante na história do cinema ocidental no anos sessenta, de modo que o ‘Filmverlag der Autoren’ nos anos setenta do século XX tentou corresponder a uma versão alemã da ‘Nouvelle Vague’. Ambos os movimentos tiveram a sua importância pontual no âmbito da biografia do cinema, no entanto, não devolvem respostas às questões colocadas pela geração nascida no final dos anos sessenta do século XX. Daí a nossa opção de não aprofundar estas abordagens devido ao facto de não nos devolverem a mundivisão que procuramos encontrar para o século XXI.

François Truffaut, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer. Diz-nos Geoffrey Hill, a propósito:

The school of *auteur* theory, placing the emphasis on the director as the main author of film, has been well represented by the writers of the French journal *Cahiers du Cinéma*, many of whom became film-makers themselves, such as François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, and Eric Rohmer. Critics of the *auteur* theory argue that it places too much emphasis on the monolithic dominance of the director. (Hill 1992:23)

Destacamos, neste contexto, que para o entendimento de um processo criativo, como o entendemos a partir da teoria da integração, é necessário que a par com o estudo do 'criador', é necessário também integrar a obra-espelho e o(s) perceptor(es). A focalização somente num dos aspectos que integram o processo criativo reduz, em nosso entender, as possibilidades de ganho de conhecimento.

Muitos dos textos mais significativos de Bazin foram recolhidos a partir de debates e conferências que proferia, entre outros, no I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques), editados posteriormente sob o título *Qu'est-ce que le cinéma?*.

E, com Bazin, a teoria fílmica ampliava o seu foco de influência a partir de França com a *Cinémathèque Française*, contendo o maior espólio filmográfico e teórico, os *Cahiers de Cinéma*, revista de crítica fílmica de referência, o I.D.H.E.C., escola de formação de profissionais de cinema e o *Institut de Filmologie* (Sorbonne), a partir do qual se iniciavam os primeiros trabalhos de investigação académica sobre cinema a partir de 1950.

No entanto, a herança que o realismo de Kracauer e Bazin nos legaram, afastou-nos também do trilho que visa a arte como

terceiro reino que continua a criação tornando visível o invisível que Hill sintetiza do seguinte modo:

Both Siegfried Kracauer and André Bazin, having a strong interest in organic nature, emphasized the earth as an entity that will naturally radiate her own wisdom if cinema is used a conduit of her natural beauty. (Hill 1992:23)

O equívoco aqui presente reside, em nosso entender, numa atitude de captação estática da natureza, ao invés de se incentivar o entendimento dos ritmos da natureza como matriz para a continuação da criação.

3.3.5. Cinema como estética

Ainda na continuação do tempo auge do cinema e da teorização sobre cinema em França surge entre 1963 e 1965 a extensa obra de Jean Mitry *Esthétique et Psychologie du Cinéma*.

Mitry, tendo sido co-fundador da Cinémathèque Française²¹, irá contribuir para a inclusão dos estudos cinematográficos na universidade de Paris. Mitry faz um estudo retrospectivo dos primeiros 50 anos de teoria fílmica e constitui como tal um marco separador entre os primeiros 50 anos e os que se seguiram. Mitry desenvolve, por assim dizer, a primeira poética do cinema devolvendo-lhe a sua dimensão estética. Mitry dispunha do espólio filmográfico da Cinemateca Francesa para poder desenvolver o seu trabalho. Tinha a possibilidade de ver e rever as películas para sobre elas poder teorizar²². Certo é que com Mitry o cinema adquire história. Também ele, é convidado a leccionar no I.D.H.E.C. em

²¹ Jean Mitry funda em 1938 em conjunto com Henri Langlois e Georges Franju a Cinemateca Francesa em Paris.

²² Note-se que Bazin, por seu turno via a maior partes das películas uma só vez, registando-as mentalmente e derivando a partir daí de modo intuitivo as suas reflexões.

torno do qual se desenvolve uma aura de escola de cinema *par excellence*.

Em *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (versão inglesa da obra atrás referida), Mitry sublinha tanto a íntima relação entre o cinema e as artes que o precedam, dando desse modo suporte ao caminho por nós escolhido no primeiro capítulo ao iniciarmos as nossas pesquisas em torno do estudo dos processos criativos com uma breve viagem através de alguns legados criativos do humano na arte, como também a necessidade de o cinema ter validação própria e independente, um outro elemento que anteriormente também acentuámos :

By the fact that it is expressed both in space and time, the cinema is connected to the arts which preceded it. This is not to say, however, that it has no value without them. It is possessed of resources which belong to it alone and, through them, of a specific quality guaranteeing its independence. The association of the primary elements gives rise to a new entity which transcends them just as a multicellular body transcends the individual cells which compose it. (Mitry 2000/1963-1965: 4)

Interessante é também o facto, de Mitry se referir à relação entre o cinema e as outras artes recorrendo à figuração de um modelo vivo e orgânico de células autónomas que integram o mesmo todo. Também esta posição se assemelha ao intuito por nós atrás desenvolvido que propõe o estudo dos processos criativos de um ponto de vista integrador tanto dos elementos que os compõem (criador, obra-espelho e perceptor) como das áreas criativas a que se podem aplicar...

Para Mitry, o écran adquire uma dupla função de moldura e de janela. Na leitura que Dudley Andrew faz de Mitry, destaca a dinâmica de alter-realidades, ou em terminologia da era digital, virtualidades ou mundos paralelos, que se estabelecem na mente

do espectador, tendo a sua equivalência no processo de edição fílmica:

According to Mitry, not only do our senses constitute the objects they perceive by giving them a real status, they also spread these objects out in space and in time to build a world in which these objects are interrelated. The editing process is the filmic analogue of this mental operation. (Andrew 1976:192)

Esta descrição de construção de mundos paralelos ou virtualidades assemelha-se à ideia das construções moleculares cooperantes por nós desenvolvida no âmbito da teoria da integração.

Mitry sublinha ainda a relação íntima existente entre a obra e o sujeito que a criou, sendo essa ligação análoga àquela que apresentamos no modelo da Teoria da Integração onde apelamos, entre outros, também o reflexo do criador na obra-espelho:

Thus filmmakers of any worth make their presence felt in their work and through their work. It bears the imprint of their character and temperament, insofar as an *auteur* is always his own subject. (Mitry (2000/ 1963-1965:12)

Ainda no tocante à relação entre 'écran interior' e 'écran exterior', também Mitry estabelece um paralelismo, distinguindo esses écrans, ou em sua terminologia essa 'imagens', somente por graus e intensidade:

We shall see that between the dream image and the film image (though there is considerable difference in the sense that the film image is, apparently an objective, concrete image, placed 'somewhere', in some way spatialized) the only difference, as regards 'psychic participation', is one of degree and intensity. (Mitry 2000/ 1963-1965:38)

Em suma, Mitry tenta criar uma estética do cinema onde apresenta regras de uso de meios poéticos adequados que permitam criar níveis elevados de significado cinematográfico, equiparáveis ao puro significado poético. Mitry antecipa a era do virtual ao ver no cinema uma das maiores ferramentas passíveis de criar um mundo paralelo mais intenso que o da percepção natural:

Seen as a reality and assimilated as the organic element of a structure, the object seems thereby to be in some way both subject and object, immanent and transcendent. Art consists in part in accenting either one or the other of these contradictory features. (Mitry 2000/ 1963-1965: 48)

3.3.6. Cinema e Semiótica

Christian Metz, com formação linguística e influência de Peirce, Saussure, Marx e Freud surge como impulsionador da semiótica no cinema²³. Considera que com Mitry se concluiu uma etapa teórica no cinema e defende que muitas das teorias fílmicas foram usadas como pretexto para batalhas sobre mundivisões divergentes. Na verdade, ao acompanharmos os desenvolvimentos histórico-políticos ocidentais ao longo do século XX, verificamos que as premissas que subjazem ao corpo teórico fílmico seguem o enquadramento ideológico da respectiva época.

Nesta sequência, Metz propõe uma segunda era de teoria fílmica mais específica, pretendendo com isso iniciar o estudo científico do cinema. Com o surgimento da semiótica (ou semiologia), os estudos fílmicos ampliam a sua área de intervenção, entre outros, para os âmbitos da sociologia, da economia, da psicologia social e da psicanálise. A semiótica fílmica

²³ O termo 'semiótica' vem pela via anglo-americana introduzida por Peirce, o termo 'semiologia' vem pela via francesa introduzida por Saussure.

estuda os canais de informação que incluem as imagens, todo o material escrito legível no écran, a sonorização, e os discursos. Com a semiótica filmica abre-se uma nova abordagem de análise construtivista do discurso filmico. Hill refere-se a Metz do seguinte modo:

Christian Metz, a linguist and former student of psychoanalyst Jacques Lacan. He has devoted his efforts to dismantling the previous schools of thought in order to construct a new comprehensive system of understanding exactly how a film signifies, that is how it communicates meaning to its audience. (Hill 1992:24)

Embora a abordagem de Metz tenha, largamente, inspirado a geração anterior à nossa, consideramos que o enfoque na 'construção de significado que comunica com a sua audiência', acabou por omitir a reflexão sobre o lugar do criador, que, em nosso entender constitui uma das partes integrantes no âmbito do processo criativo. Por isso, para a abordagem que aqui pretendemos fazer, optámos por aprofundar aqueles teóricos que se ligam de um modo mais harmonioso com os percursos que aqui temos vindo a traçar. Mitry e Metz constituíram referências importantes para a geração de pesquisadores anterior à nossa, existem múltiplos estudos baseados nesse suporte teórico que, aqui, não pretendemos 'imitar', pois já não se adaptam aos pressupostos que temos vindo a desenvolver.

3.3.7. Do Cinema da Contemplação ao Cinema do Mito

É, contudo, com a vasta obra de Henri Agel, o nosso último marco neste breve percurso à biografia da teoria filmica, do qual destacamos *Métaphysique du Cinéma* datado de 1976, que o

cinema adquire uma nova e interessante dimensão – a via da essência rumo ao cinema da contemplação.

Como nenhum outro teórico fílmico antes, Agel aponta para a capacidade do cinema, na sua qualidade de arte, poder penetrar e explorar dimensões profundas e ocultas do mundo podendo por essa via conduzir ao absoluto. Nas palavras de Dudley Andrew:

Art is for Agel what it was for the romantic poets, a place where we go from the visible to the invisible by means of a 'forest of correspondences' which we traverse not so much by 'the paths of logic' as by those of analogy. (Andrew 1976: 245)

Deste modo, acentuam-se, de novo, os limites das abordagens exclusivamente lógicas em oposição às suas congéneres analógicas que permitem guiar o percurso que se estende do visível para o invisível.

Também Agel nos remete para os teóricos do princípio do século, a propósito das ligações que se podem estabelecer entre o cinema, o mundo onírico e a mitologia, ampliando, desse modo, substancialmente as possibilidades de interpretação:

Nous essaierons de montrer que le cinéma en son accomplissement participe – comme l'ont dit un certain nombre de théoriciens de la première après-guerre – de ces deux fonctions mythiques e oniriques. Ce sont elles qui, plus encore que pour un texte écrit, nous paraissent rendre 'peut-être interminable', le travail de l'interprétation. (Agel 1976 :16)

Com Agel, encontramos um caminho que, ligado aos primeiros escritos de teoria fílmica provenientes da psicologia da *Gestalt*, nos permite partir para novas mundivisões adequadas às mutações interiores e exteriores que o século XXI nos propõe...

É também a partir de Agel que se pode estabelecer a ponte para o cinema do futuro que, em nosso entender, se relaciona, necessariamente, com o estudo dos mitos. Isto porque os realizadores de cinema do futuro, na via do Pan-Antropos, participam na criação mítica:

And so it is with many film-makers while they might not be aware of their mystic participation, they nonetheless convey significant mythic import. (Hill 1992:17)

E para o entendimento dessa correlação existente entre cinema e mito, entre cinema e sonho, entre o écran exterior e o écran interior, urge integrar conscientemente novos modos de interpretação que associados à psicologia analítica junguiana podem constituir chaves preciosas para o futuro:

It is assumed that films of this genre arise from the same sphere as do dreams, from the collective unconscious. And the interpretation of these films is done in a similar fashion as depth psychology would analyse dreams. (Hill 1992: 18)

Concluimos, pois, que uma via fértil para unir o écran exterior e o écran interior, de onde as imagens provêm, se relaciona intimamente com o estudo do inconsciente colectivo, com o estudo dos arquétipos como pontos de partida para novos modos de significação para o século XXI. Aventuras que despertam expedições ao interior da psique humana como modos de entendermos tanto o que é específico em cada ser humano, como o que é específico da humanidade como um todo. Vias que ligam os processos criativos a processos de autoconhecimento rumo a uma humanidade mais esclarecida, rumo a um conhecimento, não parcial, mas integral do ser.

Propomos, na sequência do atrás descrito, que o cinema do futuro se desenvolva como cinema do mito.

3.4. Grelha dos Percursos Teóricos dos Estudos Fílmicos ao longo do Século XX

	Hugo Münsterberg (1863-1916)	Rudolf Arnheim *1904	Sergei Eisenstein (1898-1948)	Béla Balázs (1884-1949)	Siegfried Kracauer (1889-1966)	André Bazin (1918-1988)	Jean Mitry (1907-1988)	Christian Metz (1931-1993)	Henri Agel *1911	Geoffrey Hill † 1999
Obras de referência	The Film: A Psychological Study	Film als Kunst Art and Visual Perception	Film Form: Essays in Film Theory	Theory in Film: Character and Growth of a New Art	Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische e Geschichtliche des deutschen Films	Qu'est-ce que le cinéma?	Esthétique et Psychologie au Cinéma	Langage et Cinéma	Métaphysique e du Cinéma	Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film
Heranças	Psicologia da Gestalt, Kant	Psicologia da Gestalt	Engenharia Mecânica, Formalismo russo, Hegel, Marx, Piaget, poesia haiku - ideogramas	Marx	Contra Arnheim, Realismo	Sartre	Síntese entre Bazin e teoria formalista	Peirce, Saussure, Marx, Freud estruturalismo materialista	Oposto à semiótica e ao estruturalismo, Fenomenologia	Psicologia Junguiana, Estudo dos mitos
Influências	Analogia entre os processos mentais e os processos criativos	Psicologia e arte, estudos da percepção	Montagem, manipulação do do espectador	Formalismo russo	Escola de Frankfurt	Do neorealismo à Nouvelle Vague, Cahiers du Cinéma I.D.H.E.C.	Cinematheque que Française, I.D.H.E.C. Poética do cinema	Semiótica do cinema	Cinema da contemplação	Consciência da Imagem Cinema do Mito

3.5. Biografia Fílmica, Uma Definição

Why am I telling you my biography?
Not because of me, you can be sure
of that, but because I hope this
rather German biography will provide
me with an alibi to speak about
Germany, as well as with the needed
material.

Wim Wenders, "Talking about
Germany", 1991

Entendemos por 'biografia fílmica' um estudo 'biográfico', isto é, um estudo que visa um ganho de consciência através da expressão criativa de uma filmografia. Ao invés de procedermos a um estudo exaustivo e minucioso de toda a filmografia de um cineasta para a embebermos de citações e de recensões críticas de outrem que, por sua vez citaram todos os que anteriormente se debruçaram sobre a mesma questão, optámos por parar, um pouco, esse mecanismo que, para além de incontáveis notas de rodapé, pouco de novo nos revela, propondo por isso uma metodologia diferente que visa criar, a partir de marcos relevantes de uma filmografia, um fio condutor de ganho de consciência baseado em *leitmotifs* /arquétipos recorrentes.

Ao invés de efectuarmos uma abordagem vertical e minuciosa de cada película seleccionada, procurámos antes uma abordagem transversal através do conjunto das películas seleccionadas por forma a tentarmos destilar essências recorrentes no correr do processo criativo de Wim Wenders. Neste processo encontrámos temáticas que se desenvolvem e aprofundam de película em película. Procurámos, pois, criar como que uma película nova, designada biografia fílmica, que se compõe pelas

essências que fomos encontrando em cada uma das películas estudadas.

No âmbito da apresentação deste trabalho, temos vindo a apontar para a importância de associar ao processo criativo o processo de autoconhecimento, inter-relacionando criatividade e autoconhecimento. Nesta abordagem, o criador pode colocar-se na via rumo à descoberta do supraconsciente, rumo à continuação da criação, rumo à edificação da obra prima, rumo ao Pan-Antropos, o Ser que procura o conhecimento integral. Para incentivar esse processo de autoconhecimento é necessário olhar a sequência das obras-espelho de um criador como um todo, destacando preferencialmente os pontos de viragem para alcançar o fio condutor, ou *leitmotif* – a unicidade que caracteriza esse ser. O estudo biográfico é um processo possível, entre outros, como por exemplo o processo de individuação estudado por Carl Gustav Jung, já anteriormente referido.

Optámos pela denominação ‘biografia fílmica’ pelo facto de querermos associar ao processo de desenvolvimento da criatividade, o processo de desenvolvimento pessoal, ou autoconhecimento aplicado ao estudo da filmografia. Se o nosso *corpus* se debruçasse sobre um conjunto de obras ‘literárias’, chamar-se-ia ‘biografia literária’, se se debruçasse sobre pintura, chamar-se-ia ‘biografia pictórica’, se se debruçasse sobre música, chamar-se-ia ‘biografia musical’, etc. A aplicação da teoria da integração implica um estudo de *integração* no contexto biográfico do seu criador e sua evolução / transformação ao longo da vida. O mesmo será válido para uma eventual biografia do perceptor.

Para o nosso contexto, escolhemos estudar a biografia fílmica de Wim Wenders com o intuito de olharmos o trabalho criativo deste criador de modo panorâmico, por forma a entendermos o percurso evolutivo que lhe subjaz.

Wenders distingue-se como procurador por excelência, inquieto parece não encontrar o que verdadeiramente procura e por isso não cessa. Essa inquietação, essa busca interminável, permitiu que se fosse afirmando ao longo de mais de 30 anos de carreira, adquirindo, com o correr do tempo, cada vez mais, prestígio internacional.

A acompanhar as suas películas, Wenders foi publicando textos reflexivos sobre os processos criativos associados à feitura das mesmas, foi também publicando livros com fotografias que começaram a acompanhar as últimas películas que elaborou, de modo que seria interessante desenvolver um estudo dessas obras de Wim Wenders que surgiram, paralelamente, às películas que foi rodando. Wenders revela-se pois como pensador e fotógrafo que urge ouvir e ver, devido ao ganho de consciência que a partir daí se pode deduzir... Para o entendimento da biografia fílmica de Wenders recorreremos a alguns elementos desse foro que nos pareceram reveladoras de entendimento do seu processo.

As películas que seleccionámos apresentam-se como marcos significativos nesse seu percurso, pelo que podem figurar como sintetizadoras dos principais processos que caracterizaram o seu criador. Entender a biografia fílmica de um criador, é aceitar, tolerar ou até motivar a sua transformação, só mudando se pode evoluir – um direito que, nalguns momentos da sua vida, lhe foi negado. Para muitos estudiosos do cinema, Wenders não deveria ter evoluído, deveria ter permanecido nos anos oitenta à deriva *on the road*...

Através do estudo da sua biografia fílmica iremos tentar contribuir para o entendimento de algumas das múltiplas

experiências a que Wenders se submeteu a fim de tentarmos esclarecer o percurso evolutivo que o conduziu da Alemanha para os Estados Unidos da América, de regresso para a Europa rumo a uma cidadania planetária...

Assim, seguimos com Wim Wenders, falando mais do futuro que do passado...

3.6. A Biografia Fílmica de Wim Wenders.

Um percurso evolutivo.

Pioneers are optimists by nature and that's why they tell you more about the future than the past.

Wim Wenders, *Acceptance Speech for the Friedrich Wilhelm Murnau Prize*, 1991

I didn't learn much in film school, but I learned a lot from writing.

Wim Wenders, *On Film*

Wim Wenders constitui, um marco incontornável para o estudo do cinema europeu. Iniciou a sua carreira no anos setenta do século XX e, gradualmente, tal como nos seus *road movies*, foi procurando e redefinindo o seu estilo, de acordo com as aprendizagens que foi integrando, mantendo-se actualmente e, após mais de 30 anos de carreira cinematográfica, no topo da Academia Europeia, sempre na afirmação do Cinema Europeu e do cinema Planetário em busca de imagens 'puras'.

Alemão, nascido nos escombros da segunda guerra mundial, passou a primeira fase da sua carreira profissional em busca de referências e de novas imagens, de imagens 'puras' numa tentativa de superar os escombros cinematográficos, que a guerra, mas

também o Nazismo criaram. Numa conferência proferida em Munique em 1991, intitulada “Talking about Germany” enquadra o seu nascimento do seguinte modo:

My real name is not “Wim” Wenders, it is “Ernst Wilhelm” Wenders. I was conceived in the Eiffel region during the last winter of the war and born in August 1945 in Düsseldorf on the Rhine as the son of the physician Dr. Heinrich Wenders and his wife, Martha. It was one week after the atomic bombs fell on Hiroshima and Nagasaki; it was the day of the Japanese surrender. I have always imagined that this must have been the newspaper headline on my birthday, to the extent that “we” already had newspapers again. (Wenders 1991: 51)

Se por um lado o nascimento de Wenders coincide com a rendição dos Japoneses e com o final da Segunda Guerra Mundial, por outro lado constitui também uma autêntica semente cultural da Alemanha-Fénix que iria renascer das cinzas na segunda metade do século XX. Wenders nasce num limiar entre as ruínas do passado e a ausência de coordenadas para um novo futuro.

É acolhido pelos escombros da guerra que marcam as suas primeiras memórias de infância:

The first years of my life I spent in the house of my grandfather, the pharmacist Wilhelm Wenders, who owned the Pfalz Pharmacy on Kaiserwerther Street. The house survived the war, but almost everything around it had been destroyed. My first memories are of rubble. Heaps of rubble; chimneys pointing to the sky like fingers; a streetcar driving through hills of rubble. This, then, was my world; but as a child one accepts everything the way it is. (Wenders 1991: 51-52)

E foram talvez essas memórias de infância, da criança que brincava numa paisagem de destroços, que lhe permitiram

desenvolver uma empatia e um respeito profundo pelo modo como as crianças percebem o mundo, um *leitmotif* que se irá destacar na sua biografia fílmica.

Com o intuito de integrar o circuito cinematográfico que, na época, tinha o seu cerne em Paris, tentou estudar cinema no I.D.H.E.C., *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, mas a sua ‘missão’ estava, inicialmente, associada à tentativa de contribuir para um reflorescimento do cinema alemão.

Assim, como pioneiro, que sempre foi, integra o primeiro curso de cinema na Escola Superior de Cinema de Munique, (*Hochschule für Fernsehen und Film*).

Integra também, como sócio fundador e em conjunto com mais doze cineastas alemães, o ‘Filmverlag der Autoren’, com o intuito de contribuir para a produção e distribuição do Novo Cinema Alemão. Tratava-se de um cinema que tinha ficado orfão de referências e que procurava superar o gigantesco hiato deixado pelo regime Nazi. Seguiu-se um período de produção interessante que nos legou películas marcantes de cineastas como Rainer Werner Fassbinder ou Edgar Reitz, por exemplo.

Im Lauf der Zeit, é certamente um dos contributos de Wim Wenders para esse período, nessa película ‘on the road’ a temática principal gira em torno da história do cinema e da eminência da sua morte.

A liberdade que Wenders sempre prezou, levou-o a sair do ‘Filmverlag der Autoren’ aquando das negociações para a distribuição de *Paris, Texas*. O movimento em torno do ‘Novo Cinema Alemão’ acabara por se diluir, Wenders, no entanto, continuava a sua caminhada. Com o intuito de fazer face às omnipresentes crises de financiamento e às concessões que alguns produtores lhe exigiam, criou as suas próprias empresas de produção, superando, em vários momentos, graves crises

financeiras para poder continuar a rodar os seus filmes: o clássico *Estado das Coisas*, é disso exemplo.

Após a sua separação do 'Filmverlag der Autoren', Wenders continuou a delinear o seu próprio trilho, o seu próprio percurso filmográfico, dando novos impulsos à sua biografia fílmica. Ousou ir para os E.U.A. em busca do 'sonho americano' para, já em *Alice nas Cidades*, se desiludir com a TV americana. Experimentou a máquina de cinema americano, sem se tornar parte dela. Aprendeu a gerir recursos para os poder aplicar ao cinema de imagens 'puras' que procurava. Sob a máxima *I'm at home nowhere* foi acumulando vivências sem se deixar rotular, um apátrida que 'no correr do tempo' e 'até ao fim do mundo' se transformou num cidadão planetário. O seu espírito cosmopolita encontra-se, desde muito cedo no recurso a múltiplas línguas nas suas películas, no recurso às co-produções, um pioneiro que há muito já visionou o futuro do cinema ocidental como o do cinema europeu. Em "I'm at Home Nowhere" de 1991, Wenders descreve, com consciência, o percurso que considera que o cinema deve integrar:

We can no longer speak of the archenemy 'television' and the devil 'video'; instead, behind them a new ally and a new language of images is taking shape in the form of the high-definition, electronically mastered image. And then there will no longer be the 'evil', overpowering America cinema and next to it the 'poor' little national film productions in Germany, France, Italy, Spain, England, Poland, the Soviet Union – there will be an increasing awareness of 'European Cinema' as a proud common language in all these countries, and hopefully an increasing awareness not only of this common language, but also of a truly European industry with its own institutions that can serve as a protecting roof and that can guarantee the survival of these small national industries. (1991: 50)

Neste excerto Wenders propõe uma abordagem construtiva do futuro do cinema, integrando por um lado os novos meios técnicos

como 'mais-valias' para a definição da imagem, e por outro, visualizando na união entre produtoras europeias o surgimento de um cinema europeu com identidade própria.

Os seus anos de aprendizagem e de viagem, seguindo a 'tradição' alemã, levaram-no, entre outros, aos Estados Unidos da América, ao Japão, à Austrália e mais recentemente a Cuba. Talvez como resposta ao seu sentimento de 'não estar em casa em lugar algum', escolheu viver entre Los Angeles e Berlim. E, se numa primeira fase, a sua opção de viver parcialmente nos Estados Unidos da América lhe foi 'apontada' como um modo de se afastar do cinema alemão, como um modo de renegar o 'cinema de autor' que representava no 'inconsciente colectivo' dos teóricos europeus, numa segunda fase, foi exactamente essa vivência pendular entre a Europa e os Estados Unidos da América que lhe permitiu desenvolver novas abordagens e novos contactos que vieram fertilizar o cinema europeu. As suas mais recentes obras *Buena vista Social Club* e *The Million Dollar Hotel* são disso exemplo²⁴.

Verificamos, portanto, que o nascimento nos escombros, a ausência de 'pátria' e de raízes que caracterizou a primeira fase do seu trabalho, vieram contribuir para uma metamorfose que abriu novas portas não só para a sua biografia fílmica, como também para o desenvolvimento do cinema europeu. E, se, por um lado, Wenders veio contribuir para a restituição da autoconfiança no cinema europeu, por outro lado, também representa o primeiro cineasta a desenvolver um cinema planetário, um cinema que rompe as barreiras entre espaços geográficos e se caracteriza por preocupações estéticas e éticas. E neste sentido, Wenders não só se constitui como um elo importante para o re-surgimento de uma rede alternativa de cinema na Europa, como também inclui outros países e outras culturas que, a médio prazo, podem vir a constituir

²⁴ Adiante iremos estudar ambas as películas com maior pormenor.

uma rede alternativa de cinema planetário como resposta ao longo monopólio do cinema de Hollywood...

Na vasta panóplia que caracteriza o seu percurso, Wenders tem vindo, entre outros, a estudar e a vivenciar a cultura americana ao longo das últimas décadas, pelo que pode vir a ser um elemento interessante na reformulação dos valores que os acontecimentos de 11 de Setembro de 2001 vieram desencadear. A implosão das torres do World Trade Center' vieram anunciar o princípio da 'queda do império americano', tal como a 'queda do muro de Berlim' anunciara o declínio do ex-império soviético.

A influência do império americano que ao longo da segunda metade do século XX se foi ampliando, sobretudo, através da projecção, logo construção, de imagens em ecrans exteriores e consequentemente em ecrans interiores, um pouco por todo o planeta.

Outro elemento de grande importância que é recorrente na biografia fílmica de Wim Wenders, liga-se com a profunda veneração e respeito que nutre pela criança. Ao invés do tratamento das crianças de modo 'frívolo', as crianças no universo fílmico de Wenders são sábias, são sensíveis, são atentas.

Após esta breve introdução ao cineasta Wim Wenders, iremos, de seguida, reflectir sobre o processo criativo em Wenders para, de seguida, analisarmos as películas que escolhemos para integrar a sua biografia fílmica. Essa biografia fílmica²⁵ irá construir-se a partir das seguintes dez películas que constituem um *corpus* mínimo de análise:

Alice in den Städten (1973)

Falsche Bewegung (1975)

²⁵ Na impossibilidade de, neste espaço e por falta de tempo, estudarmos a filmografia completa de Wim Wenders, seleccionámos os marcos cinematográficos mais significativos deste cineasta, entendendo que o *corpus* seleccionado é suficientemente representativo do todo que integra.

Im Lauf der Zeit (1976)
Der Stand der Dinge (1982)
Paris, Texas (1984)
Der Himmel über Berlin (1987)
Until the End of the World (1991)
The End of Violence (1997)
Buena Vista Social Club (1998)
The Million Dollar Hotel (2000)

3.6.1. Reflexões sobre o Processo criativo em Wim Wenders

Temos vindo a acentuar a urgência de se (re)definir o propósito da arte para o século XXI, com esse intuito, desenvolvemos um modelo que visa contribuir para uma via que liga criatividade e autoconhecimento.

Reflectimos no segundo capítulo sobre os processos criativos de ilustres criadores para, gradualmente, tentarmos entender os processos misteriosos que subjazem à criação artística. Daí que consideramos que, para o entendimento da biografia fílmica de Wim Wenders, seja também necessário reflectirmos sobre o processo criativo tal como entendido pelo próprio. Assim, recorreremos a excertos do vasto espólio de textos auto-reflexivos a que Wenders nos foi habituando para aí tentarmos encontrar respostas sobre o processo criativo de Wenders. A tradição de autoconhecimento que lhe é inerente permitiu que ao longo da sua carreira de cineasta fosse desenvolvendo textos e dando entrevistas que permitem que o perceptor se integre melhor dos elementos que conduziram à criação de cada película.

Em 1999 Herman Vaske publicou uma obra sobre criatividade intitulada *Why are You Creative*, para a qual Wim Wenders escreveu a introdução, para além de dar também o seu contributo sobre o que considera ser a resposta à pergunta ‘porque

é que é criativo?'. Herman Vaske entrevistou ao longo de vários anos pessoas que se consideram criativas provenientes de várias áreas da criatividade, da publicidade, passando pela política até ao cinema. A todas essas pessoas Vaske colocou a mesma pergunta 'porque é que é criativo?'. Wenders respondeu do seguinte modo:

Why am I breathing? I don't know. You have certain needs, desires. Most of these needs you already know when you're a kid. I mean, some kids just sit there and draw for hours, and draw and are happy, and then they forget about that happiness, so they don't become painters. But basically I think children are all creative and it's a question of how much one stays in touch with it. I think it's a need everybody has. (Vaske 1999:215)

Wenders remete para o potencial criativo que reside em cada ser humano, mas que só se pode revelar se for desenvolvido ao longo da vida. Wenders associa também o arquétipo criativo que reside na criança ao prazer e à alegria que o acto de 'criar' pode devolver ao seu criador.

Em "The American Dream" Wenders reflecte sobre a área criativa que escolheu desenvolver:

My job is seeing and showing what I've seen, which can become a form of narrating or writing but in images, in film. (Wenders 1984:123)

Wenders considera-se um profissional que vê e que torna visível o que vê. A justaposição de imagens pode constituir uma forma de escrita em cinema. Esta afirmação de Wenders vem acentuar a necessidade de se atribuir à película o valor de literatura em cinema.

Ainda em "The American Dream", mas no tocante ao écran interior e ao écran exterior encontramos as seguintes reflexões:

Dream: to see something with your inner eye, but: if something is right in front of your eyes, can you still dream it? (Wenders 1984:123)

Neste trecho Wenders reflecte sobre os diferentes modos de perceber imagens, aquelas que se sonham, que se vêem no écran interior e aquelas que se vêem no écran exterior e se pretendem projectar no écran interior. Verificamos, deste modo, a existência de uma consciência de vários planos de percepção de imagens.

Também em “Reverse Angle: New York City, March 1982”, encontramos uma reflexão sobre a relação entre imagens e histórias em Wenders:

One might think that, as someone who has made ten movies, I would see my calling as telling stories in pictures. But that never quite convinced me. Maybe because basically pictures have always meant more to me than stories, yes, and sometimes the stories were merely a hook for hanging pictures. (Wenders 1982:179)

Encontramos aqui elementos que nos remetem para a sacração da imagem como elemento de destaque para o processo criativo de Wenders. Wenders define aqui o modo de perceber o mundo que lhe é inerente como sendo pela via da contemplação pictórica e não tanto pela via da narrativa. Curioso é, no entanto, que a temática do escritor e da escrita se manifesta em várias películas, tal como em *Alice nas Cidades*, em *Movimento em Falso*, em *As Asas do Desejo* e em *Até ao Fim do Mundo*. Para além do facto de Wenders ter, ele próprio, produzido longas páginas de textos reflexivos.

Voltando à problemática da sagração da imagem em Wenders, encontramos na continuação do trecho atrás citado, uma manifestação de descontentamento em relação ao modo como as imagens são tratadas nos Estados Unidos da América:

So much in America tends to self-advertisement, and that leads to an invasion of and inflation of meaningless images. And television, as ever, at the forefront. Optical toxin. (Wenders 1982:180)

Wenders considera que a proliferação e o excesso de imagens sem significado conduzem à *toxina óptica*, sendo a televisão americana o lugar onde mais heresias se cometem em relação ao uso e à manipulação de imagens.

Noutro texto de 1982, intitulado “Film Thieves. From a Public Discussion in Rome”, Wenders acentua a ligação existente entre cinema e memória:

Every film starts off from memories, and every film is also a sum of many memories. Then again, every film creates memories. The cinema itself has created many memories. (Wenders 1982: 194)

Se nos lembrarmos que grande parte das memórias do ser humano são armazenadas nas zonas do subconsciente e do supraconsciente do ser, verificamos que Wenders se refere neste trecho à ligação íntima entre o que conduz à criação de uma obra de arte – a memória de um vivência, refere também o encadeamento de várias memórias – de vários arquétipos, para além de sublinhar o efeito de criador de memórias do cinema, que para o nosso contexto, poderemos entender como o cinema que cria imagens no inconsciente colectivo, o cinema do mito que aqui pretendemos fazer emergir.

Uma outra preocupação que Wenders aprofunda em “Film Thieves”, liga-se com a necessidade de luminosidade da paisagem, necessidade essa que não é característica para a tradição cinematográfica alemã:

‘Classic’ German films are always set in cities. I would say the feeling of German expressionist cinema is claustrophobic in every way. The background for my own films, though, comes much more from the films I saw as a child, in particular Westerns, where the sun shines all the time. Have you ever seen a German film from the twenties that has brilliant sunshine in it? (Wenders 1982:195)

Fica claro que a memória dos *westerns* americanos que viu na infância marcou o desenvolvimento das grandes paisagens luminosas que procura mostrar nas suas películas. *Ao Correr do Tempo, Paris, Texas e Until the End of the World* são disso exemplo. A responsabilidade perante as paisagens que revela permanece:

... and even today when I’m making a film, I feel more interested in the sun rising over the landscape than in the story that’s going on there: I feel greater responsibility for the landscape than for the story. (Wenders 1982²⁶:196)

Esta responsabilidade perante a paisagem que Wenders refere pode associar-se ao facto de as memórias em cinema prevalecerem, predominantemente, como imagens, e não tanto como histórias...

Voltemos a nossa atenção agora para um dos *leitmotifs* recorrentes nas películas das primeiras fase de Wenders, por nós adiante, designada por *Explorar o pensar procurando o sentir – A fase Yang*, a dificuldade dos protagonistas estabelecerem ligações

²⁶ Referimo-nos ainda a “Film Thieves”.

amorasas com o sexo feminino. Um elemento que ao longo do processo criativo de Wenders se vai transformando:

All ten films I've made to date are a preparation for telling stories about men and women. They're just a prologue, the first steps to being able to talk about relationships, especially in the seventies. But that was just a preparation for me, and I hope, after a few films, to take a step forward and start telling stories about men and women. But I don't want to tell them in the accustomed way: that tradition is so false, so horrible and vilely false, especially where the women are concerned. It's very rare for women to be well portrayed in the cinema. Only very few directors have managed it. Antonioni is one of them. I won't always be telling stories about men. (Wenders 1982²⁷:196)

Neste contexto, Wenders revela ter plena consciência da ausência da figuração feminina nos seus filmes. Adianta, a propósito, que em 1982 ainda se estava a preparar para vir a fazer filmes sobre relacionamentos com figuras femininas. Tal como em relação à paisagem, também aqui parece estar implícito uma sacração da mulher no cinema, uma vez que considera que só poucos cineastas conseguiram retratar a essência do feminino. E Wenders cumpre as suas promessas, em *As Asas do Desejo* cria a mulher-anjo, em *Until the End of the World* mostra-nos a mulher-noiva numa lua de mel planetária, em *The Million Dollar Hotel* apresenta-nos o amor de Tom Tom pela Bela Adormecida...

Por isso em *The Act of Seeing* (1991), Wenders pode, de facto, afirmar que, no âmbito do seu processo criativo, o sonho se constitui como um *a priori* para qualquer película:

²⁷ Continuamos a referir-nos a "Film Thieves".

It is my conviction that a film has to be preceded by a dream, either a real dream of the sort that you wake up and remember, or a daydream. (2001/1991: 297)

Também aqui encontramos, pois, uma ligação com a poética da alma atrás desenvolvida, a obra-espelho tem necessariamente o seu germen no espólio imagético, nas sete portas da alma do seu criador. Ainda em *The Act of Seeing*, Wenders sublinha a importância da criação de películas com alma:

I don't want to absolutely insist on this, it probably doesn't apply to all films. A lot of films don't have any truck with dreams, they are the product of calculation, not emotional but financial. But I'm not concerned with them here. I'm thinking of films that have a soul, a discernible core, that radiate their own identity. These have all been 'dreamed up', of that I feel certain. (2001/1991: 297)

E, neste contexto, torna-se evidente que Wenders distingue o processo criativo associado à criação com alma a partir do sonho, que acarreta a possibilidade de tocar a alma do perceptor, e o processo de feitura de películas como mero produto de venda, sem alma. Também aqui podemos traçar paralelismos com o que temos vindo a argumentar em relação ao propósito da arte e do artista para o século XXI, tornar visível o invisível, continuando a criação. Para tal, é necessário que os cineastas do futuro, tal como Wenders, desenvolvam uma atitude de sagração da imagem e daquilo que colocam no écran, por forma a permitir que as imagens voltem a ser 'puras' e reveladoras. Neste contexto, lembramos, a propósito, a mesma ligação que Jung em "Psychology and Literature" revela ao sublinhar as pontes existentes entre o criador, a obra-espelho e o perceptor:

In a subtle way both meanings come to the same thing, as we perceive when we are able to let the work of art act upon us as it acted upon the artist. To grasp its meaning, we must allow to shape us as it once shaped him. (2003/1993:175)

Em suma, se nos lembrarmos que, com Wenders, a todas as películas com alma preside um sonho, o modo para nos ligarmos a essas obras é tentar procurar as imagens reveladoras do mesmo, ou seja os arquétipos que presidiram à feitura dessa película. Ao acedermos a esse plano, poderemos fundir-nos com as imagens que emanaram do criador para a obra-espelho.

Como, no entanto, a pessoa criativa não constitui um ser linear, mas complexo, é necessário aprender a detectar a eventual maquilhagem psíquica que possa existir, continuando com as palavras de Jung:

Every creative person is a duality or a synthesis of contradictory aptitudes. On the one side he is a human being with a personal life, while on the other side he is an impersonal, creative process. Since as a human being he may be sound or morbid, we must look at his psychic make-up to find the determinants of his personality. (2003/1993:172)

Para este estudo do ser a psicologia junguiana recorre ao estudo das 'máscaras'/ *personae* ou entidades que constituem o ser da superfície até à sua essência. Para a cultura lusófona, o estudo de Fernando Pessoa à luz da psicologia junguiana poderia eventualmente ser muito revelador neste contexto...

De regresso às nossas reflexões sobre o processo criativo em Wenders, voltamos, de seguida, a nossa atenção para a importância da apreensão intuitiva que contrasta com a apreensão pelo pensar. Diz-nos Wenders, a propósito, em "The Truth of Images" (1989-1991):

I like the word insight. It suggests you can have truth and understanding just from seeing. Much more than from thinking, where you can lose yourself, or lose touch with the world. For me, seeing is immersing myself in the world, while thinking is distancing myself from it. As an intuitive type of person, seeing is my way of receiving impressions and of expressing myself. (2001/1989-1991: 326)

Mais uma vez, Wenders revela ter um vasto conhecimento de si, dos seus modos de apreender e perceber o mundo. Enquanto pessoa intuitiva, distingue a ligação e fusão com o mundo envolvente inerente à via da intuição, da distanciação do mundo envolvente inerente à via do pensamento²⁸.

Contrastando com a sacração das imagens que Wenders defende em vários textos, encontra-se a proliferação de imagens sem significado, já anteriormente mencionadas, que constituem uma ameaça para o futuro do cinema. Em “Urban Landscapes from the Point of View of Images” (1991), Wenders sublinha a distinção entre o cinema que procura mostrar imagens, o tornar visível, e a indústria que procura vender imagens recorrendo a modos de sedução para captar a atenção dos perceptores:

The advertising industry, more than everybody else learned from these seducing and convincing techniques. The new language of images that came with television changed the language of cinema, and then the new language of commercials changed both television *and* the cinema, so that today we are undoubtedly facing the fact that the spirit of advertising has sneaked into almost every area of visual communication. Images in general have become more ‘commercial’, they want our attention, they

²⁸ As tipologias de ‘intuição’ e ‘pensamento’ aqui usadas entendem-se no sentido das quatro tipologias definidas por Jung: pensamento, sentimento, intuição e sensação.

are in constant competition with each other, and each new one is trying to surpass the ones before. Images once had a primary purpose to *show* something, that primary purpose is becoming more and more the tendency to *sell* something. (Wenders 2001/1991: 377-378)

Importa pois destacar que Wim Wenders, em tempos de proliferação desmedida de imagens sem significado e imagens que pretendem manipular o perceptor induzindo-o a adquirir um produto, se constitui como um cineasta atento que procura salvar as imagens puras.

Contrastando com o atrás descrito, passamos, de seguida, a dar um exemplo de como *não é* a competição entre imagens que pode dar significado a uma alma humana. O exemplo que escolhemos reporta-se ao modo como Wenders teve conhecimento da queda do muro. O texto que passamos a transcrever foi enviado por fax a 15 de Novembro de 1989 para o jornal *Libération* e publicado a 24 de Novembro de 1989, a versão que aqui usamos intitula-se “For the City that Dreams” e integra a colectânea *On Film* que também tem servido de base para as anteriores citações:

I missed the whole thing. It's hardly possible to be any further away from Berlin than I am right now, in the Western Australian desert. There are no newspapers, no radio, TV only once or twice a week in some motel somewhere and even then only local stations and what they can get on satellite – which isn't much. So far there's been nothing on Berlin at all, it's just too far away. I get my news by telephone, when I'm lucky to get a connection. My office in Berlin faxed me two pictures: one of them shows people apparently dancing on the Wall (just a couple of yards from where I live, according to the caption), and on the other there's a man sitting on the Wall, attacking the concrete with hammer and chisel. The pictures have the quality of bad photocopies, with strong contrasts and little in the way of

recognizable detail. For a long time I looked at them with tears in my eyes. Yes, I felt homesick, and that isn't a feeling I have very often. (Wenders 2001/1989: 425)

Esta citação pareceu-nos de particular destaque para a biografia fílmica de Wenders por reunir, em si, vários dos aspectos que foram marcando a sua evolução como cineasta. No dia da queda do muro de Berlim, que Wenders, dois anos antes, tinha sonhado unir através do céu (*Der Himmel über Berlin*) e dos anjos que atravessam o muro, em *As Asas do Desejo*, o cineasta alemão que partira em busca de referências, encontrava-se do lado oposto do globo, nos antípodas do deserto australiano. E, devido à sua situação geográfica, o modo como obteve essa notícia reveladora não foi através da leitura de uma notícia de jornal, mas através de duas imagens de pouca qualidade. No entanto, essas imagens constituíram para alguém que se tinha, de certo modo, exilado do país onde nascera e da cultura a ele associado, como que um cartão de liberdade. É nesse contexto da queda do muro percebida através de duas imagens difusas que, aquele para quem 'estar em casa era em lugar algum', tem um sentimento de pertença, um sentimento de 'saudades de casa'.

Segundo Phillip Kolker e Peter Beicken a missão do cinema para Wim Wenders enquanto cineasta é criar um *self*, um Eu Superior, e descobrir uma identidade (Kolker/Beicken 1993:1).

Para terminar este percurso onde procurámos reflectir sobre o processo criativo de Wim Wenders inter-relacionando-o com as coordenadas por nós desenvolvidas anteriormente no primeiro e segundo capítulo, recorreremos a uma última citação incluída em *Einmal* (1994), onde a definição que Wenders nos apresenta sobre a câmara como um olho que vê para a frente e para trás, se assemelha, em muito com a definição de 'prisma' apresentada no segundo capítulo no âmbito da teoria da integração:

Die Kamera ist also ein Auge, welches von vorne und nach hinten gleichzeitig schauen kann. Nach vorne 'schießt' sie ein Blick, nach hinten zeichnet sie einen Schattenriß auf aus der Seele des Photographen: Sie blickt also zurück, durch sein Auge hindurch, auf seinen Grund. Já eine Kamera sieht nach hinten hin den Grund, warum dieses Objekt festgehalten werden sollte. Sie zeigt gleichzeitig *die Dinge* und *den Wunsch* nach ihnen. (Wenders 1994:9)²⁹

Neste trecho que constitui o prefácio ao livro de fotografias acompanhado por pequenos textos intitulado *Einmal (Uma Vez)*, Wenders sublinha a ligação que a câmara estabelece entre a imagem que é captada, ou seja a obra-espelho, e a relação que essa obra-espelho tem com quem a capta, ou seja com o criador. Neste sentido, a percepção da câmara-olho que Wenders apresenta, liga-se exactamente com a definição do processo criativo captado pelo prisma do criador. Pelo atrás descrito deduzimos que a teoria da integração se poderia com vantagem aplicar às reflexões sobre o processo criativo em Wim Wenders.

De seguida iremos percorrer as películas seleccionadas para a biografia fílmica de Wim Wenders à luz da evolução e transformação dos arquétipos de destaque.

²⁹ A câmara é portanto um olho que consegue olhar para a frente e para trás. Para a frente 'tira' uma imagem, para trás desenha um esboço-sombra proveniente da alma do fotógrafo: ela olha portanto para trás, perfurando o seu olho até à sua origem. Sim, uma câmara vê para trás, vê a origem pela qual o objecto tinha que ser captado. Ela revela simultaneamente *as coisas* e *o desejo* pelas coisas.

3.6.2. Primeira Fase

Explorar o pensar procurando o sentir –

A fase Yang

3.6.2.1. *Alice in den Städten* ou Quem está Perdido?

Tout au long du film se construit une intéressante dialectique entre l'état adulte et l'état d'enfance, par lesquels Alice et Winter passent et repassent.

Jean François Boulin, *Alice dans Les Villes à la Recherche d'Un Moi Perdu*

Nesta primeira fase da biografia fílmica de Wim Wenders que intitulámos, *Explorar o Pensar Procurando o Sentir, a fase Yang*, iremos estudar as películas que vão de *Alice nas Cidades* a *Paris, Texas*. O ponto de viragem nesta biografia fílmica encontra-se n' *As Asas do Desejo*, sendo a segunda fase da biografia fílmica de Wim Wenders, intitulada *Explorar o Sentir – a fase Yin* aquela que incorpora as películas de *Até ao Fim do Mundo* a *The Million Dollar Hotel*.

Em *Alice nas Cidades* (*Alice in den Städten*, 1973), Wenders inicia um percurso de procura e errância dos Estados Unidos da América para a Alemanha. Philipp Winter, um jornalista alemão percorre os E.U.A. em busca de uma história, no entanto, ao invés de um artigo, traz consigo uma caixinha cheia de fotografias *polaroid* da paisagem urbana americana.

No Motel Skyway, Philipp Winter destrói um televisor por não suportar o modo como as imagens são tratadas, recusando-se a aceitar um estilo que lhe lembra publicidade omnipresente.

Instaura-se um desencanto pela terra prometida. Philipp Winter manifesta esse desencanto em relação à paisagem

americana, que se torna repetitiva quando se afasta de Nova Iorque. E perante as imagens que recolheu com a sua máquina *polaroid* fica incapaz de escrever algo sobre a ‘América’.

O dilema que se instala poder-se-ia chamar ‘como traduzir imagens, de modo adequado, para texto?’ e irá acompanhar as preocupações estéticas e éticas de Wim Wenders nos processos criativos que se seguem.

Já muito cedo se manifesta esta temática recorrente na obra de Wenders – a busca da escrita, do escritor. Na introdução a *Emotion Pictures*, Wenders descreve, a propósito da sua actividade como crítico de cinema da revista *Filmkritik* entre 1968-1971, a sua relação entre o visionamento das películas e a escrita sobre as mesmas:

I was watching movies, but as much as I was looking at the screen, I was also aware of myself as the observer. Writing was as much self-observation as film-observation: I was not reflecting upon movies, I was reflecting them, period. I felt films were extraordinary necessary; they were about life, they gave me life and life had given them to me. I gave them life, too, I passed them on. Writing ‘about a film’ was passing on the experience with it.
(Wenders 2000/1968:3)

Neste excerto, Wenders sublinha o efeito de auto-observação ao observar as películas, iniciando desse modo o seu processo de autoconhecimento.

Wenders vê, no acto da escrita sobre o cinema, um meio de dar vida ao desenvolvimento da película, encadeando-se num organismo vivo que traz vida e a continua a projectar – lembrando moléculas cooperativamente interligadas...

Em *Alice nas Cidades*, assistimos ao encontro entre duas personagens, Philipp Winter, um jornalista alemão com dificuldades em escrever sobre o que viu nos E.U.A. e Alice, uma

criança de 9 anos cuja custódia lhe é imposta pela mãe, ao abandoná-la no aeroporto. Philipp e Alice voam juntos para a Alemanha, via Amsterdão, onde iniciam uma longa procura da avó materna de Alice. Entre ambos, estabelece-se uma relação afectiva.

A sabedoria e a sensibilidade com que Alice se relaciona com Philipp e com o mundo envolvente faz-nos pensar ‘avant la lettre’ numa figura de anjo, que iremos encontrar 14 anos mais tarde em *As Asas do Desejo*. Alice torna-se guia de Philipp, numa viagem interior metaforizada pela busca exterior e geográfica. O regresso de Philipp à Alemanha constitui-se como uma busca das origens, uma procura das raízes. Estabelece-se uma dinâmica na horizontal, na qual o Eu busca o Eu fora do Eu.

Em termos de enquadramento, verificamos em *Alice nas Cidades* um início simbólico a partir do elemento ar (avião voando nas nuvens que se desloca da Europa para os EUA) e um *terminus* no elemento água (comboio que se desloca em direcção a Sul, paralelo ao rio Reno).

Recorrendo à terminologia junguiana, que atribui qualidades aos elementos, a passagem do ar para a água, pode corresponder à passagem do pensar para o sentir, ou do pensamento para o sentimento. E o que verificamos no decorrer de *Alice nas Cidades* é uma tentativa de perfurar as barreiras existentes que conduzem da cabeça ao coração, um *leitmotif* que irá continuar a inspirar Wim Wenders na década e meia que se segue.

Philipp Winter, um jornalista solitário, tem alguns relacionamentos fortuitos com mulheres, não manifestando, no entanto, vínculos íntimos com ninguém. A sua fisionomia tende a ser essencialmente séria, só Alice o faz sorrir e mais tarde rir. Neste contexto, Wenders refere-se em “The Truth of Images” às crianças como possíveis modelos para relacionamentos duradouros:

As I see children as models for seeing and thinking and feeling, perhaps I also see them as models for sustaining relationships. (Wenders 2001/1989-1991:325)

Alice constitui um primeiro elemento na via da sacração das crianças nas películas de Wenders. A criança sábia que ensina Philipp a pensar, a sentir e a olhar.

A expressão dos sentimentos de Phillip é quase ausente, quase sem vida. Transporta consigo um protótipo de uma máquina fotográfica *polaroid* SX-70³⁰, que em 1973, ano em que *Alice nas Cidades* foi rodado, constituía uma novidade rara, com a qual capta as imagens que lhe parecem significativas.

Philipp diz-nos “Ich bin mir selbst fremd geworden” (“tornei-me estranho de mim próprio”) e mais tarde inicia um conto, a pedido de Alice, do seguinte modo “Es war einmal ein kleiner Junge, der hatte sich verlaufen...” (“Era uma vez um menino que se tinha perdido...”). Estes indícios apontam para a possibilidade de ser Philipp o errante em busca da sua identidade.

Alice nas Cidades poder-se-ia sintetizar a partir do primeiro plano de Philipp sentado à beira-mar frente a uma sequência de imagens *polaroid* procurando significado e palavras para descrever esse mundo que captou. As imagens que contempla correspondem à memória que do que viu, a memória das imagens constitui o tesouro que transporta consigo. Todo o resto do mundo envolvente parece estar-lhe alienado. É a presença de Alice que, gradualmente, vai contribuir para um despertar no seu interior. Philipp surge como uma personagem ‘estática’ que se movimenta não por vontade própria, mas pelo curso das circunstâncias. E ao invés do conto de Lewis Carroll, não é Alice que se perde em mundos desconhecidos, mas Philipp que, através do impulso da

³⁰ Wenders refere-se em *Einmal* ao protótipo da máquina *polaroid* que lhe foi facultada para a rodagem de *Alice nas Cidades*. (Wenders 1993:168)

presença de Alice, se vai deslocando através de mundos exteriores que lhe são tão desconhecidos como o mundos fantásticos que a Alice de Carroll cruzara...

A escolha da criança como figura central em *Alice nas Cidades*, pode dever-se também ao facto de Wenders considerar que é nas memórias de infância que reside muito do espólio a que um criador recorrer ao longo do seu processo de criação. Diz-nos Wenders, a propósito em “The Truth of Images”:

I think it's generally accepted nowadays that it's in the childhood that the bulk of your personality is formed, and that stores of dreams and of sensibility come into being then too. And almost all the people I know who write or paint or make music, are drawing on those funds. (Wenders 2001/1989-1991:325)

Faz pensar que o processo de autoconhecimento iniciado na biografia fílmica de Wenders com *Alice nas Cidades*, recorre à imagética da criança como gérmen para o caminho que se lhe segue nas películas seguintes.

Alice nas Cidades constitui, deste modo, como que um prólogo para o processo de individuação que se irá iniciar em *Movimento em Falso* com uma ‘verdadeira’ partida para o mundo em busca de sentido.

3.5.2.2. *Falsche Bewegung* –

‘Wanderjahre’, início de processo de individuação

What is it identity? To know where you belong? To know your self worth? To know who you are? How do you recognize identity? We are creating an image of ourselves, we attempting to resemble this image... Is that what we call identity? The accord between the image we have created of ourselves and... ourselves? Just who is that 'ourselves'?

Wim Wenders, “Notebook on Clothes and Cities”

Em “The Truth of Images”, Wenders reflecte sobre o processo de individuação a partir da tradição do *Entwicklungsroman* alemão, do seguinte modo:

I think the great subject of the Romantic novel, of the *Entwicklungsroman*, is setting out into the unknown, and setting out into the unknown assumes, if you think about it, a return home at the end of it. Perhaps at the end of every search the thing you've been looking for in other places you end up finding in yourself. The whole idea of searching is a romantic subject. (Wenders 2001/1989-1991: 326)

Pelo atrás descrito, fica claro que os processos de busca no exterior acabam por se reflectir como processos de busca no interior. As respostas que se procuram fora do eu, encontram-se no final de qualquer busca, dentro do eu. Deste modo, Wenders sublinha a sua plena consciência do propósito da busca e errância que caracteriza a primeira fase da sua biografia filmica.

Nesta primeira fase até às *Asas do Desejo*, encontramos denominadores comuns que se caracterizam pela omnipresença do pensar, pela observação do mundo envolvente predominantemente pela mente. Essa focalização na mente amplia a barreira para o sentir, amplia o sentimento de ‘não pertença’, amplia a errância, a busca de raízes. Em *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*, 1975), deparamo-nos exactamente com esse tipo de problemática – paralelamente aos ‘anos de viagem’ do Wilhelm Meister de Goethe (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, nos quais esta película se inspira), Wilhelm parte da casa de sua mãe, sem destino certo, em busca da sua identidade e com ele parte toda uma nação à procura de novas referências que possam sanar as feridas ainda não sanadas de um passado que activa sentimentos que oscilam entre a culpa e a vergonha. Wenders fala desses sentimentos ambíguos que nutre pela nação alemã em “Talking about Germany”:

Sometimes I feel more like raging about Germany, or being ashamed of it; and I have even found myself boasting about Germany, or warning about it. (Wenders 1991: 52)

Note-se que Wim Wenders ao nascer em 1945, entre ruínas, assistiu ao sufoco da história de uma nação. Quando na sua juventude ouvia música ‘rock’ americana, esses sons pareciam-lhe a abertura para algo que o poderia conduzir eventualmente para além dos escombros que o país que o viu nascer lhe tinha para oferecer. Seduzido como por um som de um encantador de serpentes, Wenders procurou o lugar de onde provinha esse som, imaginou uma ‘terra prometida’ e desencantou-se com as imagens que lá encontrou. De regresso à Alemanha teve de se debater, de novo, com o problema, ainda não resolvido, relacionado com a sua própria identidade e com a identidade da nação alemã. É esse conflito que vemos retratado em *Falsche Bewegung*, qualquer

movimento que se faça é o movimento errado, não há referências que ensinem a encontrar o movimento correcto.

Movimento em Falso, conta a história da viagem de Wilhelm pela Alemanha e de várias personagens que se vão juntando ao seu caminho para depois, de novo, se afastarem. Tal como Wilhelm, os seus companheiros de caminhada estão essencialmente focados em si próprios, não havendo, por isso, espaço para verdadeiros laços entre eles. Mignon, uma jovem de aparência ambígua e sedutora, expressa-se essencialmente pelo gesto e pelo olhar, acompanhada por um cantor e ex-atleta que para além de ter participado nos Jogos Olímpicos de 1936 na Alemanha, também teria ‘trabalhado’ num campo de concentração. Ele representa o passado histórico da Alemanha que desperta em Wilhelm, um ser habitualmente de bondade, instintos de crueldade, impulsos de assassino. Therese, uma bela actriz, desperta em Wilhelm a vontade de amar, mas o enfoque dela nas suas representações e o enfoque dele na superação da sua incapacidade de escrever, impede que se estabeleçam laços que possam ir para além de trocas físicas. Um ‘poeta’ austríaco associa-se ao grupo de indivíduos em busca de identidade, vai recitando os seus poemas à procura de eco, ou talvez somente para se ouvir pronunciar as palavras que escrevera. Na viagem que se inicia em comboio, acabam por chegar a uma mansão de um industrial francês que não suporta estar sozinho após a morte, por enforcamento, da sua mulher. Oferece a sua casa para todos pernoitarem, instala-se um ambiente de análise de grupo, em torno de uma pintura intitulada “Deutsche Einsamkeit” (‘Solidão Alemã’), que se constitui por sequências de monólogos umbilicais que em nada respondem às ânsias de cada um dos elementos. Na manhã seguinte contam-se os sonhos que tiveram, ou que não tiveram, de novo, numa sequência de monólogos umbilicais. Segue-se um passeio em que as várias personagens tentam encontrar espelhos no outro que os

ajudem a encontrar as suas identidades, mais uma vez sem sucesso. De regresso à mansão encontram o industrial enforcado e fogem.

Passam algum tempo no apartamento de Therese até constarem que nada têm a partilhar, pelo que começam a dispersar-se, continuando o seu caminho como anteriormente.

Movimento em Falso, é um testemunho de um período da história alemã que se caracterizou por uma depressão colectiva e silenciada, pela ausência de palavras capazes de expressar esse sentimento de impotência e de errância. Wilhelm incorpora o anti-herói que procura encontrar-se num grupo, em vez disso encontra a solidão que já carregava. Qualquer movimento que pudesse fazer iria levá-lo de novo ao lugar de onde partira, a solidão interior e exterior. Ou nas palavras de Norbert Grob:

Für diesen Wilhelm gibt es keine Blaue Blume, die er pflücken könnte. Fluchtartig zieht er sich schließlich von allen zurück. Hoch oben auf der Zugspitze, allein über den Wolken, entdeckt er für sich, daß nichts in ihm sich entwickelt hat. 'Es kam mir vor, als hätte ich etwas versäumt, und als versäumte ich immer noch etwas – mit jeder neuen Bewegung'. (Grob 1991: 196)³¹

Enquanto que Philipp se caracteriza por uma acção quase desprovida de vontade própria, Wilhelm manifesta um impulso de raiva e urgência de mudar, ao partir o vidro do seu quarto com o punho antes de partir de bicicleta para o mundo em busca de significado para a sua vida. Wilhelm move-se por vontade própria, não consegue, porém estabelecer laços com o mundo envolvente o que o remete, de novo, para o seu interior na cena final no topo da

³¹ Para este Wilhelm não existe nenhuma flor azul que possa colher. Repentinamente afasta-se de todos os que o envolvem. Lá no alto da Zugspitze, sozinho acima das nuvens, descobre para consigo, que nada se desenvolvera nele. 'Parecia-me que tinha deixado algo passar-me ao lado, que continuava a deixar que tudo passasse ao lado com cada novo movimento.'

Zugspitze. O ímpeto para a mudança surge, mas as respostas ainda não foram encontradas.

Deste modo, a trilogia da errância: *Alices nas Cidades* (1973), *Movimento em Falso* (1975) e *Ao Correr do Tempo* (1976), só irá encontrar a sua síntese, no ponto de viragem que surge em 1987 nas *Asas do Desejo*. Mas antes, e seguindo a cronologia do nosso *corpus*, vamos fazer um percurso pelo *road movie* alemão que marcou os anos 70 do século transacto - *Im Lauf der Zeit*.

3.6.2.3. *Im Lauf der Zeit* – It's a men's world

Wenders' films explore the movement of his characters, in the course of time and across the expanse of the road, as they search for self and a usable identity. Their wanderings follow their desire to a reconciliation with the inexorable condition of their solitude.

Robert Kolker / Peter Beiken,
The Films of Wim Wenders

O terceiro elo da trilogia da errância que caracterizou a biografia fílmica de Wenders nos anos setenta, apresenta-se como um *road movie* que se estende ao longo da fronteira alemã. Bruno Winter percorre a fronteira da República Federal da Alemanha com a ex- República Democrática Alemã no seu camião-casa de cinema em cinema, tentando reparar as velhas máquinas de projecção. No seu percurso cruza-se com Robert Lander, um “kamikaze” que afoga o seu Volkswagen carocha num rio. Robert junta-se a Bruno e ambos partem para uma viagem-fuga. O lema é não criar raízes, não estabelecer laços num mundo de homens. Esse ambiente de ‘it's a men's world’ permite-lhes, procurar a sua identidade no espelho masculino do outro. Entre paragens em cinemas moribundos e viagens no camião-casa ao som de música ‘rock’

americana evadem-se do passado, dos sentimentos, da realidade. Muitos quilómetros mais tarde, sabemos que Robert se separara da sua mulher, que não tinha ainda pacificado a sua relação com o pai, que fazia investigação sobre a aquisição da linguagem na criança. De Bruno pouco mais se sabe, segue a sua vida camuflado na cabina do seu camião, não permanecendo, por muito tempo, no mesmo lugar.

Quando Bruno e Robert, em vésperas de se separarem, falam sobre os sentimentos que nutrem ao terem relações sexuais com uma mulher, Bruno diz que sempre se sentiu sozinho quando estava dentro de uma mulher (“Ich habe mich immer einsam gefühlt in einer Frau”) e acrescenta que nunca sentiu uma fusão, uma união plena com nenhuma mulher. Aliás, essa ânsia pela união plena com uma mulher, só irá encontrar a sua realização na trapezista d’ *As Asas do Desejo*.

Após várias vivências em conjunto, Bruno e Robert acabam por se agredir fisicamente e Robert decide continuar a sua viagem de comboio, comboio esse que acaba por se cruzar com o camião-casa de Bruno antes de separarem os seus destinos. Bruno tem um papel semelhante ao de um enfermeiro de ambulância que tenta prestar os primeiros socorros aos cinemas moribundos pelos quais vai passando.

Im Lauf der Zeit inicia-se com uma conversa entre Bruno e um antigo projeccionista de filmes, que relata, com saudade, os tempos em que as salas estavam cheias e as mudanças que o cinema sonoro trouxe; a película termina com uma conversa entre Bruno e uma senhora idosa que zela pelo cinema que o pai lhe deixara, preferindo que não haja cinema a que haja um cinema decadente (“Aber so wie es jetzt ist, ist es besser, daß es kein Kino gibt, als daß es ein Kino gibt wie es jetzt ist”). Após esta última fala da senhora idosa, vê-se Bruno a entrar para o seu camião-casa que reflecte a sigla WW no pára-brisas, ao que parece, uma

assinatura indirecta de Wim Wenders, recorrendo às letras néon do cinema *Weisse Wand (Parede Branca)* da velha senhora.

Em *Im Lauf der Zeit* aborda-se a temática da morte do cinema, bem como a temática da errância do protagonista que vive partilhando a máxima de que 'home is nowhere'. Quando visita uma casa abandonada que se associa ao seu passado, diz a Robert que não é possível dormir dentro da casa. Sem raízes, sem referências e com relutância em se ligar a alguém afectivamente, continua a sua viagem de cidade em cidade embebendo-se da redoma de música que coloca no seu gira-discos de vinil e acompanha cantando. Uma viagem em círculo, um beco sem saída – em movimento horizontal anunciando a morte do cinema...

E se Wilhelm tinha dificuldades em se ligar com as personagens do seu mundo envolvente, a novidade que surge em *Ao Correr do Tempo*, é o facto de Bruno estabelecer uma relação de amizade com Robert. Continuamos a verificar a incapacidade de estabelecimento de laços duradouros com o mundo envolvente, mas no camião-casa, Bruno consegue relacionar-se ao longo de muitos quilómetros com outro ser. A procura de identidade é consagrada no espelho masculino do outro.

Wenders refere-se *Ao Correr do Tempo*, em "Kings of the Road" (1976) do seguinte modo:

My film is about precisely that: two men getting on together, each preferring the other's company to that of a woman. You get to see the shortcomings of both of them, their emotional insecurity, you see them trying to be mutually supportive and to hide their faults. But with the passage of time they're no longer bothered by these faults, and when they know each other well enough they begin dismissing them. As a consequence of that, they split up. They split up because, on their journey across Germany, they're suddenly grown too close. It's a story that you're not often told in films about men. The story of the absence of women, which is at

the same time the story of the longing for their presence!
(Wenders 2001/1976: 171)

Este trecho de Wenders vem acentuar o fio condutor que temos vindo a traçar no tocante à sua biografia fílmica, a busca do sentir, a busca da fusão plena com uma mulher. Mas, como vimos atrás, nas palavras do próprio Wenders, a sequência dos primeiros filmes que rodou constitui uma preparação para as películas que se irão seguir no tocante a relacionamentos e a histórias de ligação com o sexo feminino. Até lá prevalece a máxima que acompanhou a divulgação de *Ao Correr do Tempo*:

Jeder Mann ist ein Abenteuer (die Frauen schauen zu). (Every man is an adventure [the women look on]): thus reads the advertising Wim Wenders' 1976 film *Kings of the Road*. (Cook/Gemünden 1997: 205)

Ou dito de outro modo, nas palavras de Maurizia Natali:

Dentro un film di Wenders una donna si sente sola, comme dentro una donna si è sentito solo King of the Road, l'uomo wendersiano di *Nel Corso del Tempo*. (Natali: 1985: 106)

Neste *road movie* que se passa no mundo masculino onde as figuras femininas ainda são somente observadoras, Wenders desenvolve também uma nova atitude para com o modo de rodar, surge o gérmen do cinema da liberdade:

So I decided to make my next project a travelling film where I could put in anything I liked, where I would have the freedom of making up the story as we- literally – went along. A film that even when we were halfway through shooting it could still change totally. (Wenders 2001/1976: 171)

Neste trecho de “Kings of the Road”, Wenders sublinha o prazer da descoberta da liberdade de filmar. Grande parte do guião de *Ao Correr do Tempo* foi escrito aquando das rodagens, uma experiência que certamente contribuiu para uma redefinição da relação de Wenders com o cinema. Note-se que, a par com um *road movie* no mundo masculino, *Ao Correr do Tempo* também constitui um testemunho da morte dos pequenos cinemas rurais junto da fronteira entre ambas as Alemanhas nos anos setenta do século passado. Mais adiante, no mesmo texto, Wenders descreve os preparativos inerentes à rodagem de *Ao Correr do Tempo*:

From distributors I got a large wall-map of Germany marking all the places with cameras, and I drew up a route with over eighty cinemas on it, just along the border with East Germany, between Lüneburg and Passau. I chose that route because it's a long way off the main north-south routes in Germany. I took a fortnight and looked at all the cinemas. Many that were still listed on the distributor's map were already gone. (Wenders 2001/1976:172)

Wenders fez, de certo modo, uma arqueologia das salas de cinema alemãs junto da antiga fronteira entre as duas Alemanhas, verificando, desse modo que essas salas de projecção estavam gradualmente condenadas à morte.

Associada à temática da eminente morte do cinema que n' *O Estado das Coisas* será retomada, está também a reflexão sobre a angústia da criação. Assim, ainda no mesmo texto, Wenders fala-nos da grande aprendizagem que constituiu a rodagem de *Ao Correr do Tempo* sem guião completo. Se por um lado, foi essa experiência que lhe devolveu o sentimento do cinema da liberdade, foi a mesma experiência que o fez tomar consciência de que em cinema um ‘bloqueio’ criativo pode ter custos elevados:



So from about the third week of shooting I did the writing in the evening with Martin, who typed, and then we went over the new scenes in the morning with the others. [...] For the first time, I made the connection between money and ideas in making a film. Normally when you're filming you aren't aware that ideas earn price tags. In this film, though, there was often a direct link: if I haven't managed to finish this page by tomorrow, I'll be 3000 marks out of pocket. [...] It only occurred to me to make this film because I knew I had the right team for it. (Wenders 2001/1976:173)

E se Wim Wenders é hoje em dia um cineasta de renome internacional, isso deve-se, certamente, também, a este tipo de experiências 'limite' que foi fazendo ao longo da sua carreira de cineasta e que lhe permitiram entender e integrar grande parte dos processos criativos associados ao cinema permitindo-lhe, a partir daí um destilar de essências.

Ainda associado ao processo criativo em cinema, surge a preferência de Wenders pelo preto e branco, temática essa que também será retomada n' *O Estado das Coisas*. Em relação à rodagem de *Ao Correr do Tempo*, a escolha do preto e branco foi deliberada:

I knew from the start, that the film would be in black and white. Whenever I thought of the story, it was always in black and white. A lot of that was to do with the truck, which would just have looked exotic in colour. It was orange! (Wenders 2001/1976: 174)

Se, por um lado a escolha do preto e branco se relacionou com a cor exótica do camião, por outro, a preferência eminente pelo preto e branco nesta primeira fase da biografia fílmica de Wenders, deve-se também ao facto de ele considerar que o preto e branco se torna mais 'real' que a cor:

It's a pity that black and white has become the exception. It would be good for quite a lot of films if they'd been shot in black and white. For me, black and white is more realistic than colour. Black and white can be colourful, and colour can be very black and white. (Wenders 2001/1976:174)

Verificamos pois, que o uso do preto e branco é uma opção estética para Wenders nesta primeira fase da sua biografia fílmica, no entanto, essa mesma opção estética será posta em causa n' *O Estado das Coisas*. *O Estado das Coisas* vai aprofundar as temáticas iniciadas em *Ao Correr do Tempo*: a angústia da folha em branco na escrita do guião, a relação entre criatividade e financiamento, a recusa do preto e branco pelos produtores americanos.

3.6.2.4. *Der Stand der Dinge* – Parar para redefinir

For me, black and white is reality in the cinema: it's the way you describe essences, rather than surfaces.

Wim Wenders

A morte do cinema é também a temática central em *O Estado das Coisas*, (*Der Stand der Dinge*, 1982), uma película que se inicia com um 'filme dentro do filme' intitulado *The Survivors* e se delinea em torno da problemática do financiamento do cinema de autor que insiste em rodar a preto e branco opondo-se às 'leis do mercado' americano que prefere financiar filmes a cores que garantem melhores vendas.

A falta de financiamento obriga a equipa de rodagem a uma paragem forçada, uma paragem do tempo exterior que activa a procura e a análise do tempo e da estrutura interiores. Um hotel

abandonado é escolhido como cenário para a reflexão individual do propósito interior. A tentativa de superação do tédio desencadeia uma acentuação das componentes artísticas de cada interveniente, da pintura à música, à escrita. Ocupações que lembram terapia pela arte... criatividade e autoconhecimento.

O modo como o tempo é sentido no cenário escolhido em Sintra é eximamente retratado pela actriz francesa que manifesta que naquele local ao invés de se perguntar ‘que horas são?’ se deveria antes perguntar ‘em que ano estamos?’. A escolha de Portugal como país mais ocidental da Europa, surge também com o intuito de estabelecer uma ponte entre a Alemanha e os EUA.

Paralelamente surge, de novo, a temática da angústia perante a escrita, perante a folha em branco na máquina de escrever, frente ao mar. Tal folha constitui simultaneamente o *raccord* para o cenário americano onde o produtor se envolve em financiamentos ilícitos e acaba por ser alvejado, Fritz Munro, o realizador e protagonista, sucumbe, de seguida, também vítima de um tiro.

O Estado das Coisas, coloca a problemática do cinema de autor *versus* cinema de Hollywood, apresentado-se como exemplo das concessões a que um realizador se pode ter de submeter para garantir o financiamento do seu projecto. De notar é que Wenders rodou, como já referimos, *O Estado das Coisas* num compasso de espera muito semelhante àquele retratado na película, aquando da longa e complicada rodagem de *Hammett* que acabou por estrear no mesmo ano que *O Estado das Coisas*. Curiosamente foi o menos dispendioso e mais autêntico *Estado das Coisas* que ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1982.

Numa entrevista feita a Wim Wenders por Coco Fusco intitulada “Angels, History and Poetic Fantasy” e publicada na revista *Cineaste* nº4 de 1988, Wenders distingue o cinema americano e o cinema europeu nos seguintes moldes:

The American movie, in general, is first of all a product, like a car, designed by a company. This big company has lots of engineers, or screenwriters. There are storyboard artists, executive producers, lawyers, and all sorts of other people who design this thing, until they think that they have a product that will have a chance. Then you make the film, but it is a lot done beforehand. It's like a car that has been planned. Even after it is finished, you have previews, and a lot of other marketing arrangements, so altogether it's much more of an industrial product.

In Europe - well there too you can't generalize because there is a type of European film that is industrialized like the American film. Another tradition in Europe, however, a tradition that is stronger and has a longer history and deeper roots than in America, regards films as works of art. A European film is something that is determined more as it is being made, not before. It is much more in the hands of the author, or authors. It is much more independent of its financing, or its financiers. That's the only difference, but it's a big difference in attitudes. (Fusco 1988:14)

A ideias de destaque que aqui encontramos ligam-se com a diferença de atitude perante o cinema, o cinema como produto industrial e o cinema como obra de arte. Um olhar 'por detrás' das câmaras do cinema americano e europeu que, só um cineasta como Wim Wenders, que experienciou ambas as vivências pode relatar.

Numa entrevista publicada em *The Logic of Images* também incluída na colectânea *On Film*, Wenders responde à pergunta porque é que rodou *O Estado das Coisas* a preto e branco do seguinte modo:

Para uma Biografia Fílmica de Wim Wenders

For me, black and white is reality in the cinema: it's the way you describe essences, rather than surfaces. Of course, it's perfectly legitimate for film to be about surfaces, but this film happens to be about essences. Sam Fuller, who plays the cameraman in the film, answers the question better than I can here.

(Wenders 2000/1982: 193)

Wenders sublinha aqui o motivo da sua insistência no uso do preto e branco como opção estética, permitindo captar a essência das coisas, ao invés da superfície das mesmas... Wenders define-se aqui como um procurador de essências.

O compasso de espera e a aparente morte do cinema de autor aqui representado pela insistência na liberdade de escolha do preto e branco, acabou por conduzir Wenders a uma travessia do deserto rendida à cor e necessária para o emergir do ponto de viragem que, mais uma vez irá encontrar uma função sintetizadora, com o uso duplo do preto e branco e da cor n *'As Asas do Desejo*.

3.6.2.5. *Paris, Texas* – A Travessia, o Confessionário

Everything I wanted to have in my film was there in Texas – America in miniature.

Wim Wenders, *The Logic of Images*

Paris, Texas (1984), surge a cor, como um longo lamento, um longo silêncio e uma profunda dor que se materializam numa travessia do deserto, a pé, devido à incapacidade da integração da diferença entre amor e posse. Travis atravessa o deserto do Texas a pé, dirige-se a uma estação de serviço semi-abandonada para desesperadamente procurar alguns cubos de gelo que lhe retirem a sede. Ao tocar a boca com os cubos, perde os sentidos. As

primeiras imagens de *Paris, Texas* lembram o calvário Crístico, a dor da autopurgação no seu limite.

Travis de olhos virados para dentro e sucumbido ao silêncio acorda numa clínica. Um médico localiza o irmão que se desloca de imediato para o ajudar. Quando chega, Travis já continuara a sua travessia do deserto a pé. Encontra-o mais adiante e tem inicialmente algumas dificuldades em estabelecer contacto comunicativo. Passado algum tempo Travis retira o seu voto de silêncio, mas a amnésia inibe-o de se relacionar completamente com o seu exterior. Recusa-se a voar para Los Angeles e *on the road* vai criando novos laços com o irmão. A apatia e o sacrifício de Travis começam, gradualmente, a fazer algum sentido para o espectador.

Sabemos então que o irmão e a cunhada criaram o filho de Travis após este ter desaparecido sem rasto. Uma pequena saga familiar vai-se desenrolando. Travis reencontra Hunter o filho, que inicialmente o rejeita. O irmão e a cunhada que criaram Hunter nos últimos quatro anos da sua vida, passam um *home video* que mostra Travis com Hunter e Jane, sua mãe, alegres, brincando na praia, essas imagens ajudam Travis a lembrar-se do passado, e acentuam o lema wendersiano de que as memórias se guardam em imagens.

Lentamente, Travis e Hunter vão recriando os seus laços afectivos e Hunter decide partir com o seu pai em busca da mãe.

Mais uma vez, Hunter, a criança, revela sabedoria para guiar o pai rumo ao paradeiro de sua mãe. Ambos esperam a sua chegada junto de um banco onde mensalmente deposita uma quantia numa conta bancária em nome de Hunter. Hunter e Travis adormecem. Hunter acorda e vê uma mulher que compara com uma foto e lhe parece a ser a mãe. Dá indicações ao pai para a seguirem. Encontram o carro estacionado junto de um grande edifício. Travis entra e descobre que se trata de cabinas de *peep*

show. Sem saber muito bem como agir entra numa cabina e espera pela mulher loura que entra na divisão do lado oposto separada por um vidro. A mulher que aparece não é a sua ex-mulher. Travis sai da cabina e entra noutra. Aí espera de novo. Desta vez vê quem procura e inicialmente não consegue falar. Depois exalta-se com ciúmes, mas acaba por se acalmar, não revelando a sua identidade.

Hunter entende o que se passa. Travis considera que tem de mudar de hotel para poder receber a mãe de Hunter. Mudam-se para outro hotel onde Hunter fica à espera e Travis regressa à cabina do *peep show* onde aguarda, de novo a ex-mulher do outro lado do vidro. Desta vez apresenta-se mais decidido e começa a falar. A sequência principal de toda a película passa-se nos minutos seguintes em que a cabina de um *peep show* se transforma num confessionário onde o ex-marido faz um retrato biográfico do seu relacionamento. Ele vira-se de costas e ela escuta. Travis fala do enamoramento, da gravidez, do nascimento do filho, da possessividade que o levava a aprisionar a ex-mulher, dos ciúmes cegos, do incêndio, da fuga e errância que se seguiu. Lentamente Jane entende que é Travis que está do outro lado do vidro. Segue-se uma inversão dos papéis, Travis sugere que ela apague a luz para o poder ver, depois vira-se de costas e conta a sua versão da história. Ela fala-lhe de como deixou de telefonar para a cunhada por não suportar receber fotos do seu filho sem o poder ver.

No final, Travis pede-lhe que vá ter com o filho ao hotel, dizendo-lhe que ele a aguarda. Jane dirige-se ao hotel, chega ao quarto e abraça o filho num rodopio em espiral. Travis observa a cena à distância e parte de novo *on the road*, com o sentimento de que cumpriu a sua missão de devolver o filho à mãe.

Paris, Texas é uma história de amor ao longo da qual Travis consegue fazer a alquimia da possessividade ao sacrifício por amor.

A possessividade e o alcoolismo que se associou contribuíram para a destruição do relacionamento pelo qual Travis tentou purgar através da sua travessia a pé, pelo silêncio e pela amnésia. Ao confrontar-se, de novo, com a ex-mulher, após a sua travessia, consegue analisar mais objectivamente o seu comportamento e amar verdadeiramente ao libertar a ex-mulher e lhe devolver o filho.

Paris, Texas apresenta-se como uma história de amor impossível, como o mais doloroso dos *chagrins d'amour*. Em *Paris, Texas* a mulher ainda está do lado de lá do vidro, o amor e a fusão plena ainda não são possíveis, só na película que se segue, *As Asas do Desejo*, se irá dar o salto para a entrega ao amor.

Também Claudio Magris considera que a essência desta película se resume na cena final, no reencontro no abraço entre mãe e filho:

Tutto si conclude nell'incontro col figlio, il cuore di mamma che si commuove e i due che restano insieme. (Magris 1985: 88)

Os arquétipos que aqui parecem estar presentes ligam-se com a figuração do calvário Crístico e com a alquimia do feminino comparável à figuração de Maria Madalena. A partir da longa cena no confessionário, atrás descrita, surge a redenção, a mulher prostituta alquimiza-se em mulher-mãe, adquirindo um lugar sagrado. Na cena final, a mulher situa-se no alto, envolta por vidros, comparável a um sacrário que Travis contempla na sua base. A união entre mãe e filho faz-se pelo abraço em rodopio de espiral. Após a travessia do deserto, após a redenção da figuração do feminino, eis que surge uma apologia à mulher-mãe no alto do sacrário. E é a partir dessa redenção da figuração do feminino que a mulher-anjo vai poder nascer na película seguinte que integra o ponto de viragem na biografia fílmica de Wim Wenders.

Achim Trube faz uma leitura de *Paris, Texas* como sendo o mito de ‘um homem vai resolver o problema’ na senda do *cowboy* solitário:

Travis indes folgt dem modernen Mythos, der heißt, ‘Ein Mann wird’s richten – Auf den einzelnen kommt es an’, als er das Nirgendwo verläßt. Dem lonesome cowboy gleich, tritt er als augenscheinlich handlungsmächtige Subjekt in die Geschichte ein, die er jedoch dann selber nicht mehr schreiben kann, weil letztendlich der grenzenlose Raum der Trennung zwischen ihm und seiner Frau unüberbrückbar geworden ist. (Trube 1985:45)³²

No entanto, consideramos que a escolha de Travis se deve a um processo de libertação e de amor, uma vez supera o relacionamento de possessividade que nutria através da capacidade de deixar seguir a ex-mulher por um caminho que lhe trás mais felicidade.

Neste sentido também o próprio Wenders considera que *Paris, Texas* foi uma travessia que terminou em fuga, o próprio Wenders define *Paris, Texas* como o fechar de um ciclo rumo às *Asas do Desejo*. Numa entrevista dada a Robert Seidenberg e publicada sob o título “The Man who Fell to Earth” na revista *American Film* podemos ler o seguinte:

‘The characters in my earlier films are not easily satisfied’. Wenders admits with a laugh. ‘They’re always unhappy, always complaining. So I felt I had to put an end to this complaining – I knew that before knowing what sort of movie I was going to make. And I knew I was not going to make another film where the guy runs off. At the end of *Paris, Texas*, Travis has really left the stage as a representative of all these guys that I had been dealing

³² Travis segue, aquando da sua saída de um lugar inexistente, o mito moderno que diz ‘um homem irá resolver o problema – cada um, por si, é relevante’. Tal qual um *cowboy* solitário, surge aparentemente como um sujeito com poder de acção na história que, no entanto, já não consegue escrever, porque afinal o espaço ilimitado da separação entre ele e a sua mulher se tornou insuperável.

Para uma Biografia Fílmica de Wim Wenders

with before. That's why I felt my next film was not going to deal with this wandering guy who's totally unhappy. I knew it was going to have the feeling that the simple pleasures can be satisfying.' (Seidenberg 1988:32)

E com estas afirmações, é o próprio Wenders que sublinha a continuidade e a ligação transversal existente entre os protagonistas da sua biografia fílmica. Wenders assume Paris, Texas como o final de uma etapa, em nosso entender, o final da fase Yang, a fase do pensar...

3.6.3. *Der Himmel über Berlin* –

Ponto de Viragem

E Wenders criou a Mulher

Nicht nur die ganze Stadt, die ganze Welt... nimmt gerade teil an unserer Entscheidung. Wir zwei sind jetzt mehr als nur zwei. Wir verkörpern etwas. Wir sitzen auf dem Platz des Volkes, und der ganze Platz ist voll von Leuten, die sich dasselbe wünschen wie wir.³³

Marion (Solveig Dommartin), *Der Himmel über Berlin*

Entre *Paris, Texas* e *As Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), Wenders rodou *Tokyo-Ga* (1985), um documentário sobre Tóquio em busca de imagens ‘puras’ e simultaneamente uma homenagem ao seu realizador preferido, Yasujiro Ozu. No livro que editou posteriormente fala-nos do cinema de Ozu com a veneração de um tesouro sagrado:

If in our century something sacred still existed... if there were something like a sacred treasure of the cinema, then for me that would have to be the work of the Japanese director Yasujiro Ozu. He made fifty-four films. Silent films in the Twenties, black-and-white films in the Thirties and Forties, and finally color films until his death on December 12th 1963, on his sixtieth birthday. [...] As thoroughly Japanese as they are, these films are, at the same time, universal. In them, I've been able to recognize all families, in all the countries of the world, as well as my parents, my brother and myself. For me, never before and never again since has the cinema been so close to the essence and its

³³ Não só toda a cidade, mas todo o mundo está agora a partilhar a nossa decisão. Somos mais que dois. Incorporamos algo. Estamos sentados na praça pública, e a praça está repleta de pessoas que desejam o mesmo que nós.

purpose: to present an image of man in our century, a usable, true and valid image, in which he not only recognizes himself but from which, above all, he may learn about himself. (Wenders 1985:5)³⁴

Wenders, para além de expressar a sua homenagem a Ozu, destaca a sua admiração pelas imagens de carácter universal e sublinha o processo de autoconhecimento associado ao trabalho de criação desenvolvido por Ozu. Neste excerto, Wenders acentua a necessidade de associar à produção de imagens uma componente universal que permite transformar uma obra-espelho num espaço onde o perceptor se pode encontrar independentemente da sua origem cultural. Wenders admira, por conseguinte, a deslocação da obra de Ozu do plano local e cultural do qual provém para uma área que pode servir a humanidade. Esta postura assemelha-se à premissa por nós anteriormente desenvolvida que atribui ao criador a função de colocar vivências pessoais no domínio do transpessoal, num domínio que transcende os limites do espaço e do tempo. Para Wenders, e recorrendo à nossa terminologia, a obra de Ozu, o tesouro sagrado, provém do domínio do supraconsciente, domínio esse que permite actuar sobre o supraconsciente dos perceptores que com ela se confrontem.

Por isso, talvez Ozu tenha contribuído para a aparição d' *As Asas do Desejo*, o filme – ponto de viragem na biografia fílmica de Wim Wenders, talvez também Solveig Dommartin tenha dado a sua contribuição valiosa. Solveig Dommartin, era a sua então companheira e protagonista (Marion), que contracena com Daniel, o anjo que se enamora pela trapezista Marion e ousa abandonar o seu estado de espírito não material e eterno para descer à terra e aprender a sentir as coisas...

³⁴ Wenders, *Tokyo-Ga*.

Solveig Dommartin personifica o arquétipo da primeira mulher a unir-se, harmoniosamente, a uma figura masculina na biografia fílmica de Wenders. O destaque que lhe é dado pode verificar-se também nos grandes planos e nas longas sequências contemplativas de Marion (Solveig Dommartin) voando no trapézio.

O padrão dos relacionamentos com figuras femininas ao longo da biografia fílmica de Wenders, antes d' *As Asas do Desejo* e do destaque dado a Solveig Dommartin, era insatisfatório para as figuras masculinas³⁵.

A figuração do ideal do arquétipo feminino centrado em Solveig Dommartin, mantém-se ao longo de três películas consecutivas *As Asas do Desejo*, *Tão Longe, Tão Perto* e *Até ao Fim do Mundo*.

Aos 42 anos Wenders lança um dos seus filmes de maior destaque com que viria a marcar o cinema ocidental no final dos anos oitenta do século XX. De canto a canto, *As Asas do Desejo* foram impregnando as essências dos seres de quem as contemplava. O próprio cinema de Hollywood³⁶ se rendeu ao encanto de Wim Wenders e Brad Silberling fez uma adaptação americana intitulada *The City of Angels* (1998), com Nicholas Cage no lugar de Bruno Ganz, com a biblioteca de Los Angeles no lugar

³⁵ Encontramos o *leitmotif* da incapacidade de relacionamentos profundos com o sexo feminino em Philipp Winter em *Alice nas Cidades*, em Wilhelm em *Movimento em Falso*, em Bruno Winter e Robert Lander n' *O Correr do Tempo*, em Friedrich Munro no' *O Estado das Coisas* culminando num clímax na cena, anteriormente referida como 'confessionário' na qual Travis, em *Paris, Texas*, relata a biografia do relacionamento possessivo que nutriu com a ex-mulher, para posteriormente lhe proporcionar o reencontro com o filho. Se nos lembrarmos do relacionamento de fricção entre Wilhelm e sua mãe, com que inicia *O Movimento em Falso*, que motiva a saída de casa e a errância de Wilhelm, o proporcionar do abraço entre mãe e filho no final de *Paris, Texas*, pode corresponder ao fim de um ciclo: após a pacificação com o arquétipo da mulher-mãe, surge espaço para o nascimento da mulher-anjo...

³⁶ Embora várias outras películas tenham recorrido à figuração dos anjos, como *Heaven Can Wait* (1943) de Ernst Lubitsch ou *It's a Wonderful Life* (1947) de Frank Capra, nos anos quarenta, e *Always* (1989) de Steven Spielberg, no final dos anos oitenta, foi a figuração dos anjos n' *As Asas do Desejo* (1987) que contribuiu para uma transformação do arquétipo dos anjos nas últimas décadas do século XX.

da biblioteca estadual da Prússia, com anjos na praia no lugar da asa do anjo da Siegessäule...

Na ânsia de procurar imagens 'puras', imagens 'verdadeiras', no intuito de se pacificar com o passado histórico da Alemanha, com o muro de Berlim, na sequência biográfica da afirmação do cinema a preto e branco, como modo de captar a entrega plena ao amor e à vida, surge o filme –síntese e ponto de viragem, *As Asas do Desejo*.

Curioso é de notar a diferença da escolha do título em alemão *Der Himmel über Berlin* (*O Céu sobre Berlim*), que acentua o intuito de Wenders de unir as Alemanhas, então separadas, através do céu que partilham em comum. No título inglês *Wings of Desire*, a partir do qual o filme foi lançado internacionalmente, destaca-se a acentuação do elemento do desejo que leva o anjo a saltar para o mundo do sentir.

Em *As Asas do Desejo*, Wenders reúne uma panóplia de temáticas recorrentes na sua biografia fílmica, encontrando uma unidade com elas. Assim, consegue filmar uma travessia do muro de Este para Oeste recorrendo à insubstancialidade dos anjos, um cenário em 1987 ainda inimaginável.

Ao acentuar o céu como ponto de união entre as duas partes da cidade dividida, cria no plano 'invisível' uma queda *avant la lettre* do muro. O seu intuito de unir os espaços geográficos e culturais separados, viria a concretizar-se dois anos após a passagem dos 'anjos' por Berlim.

Também no âmbito do seu tradicional enfoque 'mental', que nas películas anteriores conduziam os seus protagonistas à incapacidade de se relacionarem e ligarem a outros, encontra uma forma de superação e união – a passagem à dimensão do 'puro' pensar desmaterializado e observável pelos 'anjos'.

Ao colocar-nos no ponto de vista dos anjos, demarca o plano dos pensamentos como algo que, embora seja do foro individual, se

processa em indivíduos de todas as idades, de todas as culturas, de todas as línguas. O domínio do pensar, do plano mental que até então tinha uma função separadora, passa a ter uma função unificadora, transtemporal, transgeracional e transcultural. A exploração do pensar encontra o seu clímax na procura do sentir. Wenders encontra, por conseguinte, na universalidade dos processos de pensamento uma forma de unir as vivências solitárias e interiores dos seres.

Em *As Asas do Desejo*, Wenders consegue também afirmar a primazia do preto e branco, correspondente à dimensão imaterial dos anjos e ao cinema de 'essência', introduzindo breves interlúdios a cor correspondentes à dimensão material e sensorial, uma afirmação da defesa do uso do preto e branco que tinha ficado pendente desde *O Estado das Coisas...*

Esta película, repleta de pontes, não deixa de criar também uma ponte com os EUA, recorrendo a Peter Falk vindo da televisão e de Cassevetes, figurando como sendo ele próprio um ex-anjo que ousou abdicar de um plano de percepção não material para uma dimensão sensível. Peter Falk funciona como guia e motivador para Daniel na sua travessia de dimensões, de planos de percepção.

Outra temática recorrente nos seus filmes que esta película recupera, liga-se com a sabedoria e sensibilidade únicas das crianças. *As Asas do Desejo* abrem com uma homenagem à eterna sabedoria da criança:

Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte, der Bach sein ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom
und diese Pfütze das Meer.
Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,

und alle Seelen waren eins.
 Als das Kind Kind war,
 hatte es von nichts eine Meinung,
 hatte keine Gewohnheit,
 saß oft im Schneidersitz,
 lief aus dem Stand,
 hatte Wirbel im Haar
 und machte kein Gesicht beim Fotografieren.

(Wenders 1998/1997:4)³⁷

Nesta introdução, que adquire um grande impacto pelo facto de ser lida em voz alta e escrita em papel, ao mesmo tempo que acaba por constituir um ‘refrão’/ *leitmotif* recorrente ao longo da película – Wenders destaca as qualidades inerentes à essência do ‘ser criança’.

A criança possui uma imaginação sem limites que lhe permite ver numa poça de água o mar. A criança que olha o mundo como um todo com alma, a criança que, na sua inconsciência de ser criança, não opina sobre as coisas, integra o mundo num todo inseparável. A criança que se apresenta na sua autenticidade perante a câmara... Esta elegia à criança marca o primeiro plano d’ *As Asas do Desejo*. De seguida surge a passagem para uma vista sobreposta de Berlim com o olhar do anjo Damiel, seguido de um plano inteiro de Damiel no alto de um edifício olhando os transeuntes. A ponte entre a criança e o anjo estabelece-se pelo facto, de serem as crianças a ‘ver’ e sentir a presença dos anjos. A ponte que Wenders estabelece entre a criança e o anjo encontra nesta película o seu clímax.

³⁷ Quando a criança era criança,/ andava com os braços caídos/, queria que o lago fosse um rio,/ que o rio fosse um grande rio,/ e que esta poça de água fosse o mar./ Quando a criança era criança,/ não sabia que era criança,/ tudo lhe tinha alma,/ e todas as almas eram unas./ Quando a criança era criança,/ não tinha opiniões sobre nada,/ não tinha hábitos,/ sentava-se muitas vezes com pernas ‘à chinês’,/ andava a partir de um ímpeto de pé,/ tinha um remoinho no cabelo/ e não fazia poses ao ser fotografada.

Já em películas anteriormente referidas como *Alice nas Cidades* ou *Paris, Texas*, Wenders tinha desenvolvido a temática da criança sábia, da criança-guia. Aqui estabelece-se uma ligação visual entre o anjo e a criança que se estende à figura da trapezista que incorpora a criança, o anjo e a mulher.

Marion, a trapezista constitui o arquétipo da primeira figuração do feminino passível de ser amada, que embora inicialmente se move numa dimensão diferente, acaba por ser alcançada pela vontade e a coragem de Damiel se juntar a ela numa dimensão material.

No entanto, a aproximação gradual de Damiel a Marion processa-se pela via não material do pensamento e do sonho. Antes de Damiel decidir proceder ao salto para o mundo sensível, encontra-a na *roulot* de Marion embora ainda do outro lado do espelho. Este enquadramento remete para uma das cenas finais de *Paris, Texas* anteriormente designada por 'confessionário'.

A história de amor de Damiel e Marion que nos é contada inicia-se quando ambos ainda se situam em planos diferentes. A aproximação gradual e magnética entre ambos faz-se como em nenhuma outra película anterior deste cineasta. Com Marion, a trapezista, Wenders cria a mulher, cria o desejo de amar e de unir.

O casamento-união entre Damiel e Marion processa-se primeiramente numa dimensão invisível tornada visível. Damiel surge no sonho de Marion, as mãos unem-se, e Marion murmura:

Als das Kind Kind war,
 war das die Zeit der...
 folgenden Fragen:
 Warum bin ich Ich
 und warum nicht Du?
 Warum bin ich hier
 (Ich will, daß du bei mir bleibst...)
 und warum nicht dort?

Wann begann die Zeit
und wo endet der Raum?
Ist das Leben unter der Sonne
nicht bloß ein Traum?

(Wenders 1998/1997:118-119)³⁸

A síntese entre o refrão-elegia da criança com a união do anjo Daniel e da figuração feminina de Marion constitui um casamento transcendente de uma beleza nunca antes conseguida por Wenders. A criação da Mulher pelo anjo e pela criança traz à ligação entre Daniel e Marion uma componente transpessoal que remete para a ideia da caverna de Platão que questiona a ‘realidade da realidade’ – não será a vida sob o Sol um mero sonho?

No plano indivisível da criança e do anjo aqui apresentado, um plano do transtemporal, do transpessoal, denota-se a presença de uma ligação que supera as barreiras do plano visível material, no qual os seres não têm, necessariamente, que se ligar à identidade material que carregam no plano físico. Eis que surge a dinâmica de síntese e de cruzamento entre a verticalidade e a horizontalidade, entre o plano visível e o plano invisível, entre o plano material e o plano não material. Do penetrar do espírito na matéria nasce a Mulher, figuração de doçura e de vida que irá transformar a criação artística de Wenders nas películas que se seguem.

Aos 42 anos, Wenders rompe as barreiras do pensamento solitário para uma esfera onde todos os pensamentos se encontram e que aqui são figurativamente enquadrados na biblioteca estadual da Prússia, lugar onde os anjos ‘moram’ em Berlim. Ao romper as barreiras da captação do visível para o domínio da captação do invisível, Wenders abre caminho para o cinema da

³⁸ Quando a criança era criança,/ era o tempo das seguintes perguntas:/ Porque é que eu sou eu/ e porque é que eu não sou tu?/ Porque é que eu estou aqui/ (Quero que fiques comigo...)/ e porque é que não estou além?/ Quando começou

insubstancialidade de que o Ocidente carecia. A beleza das imagens, a sonoridade das palavras elevam o perceptor para o domínio do transpessoal. O caminho rumo à obra prima, rumo ao tornar visível o invisível fica gravado na sua biografia filmica.

E com esta obra e apogeu de síntese instaura-se um ponto de viragem na estética wendersiana, da fase yang – do explorar do pensar, para a fase yin – do explorar do sentir.

o tempo/ e onde termina o espaço?/ Será que a vida debaixo do sol/ não é somente um sonho?

3.6.4. Segunda Fase

Explorar o sentir –

A fase Yin

3.6.4.1. *Until the End of the World* –

Dança Planetária e Sonhos no Écran

A película que se segue, *Até ao Fim do Mundo (Until the End of the World, 1991)*, só teria sido realizável, em nosso entender, após a criação da Mulher e a ligação do visível ao invisível em *As Asas do Desejo*. Estabelecem-se múltiplos fios de ligação entre as duas películas que caracterizam o explorar do sentir pelo cineasta: a primeira ponte estabelece-se pelo recurso humano à atriz Solveig Dommartin que desempenha o papel feminino principal ao lado de William Hurt e Sam Neill.

Wenders enquadra *Até ao Fim do Mundo*, numa longa história, entre imagens iniciais de ameaça de queda de um satélite no espaço a imagens finais, também no espaço, mas mostrando Claire numa nave trabalhando para a *Greenpeace* no âmbito da protecção dos oceanos... A metamorfose que Wenders sugere para a captação de imagens do espaço transitam da ameaça da extinção do planeta para a esperança da protecção do planeta.

Até ao Fim do Mundo constituiu um projecto de Wenders que levou cerca de uma década a realizar. Uma produção despendiosa que implicou o recurso de várias equipas de rodagem em múltiplos lugares do planeta, da Europa à Ásia, aos EUA, ao Japão, à Austrália. A película que estreou em 1991 apresenta-se como uma abordagem de ficção científica que decorre no ano de 2000.

A ameaça de queda de um satélite provoca distúrbios em vários sistemas electrónicos incluindo os que gerem o tráfego. A impaciência de Claire (Solveig Dommartin) não permite que

aguarde parada numa via principal pelo que decide desviar-se do seu caminho delineando com isso um novo curso para a sua vida.

Na sua viagem entre a Itália e a França envolve-se num acidente de viação com dois *gangsters* que assaltaram um banco no Sul de França. Claire aceita fazer o transporte do dinheiro roubado para Paris e conhece Trevor McPhee, aliás Sam, por quem se enamora. Claire apercebe-se de que Sam está a ser seguido e segue-o também de cidade em cidade numa dança em torno do globo.

Enquanto o planeta corre riscos devido à eminência da queda de um satélite nuclear, Sam percorre o planeta com uma máquina, inventada pelo pai – o cientista Dr. Faber - que permite captar imagens para serem visionadas pela sua mãe invisual. O intuito de Sam é contribuir para que a sua mãe possa ver as caras dos seus familiares espalhados pelo mundo.

O governo americano está interessado em capturar essa máquina pelo que Sam é perseguido por uma crescente equipa de pessoas com os mais variados interesses económicos naquele equipamento. Claire que vive com Gene, a quem chama carinhosamente 'broken ladder' não resiste ao magnetismo de Sam e passa a viajar, inicialmente atrás dele, depois com ele, à volta do globo até à Austrália, onde se encontra o laboratório do pai que aguarda as imagens que Sam anda a recolher. Claire ajuda Sam a superar uma crise que lhe provoca cegueira temporária e aprende a manusear o equipamento para poupar os olhos de Sam.

A história de amor que se vai desenvolvendo, tem o seu clímax nas montanhas japonesas, onde Sam é curado por um sábio japonês que recorre a uma sequência de plantas para restabelecer a visão a Sam.

Após o rompimento da barreira do sentir em *As Asas do Desejo*, o amor torna-se possível no plano sensível em *Até ao Fim do Mundo*. E no tocante ao amor encontramos aqui pelo menos três

abordagens: o amor magnético e erótico entre Claire e Sam, o amor empatia (*agapé*) de Sam pela mãe, e o amor que não exige nada em troca, talvez o mais autêntico – aquele que Gene nutre por Claire ao acompanhá-la ao lado de Sam, ao salvá-la da sua dependência visual dos sonhos, ao libertá-la para a sua vida. O amor de Sam por Claire constitui-se, por conseguinte, como um contraponto do ‘amor-posse’ de Travis pela ex-mulher em *Paris, Texas*.

Para além da temática do amor nas suas várias manifestações, para além da dança em torno do planeta como derradeiro *road movie* de Wenders, encontramos outro rompimento de barreiras, iniciado n’ *As Asas do Desejo* com a conquista da dimensão do pensar – a passagem de imagens de mente para mente e a conquista da dimensão dos sonhos do écran interior para o écran exterior.

Embora Wenders tenha apresentado o equipamento necessário para a transferência de imagens como um equipamento integrável num domínio de ficção científica, encontramos o seu olhar pioneiro em equipamentos que actualmente já existem, de facto no mercado – como por exemplo, os telemóveis que permitem a transmissão de imagens.

No entanto, um fenómeno que acentua o nosso interesse neste tipo de pesquisa relaciona-se com o equipamento e software desenvolvido pelo Prof. Matthew Smith da Hope University que tem por nome ‘Ganzfeld’ e que permite medir a transferência telepática de imagens entre vários seres humanos colocados em gabinetes diferentes³⁹.

³⁹ O pioneiro método *Ganzfeld*, cuja pesquisa é actualmente financiada pela prestigiada Fundação BIAL com sede no Porto, permite captar e registar as alterações fisiológicas que surgem em estados modificados de consciência ou planos de percepção, incidindo, sobretudo, no âmbito da transmissão de imagens e sons por telepatia. O equipamento que é usado para tal assemelha-se, em muito, àquele apresentado por Wim Wenders em *Até ao Fim do Mundo* no laboratório do pai de Sam construído no centro da Austrália com a ajuda dos residentes nativos.

O interesse de Wenders pelos equipamentos inovadores no âmbito da captação de imagens encontra aqui, de novo, a sua aplicação –tal como em anos anteriores no recurso à recém criada máquina fotográfica *polaroid*, e na integração de imagens electrónicas transformadas em HDTV que permitiram criar o efeito de passagem de informação de mente para mente em *Até ao Fim do Mundo*.

O fenómeno pioneiro que move Wenders, facilita uma integração interessante das inovações que vão surgindo no decurso da sua biografia fílmica. Wenders que passara a primeira fase da sua vida em busca de raízes no passado, acaba por encontrar uma saída para a sua criatividade ligando-se às imagens do futuro.

A temática que Wenders levanta ao abordar a possibilidade da transmissão de imagens de mente para mente e do écran interior para o écran exterior, toca também numa nova conceptualização do ser, um ser que pode aceder com consciência ao domínio do subconsciente.

Wenders não deixa de alertar para os perigos que um tal acesso acarreta – o perigo da dependência que é exemplificada na personagem de Claire. Gene, o seu guia protector, quase anjo da guarda, constitui-se como mestre de cerimónias nesse acto iniciático que permite criar uma ponte entre o mundo invisível dos sonhos e o mundo visível do écran exterior. Mais uma vez, deparamo-nos com Wenders como um criador que torna visível o invisível continuando a criação. Se em *As Asas do Desejo*, Wenders nos revelou a possibilidade de aceder e viajar no plano do supraconsciente, em *Até ao Fim do Mundo* amplia as possibilidades do conhecimento das imagens do foro do subconsciente, criando uma ponte entre o écran exterior e o écran interior...

3.6.4.2. *The End of Violence* - Descida ao Subconsciente

E se em *Até ao Fim do Mundo*, Wenders nos anunciara o caminho que permite aceder ao subconsciente, em *The End of Violence* (1997), dá-nos um exemplo, na figura do realizador de cinema de acção Mike Max, do processo que se pode percorrer ao aceitar a descida ao subconsciente como uma via de ganho de consciência sobre si próprio, como uma via de autoconhecimento pela vivência de um plano até então desconhecido.

Assim, *The End of Violence* inicia-se com uma sequência de rodagem de ‘um filme dentro do filme’. Antes de surgir o primeiro plano, ouve-se uma voz feminina dizendo ‘define violence’ seguindo-se um plano da cara feminina e conseqüente explosão, explosão essa que provoca ferimentos na atriz por forma a ter de receber tratamento hospitalar. A temática da violência fica assim introduzida pela palavra, pela acção e pela conseqüência da acção.

Na mudança de plano que se segue surge o produtor do filme de acção, que está a ser rodado, enquadrado num cenário frente à piscina com vista para o mar, frente ao seu computador portátil, com vários telefones em mão, tentando orientar o seu trabalho a partir da sua mansão, perfeitamente enquadrado na era das comunicações ilimitadas. Na mansão, por seu turno, vê-se, por entre cortinas brancas flutuantes, uma mulher solitária esperando pela atenção do marido ocupado. Mais uma vez, a mulher é retratada por detrás de vidros, neste caso os vidros da mansão, equiparável a um arquétipo de uma mulher-deusa abandonada que vagueia pela casa procurando o amor e a dedicação do companheiro.

Na sequência, Mike Max, um produtor de filmes de acção e violência com sucesso no mercado, é raptado por dois bandidos armados. No dia seguinte ambos os bandidos aparecem mortos e Mike Max é forçado a esconder-se num bairro mexicano nos

subúrbios de Los Angeles. A retirada forçada da sua vida activa desencadeia em Mike Max uma profunda transformação. Aprende a ver o mundo que integrava de um plano de percepção diferente, observa as filmagens dos seus colegas pela janela, observa as actividades da sua esposa pela janela, observa a sua mansão do ponto de vista do jardineiro.

O facto de a porta para o seu mundo anterior lhe ser vedada, motiva em Mike a descoberta de novos planos de percepção. Ao ser aceite junto dos mexicanos para se esconder, aprende lições de solidariedade antes desconhecidas no mundo da competição fílmica que integrava e nutria.

Mike acorda para uma nova vida ao observar e a vivenciar a sua vida anterior de um ponto de vista até então desconhecido. Tal como em *As Asas do Desejo* o anjo Daniel salta para mudar de plano de percepção, do supraconsciente para o consciente, também Mike Max salta para outro plano de percepção, do consciente para o subconsciente. Ambas as mudanças de plano de percepção requerem um período de adaptação equiparáveis a um rito de passagem. Se n' *As Asas do Desejo*, Wenders abria a porta para a vivência do supraconsciente e sua ligação com o consciente, em *The End of Violence*, abre a porta para a vivência do consciente e sua ligação com o subconsciente. Em vários momentos, se alude ao facto de a projecção de imagens violentas contribuir para a edificação de imagens semelhantes no subconsciente de quem as visiona. Assim, Mike Max um encenador de cenas violentas, acaba por ser actor forçado de uma vivência de violência na sua realidade física.

A crítica que Wenders pretende fazer ao uso e abuso de violência em filmes de acção e de terror esclarece-se no seguinte excerto retirado de "The American Dream":

I went to the cinema in New York recently to see one of the new breed of horror films. The horror was not the film, but the audience, young people, still children most of them, applauding and yelling with enthusiasm at each new murder, the more bloody and cannibalistic the better. Maybe that's why there aren't any Westerns any more, because they only knew of two ways of killing: shooting and hanging.

(Wenders 2000/1984:129)

Wenders manifesta aqui a sua preocupação em relação às imagens que são escolhidas para apresentar ao público e as consequências incontroladas que podem adquirir. Ou na nossa nomenclatura, descreve a possibilidade de obras-espelho criadas a partir do subconsciente poderem activar o subconsciente do perceptor sem o prévio consentimento deste.

Mike Max também se começa a questionar sobre as questões da violência, sobre o medo de poder surgir um inimigo a qualquer momento, sobre o facto de o inimigo ter efectivamente surgido, sobre o facto de esse inimigo poder transformar-se num amigo ao empurrá-lo para uma nova dimensão da realidade, que lhe permite libertar-se de um caminho que, de outro modo, não teria uma saída fácil.

The End of Violence que inicia com o elemento fogo representado na explosão, termina num plano panorâmico de Mike Max frente ao mar, agradecendo à vida por lhe ter permitido saltar para outra dimensão. Do fogo explosivo à água pacificadora...

Concluindo, em *The End of Violence*, Wenders assume uma postura crítica em relação ao cinema americano que a partir dos anos 80 do século XX se foi 'especializando' em 'filmes de acção' que primam pelo uso e abuso da violência, sendo exportados para todo o mundo. Ao exportar tantas imagens explosivas para o imaginário do subconsciente de milhões e milhões de pessoas, será de admirar que tais filmes não possam ter inspirado os

acontecimentos de 11 de Setembro de 2001? Não terá o cinema americano contribuído para a criação de arquétipos colectivos de violência e apetência por explosões e animosidades irracionais?

Die Hard - Ataque ao Arranha-Céus não passou em milhares de salas de cinema patrocinadas pelas multinacionais de Hollywood e exportado para todo o planeta antes de se concretizar em Nova Iorque?

Não poderia ter sido *The End of Violence* um aviso pioneiro sobre os perigos do abuso de produção de imagens explosivas para o subconsciente colectivo do público? Wenders deixa a sua postura claramente definida no título que escolhera para este filme. Ainda em “The American Dream”, diz-nos Wenders a propósito:

Is it all dreamed out, the American dream? Is somebody really still dreaming it, or is it just the movies that keep it going? Would it exist at all without the movies? Is ‘America’ not an invention of the movies? Would there be the dreaming of America, all over the world, without movies? No other country in the world has sold itself so much and sent its images, its self-image with such a power into every corner of the world. (2001/1994:126)

E se, numa primeira fase, foi a imagem do ‘sonho americano’ que foi sendo divulgada para todo o mundo através da auto-imagem criada, numa segunda fase foi a imagem do ‘ataque do inimigo’ do exterior que passou a governar o inconsciente colectivo americano como ressonância das imagens que fizeram proliferar para o inconsciente colectivo dos espectadores das salas de cinema ligadas à ‘máquina’ de Hollywood.

Daí que seja pertinente perguntar ‘será que a América existe como entidade própria?’ tal como o faz Wenders na continuação de “The American Dream”:

Does America exist as 'itself'? Or should one not see it still as the great white screen on which the world projects its dreams. Is 'America' itself not the greatest projection? (Wenders 2001/1984:127)

Talvez seja esta uma das visões mais 'nítidas' da América, com a alteração de que esse écran branco a partir do qual se construiu, não só projectar os 'sonhos', mas também os pesadelos. Assim, os E.U.A. estão a ser vítimas dos 'filmes' que criaram sobre si próprios. A projecção do sonho transformou-se em projecção do pesadelo. Este exemplo sublinha a necessidade do cinema do futuro integrar, com consciência, a sua função de criador de mitos no inconsciente colectivo. A qualidade do mito que é projectado pode reflectir a qualidade do inconsciente colectivo que é moldado, o plano de percepção do criador irá activar, respectivamente, o plano de percepção do perceptor...

Talvez toda a nação americana esteja urgentemente a necessitar de frequentar uma terapia junguiana para melhor entender o impacte do uso indevido das imagens. Isto porque, ainda no texto "The American Dream", Wenders sublinha que o facto de nos E.U.A. tudo ser mostrado, tenha conduzido à incapacidade de ver:

The American dream. A dream is made of images, much more than words. You see dreams. What kind of dream would that be, the dream of a country and of a people who have forgotten how to see, because they've got used to everything being shown to them. They can't even see their dream any more, so it gets shown to them instead. Show business. (Wenders 2001/1984:129)

Deste modo, a análise que Wenders faz do sonho americano é que já não existe, perdeu-se:

A country betrayed by its own dream and sold to it. The dream is over. The original title for Kafka's novel *Amerika* was *The Lost One*. There's no better final word for the American Dream: Lost. (Wenders 2001/1984:154)

É curioso como este texto escrito por Wenders em 1984 se mantém actual, quase duas décadas depois. A queda do império americano iniciado, no plano material, com a implosão das torres em Nova Iorque está intimamente ligada com a decadência das imagens de Hollywood que ao longo das últimas décadas do século XX foram projectadas para todo o planeta. A lição que o cinema que procura as imagens 'puras' daí pode tirar, ligar-se-á, necessariamente, com uma mutação consciente da relação que as imagens projectadas em ecrãs exteriores têm sobre os ecrãs interiores de quem as percebe...

Porém, encontramos cineastas, como Wenders que têm plena consciência sobre o impacto das imagens na psique humana, diz-nos Wenders em "The Truth of Images":

Films are always about what they're about and about what they're not about [...] In my films, you don't get any sex or violence, because I think those are both things that can do a lot of damage. [...] The act of film-making, what you put up on a screen, is something you identify yourself with, I think. [...] You can't distance yourself from what you show. What you shoot, by implication, is what you support, it expresses what you want. That means that every act of violence, especially in American films that purport to be against violence, or war films that just pretend to be opposed.... really every war film is a pro-war film. Every film with violence in it is a film in favour of violence. (Wenders 2001/1989-1991:332)

Wenders deixa, deste modo, o seu manifesto contra a projecção de imagens violentas no ecran...

3.6.4.3. Buena Vista Social Club – A Câmara aprendeu a Dançar

To witness that, to be present, as this unbelievable story took place, to be allowed to accompany these musicians from oblivion, literally, to a standing ovation on the stage of Carnegie Hall, that was a gift and a privilege without equal, and at the same time a unique lesson in dignity and humility, for us and for future generations.

Wim Wenders, *The Companion Book to the Film Buena Vista Social Club*

A experiência que se seguiu em *Buena Vista Social Club* (1998), situa-se como uma nova etapa na fase que designámos por ‘o explorar do sentir – fase Yin’ na biografia fílmica de Wim Wenders. Se Wenders sempre procurou imagens ‘puras’, sons inovadores, e almas que sentem, em *Buena Vista Social Club* encontrou tudo isso, como que por acaso...

Ao tentarmos definir o ‘estilo’ fílmico que *Buena Vista Social Club* nos oferece, deparamo-nos com uma ausência de uma definição existente que possa ser adequada. Pois, embora a superfície pareça estar envolvida num formato de documentário, o dançar da câmara conta-nos histórias biográficas que fluem de conteúdo em conteúdo ao som da música cubana. O perceptor entra nessa dança da câmara e mergulha na história e na música das personagens que a compõem. Eis que surge um documentário com alma que já não pode ser considerado como um ‘mero’ documentário, mas como uma narrativa que flui como a música

que a compõe. Wenders descreve a sua postura perante a rodagem de *Buena Vista Social Club* do seguinte modo:

Already during the filming it dawned on me that we weren't so much making a documentary, as a character piece. We had discovered a story and we were following it. Compay, Ibrahim, Rúben, Omara, Eliades, Pío and the others were the leading actors in this story, more the 'principal characters', if I may put it like that, than 'just themselves'. Only this story was true. (And so, of course, it wasn't a really story at all).

(Wenders 2000/1999:15)

O próprio Wenders descreve, neste excerto, a sua experiência que transcendeu o documentário pela ligação anímica das personagens que passaram frente à câmara. A dinâmica que se criou entre as personagens que se auto-representavam e a equipa que os captava contribuiu para uma colagem perfeita que superou as ausências de fluxo narrativo que habitualmente caracterizam um documentário. A dança da câmara fundiu-se com o cenário que captava.

O clímax desse carácter de a câmara se fundir e se serpentear encontra-se no longo plano que descreve a subida das escadas entrando posteriormente numa grande sala ao som de Rúben González ao piano tocando para um grupo de jovens bailarinas. A beleza estética desse enquadramento em termos visuais e sonoros transporta do limiar do documentário para o plano da poesia.

Mais uma vez, como noutros momentos que integram a nossa biografia filmica de Wim Wenders, a decisão de rodar um filme sobre a música e os seus autores idosos esquecidos durante décadas em Cuba, surgiu como algo de imprevisto e provocou um efeito inimaginável na popularidade dos sons e das imagens captadas.

Ry Cooder, compositor bem conhecido de Wenders, deu-lhe uma cassette de música cubana gravada, pelo próprio, aquando de uma viagem a Cuba. Após ouvir esses sons, Wenders sentiu uma grande vontade de conhecer os seus autores. Com uma semana de antecedência Ry Cooder perguntou a Wim Wenders se queria ir com ele a Cuba. No espaço de uma semana, Wenders chamou uma pequena equipa de rodagem vinda da Alemanha para o acompanhar e rodou, sem guião, as histórias que lhe foram dadas a conhecer, em digital. O resultado desse trabalho iniciado e rodado 'de improviso', foi um sucesso planetário que conquistou as salas de cinema e as estantes de *compact discs* um pouco por todo o planeta. Roger Bromley descreve o trabalho efectuado por Ry Cooder e Wim Wenders como um produto de 'arqueologia cultural':

Cooder and Wenders have excavated the remains of a lost, but living tradition and produced a work of cultural archaeology. (Bromley 2001:107)

A nomenclatura 'arqueologia cultural' parece-nos, particularmente, adequada, pois de facto, *Buena Vista Social Club*, surge como a descoberta de uma ilha perdida onde ainda prevalecem sons e atitudes que noutros lugares se extinguiram. Talvez tenha sido também por isso que a câmara tenha aprendido a dançar...

A vivência individual de um grupo de músicos idosos foi colocada num plano que permitiu alargar essa vivência ao domínio do colectivo. O efeito do 'puro sentir' que a alma da música cubana transmite captado por uma câmara que aprendeu a dançar introduz um elemento novo na biografia fílmica de Wenders, o fluir das imagens como água que serpenteia num rio e embala o perceptor que nele ousa mergulhar.

3.6.4.4. *The Million Dollar Hotel* –

Um Conto de Fadas ‘Amerikano’

Amerika and the dream about it: from the outside. America and its dream of itself: from the inside. Both are called ‘American Dream’.
Wenders, “The American Dream”

A câmara que aprendeu a dançar em *Buena Vista Social Club* aprofunda o seu novo modo de olhar e de se movimentar em *The Million Dollar Hotel* (2000), um conto de fadas ‘amerikano’ que conta a história do plano de percepção da outra ‘Amerika’, aquela que habitualmente não se vê...

Se a trilogia da errância foi característica para a primeira fase da biografia fílmica de Wim Wenders que visava o explorar do pensar, a descoberta de novos modos de percepção será característica para a segunda fase da sua biografia fílmica que visa a conquista do sentir.

The Million Dollar Hotel retoma temáticas anteriormente abordadas, da queda /salto por amor, do amor incondicional, do outro lado da ‘Amerika’ – a grande inovação que lhe é acrescida, prende-se com o modo harmonioso como o som e a imagem fluem e se fundem ao longo de toda a película.

A ideia original para a rodagem de *The Million Dollar Hotel* foi apresentada a Wim Wenders por Bono, o vocalista do grupo irlandês U2. Há mais de uma década, Bono tinha ‘descoberto’ um hotel abandonado na baixa de Los Angeles aquando das filmagens para o videoclip ‘Where the streets have no name’. Esse hotel abandonado e decadente tinha outrora albergado os escritórios de Charlie Chaplin e Griffith. A proposta consistia em rodar um filme nesse cenário sobre a ‘outra’ América que nos anos oitenta do século XX, como herança da contra cultura, se escrevia com ‘k’ – Amerika:

Around that time I read an interview with Wim Wenders where he talked about America having colonized our subconscious. I knew what he meant. I loved it but it wasn't all love... What about colonizing the conscious... What about the other America some of us started to spell with a 'k'. In the eighties this was the Amerika of 'contra revolution' and 'greed good', an America where any restraining arguments on the autonomy of capital were ignored. The liberation theology of the Sandanistas was crushed with the same tacit coercion as despots as cruel as Saddam Hussein were fostered. [...] The Rosslyn Million Dollar Hotel on 5th and Main in downtown L.A. had in the heyday of Hollywood been a trophy of that golden era. [...] The Hotel was now home to a panoply of American anti-heroes: out patients spat out from mental hospital cut-backs, women on the run from a beating and other sad story characters who had fallen through the crack of the welfare system.

(Bono, "Foreword" in Wim and Donata Wenders, *The Heart is a Sleeping Beauty. The Million Dollar Hotel*)

Bono descreve nesta introdução ao livro que surgiu a partir da rodagem de *The Million Dollar Hotel* os motivos que o levaram a querer colaborar na rodagem de um filme naquele cenário que albergava tanto das múltiplas facetas da história dos EUA. Um hotel que anteriormente tinha sido o ex-libris de Los Angeles transformou-se, no correr do tempo, num lugar para os sem abrigo.

A associar às palavras de Bono, surgem as de Wenders referente à sequência de ideias que conduziu à rodagem de *The Million Dollar Hotel*:

This is where our film had its beginning more than ten years ago, when Bono, in search of a location for the U2 video *Where the*

streets Have no Name stumbled upon the hotel. No song came about from his discovery, for once but a story, from that story came a script, and from the script the film – which never wanted to conceal that it might just have become a song: a song about a different America beyond that great big Dream, where truly everyone is equal.

(Wenders 2000:14)

Wenders aceitara assim o desafio de rodar um filme sobre as franjas das sociedade americana que apontam para o facto de que o ‘sonho americano’ da igualdade dos cidadãos está longe de ser praticado.

The Million Dollar Hotel conta a história do amor que Tom Tom nutre por Eloise, uma toxicod dependente que aos olhos de Tom Tom é uma princesa adormecida. No olhar ingénuo e infantil de Tom Tom todo o cenário de hotel se transforma numa paisagem maravilhosa através da qual ele desliza atrás da sua amada.

A história inicia-se num plano aéreo de Los Angeles que se aproxima gradualmente do ‘Million Dollar Hotel’, de cujo terraço se vê uma personagem a correr e posteriormente a saltar – lembrando o ‘famoso’ salto do anjo Damiel n’ *As Asas do Desejo*.

Após a morte misteriosa de um residente do hotel, filho de um milionário, surge uma investigação encabeçada por Skinner (Mel Gibson) para apurar pormenores sobre o sucedido. A justaposição de Tom Tom e Skinner permite, num só plano retratar as duas ‘Américas’, a Amerika de Tom Tom e a América de Skinner... Skinner representa a América de Hollywood que criou a sua auto-imagem através das projecções nos ecrans que emanaram a partir de Hollywood para todo o planeta. A América vista ‘por fora’, a América que se auto-criou. Tom Tom representa uma Amerika vista ‘por dentro’, uma Amerika que não tem consciência de si, uma Amerika que somente um não-americano como Wenders poderia mostrar... *The Million Dollar Hotel* cruza, por

consequente vários planos de percepção, pelo que a escolha do conto de fadas se adapta perfeitamente a este intuito, a coexistência de vários mundos, o encantamento pelo maravilhoso auto-criado.

O enquadramento a partir do qual o 'conto de fadas' sobre o amor de Tom Tom por Eloise nos é apresentado serpenteia-se pelos corredores do 'Million Dollar Hotel' numa dimensão que parece ter rompido as barreiras do espaço e do tempo. Acompanhar a história torna-se fácil se se mergulhar na dimensão que a câmara flutuante nos proporciona.

The Million Dollar Hotel constitui-se como uma resposta de Wenders ao 'sonho americano' que se auto-projecta, que se auto-cria, sem consciência de si. Tom Tom representa essa ingenuidade de quem acredita nas imagens que cria para si próprio, a sua amada, de facto, não o ama, e ao invés de uma princesa adormecida, é toxicodependente. Mas a imagem que Tom Tom projecta de Eloise é mais forte que o cenário 'real' através do qual ela se move. Tom Tom transporta as imagens que quer ver para o plano do conto de fadas e, nesse lugar da sua alma, Eloise ama-o e um dia irá acordar do seu feitiço.

Neste conto de fadas o poder do amor de Tom Tom por Eloise transforma o horrível em belo. O seu fluir permite-lhe contornar os obstáculos de modo gracioso como se de uma eterna dança se tratasse. Nesta película Wenders associa o pensar e o sentir numa simbiose perfeita entre som e imagem, associa a Amerika vista 'de fora' com a América vivenciada 'por dentro', associa a história de um sonho que se perdeu a um conto de fadas que prevaleceu...

3.6.4.5. Para uma Biografia Fílmica de Wim Wenders

Com o intuito de concluirmos este terceiro capítulo que teve por objectivo o estudo da biografia fílmica de Wim Wenders, lembramos, de novo, a descrição do funcionamento ideal da teoria da integração que se estabelece por ‘construções moleculares cooperantes análogas a um ecossistema harmonioso que se desenvolve de modo sustentável’, tal como referido no final do segundo capítulo. Por analogia, encontramos em Wim Wenders um realizador que pratica as construções moleculares cooperantes a vários níveis. Wenders foi dos primeiros realizadores de cinema a integrar múltiplas línguas num mesmo filme deslocando, desse modo, o cinema nacional para uma dimensão planetária. O hábito de realizar filmes em cooperação com vários países é-lhe, há décadas, inerente. O dar voz e imagem àqueles que habitualmente não têm essa oportunidade tem sido motivo para alguns dos seus mais recentes filmes. As preocupações éticas e estéticas que o caracterizam vão deixando rastros na composição do seu admirável trabalho.

Wim Wenders apresenta-se hoje em dia como um dos grandes impulsionadores do cinema europeu contemporâneo, tendo ‘sobrevivido’ heroicamente às várias transformações do cinema desde os anos 70 do século transacto em que iniciou a sua carreira como cineasta.

O olhar pioneiro sobre o mundo envolvente em busca de novas imagens ‘puras’ e ‘autênticas’ tem caracterizado a sua extensa filmografia.

Ao ousar fazer um documentário narrativo sobre a música cubana vivendo nos EUA, revelou independência e coragem política.

Sintetizando o percurso da biografia fílmica de Wim Wenders, deparamo-nos com uma evolução na via do ganho de consciência.

Desde os seus primeiros trabalhos nos anos setenta que se preocupa e responsabiliza pela forma e pelo conteúdo das películas que vai criando. Wenders constitui-se, por conseguinte como criador exemplar que, a par com a busca de novas imagens, se responsabiliza pelas obras-espelho que vai criando. Da trilogia da errância na primeira fase à conquista de novos planos de percepção na segunda fase, vai legando reflexões, fotos, anotações que permitem ao perceptor recriar os passos essenciais que antecederam a sua criação. Daí que recorramos, de novo, a palavras de Wim Wenders para concluir que, efectivamente, existe uma ligação entre a biografia fílmica deste cineasta e a poética da alma por nós apresentada:

Maybe not everyone will want to believe me; but I believe that each take in a film also makes visible the take on things of the man or woman who is responsible for it. Each take shows you what's in front of the camera but also what's behind it. For me a camera is an instrument that works in both directions. It shows both object and subject. (Wenders 2001/1989-1991:349)

3.7. Grelha - Modelo da Biografia Filmica de Wim Wenders I

Título da Película	Alice in den Städten	Falsche Bewegung	Im Lauf der Zeit	Der Stand der Dinge	Paris, Texas	Der Himmel über Berlin	Until the End of the World	The End of Violence	Buena Vista Social Club	The Million Dollar Hotel
Ano	1973	1975	1976	1982	1984	1987	1991	1997	1998	2000
P/b - Cor	P/b	Cor	P/b	P/b	Cor	P/b, Cor	Cor	Cor	Cor	Cor
Idade de Wenders	28 anos	30 anos	31 anos	37 anos	39 anos	42 anos	46 anos	52 anos	53 anos	55 anos
País	EUA, Alemanha	Alemanha	Alemanha	Portugal, EUA	EUA (Texas, L.A. - Texas)	Alemanha (+ Peter Falk)	A volta do planeta	EUA (L.A.)	Cuba, Amsterdão, N.Y.	EUA (L.A.)
Tema	Busca de raízes, busca de identidade, pessoal e nacional	Busca de identidade, pessoal e nacional	A morte do cinema, sem raízes, 'home is nowhere'	A morte do cinema a P/b, o tempo parado	A dor da travessia do deserto por amor-posse	E Wenders criou a Mulher	Dança à volta do Globo, amoroso, imagens interiores	Descida à essência, libertação de corrente viciada	Viagem ao passado da alma cubana	Descida ao subconsciente americano - Amerika
Início -Fim	Do Ar à Água	Da água (rio) à montanha (Zugspitze)	Máquina de projecção - Néon WW (Weisse Wand)	Paisagem de escombros - mar - assassinato nos EUA	Ar (montanhas áridas, música, água (gelo) - on the road	Do Céu à terra	Espaço - do eclipse à Luz - à volta do globo - Espaço	Do fogo (explosão) ao mar	Marginal de Havana (água) - torre em NY (Ar)	Ar (Vogelperspektive) - salto, queda - ar
Protagonista (s)	Philipp Winter	Wilhelm	Bruno Winter Robert Lander	Friedrich Munro	Travis, Hunter	Daniel, Marion	Claire, Sam, Gene	Mike Mx	Compay Segundo, Ry Cooder, Omara Ferrer	Tom Tom, Eloise
Sabedoria das Crianças	Alice - guia, anjo - ensina a sorrir, rir	Crianças, jogo de sombras, público perfeito	Criança sábia "mãe escolhi-te qd estava no céu...	Criança sábia	Hunter - criança sábia	Als das Kind Kind war, wuaste es nicht, dass es Kind war, alles war ihm besetzt...	Criança observa as estrelas (Orion, Touro) com controlador de atélites	Criança observa as estrelas (Orion, Touro) com controlador de atélites	Crianças, bailarinas com Ruben	Tom Tom e eloise 'são' crianças
Escrever / Palavra	Da imagem polaroid ao texto	Impressão de texto (jornalístico)	Folha em branco em máquina de escrever, frente ao mar	Silêncio - confessorário	Ouvir os pensamentos	Ver os sonhos, Gene - escritor	Comunicações simultâneas (telefone, écran, celular)	O Som, a palvra espanhola, o olhar	O conto de fadas	
Elemento água	Praia - rio	Rio	Rio	Mar	Cubos de gelo	Rio	Chuva japonesa	Piscina -mar	mar	Banheira

3.8. Grelha - Modelo da Biografia Filmica de Wim Wenders II

Título da Película	Alice in den Städten	Falsche Bewegung	Im Lauf der Zeit	Der Stand der Dinge	Paris, Texas	Der Himmel über Berlin	Until the End of the World	The End of Violence	Buena Vista Social Club	The Millton Dollar Hotel
Referências	Avó, símbolo da 1ª infância	Wilhelm Meister	Ausência de referências da cultura alemã	Fritz Lang	Annésia	A trapezista	Amor	Violência que penetra o subconsciente via cinema	Buena Vista Social Club	Conto de fadas
Cenários predominantes	On the road	Viagem sem destino, omnipresença de água e sangue.	On the road, cinemas mortos	Hotel abandonado, ruas de EUA	Planície, deserto da Solidão	O céu de Berlim, o muro	A volta do planeta	Estúdios em Los Angeles, subúrbios	Cuba	Hotel decadente na baixa de L.A.
Palavra-chave	Errância	Grupanalise falhada	Errância - fuga	Paragem - morte, sobrevivência	Travessia	Ponto de Viragem	Dança planetária	Mergulho no EU	A Câmara aprende a dançar	Simbose Imagem - som
Dinâmica	Dinâmica na Horizontal.	De Norte (cabeça, mente) para Sul (profundezas psíquicas)	Dinâmica na horizontal	Paragem de tempo exterior - activa procura, análise de tempo interior	Dinâmica na horizontal	Cruzamento de dinâmica vertical e horizontal.	Dinâmica horizontal focalizada	Dimensão além planetária. Dimensão vertical ascendente; Subterrâneo - Cosmos	Serpenteada. Como o fluir da água.	Serpenteado. Como o fluir da água.
Processo de Autoconhecimento	Eu busca Eu fora do Eu.	Eu procura Eu no grupo. Incapacidade de sentir. Eu procura Eu na solidão, alto da montanha.	It's a men's world. Eu busca Eu no espelho masculino.	Espera	Eu busca Eu no reflexo da solidão do Eu.	Plano de busca ampliado ao colectivo (anjos). Nascimento do sentir.	Introdução de dinâmica em espiral para o interior do Eu	Reflexão sobre os patamares inferiores da psyche: violência.	Renascimento idade - elemento de beleza sublime eterna.	Entrega e queda por amor.
Via de Autoconhecimento	Tentativa de conhecimento de Eu pela mente	Tentativa de catarse de viagem. Tentativa de superar incapacidade de relacionamento. Predominância da 'mente' impede o sentir.	Aprendizagem e conhecimento do próprio pelo outro - espelho mental	Terapia pela arte (pintura, música, cinema, escrita), angústia da folha em branco	Conhecimento do próprio Eu, despojamento de espelhos	Conquista do subconsciente. Conquista da psyche - memória. Amor fusão, transcendência.	Eu confronta-se com materialização. Exploração dos limites da matéria.	Mergulho, descida ao submundo americano, encontro da essência do Eu.	Esculpir da essência da psyche através da música. Reencontro do puro sentir, das imagens 'puras'.	Idolatrar do feminino. Ver o belo no horrível.
Via de Criatividade	Procura de imagens, procura de texto	Procura de texto (escrita)	Viagem, fuga, não parar, não deixar criar raízes	Cinema de autor vs Cinema de Hollywood	Silêncio, andar a pé	Olhar a trapezista	Apropriação material do Eu.	Olhar de fora para a vida anterior	The act of feeling associado a the act of being	Fluir contornando os obstáculos

3.9. Grelha - Modelo da Biografia Fílmica de Wim Wenders III

Explorar o pensar procurando o sentir - A fase Yang				E Wenders criou a Mulher			Explorar o sentir - A fase Yin		
<i>Alice in den Statften</i>	<i>Falsche Bewegung</i>	<i>Im Lauf der Zeit</i>	<i>Der Stand der Dinge</i>	<i>Paris, texas</i>	<i>Der Himmel iber Berlin</i>	<i>Until the End of the World</i>	<i>The End of Violence</i>	<i>Buena Vista Social Club</i>	<i>The Millon Dollar Hotel</i>
Trilogia da Errância				Travessia			Conquista de novos planos de percepção		
Errância busca pela mente, pelo pensar, incapacidade e de relacioname n-tos afectivos	Errância busca pelo falar com o prprio, ausência de laços com os outros	Fuga, em busca de mulher para se fundir	Paragem, Beco sem saıda. Morte do Cinema.	Travessia em busca do amor perdido	Queda, salto rumo ao amor encontrado, abertura ao sentir, coragem para saltar do espirito para o desejo	Coragem para viagem  volta do planeta por amor, climax de fusão em casa de montanhas no Japão. Amor e apropriação de sonhos	Coragem para mergulho no subconsciente, emersão de novo ser. A outra Amerika.	Puro sentir. Imagens puras, sons puros.	Simbiose harmoniosa do sentir e do pensar. A outra Amerika.
28 anos	30 anos	31 anos	37 anos	39 anos	42 anos	46 anos	52 anos	53 anos	55 anos

3.10. A Biografia Fílmica de Wim Wenders em Imagens

Para terminarmos este capítulo e simultaneamente prestarmos uma pequena homenagem ao grande cineasta que é Wim Wenders, recorreremos, de seguida, ao meio que é mais familiar ao cineasta que luta pela 'sagração das imagens', e passamos a sintetizar o atrás descrito por palavras, numa sequência de fotogramas oriundos das dez películas estudadas, para opticamente mostrarmos a evolução das personagens e das temáticas abordadas na biografia fílmica de Wim Wenders.

Conclusão

The modern man – or let us say again, the man of the immediate present – is rarely met with. There are few who live up to the name, for they must be conscious to a superlative degree. Since to be wholly of the present means to be fully conscious of one's existence as a man, it requires the most intensive and extensive consciousness, with a minimum of unconsciousness.

C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*

Conclusão

The artist, along with other sages of civilization, is also the forge in which myth are wrought into new shapes for each succeeding generation.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

Da Ausência de Pátria à Busca de Novos Mitos Unificadores...

E, gradualmente, movemo-nos rumo ao final desta viagem. Iniciámos este percurso com uma reflexão sobre as mudanças de paradigma inerentes à viragem dos tempos em que este trabalho se insere. Optámos por propor uma caminhada rumo a uma mudança de paradigmas, da era da análise para a era da síntese. Apresentámos uma noção de evolução integrada no paradigma da espiral. Alertámos para a viragem da miopia do todo rumo à destilação de essências necessária para um equilíbrio do conhecimento integral do ser.

Num primeiro momento, a questão que nos colocámos incidiu sobre a época a escolher – tínhamos optado por estudar a viragem de século XIX/XX na dissertação anterior e a escolha delineava-se entre continuar a aprofundar esse período histórico do ponto de vista cultural e literário ou optar por estudar outro período.

Ao reflectirmos sobre o que considerámos de maior interesse no período anteriormente estudado verificámos que era exactamente a temática do autoconhecimento, da (auto)biografia e da ‘viragem de século’.

O facto do registo deste trabalho se ter efectuado a dois anos de uma nova viragem dos tempos, o facto da execução física deste trabalho coincidir exactamente com o clímax de um novo período

de viragem, deslocou o centro da nossa atenção para esse mesmo momento histórico.

Questionámo-nos sobre o entendimento dos processos biográficos e de autoconhecimento numa era de ruptura e de viragem de paradigmas. Reflectimos sobre o possível espólio cultural que pode servir de referência às gerações nascidas sob o arquétipo das fraternidades da 'Paz e do Amor' nos finais dos anos sessenta.¹

Procurámos entender alguns dos pressupostos que marcaram e distinguem as gerações nascidas no Pós-Segunda-Guerra-Mundial, que foram construtoras de novos paradigmas que visaram a 'libertação' e emancipação do arquétipo do 'Ditador', um arquétipo que marcou o inconsciente colectivo europeu nos anos quarenta e cinquenta, dos pressupostos que marcam e distinguem as gerações nascidas nos finais dos anos sessenta do século XX perspectivando uma busca de novos paradigmas /mitos.

Na sequência destas reflexões, encontrámos então uma possível linha de continuidade entre o trabalho anterior e o trabalho que estávamos a iniciar – a reflexão sobre as mudanças de paradigma/ mito que ocorrem em tempos de viragem e sua relação com os processos de autoconhecimento.

Se no contexto da viragem de século XIX/XX optámos por estudar os mecanismos inerentes à escrita do eu, à (auto)biografia, no tocante à viragem do século XX/XXI, escolhemos reflectir sobre os mecanismos inerentes à criação de imagens, à biografia filmica, do ponto de vista de uma nova geração emergente. A área que melhor se adequava a este propósito de investigação era a Literatura e(m) Cinema no âmbito da Literatura Comparada.

Superado o primeiro obstáculo de escolha da área temática surgiu o obstáculo seguinte – a metodologia a usar nesta jovem

área de investigação de nome Literatura e Cinema acrescida de uma busca de novos paradigmas/ mitos para uma geração que traz o arquétipo das fraternidades gravado no seu inconsciente colectivo. A conjunção 'e' que liga 'Literatura e Cinema', pode ter uma função limitativa no campo da metodologia a escolher, pois aponta para uma distinção, uma barreira entre duas formas de expressão criativa – a literatura e o cinema, nasce então um primeiro propósito – a busca de elos unificadores.

Passámos então ao estudo do 'Estado das Coisas' em relação às metodologias de trabalho existentes no âmbito da 'Literatura e Cinema' e no âmbito dos 'Estudos Fílmicos'. Constatámos, de seguida, que, na tradição europeia, predominavam os estudos em torno de adaptações fílmicas de textos literários, bem como, no seu limiar, estudos com base na narratologia aplicada à película (escola francesa). Os teóricos com que nos cruzámos não tinham as respostas para as perguntas que nos colocávamos.

Por outro lado, nas escolas americanas, que emergiram, como na Europa, a partir dos departamentos de literatura, a nova disciplina autodenominava-se Estudos Fílmicos, *film studies*. No âmbito dos estudos fílmicos, herdeiros do estruturalismo e da semiótica do cinema, recorre-se, com frequência, à análise de sequências, *close analysis* ou *sequence analysis*, que estuda com minúcia sequências de fotogramas em busca de significado². Também aí não nos cruzámos com teóricos que reflectissem a nossa busca de elos unificadores.

Deduzimos daí que os pressupostos de maior relevo em torno da problemática metodológica se devem ao facto de se tratar de uma nova disciplina que emergiu, predominantemente, no seio dos departamentos de literatura nos anos sessenta nos Estados Unidos

¹ De acordo com a Psicologia Junguiana, os arquétipos vigentes, o inconsciente colectivo dominante, é absorvido e integrado pelos seres que nascem e crescem numa determinada época cultural.

² *Interpreting the Moving Image* de Noël Carroll constitui uma das obras de referência para esta metodologia.

e na Europa³. Os estudiosos de literatura das gerações Pós-Segunda-Guerra-Mundial, influenciados pelos modelos teóricos que tinham vindo a incorporar, adaptaram esses mesmos modelos teóricos aos Estudos Fílmicos, pelo que foram surgindo tantas escolas de teoria fílmica quantas as escolas de teoria literária previamente existentes.

Semelhante a partidos políticos ou religiões diferentes, cada escola tinha a sua *verdade* e tornava-se difícil tentarmos estabelecer elos entre elas, pois partilhávamos heranças culturais diferentes. Encontrávamo-nos então perante uma nova disciplina circundada de uma panóplia de teorizações que não reflectiam os pressupostos que procurávamos. Repetíamos o sentimento de 'I'm at Home Nowhere'⁴, agora como porta-vozes de uma nova geração. Os modelos teóricos construídos pelas gerações anteriores já não respondiam às buscas desta nova geração, aos desafios deste novo tempo de viragem.

Voltámos então a nossa atenção para estudiosos do último tempo de grande mudança de paradigmas que tinha sido a viragem do século XIX/XX com o intuito de, eventualmente, localizarmos

³ Em Portugal a área de docência e investigação de *Literatura e Cinema* é muitíssimo mais jovem tendo sido introduzida como disciplina optativa nos anos noventa na Faculdade de Letras pelo Prof. Doutor Mário Jorge Torres. Uma disciplina que, embora tenha uma grande procura por parte dos alunos, ainda hoje mantém o carácter de optativa, tendo sido, no entanto, alargada a estudos de pós-graduação. Existe um outro pólo de investigação em torno das questões fílmicas na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, pólo esse que está associado ao *Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens*, e que edita a *Revista de Comunicação e Linguagens* que tem alguns números dedicados à investigação no âmbito dos estudos fílmicos. Em Coimbra existe uma *Sala de Estudos Cinematográficos* associada à Faculdade de Letras de Coimbra que, para além de organizar encontros sobre Estudos Cinematográficos, também edita a revista semestral *Senso – Revista de Estudos Fílmicos*. Concluindo, no mundo académico português as áreas de docência e investigação em torno dos Estudos Fílmicos têm proliferado sobretudo no âmbito das pós-graduações (Mestrados, Doutoramentos e Centros de Investigação), não havendo contudo ainda uma Licenciatura em Estudos Fílmicos. Nota: aquando da revisão deste trabalho constatou-se o facto de, a partir do ano lectivo de 2002/2003, estar previsto a inclusão de algumas disciplinas do âmbito dos estudos fílmicos em novas licenciaturas a oferecer pela Faculdade de Letras de Lisboa. Ao que parece, também a Universidade da Beira Interior está a preparar uma Licenciatura em Estudos do Cinema.

⁴ Título da palestra de agradecimento dada por Wim Wenders aquando da entrega do Prémio Murnau em 1991.

ressonâncias com as nossas buscas. Verificámos que, do grande espólio que essa *geração da Viragem do Século XIX/XX* nos tinha legado, só uma pequena parte tinha sido desenvolvida. Considerámos, por isso, necessário retomar alguns estudos que poderiam ser úteis para o entendimento desse processo de viragem.

Nesse percurso de busca de raízes culturais na viragem de século XIX/XX e nas primeiras décadas do século XX, encontrámos, entre outros, Rudolf Steiner, Carl Gustav Jung, Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim que nos devolveram âncoras sólidas para iniciarmos a tentativa de construção de novos paradigmas unificadores para o século XXI.

Outros teóricos foram surgindo, outras heranças culturais emergiam em torno da *tabula* onde íamos desenvolvendo o nosso trabalho, de destacar Roberto Assagioli, a tradição Huna, Ken Wilber, a Psicologia Transpessoal, Gaston Bachelard, Henri Agel e Geoffrey Hill. Da ausência de 'pátria teórica' de que tínhamos partido, começava-se a delinear a busca de um mito unificador...

E se um dos arquétipos dominantes da geração nascida no final dos anos sessenta eram as 'fraternidades', aquela que aqui procurávamos criar era uma 'Fraternidade dos Saberes'. A via das 'Almas Unas' de que o anjo Daniel falava no início d' As Asas do Desejo.

Uma das questões que circundámos na via da 'Fraternidade dos Saberes' ligou-se com o entendimento daquilo que se busca, daquilo que é comum ao estudo de uma obra literária, de uma película, de uma obra de arte. Qual a via que pode unir os estudiosos de áreas aparentemente separadas?

Voltando à problemática inicial, pareceu-nos que para a abordagem que pretendíamos desenvolver a denominação mais adequada seria antes *Literatura em Cinema*. Tencionávamos atribuir ao cinema autonomia para poder ser estudado com a mesma naturalidade com que se estuda uma obra literária.

Iniciámos então uma viagem em busca de uma poética filmica e acabámos criando uma poética da alma e uma biografia filmica.

A obra poética em película, *As Asas do Desejo*, que em tempos *folheámos*, acabou por revolucionar o olhar filmico ocidental trazendo o 'Mito dos Anjos' ao colectivo, marcando, por isso, também a nossa escolha do cineasta.

Em torno da pergunta 'qual o percurso que conduz a uma obra poética em película?' enveredámos por uma demanda à biografia filmica do cineasta alemão Wim Wenders para, a partir daí, destilarmos o *corpus* para este trabalho de investigação.

Os elementos que fomos encontrando ao longo do caminho foram surgindo como novas pistas nesse trilho. E se no início adivinhávamos aprofundar, sobretudo, a problemática da 'América' na filmografia de Wim Wenders, rapidamente verificámos que esse mesmo percurso já tinha sido feito por muitos até esse lugar.

Abraçámos então a questão do 'cinema de autor' para reflectirmos sobre a perspectiva a utilizar na nossa abordagem. E o caminho, que aí se iniciou, fez-se caminhando. A questão de enfoque no autor, no artista, no criador, levou-nos a reflectir sobre quais os elementos presentes nos processos criativos.

Em retrospectiva verificámos que ao longo do trabalho de laboratório criativo do século XX a ênfase entre autor, obra e receptor foi alternando. Multiplicavam-se as teorias e os modelos que valorizavam o autor (*filme d'auteur, nouvelle vague*), respondiam outras teorias e modelos que valorizavam a obra (*estética da recepção, Wolfgang Iser*), para ainda outras teorias e modelos 'matarem o autor' (*Roland Barthes*) e valorizarem o receptor que continuava a criar a obra, para ademais teorias e modelos valorizarem a estrutura e o enquadramento da obra como acontece com grande parte das propostas estruturalistas.

Todos esses modelos teóricos se reivindicavam como *verdade*, a *Fraternidade dos Saberes* parecia estar ausente.

Como actuar perante tal legado do século XX? Todo o trabalho efectuado até então não poderia ter sido em vão. Como destilar as essências do laboratório criativo do século XX, aplicá-las à filmografia por nós escolhida em plena viragem dos tempos e contribuir para uma *Fraternidade dos Saberes*?

Nesse contexto surgiram novas perguntas que guiaram as nossas pesquisas ‘que relação existe entre o autor, a obra e o público/perceptor?’, ‘como fluem os processos criativos?’, ‘de onde provém o motor para a criatividade?’, ‘que níveis de criatividade existem e onde residem?’, ‘existe uma relação entre criatividade e autoconhecimento?’, ‘o grau de autoconhecimento do autor interfere na qualidade da obra que cria?’

O ponto de partida para as respostas a encontrar, na via da *Fraternidade dos Saberes*, sustentou-se na necessidade de voltarmos a unir todos os intervenientes no processo criativo – eis então que nasce o gérmen para a Teoria da Integração, uma Poética da Alma que procura relacionar criatividade e autoconhecimento.

Para entendermos os níveis de criatividade é necessário entendermos os níveis da composição psíquica do ser. Para entendermos os níveis da composição psíquica do ser é útil estudar a evolução dos processos criativos da humanidade através das obras que nos foram legadas. Estudar e entender a relação entre criatividade e autoconhecimento pareceu-nos imperativo para este contexto.

Consequentemente, o trabalho que desenvolvemos foi, em termos metodológicos, uma tentativa de aplicarmos e exemplificarmos uma *Fraternidade de Saberes*, também designável por *Transdisciplinaridade*, pelo que recorreremos a elementos do foro da História de Arte (Capítulo 1), da Psicologia Transpessoal (Capítulo 2) e dos Estudos Filmicos (Capítulo 3).

Na busca de uma actualização em torno do conhecimento da psique humana para o século XXI⁵, acabámos por, gradualmente, construir uma Poética da Alma, cruzando-nos com teóricos que partilhavam o mesmo pressuposto – a necessidade de unir, de sintetizar, de integrar as partes. Mas o elemento mais inovador para o entendimento de uma *Poética da Alma* foi-nos veiculado pelo próprio Wim Wenders ao abrir as portas para a reflexão sobre planos não visíveis – a linguagem dos anjos, o *cinema da insubstancialidade*...⁶

Para tentarmos encontrar novos paradigmas para o futuro, considerámos essencial iniciar, primeiramente, uma breve viagem às heranças do legado criativo e mitológico do humano espelhadas na arte. Para tal, iniciámos a nossa primeira paragem na observação da arte do antigo Egipto onde destacámos o estado de *rêverie* e o processo de encarnação na matéria. Apontámos para a figuração da esfinge como símbolo recorrente da tripartição animal, homem, divino. Lembrámos as escolas de mistérios de Heliópolis como lugares a recriar para um ganho de sabedoria da humanidade.

Seguimos o nosso percurso por uma paragem na antiga Grécia onde destacámos a importância do centauro e de Apólo para o nascimento do artista.

Na paragem seguinte, na Idade Média, destacámos o surgimento das virtudes e a passagem para a acentuação da verticalidade. A figuração do cavaleiro Parcival revelou-se como figura representativa das buscas medievais.

No tocante ao período do Renascimento, acentuámos a nova fase de exploração do interior, a consagração da arte e a demanda

⁵ Uma demanda que nos pareceu basilar para a construção de novos paradigmas – uma (re)definição da composição onto-psicológica do ser.

⁶ A forte ligação de Wim Wenders ao estudo e integração de conhecimentos do foro esotérico denota-se também pela entrevista que deu, a propósito da sua amizade com Peter Handke, à revista *Goetheanum Wochenschrift für Anthroposophie* em Outubro de 2000. Esta revista constitui o cerne a partir do qual os ensinamentos de Rudolf Steiner são divulgados para todas as instituições associadas à Antroposofia a nível mundial.

da obra prima. Encontrámos na *Escola de Atenas* uma continuação da Escola de Heliópolis.

Rumo à contemporaneidade, reflectimos sobre a desintegração do todo e sobre o aprisionamento do espírito. Discutimos conceitos de beleza como harmonia e de beleza como força. Desbravámos portas para o conhecimento interior do mundo exterior. Da morte da beleza, do desencanto e da solidão do mundo sugerimos atravessar os horizontes da vigília com o intuito de redefinirmos o 'real' numa expedição ao interior do ser.

No segundo capítulo reflectimos sobre a missão da arte elevar a terra ao céu continuando a criação associando-nos à estética de Goethe estudada por Rudolf Steiner. Concluimos na introdução a este capítulo que a arte enquanto demanda do sagrado se encontra envolta no materialismo científico.

Com o intuito de entendermos a estrutura do ser e os níveis de consciência, estudámos, de seguida o modelo do Eu Inferior, Eu Médio e Eu Superior na tradição Huna. Acrescentámos o 'Diagrama do Ovo' de Roberto Assagioli criando uma ponte da tradição Huna à psicossíntese.

No âmbito da apresentação da poética da alma, intitulada teoria da integração, acentuámos a necessidade de se desenvolver uma cultura da criatividade e do autoconhecimento como possibilidade de passar da catarse para uma via rumo à obra prima. Sublinhámos a descrição das 'Sete Portas da Alma / Sete Planos de Percepção' como síntese do atrás desenvolvido.

Descrevemos a composição dos constituintes da teoria da integração: o criador, a obra-espelho e o perceptor. Apontámos para as qualidades da obra-espelho enquanto lago narcísico da humanidade e enquanto construção molecular entre criador e perceptor. Concluimos que a ampliação da consciência do espelho actua sobre a qualidade da construção molecular. Apresentámos o Pan-Antropos como construtor de redes de moléculas cooperadoras.

Iniciámos o terceiro capítulo com uma síntese retrospectiva da teoria filmica desenvolvida ao longo do século XX.

De seguida, definimos o conceito de 'biografia filmica', por nós desenvolvido, com o intuito de aplicarmos a teoria da integração ao estudo da obra-espelho de um criador, nomeadamente, o cineasta europeu – Wim Wenders.

Dividimos a biografia filmica de Wim Wenders em duas grandes fases, a primeira – a fase yang – que se caracterizou pela exploração do pensar rumo à procura do sentir, a segunda fase – a fase yin – que se caracterizou (e ainda caracteriza) pela exploração do sentir e pela conquista de novos planos de percepção. Destacámos *As Asas do Desejo* como ponto de viragem no âmbito da biografia filmica de Wim Wenders.

Concluimos que a biografia filmica de Wim Wenders se liga a um processo criativo e de autoconhecimento e, por tal, se apresenta como uma possível aplicação da teoria da integração por nós desenvolvida.

*

Foi nosso intuito contribuir, através deste trabalho de investigação, para a transformação dos paradigmas vigentes na cultura ocidental contemporânea. Muitas das reflexões propostas, pressupõem a absorção de uma nova mundivisão que procura integrar o particular no todo que o compõe. Essa visão mais 'panorâmica' da vida e do meio envolvente requer uma perfuração dos planos de percepção até então predominantemente usados. A tripartição do ser em subconsciente, consciente e supraconsciente é, em nosso entender, basilar para o desenvolvimento do Pan-Antropos que poderá vir a construir as culturas do século XXI regidas pelos ideais da cidadania planetária inspirados no legado da revolução francesa de liberdade, fraternidade e igualdade que a humanidade ainda não conseguiu edificar...

Foi também nosso intuito contribuir para a ligação transversal entre os saberes, a 'Fraternidade dos Saberes', permitindo, através da superação de antigos muros e barreiras, um alargamento do leque de possíveis temas a estudar e um enriquecimento mútuo entre áreas do saber. Da especialização à integração percorremos uma cruzada em prol da criação do Pan-Antropos, um ser inteiro que tem por objectivo alcançar o autoconhecimento através da criatividade para gradualmente se elevar a terra ao céu continuando a criação...

Consideramos que a mudança de paradigma rumo ao Pan-Antropos também se pode processar através de uma transformação do sistema educativo que poderá vir a motivar o desenvolvimento integral do ser, ao invés de valorizar, quase exclusivamente, o desenvolvimento mental.

Consideramos que, a partir da teoria da integração, os criadores podem voltar a assumir a responsabilidade pelas obras-espelho que criam, que, conseqüentemente, criatividade desprovida de autoconhecimento dificilmente poderá conduzir à obra prima, ao romper da barreira do temporal e do efêmero.

Consideramos que é peremptório devolver beleza à arte, que desbravando o subconsciente se pode alcançar o supraconsciente e desse modo tornar visível o invisível.

Integrando os diversos planos de percepção, ampliamos a possibilidade de entendimento da origem do que um criador nos pode ter legado.

Partindo do entendimento da redefinição do 'real' que o surgimento do 'virtual' e do 'digital' acarretou, mais facilmente apreenderemos que o nosso ponto de vista, que as 'nossas' dimensões talvez não sejam as únicas ou as mais abrangentes...

Olhar a história da humanidade como um todo, como um fluxo, sem excluir experiências, pode ajudar-nos a superar a miopia do todo que nos tem vindo a ofuscar.

Integrar o papel e a responsabilidade do cinema na construção de novos arquétipos poderá ajudar nessa longa viagem que a humanidade se propõe trilhar ao cruzar o início de um novo milênio.

O muro caiu, as torres ruíram – que se criem novas imagens que sintetizem e incorporem o legado aprendido e que apontem para o futuro... Wim Wenders está nessa via.

* * *

Em síntese, procurámos delinear, ao longo deste estudo, novas coordenadas das quais destacamos :

- 1) Integrar que a dinâmica dos paradigmas/ mitos vigentes se transforma e renova de geração em geração.
- 2) Contribuir para a criação de novos paradigmas/ mitos para o século XXI.
- 3) Contribuir para o desenvolvimento da Fraternidade dos Saberes exemplificando-o na metodologia usada.
- 4) Encontrar fios condutores da tripartição do Ser animal – humano – divino a partir da observação de exemplos legados na História de Arte.
- 5) Relacionar a tripartição do Ser animal – humano – divino com a tripartição do Ser em subconsciente, consciente e supraconsciente.
- 6) Destacar que o alargamento do supraconsciente se relaciona com o desbravar e conhecer do subconsciente.
- 7) Propor que os criadores do futuro, na via do Pan-Antropos, associem criatividade a processos de autoconhecimento, a fim de abrirem caminho para a feitura de obras primas.
- 8) Integrar os processos criativos como redes moleculares entre o criador, a obra-espelho e o(s) perceptor(es).

- 9) Exemplificar, a partir da biografia filmica de Wim Wenders, um processo criativo associado a um processo de autoconhecimento.
- 10) Relacionar o impacto das imagens projectadas em ecrans exteriores sobre a 'formatação' do(s) écran(s) interior(es) do(s) perceptor(es) e consequente responsabilização da qualidade de imagens a escolher para colocar frente a um público.
- 11) Apresentar um conceito inovador do Homem, o Pan-Antropos como proposta de desenvolvimento na base da criatividade e do autoconhecimento para o século XXI.
- 12) Apelar para metamorfoses no seio das instituições educativas no sentido de se transformarem em espaços de formação integral, ao longo da vida, visando a criação de uma via rumo a Pan-Antropolis...

Concluimos, com as palavras de Geoffrey Hill, apelando para que os cineastas do futuro sejam viajantes cósmicos e criadores de *cinemasophia*, conscientes e empenhados na descoberta de novos mitos reveladores para a Humanidade...

The filmmakers, as cosmic travelers, as makers of *cinemasophia*, have transcended historical time to some degree and have intuitively participated in the eternal return. As they participate in mythical time, their creativity takes on primeval quality, evoking numinous stirrings that provoke sublime reflection in the participants thereof. If we view our cinematic protagonists as religious time pilgrims, and if we willingly suspend our disbelief enough to participate in the magic, we too can attain some of the mythic wealth of the Golden Age in the form of *sophia* rather than traditional academic goal of mere knowledge. (Hill 1992:36)

Apêndice I

Apologia dos Espíritos Livres

The more our range of experience is widened, the greater becomes the sum of our concepts.
Rudolf Steiner, *The Philosophy of Freedom*.

Como frutos de uma educação inserida no domínio da cultura alemã donde proviemos, onde nos foi legado a liberdade de pensar, o espírito crítico, mas também o *imperativo categórico* kantiano, não queremos concluir as nossas pesquisas sem deixarmos aqui uma nota, uma apologia a todos os Espíritos Livres que ao longo da História da Humanidade se empenharam, por vezes, com a própria vida, para permitirem que esse espaço – o Espírito – fosse um lugar de Liberdade. A todos eles que trabalharam na solidão enfrentando as adversidades do seu tempo expressamos aqui solidariedade profunda.

Apêndice II

Pan-Antropolis 2010

Inserida na Alma profunda do Alentejo vê-se ao longe Pan-Antropolis, uma pequena aldeia ecológica do futuro. As casas são do xisto da terra que as rodeia, fundem-se com ela, pela cor, pela forma. Envoltas por jardins e lagos. Parece um fresco de Rafael esculpido na paisagem. As proporções são perfeitas. Em Pan-Antropolis a energia é Solar. As águas residuais são metamorfoseadas em lagos com plantas que purificam a água para a rega dos jardins. Jardins de Permacultura, onde se semeia em função da proporção das plantas e da paisagem. As árvores mais altas sombreiam as mais baixas, as árvores mais baixas sombreiam os arbustos, os arbustos sombreiam as plantas do solo. E, assim, aquele pedaço do Alentejo é verdejante.

Numa ala da aldeia há uma escola de inspiração na Pedagogia Waldorf, a Escola de Campo, uma escola que une, num só espaço, um Jardim de Infância e uma escola do 1º ao 12º anos. Também a escola é esculpida na paisagem acompanhando a forma que integra, também a escola é ladeada por Jardins de Permacultura. No Jardim de Infância o chão e os brinquedos são de madeira, leves tecidos de cores pastel adornam as janelas, um grande futon no chão, um cantinho com o interior de uma casinha, uma cozinha e um quarto onde dormem bonecas de pano, o ambiente é calmo. De manhã, quando as crianças chegam são recebidas no *hall*, sentam-se numa pequena cadeira e calçam as pantufas, depois entram na sala e brincam livremente esperando a chegada dos outros meninos. Pelas dez da manhã, fazem a rodinha e cantam o calor do Sol e a coragem de São Jorge matar o Dragão. Cantando

“Chá-a-a, chá-a-a, chá das Índias, chá da Pérsia, chá Chinês, Camomila, Erva Doce e Hortelã...” seguem a Jardineira de Infância para a salinha de refeições. Lá, ela serve-lhes chá e vai descascando fruta para todos. Depois as crianças vão brincar para o jardim, regam as plantas, brincam na caixa de areia, trepam para uma casinha na árvore. Depois do almoço, lavam as mãos e seguem para a salinha do sonho que tem vários futons no chão onde os meninos se sentam para escutarem a história que a Jardineira lhes vai contar, os meninos adormecem. Ao acordar há um lanchinho com chá. Todos os dias da semana têm actividades diferentes, cozem pão, fazem modelagem com cera de abelha, pintam com aquarelas e lápis de cera em forma de rectângulo, cantam, fazem teatrinhos e cuidam do Cantinho de Época que vai mudando de cor e conteúdo conforme as Estações e os Festivais do Ano.

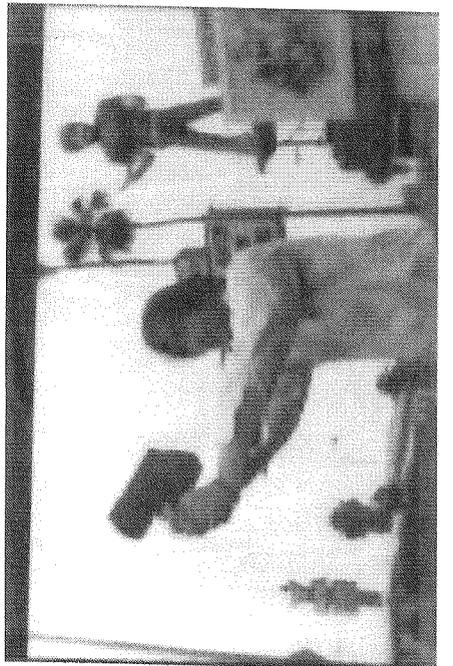
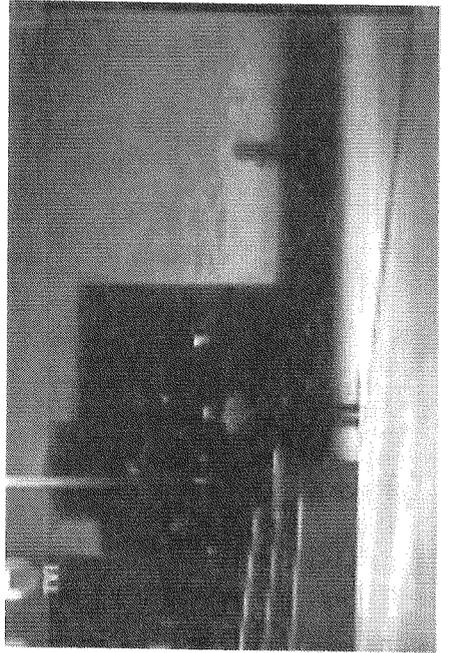
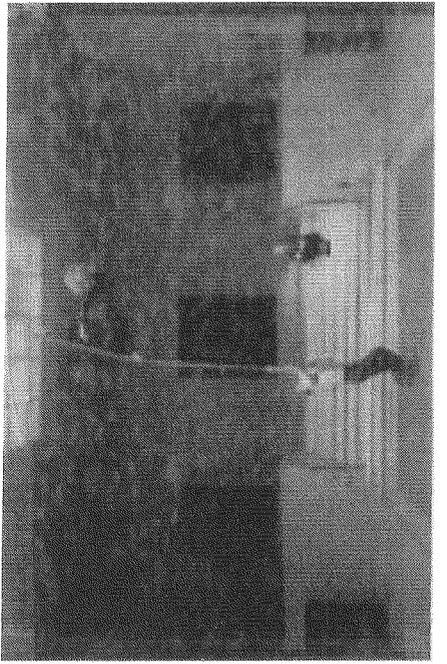
Do outro lado, os meninos mais crescidos iniciam as manhãs com canto, eurtmia ou música. Depois seguem-se as duas horas principais onde o professor de classe, que lecciona do 1º ao 8º ano, ensina módulos temáticos. No primeiro ano aprendem as letras vivenciando-as, a partir dos contos de fada que o professor lhes conta, vão descobrindo as letras e os números. O professor estuda os temperamentos das crianças e sabe o que cada um deles precisa, o entusiasmo do colérico, a calma do fleumático, o pessimismo do melancólico, a inquietação do sanguíneo. Os livros são feitos pelos alunos como portfólios onde guardam os trabalhos que vão elaborando. O professor é um artista, ensina contando histórias, desenhando, cantando, permitindo que as crianças vivenciem o que lhes está a ser transmitido. Há festivais ao longo do ano que são preparados por todas as turmas, no anfiteatro apresentam um peça de teatro no final do ano. A criatividade é desenvolvida e motivada harmoniosamente. Todos os meninos da turma aprendem a tocar um instrumento, aquele que melhor se

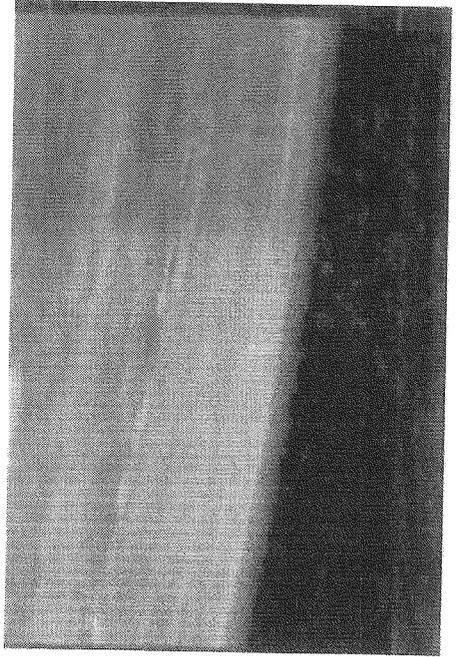
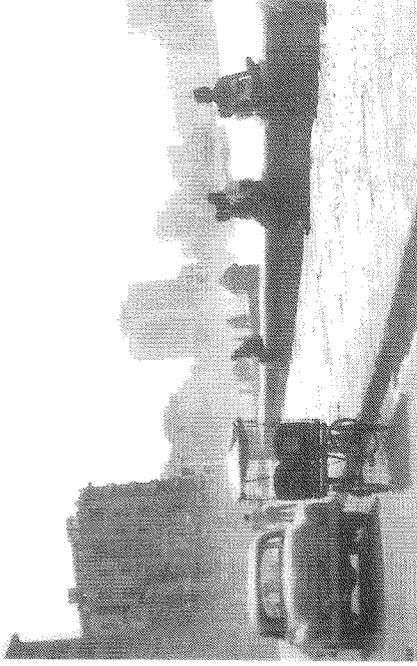
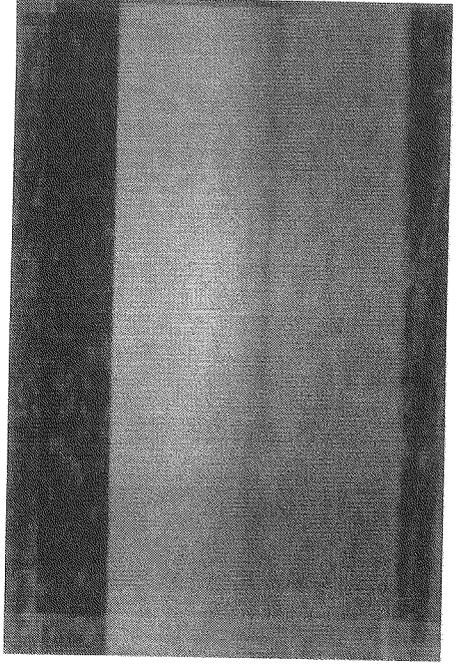
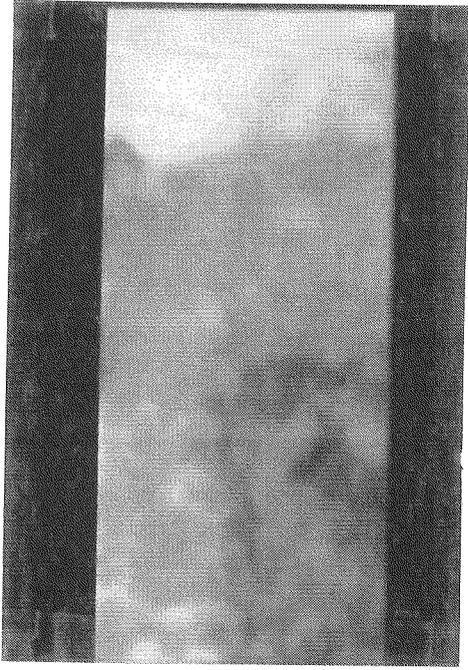
adapta ao seu temperamento, e todos juntos formam a orquestra da turma. Flautas, harpas pentatônicas, xilofones... Não há avaliação, a criança é motivada a desenvolver a semente que tem em si, o professor escreve, no final do ano, uma carta a cada criança incentivando-a a desenvolver os seus talentos naturais e a melhorar os ademais. No final do 12º ano fazem a sua obra que pode ser uma peça musical, uma escultura, uma antologia, um modelo para irrigação, algo que permita revelar a essência da sua aprendizagem. Estudam mitos e astrofísica, a arte da palavra, euritmia, canto, cálculos matemáticos, línguas e culturas estrangeiras, fazem intercâmbios com outras Escolas de Campo de outros países...

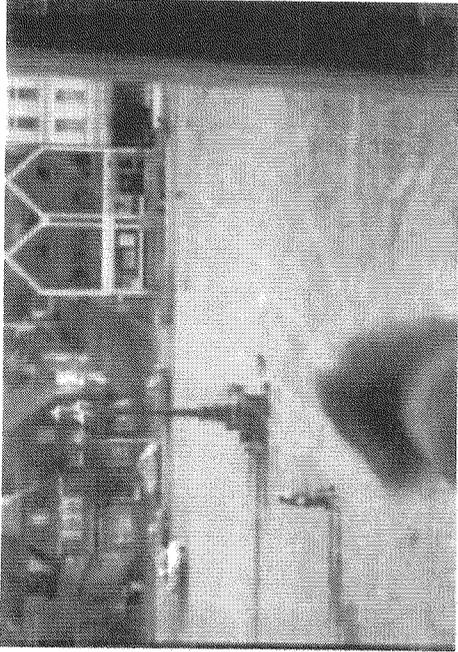
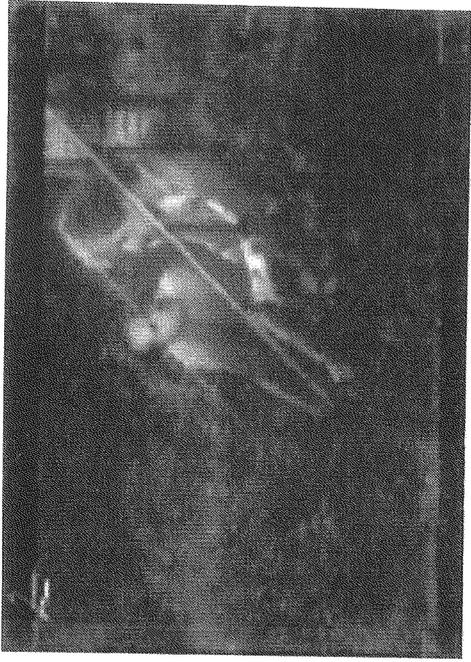
Na outra ala da aldeia existe um Centro de Terapias de Autoconhecimento onde se dão consultas e se ministram cursos de Vias de Autoconhecimento, Astroterapia e Astrosofia, Terapias pela Arte, Euritmia, Biodança...

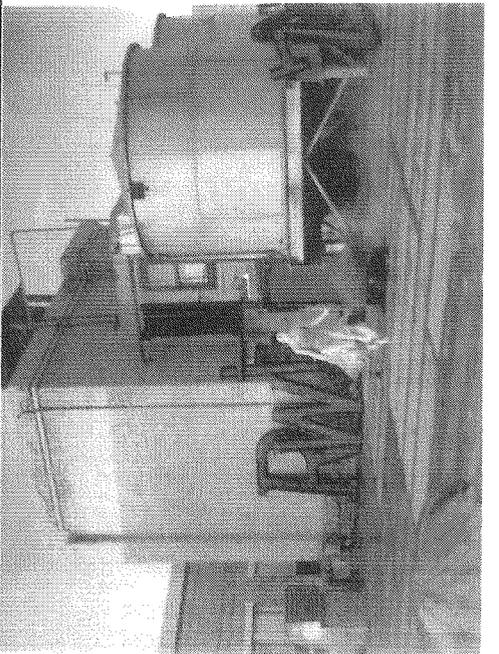
Na colina que envolve a aldeia há um lindo Templo em forma de espiral rodeado de Jardins de Permacultura, uma nascente encontra o seu caminho para um lago. Esse Templo permite que qualquer Ser, de qualquer Consciência Espiritual, possa encontrar ali um lugar de Meditação e de Contemplação do seu plano de percepção do Divino. O Cristo, o Buda, o Maomé, o Shiva, o Sol, a Natureza, as Estrelas, a Energia Cósmica, ...

Um Templo das 'Fraternidades Espirituais' do Terceiro Milênio.









Glossário

Glossário

Arquétipo

Entendemos por *arquétipo* uma imagem de teor universal que se encontra no espólio do *inconsciente colectivo* (Jung) do ser humano. No âmbito da Teoria da Integração, o *inconsciente colectivo* é graficamente representado a partir do *Ovo de Assagioli*, por forma a evidenciar que se subdivide em *subconsciente colectivo*, *consciente colectivo* e *supraconsciente colectivo*. Dependendo da sua posição no espólio do ser humano, podemos distinguir três tipos de arquétipos: arquétipos do *subconsciente*, arquétipos do *consciente* e arquétipos do *supraconsciente*. Os arquétipos do subconsciente e do supraconsciente, situando-se em zonas mais profundas do espólio do ser humano, são mais difíceis de alcançar, mas quando integrados, têm maior impacto nos processos que visam o autoconhecimento.

Autoconhecimento

Entendemos por autoconhecimento uma via que permita integrar o espólio subconsciente, consciente e supraconsciente do ser humano.

Biografia

Entendemos por *biografia* um processo de autoconhecimento desenvolvido a partir de Bernard Lievegoed que tem por finalidade estudar a vida do ser humano a partir de uma cronologia temporal que se transforma de 7 em 7 anos. Na biografia estudam-se ciclos de 7 anos, chamados septénios, que se caracterizam por qualidades que equivalem, por analogia, à sequência das vivências anímico- espirituais vivenciadas pelos antepassados culturais da humanidade. Por exemplo, o primeiro septénio do ser humano equivale ao período do Antigo Egipto, o segundo septénio equivale ao período da Antiga Grécia, o período do terceiro septénio equivale ao período da Idade Média. Desse modo, o ser humano volta a vivenciar, para além das fases biológicas do

desenvolvimento da terra e do ser humano, também as suas fases culturais e mitológicas. Ao longo de um estudo biográfico vai-se verificando se as respectivas fases da humanidade foram ou não, de facto, vivenciadas e integradas, ou se necessitam de ser retomadas e harmonizadas.

Biografia Fílmica

Entendemos por *biografia fílmica* um estudo cronológico dos marcos/*arquétipos* da filmografia de um cineasta de modo a integrar uma sequência de ganho de sentido. A *biografia fílmica* constitui-se pela 'película' que se adquire ao criar uma sequência das essências/dos *arquétipos* das películas analisadas.

Consciente Colectivo

Por *consciente colectivo* entendemos o espólio do ser humano de que a humanidade tem consciência, ou seja, o *plano de percepção* que permite que vários seres da mesma cultura partilhem imagens que os une, tendo disso consciência. Rituais, tradições, memórias históricas conscientes. Uma grande parte das ciências humanas, sociais, da natureza e exactas, recorre, exclusivamente, ao espólio do *consciente colectivo* do ser humano para os seus estudos.

Consciente/Eu Médio

O *consciente* corresponde à zona do espólio do ser humano que é regida pelo *eu médio*. Trata-se de uma zona de que o ser humano tem consciência ou tem acesso facilitado a ter consciência. É comum que o ser humano confunda essa zona com a totalidade do espólio do ser humano. O *consciente/ eu médio* corresponde à dimensão humana do ser.

Criador

O criador é o artista na via do *Pan-Antropos*. Tem consciência de que as obras que cria devem poder contribuir para o desenvolvimento da

humanidade, pelo que procura desenvolver-se e autoconhecer-se por forma a criar obras cada vez mais próximas de representações/*arquétipos do supraconsciente.*

Criatividade

Entendemos por *criatividade* o expressar do espólio *subconsciente*, *consciente* e *supraconsciente* do ser humano. Pelo que se podem encontrar três tipos de criatividade: a *criatividade subconsciente*, a *criatividade consciente* e a *criatividade supraconsciente*. É na criatividade supraconsciente que reside o espólio para as obras primas.

Criatividade Consciente

Entendemos por *criatividade consciente* os processos criativos desenvolvidos pelo ser humano que são acompanhados de planificação e intenção.

Criatividade Subconsciente

Entendemos por *criatividade subconsciente* expressões criativas do ser humano que irrompem de modo não consciente do seu espólio. Nas terapias pela arte recorre-se, com frequência, a técnicas de indução da criatividade subconsciente por forma a adquirir material de estudo sobre as áreas mais recônditas do espólio do ser humano.

Criatividade Supraconsciente

Entendemos por *criatividade supraconsciente* expressões criativas que provêm do espólio do *supraconsciente*. A *criatividade supraconsciente* advém da imaginação, da inspiração e da intuição. As expressões criativas do foro do supraconsciente que se aproximam do *arquétipo* são consideradas obras primas por um vasto grupo de seres humanos.

Écran exterior

Entendemos por *écran exterior* o écran sobre o qual as películas são projectadas numa sala de cinema. Para se vivenciar o *écran exterior* na

sua forma mais profunda, é necessário que se situe numa sala que se possa escurecer e insonorizar por forma a permitir uma concentração absoluta no écran e desse modo um contacto mais facilitado com os eventuais *arquétipos* a visionar.

Écran interior

Por *écran interior* entendemos um ponto entre as sobrancelhas, também designado por ‘terceiro olho’ onde podemos visionar imagens do espólio do ser humano quando este se encontra concentrado e de olhos fechados. É nesse écran que visionamos as imagens quando sonhamos, também é a esse écran que se recorre para visionamento direccionado nalgumas técnicas de meditação, no mesmo écran podem ver-se projectadas as imagens que provêm dos espólios do *subconsciente* e do *supraconsciente*. Para se vivenciar o *écran interior* de uma forma mais profunda, é necessário que se crie um meio envolvente que permita uma concentração absoluta no écran.

Estudos da Consciência

Os *estudos da consciência* constituem uma das áreas de investigação mais aliciantes para o século XXI que se foram acentuando nos anos noventa do século transacto. Trata-se de uma *área de investigação transdisciplinar* que reúne estudiosos dos vários domínios do saber, das ciências exactas às humanidades, da astrofísica à linguística, em torno da mesma demanda – o entendimento dos estados de consciência do ser, suas manifestações, suas interligações. O cerne dessas pesquisas é divulgado a partir do *Journal of Consciousness Studies*, uma revista científica internacional que congrega investigadores transdisciplinares de múltiplas universidades planetárias.

Fraternidade dos Saberes

Entendemos por *fraternidade dos saberes* uma nova metodologia científica para o século XXI na via do *pan-antropos*. A *fraternidade dos saberes* caracteriza-se pelo facto de os cientistas do futuro partirem de

pressupostos integradores para trabalharem em equipas de pesquisa de vários domínios do saber procurando resoluções para a mesma temática. Os *estudos da consciência* são disso exemplo. A permeabilidade dos saberes pode contribuir para a aquisição de um conhecimento mais amplo e abrangente. Os trabalhos desenvolvidos no âmbito da transdisciplinaridade revelam uma tendência rumo à *fraternidade dos saberes*.

Homem Fragmentado

Entendemos por *homem fragmentado*, o ser humano herdeiro do século XX que vivenciou como forma de aquisição de conhecimento a especialização dos saberes. O *homem fragmentado* conduziu a especialização ao seu limite e, no seu limiar, procura novos paradigmas que lhe devolvam a memória de homem pleno.

Homem Pleno

Entendemos por homem pleno, o ser humano do século XXI, o *pan-antropos*, que desenvolve de modo integral o pensar, o sentir e a vontade. O homem pleno busca o *autoconhecimento* através da *fraternidade dos saberes*.

Homo Integral

O mesmo que *pan-antropos*.

Inconsciente Colectivo

Entendemos por *inconsciente colectivo*, a partir de Carl Gustav Jung, uma dimensão do espólio da humanidade que é partilhada por todos os seres humanos num plano de percepção profundo. Ver também *subconsciente colectivo* e *supraconsciente colectivo*.

Miopia do Todo

Entendemos por *miopia do todo* o estado excessivo de especialização que o ser humano foi desenvolvendo, sobretudo a partir do *iluminismo*,

tendo encontrado o seu clímax no final do século XX. A *miopia do todo* opõe-se ao paradigma da *fraternidade dos saberes* que visa criar pontes entre as várias áreas do conhecimento.

Mito dos Anjos

Entendemos por *mito dos anjos*, no contexto da biografia filmica de Wim Wenders, o fenómeno que permitiu (re)criar no final dos anos oitenta o imaginário humano dos anjos adaptados ao contexto do século XX. No mito dos anjos d' *As Asas do Desejo*, os anjos não moram no céu, mas na biblioteca. São auscultadores da mente humana que intervêm quando consideram necessário. Estão presentes no nascimento e na morte do ser humano. Podem manifestar-se nos sonhos. Situam-se num plano de percepção diferente do humano. N' *As Asas do Desejo* narra-se a história de um anjo que, por amor, decide ser humano.

Obra

Entendemos por *obra* os objectos desenvolvidos por um *criador*, com consciência, que os coloca perante um público de modo a poderem ser percebidos.

Pan-Antropos

Entendemos por *pan-antropos*, o *homem pleno*, o *homo integral* que visa um desenvolvimento holístico. O pan-antropos, o ser humano do futuro, procura a *fraternidade dos saberes* e o *autoconhecimento*.

Paradigma/ mito

Entendemos por *paradigma* algo que ao longo do século XX foi adquirindo um significado muito semelhante ao do *mito*. Trata-se de conceitos ou de imagens que são entendidas por um grupo de pessoas como motor de evolução numa determinada época.

Perceptor

Entendemos por perceptor um ser humano que se situa perante uma obra e a percebe. O nível de integração do perceptor depende do(s) plano(s) de percepção do seu espólio pessoal, do(s) da obra e do(s) do criador.

Planos de Percepção

Entendemos por *planos de percepção* as sete portas da alma através das quais o ser humano pode aceder ao seu espólio interior.

Poética da Alma

Entendemos por *poética da alma* um mapeamento do espólio interior do ser humano nas suas vertentes subconsciente, consciente e supraconsciente. A integração da simbologia tripartida do ser a partir da representação da esfinge egípcia: animal – humano – divino.

Psicologia Transpessoal

Entendemos por *psicologia transpessoal* uma corrente de estudos da consciência que visa o conhecimento integral do ser humano, recorrendo para tal a metodologias científicas que permitem estudar as dimensões subconscientes e supraconscientes do espólio interior do ser. As mais recentes pesquisas situam-se em torno do estudo sistemático dos estados modificados de consciência, ou *planos de percepção*. Em Portugal, grande parte dos projectos de investigação neste âmbito são efectuados a partir da ALUBRAT – Associação Luso-Brasileira de Transpessoal e financiados pela Fundação BIAL.

Psicologia Positiva

A *psicologia positiva* surge como novo paradigma/mito que visa estudar a psique humana não a partir de um pressuposto patológico, mas a partir da sua constituição sã.

Psico-síntese

A *psico-síntese* surge a partir de Roberto Assagioli como uma via holística de procura de autoconhecimento. O modelo do *Ovo de Assagioli* veio contribuir para um melhor entendimento do conceito de *inconsciente colectivo* desenvolvido por Carl Gustav Jung, tendo constituído também o ponto de partida para a *Teoria da Integração*.

Subconsciente / Eu Inferior

O *subconsciente* corresponde à zona do espólio do ser humano que é regida pelo *eu inferior*. O *subconsciente/ eu inferior* corresponde à dimensão ‘animal’ do ser. As várias vias de autoconhecimento visam elevar áreas do *subconsciente* ao nível do *consciente*.

Supraconsciente / Eu Superior

O *supraconsciente* corresponde à zona do espólio do ser humano que é regida pelo *eu superior*. O *supraconsciente / eu superior* corresponde à dimensão ‘divina’ do ser. A imaginação, a inspiração e a intuição residem nesta zona do espólio do ser humano. No âmbito da Psicologia Transpessoal estudam-se técnicas de indução de estados modificados de consciência que permitem aceder a esses planos de percepção. Existem também técnicas de meditação que visam um alinhamento com o *supraconsciente/ eu superior*.

Teoria da Integração

Entendemos por *teoria da integração* uma *poética da alma* que tem como pressuposto a tripartição do ser em *subconsciente*, *consciente* e *supraconsciente*. A partir dessa tripartição e dos respectivos planos de percepção estabelecem-se múltiplas variáveis a partir das quais se podem estabelecer pontos de contacto entre o criador, a obra e o perceptor (vide gráficos que acompanham o modelo da *teoria da integração*). A *teoria da integração* visa evidenciar a necessidade do *criador* associar ao processo criativo uma dimensão de *autoconhecimento* por forma a permitir o desenvolvimento e a feitura de

obras que se aproximem, gradualmente, do foro da *criatividade supraconsciente*.

Validação da Película

Entendemos por *validação da película* uma abordagem no âmbito da *Literatura Comparada* que dá autonomia à película de se apresentar como *corpus* de trabalho válido *per se*.

Bibliografia

Arte e Criatividade

BACHELARD, Gaston (1999/1960), *La Poétique de la Rêverie*, Paris : Quadrige / Press Universitaires de France.

BAKER, Ian "Character and Creativity" in Csáky, Mick (ed.1979), *How Does it Feel ? Exploring the World of Your Senses*, New York Harmony Books, pp.77-86.

BARRON, Frank /MONTUORI, Alfonso / BARRON, Anthea (ed.1997), *Creators on Creating : Awakening and Cultivating the Imaginative Mind*, New York : Penguin Putnam Inc.

BAYER, Raymond (1978/1961), *História da Estética*, Lisboa : Editorial Estampa. Tradução do original francês *Histoire de l'Esthétique*.

BAYES, Kenneth (1994), *Living Architecture : Rudolf Steiner's Ideas in Practice*, Edingburgh : Floris Books.

BECKER, Christoph (ed. 1998), *Paul Gauguin. Tahiti*, Stuttgart : Verlag Gerd Hatje.

BRUSATIN, Manlio (1984), "Produção Artística" in *Enciclopédia Einaudi*, Vol 3, Lisboa : Casa da Moeda, pp.114- 158.

DAMISCH, Hubert (1984), "Artes" in *Enciclopédia Einaudi*, Vol 3, Lisboa : Casa da Moeda, pp.11-65.

DAMISCH, Hubert (1984), "Artista" in *Enciclopédia Einaudi*, Vol 3, Lisboa : Casa da Moeda, pp. 66-90.

EVANS Peter / DEEHAN, Geoff (1988), *The Keys to Creativity*, London, Glasgow, Toronto, Sydney, Auckland : Grafton Books.

FONSECA, A. Fernandes da (1998/1990), *A Psicologia da Criatividade*, Porto : Edições Universidade Fernando Pessoa.

GARDNER, Howard (1993), *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Ghandi*, New York : BasicBooks.

GARDNER, Howard (1994/1973), *The Arts and Human Development*, New York BasicBooks.

HARMAN, Willis / RHEINGOLD, Howard (1984), *Higher Creativity. Liberating the Unconscious for Breakthrough Insights*, New York : Penguin Putnam Inc.

JANSON, H. W. (1989/1962), *História de Arte*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução do original inglês *History of Art*.

JUNG, C. G. (s.d.) "Psychology and Literature" in C. G. Jung (2003/1933), *Modern Man in Search of a Soul*, London, New York : Routledge, pp. 155-176.

JUNG, C. G. (s.d.) "Psychology and Literature" in Ghiselin, Brewster (ed.1997/1952), *The Creative Process: Reflection on Invention in the Arts and Sciences*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, pp. 217-232.

KANDINSKY, Wassily (1952/1910), *Über das Geistige in der Kunst*, Bern : Bentili Verlag.

KILLICK, Katherine / SCHAVERIEN, Joy (ed. 1997), *Art, Psychotherapy and Psychosis*, London, New York: Routledge.

KOLLERT, Günter (ed.1992), *Os Arautos da Aurora : A Face Oculta da Literatura Alemã. Ensaaios, Fragmentos, Poesia, Bibliografia*, São Paulo : Helvética Editorial.

MORAIS, Franco (1990), *A Essência da Arte: Por uma Estética à Luz da Sabedoria*, Lisboa: Centro de Unificação Cultural.

MOST, Glenn W. (1999), *Raffael. Die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag.

MYERS, Tona Pearce (ed.1999), *The Soul of Creativity: Insight into the Creative Process*, Novato : New World Library.

NEUMANN, Eckard (1986), *Künstlermythen. Eine Psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt, New York : Campus Verlag.

NIETZSCHE, Friedrich (1997/ s.d.) «Composition of "Thus Spoke Zarathustra" » in Ghiselin, Brewster (1997/1952), *The Creative Process Reflection on Invention in the Arts and Sciences*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 208-211.

NIETZSCHE, Friedrich (1990/1871), « Die Geburt der Tragödie oder Griechenland und Pessimismus » in Perfahl, Jost (ed. 1990) *Friedrich Nietzsche : Das Hauptwerk III*, München : Nymphenburger, pp.365-527.

NOBEL, Agnes (1996), *Educating Through Art : The Steiner School Approach*, Edinburg : Floris Books.

PERNIOLA, Mario (1998/1997), *A Estética do Século XX*, Lisboa : Editorial Estampa. Tradução do original italiano *L'Estetica del Novecento*.

PITA, António Pedro (1999), *A Experiência Estética como Experiência do Mundo . A Estética segundo Mikel Dufrenne*, Porto : Campo das Letras.

REHEIS, Fritz (1996), *Die Kreativität der Langsamkeit : Neuer Wohlstand durch Entschleunigung*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

RICHTER, Gottfried (1995/1982), *Ideen zur Kunstgeschichte*, Stuttgart: Verlag Urachhaus.

RIEDEL, Ingrid (1992), *Maltherapie*, Stuttgart: Kreuz Verlag.

SCHILLER, Friedrich (1993/1793), *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. Tradução, Introdução, Comentário e Glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Original alemão *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*.

SCHILLER, Friedrich (1997), *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Tradução Introdução, Comentário e Glossário de Teresa Rodrigues Cadete.

SHLAIN, Leonard (1998), *The Alphabet Versus the Goddess: The Conflict Between Word and Image*, New York, London, Toronto: Penguin/Arkana.

STEINER, Rudolf (1996/ 1914-1915), *Art as Seen in the Light of Mystery Wisdom*, London: Rudolf Steiner Press. Oito palestras

dadas em Dornach entre Dezembro de 1914 e Janeiro de 1915 traduzidas do original alemão.

STEINER, Rudolf (1998/1909), *Arte e Estética segundo Goethe: Goethe como Inaugurador de uma Estética Nova*, São Paulo: Editora Antroposófica. Tradução do original póstumo alemão *Goethe als Vater einer Neuen Ästhetik*.

STEINER, Rudolf (1992/1914-1924), *Colour*, London: Rudolf Steiner Press. Tradução de compilação de conferências do original alemão.

STEINER, Rudolf / STEINER von SIVERS, Marie (1999/1978), *Creative Speech: The Formative Process of the Spoken Word*, London: Rudolf Steiner Press. Tradução e compilação de conferências, exercícios e artigos do original alemão.

STEINER, Rudolf (1998/1919), "Education through Art. Lecture 23.08.1919, Stuttgart" in Trostli, Roberto (ed. 1998), *Rhythms of Learning. Selected Lectures by Rudolf Steiner*, New York: Anthroposophic Press, pp.286-298. Tradução do original alemão "Erziehungskunst".

STEINER, Rudolf (2001/ 1912-1921), *Freud, Jung & Spiritual Psychology*, Great Barrington: Anthroposophic Press. Tradução de compilação de conferências do original alemão.

STEINER, Rudolf (2001/1923), *Harmony of the Creative Word. The Human Being and the Elemental, Animal, Plant and Mineral Kingdoms*, London: Rudolf Steiner Press. Tradução de compilação de conferências do original alemão.

TAMEN, Miguel (1991), "Estética" in Carilho, Manuel Maria (ed.1991), *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 119-128

TERUEL, Tomás Motos (1999), *Creatividad Dramática*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicación e Intercambio Científico.

TOWNSEND, Dabney (2002/1997), *Introdução à Estética. História, Correntes, Teorias*, Lisboa: Edições 70. Tradução do original inglês *An Introduction to Aesthetics*.

VALENTE, Lucília Maria Oliveira Rodrigues (1991), *Therapeutic Drama and Psychological Health: An Introduction of Theory and Practice in Dramatherapy*, University of Wales College of Cardiff, Ph. D. Thesis.

VON FRANZ, Marie-Louise (1972), *Patterns of Creativity Mirrored in Creation Myths*, Zürich: Spring Publications.

WALTER, Patrick Antoine (2000), *Die Neue Perspektive. Eine Kunsttheorie: Von der visuellen Wahrnehmung zum Bild der Zukunft*, Essen: Die Blaue Eule.

WALTHER, Ingo F. (2001), *Paul Gauguin 1848-1903. Quadros de Um Inconformado*, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen. Tradução do original alemão *Paul Gauguin 1848-1903*.

WARNING, Rainer (ed.1988/1975), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag.

WORDSWORTH, William (1997/1895) "Preface to Second Edition of Lyrical Ballads" in Ghiselin, Brewster (1997/1952), *The Creative Process Reflection on Invention in the Arts and Sciences*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp 81-82.

VASKE, Hermann (ed.1999), *Why Are You Creative?*, Mainz: Verlag Hermann Schmidt. Colectânea de entrevistas sobre os processos criativos. Com introdução e colaboração de Wim Wenders.

ZÖLLNER, Frank (2000), *Leonardo 1452-1519*, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen. Tradução do original alemão *Leonardo 1452-1519*.

Concepções do Ser

ALMENDRO, Manuel (1994), *Psicología y Psicoterapia Transpersonal*, Barcelona: Editorial Kairós.

ARMSTRONG, Thomas (1999/1993), *7 Kinds of Smart: Identifying and Developing Your Multiple Intelligences*, New York: Plume - Penguin Putnam.

ASSAGIOLI, Roberto (1990/1965), *Psychosynthesis: A Manual of Principles and Techniques*, Kent: The Aquarian Press. Tradução do original italiano.

ASSAGIOLI, Roberto (s.d.), *The Balancing and Synthesis of the Opposites*, <http://www.chebucto.ns.ca/Health/Psychoynthesis/articles/opp.htm>

BACHELARD, Gaston (1999 /1960), *La Poétique de la Rêverie*, Paris: Quadrige/PUF.

BADER, Alfred / NAVRATIL, Leo (1976), *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Luzern, Zürich: Verlag C. J. Bucher.

BANIS, Reimar (1998), *Psychosomatische Energetik. Diagnostik der Chakren und Energie-Ebenen und ihre biologische Therapie*, Sulzbach: COMED Verlag.

BAUDRILLARD, Jean (1999/1976), "Symbolic Exchange and Death" in Cahoon, Lawrence (ed. 1999), *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*, Malden, Oxford: Blackwell Publishers, pp.437-460.

CENTENO, Y. K. (1983), *A Alquimia e o Fausto de Goethe*, Lisboa: Editora Arcádia.

CHALMERS, David J. (1996), *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*, New York, Oxford: Oxford University Press.

CHILDS, Gilbert (1996/1995), *Rudolf Steiner: His Life and Work. An Illustrated Biography*, New York: Floris Books.

COLES, Robert (ed. 1997), *Carl Gustav Jung: Selected Writings*, New York: Book of the Month Club. Compilação de textos seleccionados de C. G. Jung a partir das edições inglesas da Princeton University Press. Traduções do original alemão.

COSTELLO, John (1989), *Psychosis or Religious Experience – Is There a Difference?*, s.l.: Guild of Pastoral Psychology.

DAMÁSIO, António R. (1995/1994), *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Mem Martins: Publicações Europa-América, Colecção Fórum da Ciência. Tradução do original inglês *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*.

DAMÁSIO, António (2000/1999), *O Sentimento de Si O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia*, Mem Martins: Publicações Europa-América, Colecção Fórum da Ciência. Tradução do original inglês *The Feeling of What Happens* revista pelo autor.

DANIELS, Michael (1996), "What is Transpersonal Psychology?", <http://www.mdani.demon.co.uk/trans/tranintro.htm>

EDINGER, Edward F. (1984/1975-1983), *The Creation of Consciousness. Jung's Myth for Modern Man*, Toronto: Inner City Books.

FERRUCCI, Piero (1982), *What We May Be: Techniques for Psychological and Spiritual Growth Through Psychosynthesis*, New York: G.P. Putnam's Sons.

FROMM, Erich "Weitere Aspekte von Haben und Sein" in Fromm, Erich (1980), *Analytische Charaktertheorie*, Vol. II, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, pp.347-362.

GARDNER, Howard (1999), *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*, New York: Basic Books.

GILLOT, Laura Boggio (s.d.), "Psychological and Spiritual Roots of Transpersonal Psychology in Europe", <http://www.descamps.org/etpa/boggio.html>

GODES, Jesús Mestre (2001/1996), *Os Templários: Alvorada e Crepúsculo dos Cavaleiros*, Cascais: Pergaminho. Tradução do original catalão *Els Templers: Alba i Crepuscle dels Cavallers*.

GROF, Stanislav (2000), *Psychology of the Future: Lessons from Modern Consciousness Research*, New York: State University of New York Press.

GROF, Stanislav & Christina (ed. 1989), *Spiritual Emergency. When Personal Transformation Becomes Crisis*, New York: Penguin Putnam.

GROF, Stanislav (1998), *The Cosmic Game: Explorations of the Frontiers of Human Consciousness*, New York: State University of New York Press.

GROF, Stanislav & Christina (1990), *The Stormy Search for the Self*, New York: Penguin Putnam.

JAFFÉ, Aniela (ed. 1983/ 1977), *C. G. Jung: Word and Image*, Princeton: Princeton University Press. Tradução do original alemão *C.G. Jung: Bild und Wort*.

JAFFÉ, Aniela (ed. 1999/1961), *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, Zürich / Düsseldorf: Walter Verlag.

JUNG, Carl Gustav (1992/1934-1954), *Archetypen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

JUNG, Carl Gustav (2002/1959), *Archetypes and The Collective Unconscious*, London: Routledge. A data 1959 corresponde à da tradução inglesa.

JUNG, C. G. (1995/1961), *Memories, Dreams, Reflections*, London: Fontana Press. Tradução do original alemão *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*.

JUNG, Carl Gustav (2003/1933), *Modern Man in Search of a Soul*, London, New York: Routledge.

JUNG, Carl Gustav (1989/1946), *The Psychology of Transference*, London: Ark Paperbacks. Tradução do original alemão *Die Psychologie der Übertragung*.

JUNG, Emma (1985/ 1957), *Animus and Anima*, Woodstock: Spring Publications. Tradução do original alemão *Ein Beitrag zum Problem des Animus und der Anima*.

KERVIEL, Jean-Noël (1997), *L'Être Humain et les Énergies Vibratoires*, Paris : Éditions Arka.

KING, Serge Kahli (1996/ 1985), *Mastering Your Hidden Self: A Guide to the Huna Way*, Wheaton / Madras : Quest Books – The Theosophical Publishing House.

LIEVEGOED, Bernard (1996/1974), *Desvendando o Crescimento: As fases evolutivas da Infância à Adolescência*, São Paulo: Editora Antroposófica. Tradução do original alemão *Entwicklungsphasen des Kindes*.

LIEVEGOED, Bernard (1997/1976), *Fases da Vida: Crises e Desenvolvimento da Individualidade*, São Paulo: Editora Antroposófica. Tradução do original neerlandês *De Levensloop van de Mes*.

LIEVEGOED, Bernard (1999/1983), *O Homem no Limiar: O Desafio do Autodesenvolvimento*, São Paulo: Editora Antroposófica. Tradução do original neerlandês *Mens op de Drempel*.

LONG, Max Freedom (1955), *Growing into Light: A Personal Guide to Practicing the Huna Method*, Marina del Rey: DeVorss Publications.

LONG, Max Freedom (1998/1953), *The Secret Science at Work: The Huna Method as a Way of Life*, Marina del Rey: DeVorss Publications.

LONG, Max Freedom (2000 /1948), *The Secret Science behind Miracles: Unveiling the Huna Tradition of the Ancient Polynesians*, Marina del Rey: DeVorss Publications.

LOWEN, Alexander (1994/1975), *Bioenergetics: The Revolutionary Therapy that uses the Language of the Body to heal the Problems of the Mind*, New York, London, Toronto, Ontario, Auckland: Penguin Arkana.

MASLOW, Abraham (1998/1968), *Toward the Psychology of Being*, New York: Wiley.

NIETZSCHE, Friedrich (1987/1895), *Also Sprach Zarathustra*, Stuttgart: Reclam.

PRIEVER, Werner (1999), *Aspekte des Unbewussten*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

QUINCEY, Christian de, "The Promise of Integralism: A Critical Appreciation of Ken Wilber's Integral Psychology", *Journal of Consciousness Studies*, 7, N.º 11-12, 2000, pp.177-208.

RYCROFT, Charles "The Psyche and the Senses" in Csáky, Mick (ed.1979), *How Does it Feel ? Exploring the World of Your Senses*, New York : Harmony Books, pp.69-75.

SCHNEIDER, Johannes W. (2000), *Der Doppelgänger: Die Schattenseite unserer Selbst*, Dornach: Verlag am Goetheanaum.

SEGAL, Robert A. (ed.1998), *Encountering Jung On Mythology*, Princeton: Princeton University Press. Compilação de textos seleccionados de C. G. Jung a partir das edições inglesas da Princeton University Press. Traduções do original alemão.

SHARP, Daryl (1987), *Personality Types: Jung's Model of Typology*, Toronto: Inner City Books.

SIMÕES, Mário / RESENDE, Mário / GONÇALVES, Sandra (ed. 2003), *Psicologia da Consciência. Pesquisa e Reflexão em Psicologia Transpessoal*, Lisboa, Porto, Coimbra: Lidel.

SKINNER, B. F. (1976), *About Behaviorism*, New York: Vintage.

SOARES, Paula Maria Gonçalves (1995), *Percursos pelo Lebensrückblick de Lou Andreas-Salomé: Autoconhecimento. Autenticidade. Auto-bio-grafia*, Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

STEINER, Rudolf (1999/1908) *Matéria, Forma, Essência. O Caminho Cognitivo da Filosofia à Antroposofia*, São Paulo: Editora Antroposófica. Tradução do original alemão *Philosophie und Anthroposophie*.

TANSLEY, David V. "Extrasensory Perception and Healing" in Csáky, Mick (ed.1979), *How Does it Feel ? Exploring the World of Your Senses*, New York : Harmony Books, pp.247-255.

WHITMORE, Diana (2000/1991), *Psychosynthesis Counselling in Action*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

WILBER, Ken (1999), "Integral Psychology: Consciousness, Spirit, Psychology, Therapy" in *The Collected Works of Ken Wilber*, vol. 4, Boston and London: Shambhala, pp. 423-717.

WILBER, Ken (1999), "In the Eye of the Artist" " in *The Collected Works of Ken Wilber*, vol. 4, Boston and London: Shambhala, pp. 371-381.

WILBER, Ken / ENGLER, J. / BROWN, D. (1999/1986), "Transformations of Consciousness" in *The Collected Works of Ken Wilber*, vol. 4, Boston and London: Shambhala, 47-176.

WILBER, Ken (2002/1996), *Uma breve História de Tudo*, Porto: Via Óptima. Tradução do original inglês *A Brief History of Everything*.

WILBER, Ken "Waves, States and Self. Further Considerations for an Integral Theory of Consciousness", *Journal of Consciousness Studies*, 7, N.º 11-12, 2000, pp. 145-176.

WOITINAS, Siegfried (2000), *Der Mensch zwischen kosmischen und irdischen Energien*, Stuttgart: Urachhaus.

Planos de Percepção do Mundo

AÏVANHOV, Omraam Mikhaël (1996/1981), *Rumo a uma Civilização Solar*, Lisboa: Edições Prosveta. Tradução do original francês *Vers une Civilisation Solaire*.

BECK, D. / COWAN, C. (1996), *Spiral Dynamics: Managing Values, Leadership and Change*, London: Blackwell.

BETRÓ, Maria Carmela (1996/1995), *Heilige Zeichen. 580 Ägyptische Hieroglyphen. Das Land der Pharaonen im Spiegel seiner Schrift*, Berlin: Gustav Lübbe Verlag. Tradução do original italiano *Geroglifici. 580 Segni per Capire l'Antico Egitto*.

BLUMENEHRG, Hans (1997), *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BLUMENBERG, Hans (1981), *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Phillip Reclam Jun.

CAMPBELL, Joseph (1990/1974), *The Mythic Image*, Princeton: Princeton University Press.

DELORS, Jacques et.al. (ed.1996), *Educação: um Tesouro a Descobrir. Relatório da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI*, Porto: Asa Editores. Tradução do original inglês *Learning: The Treasure Within*.

DELUMEAU, Jean (1984/1964), *A Civilização do Renascimento*, Vol. II, Lisboa: Editorial Estampa. Tradução do original francês *La Civilisation de la Renaissance*.

ELIADE, Mircea (1991/1954), *The Myth of the Eternal Return. Or, Cosmos and History*, Princeton: Princeton University Press. Tradução do francês.

ELIADE, Mircea (1987/1957), *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, San Diego, New York, London: Harcourt. Tradução a partir da edição alemã *Das Heilige und das Profane*.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1982/1821), *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Frankfurt/Main: Insel Verlag.

HALE, John R. / BOER, Jelle Zeilinga de /CHANTON, Jeffrey P. /SPILLER, Henry A, "A Fonte do Poder no Oráculo de Delfos", *Scientific American* (versão em português), Ano 2, n°16, Setembro 2003, pp.59-65.

KOESTLER, Arthur (1978), *Janus*, New York: Random House.

KLÜNKER, Wolf-Ulrich (ed.1996/1910-1924), *Angels: Selected lectures by Rudolf Steiner*, London: Rudolf Steiner Press.

LINDEMANN, Beate (ed.1995), *Amerika in Uns. Deutsch-amerikanische Erfahrungen und Visionen*, Mainz: v. Hase & Koehler.

LONG, Max Freedom (1978 /1936), *Recovering the Ancient Magic*, Cape Girardeau: Huna Press.

LUDWIG, Wolfgang "Radionik und das holistische Weltbild: Die Deutung der Quantentheorie", *Comed. Das Fachmagazin für Complementär Medizin*, n.º 9, 2000, pp.38-40.

MICHAELS, Walter Benn (1995), *Our America. Nativism, Modernism and Pluralism*, Durham, London: Duke University Press.

NIETZSCHE, Friedrich (1990/1886), «Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft», in Perfahl, Jost (ed. 1990) *Friedrich Nietzsche : Das Hauptwerk III*, München : Nymphenburger, pp. 529-761.

ROBINS, Kevin (1996), *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*, London, New York: Routledge.

RULAND, Richard (1976), *America in Modern European Literature. From Image to Metaphor*, New York: New York University Press.

SCHADEWALDT, Wolfgang (1998/1976), *Sternsagen*, Frankfurt am Main: Insel.

SCHURÉ, Edouard (1998), *Os Grandes Iniciados. Esboço da História Secreta das Religiões*, Lisboa: Vega. Tradução do original francês *Les Grands Initiés*, s.d.

SCHWARTZ, Hillel (1992/1990), *Os Finais de Século. Lenda, Mito, História de 990 ao ano 2000*, Lisboa: Difusão Cultural. Tradução do original inglês *Century's End*.

SEILING, Max (1999/1912), *Goethe als Esoteriker?*, Göllesheim: Verlag Silberschnur. Reedição do original *Goethe als Okkultist*.

STEINER, Rudolf (1994/1922), *Die Erkenntnis des Menschenwesens nach Leib, Seele und Geist*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag.

STEINER, Rudolf (1956/1922), *Drama und Dichtung im Bewusstseinsumschwung der Neuzeit: Shakespeare, Goethe und Schiller*, Dornach: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung.

STEINER, Rudolf (1999/1894), *The Philosophy of Freedom: The Basis for a Modern World Conception*, Rudolf Steiner Press, Londres. Tradução do original alemão *Die Philosophie der Freiheit*.

TZU, Lao (1963/séc. IV a. C.), *Tao Te Ching*, London, New York, Ontário Auckland: Penguin Classics. Tradução do original chinês.

WILKINSON, Roy (1995/1973), *Teaching History. The Ancient Civilizations. India. Persia. Egypt and Babylonia*, Fair Oaks: Rudolf Steiner College Press.

WIESBERGER, Hella / MARZAHN, Benedikt (ed.1986), *Das Erleben der Farbenwelt: Hinweise zu den Pastellskizzen und Aquarellen von Rudolf Steiner*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag.

ZIPES, Jack (1992/ 1812-15), *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, New York, Toronto, London: Bantam Books. Tradução inglesa a partir do original alemão *Kinder-und Hausmärchen*.

Literatura e(m) Cinema

ADORNO, Theodor W. / Eisler, Hanns (1996/1969), *Kompositionen für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

AGEL, Henri (1973), “De la Dialectique à la Contemplation” in Agel, Henri (1973), *Poétique du Cinéma. Manifeste Essentialiste*, Paris: Editions du Signe, pp. 61-74.

AGEL, Henri (1973), "De L'Invisible et du Spirituel" in Agel, Henri (1973), *Poétique du Cinéma. Manifeste Essentialiste*, Paris: Editions du Signe, pp. 44-59.

AGEL, Henri (1952), *Le Cinéma a-t-il une Âme?*, Paris: Editions du Cerf.

AGEL, Henri (1978), *L'Espace Cinématographique*, Paris: Jean-Pierre Delarge, Éditions Universitaires.

AGEL, Henri (1996), *L'incertitude: Une Constante, de la Littérature au Cinéma*, Paris, Montréal: L'Harmattan.

AGEL, Henri (1981), "Introduction" in Agel, Henri (1981), *Cinéma et Nouvelle Naissance*, Paris. Albin Michel, pp.11-33.

AGEL, Henri (1976), *Métaphysique du Cinéma*, Paris: Editions Payot.

ANDREW, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

ANDREW, J. Dudley (1976), *The Major Film Theories. An Introduction*, London, Oxford, New York: Oxford University Press.

ARNHEIM, Rudolf (1954), *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

ARNHEIM, Rudolf (1989/1957), *A Arte do Cinema*, Lisboa: Edições 70. Tradução a partir da edição inglesa *Film as Art* de 1957.

ARNHEIM, Rudolf (1974/1932), *Film als Kunst*, München: Hanser.

BALÁZS, Béla (1952), *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, London: Dobson. Tradução do original.

BARTHES, Roland / KRISTEVA, Julia et. al. (1975), *Psicanálise e Cinema. Colectânea do n.º 23 da Revista Communications*, Lisboa: Relógio d'Água Editores. Tradução do original francês.

BAUSCHINGER, Sigrid et. al. (ed.1984), *Film und Literatur. Literarische Texte und der Neue Deutsche Film*, Bern, München: Francke Verlag.

BAZIN, André (1983), "La Critique de la Création" in Bazin, André / Narboni, Jean (1983), *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris: Éditions de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, pp.211-248.

BAZIN, André (1983), "Quinze Ans de Cinéma Français" in Bazin, André / Narboni, Jean (1983), *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris: Éditions de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, pp. 19-29.

BAZIN, André (1959-1962), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf.

BLUMENBERG, Hans C. (1980), *Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum Modernen Film 1976-1980*, Frankfurt am Main: Fischer.

CARDOSO, Abílio Hernadez "A Letra e a Imagem: O Ensino da Literatura e o Cinema", *Discursos*, 11-12, 1995-1996, pp.15-35.

CARDOSO, Abílio Hernandez “Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto, *Senso*, n° 1, Outubro 1995, Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp.15-32.

CARROL, Noël (1998), *Interpreting the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.

CHRISTENS, Thomas “Das Beobachten des Beobachters beim Beobachten”, *Blickführung: Cinema*, n.º 41, Novembro 1995, pp.64-74.

DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma.1.L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.

DENK, Rudolf (ed.1978), *Texte zur Poetik des Films*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

DIEDERICHS, Helmut H. (1993), “Filmkritik und Filmtheorie” in Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (ed.1993), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp.451- 464.

DONNER, Wolf (1993), *Gegenkurs. Ausgewählte Kino-Texte (1983-1992)*, Berlin: Verlag Klaus Stemmler.

EISENSTEIN, Sergei (1949), *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Hartcourt Brace &Co. Tradução do original russo.

ELSAESSER, Thomas (1989), *New German Cinema. A History*, London: Macmillan.

FAULSTICH, Werner (1995), *Die Filminterpretation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

FRANKLIN, James (1983), *New German Cinema. From Oberhausen to Hamburg*, Boston: Twayne.

GAST, Wolfgang (1993), *Film und Literatur. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt am Main: Diesterweg.

GEADA, Eduardo (1987), *O Cinema Espectáculo*, Lisboa: Edições 70.

GEADA, Eduardo (1998), *Os Mundos do Cinema. Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, Lisboa: Editorial Notícias.

HICKETHIER, Knut (1996), *Film - und Fernsehanalyse*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

HILL, Geoffrey (1992), *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*, Boston, London: Shambhala.

JACOBSEN, Wolfgang / PRINZLER, Hans Helmut / SUDENDORF, Werner (ed. 1995), *Kino, Movie, Cinema. 100 Jahre Film. 24 Bilder einer Ausstellung*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek / Argon Verlag.

JARVIE, I. C. "Qual é o Problema da Teoria do Cinema?", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, 1996, pp.9-20.

KAES, Anton (1987), *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München: Edition Text + Kritik.

KARPF, Ernst (ed.1991), *Auf der Suche nach Bildern. Zum Motiv der Reise im Film*, Frankfurt/Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, Abteilung Verlag.

KRACAUER, Siegfried (1964), *Theorie des Films. Zur Errettung der Äußerer Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KRACAUER, Siegfried (1984/1947), *Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. Tradução do original inglês *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*.

LAVRADOR, F. Gonçalves (1972/1954), *Justificação da Estética do Cinema*, Lisboa: Plátano Editora.

METZ, Christian (1971), *Langage et Cinéma*, Paris: Larousse.

METZ, Christian (1968), "Quelques Points de Sémiologie du Cinéma" in Metz, Christian (1968), *Essays sur la Signification au Cinéma*, Paris: Éditions Klincksieck, pp. 95-109.

MITRY, Jean (1963-1965), "L'Auteur e L'œuvre" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol I, Paris: Editions Universitaires, pp.42-44.

MITRY, Jean (1963-1965), "Le Cinéma devans les Arts" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol I, Paris: Editions Universitaires, pp.15-23.

MITRY, Jean (1963-1965), "La Conscience du Réel" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol II, Paris: Editions Universitaires, pp.179-221.

MITRY, Jean (1963-1965), "Structures Visuelles et Sémiologie du Film" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol II, Paris: Editions Universitaires, pp.436-449.

MITRY, Jean (2000/1963-1965), *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. Tradução do original francês *Esthétique et Psychologie du Cinéma*.

MONTEIRO, Paulo Filipe "Fenomenologia do Cinema", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, 1996, pp.61-112.

MORIN, Edgar (1997/1956), *O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaio de Antropologia*, Lisboa: Relógia d'Água Editores. Tradução do original francês.

MÜNSTERBERG, Hugo (1970/1916), *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications. Reedição do original *The Photoplay: A Psychological Study*.

NELMES, Jill (ed. 1996), *Introduction to Film Studies*, London, New York: Routledge.

NETENJACOB, Egon / FECHNER, Eberhard (1989), *Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*, Berlin: Quadriga.

ORR, John (1998), *Contemporary Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

PAECH, Joachim (1988) *Literatur und Film*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

PFLAUM, Hans Günther / PRINZLER, Hans Helmut (1992), *Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über da Kino der DDR. Ein Handbuch*, Bonn: Inter Nationes.

PRINZLER, Hans Helmut / RENTSCHLER, Eric (ed. 1988), *Augenzeugen. 100 Texte Neuer Deutscher Filmemacher*, Darmstadt: Verlag der Autoren.

RAPP, Bernanrd / LAMY, Jean-Claude (ed.1995), *Dictionnaire des Films*, Paris: Larousse.

RENTSCHLER, Eric (ed.1986), *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*, New York, London: Methuen.

RENTSCHLER, Eric (ed. 1984), *West German Film in the Course of Time. Reflections on the Twenty Years since Oberhausen*, Bedford Hills, New York: Redgrave.

RENTSCHLER, Eric (ed. 1984), *West German Filmmakers on Film. Visions and Voices*, New York, London: Holmes& Meier.

RODRIGUES, António / BÉNARD da COSTA / et.al. (1996), *Fritz Lang*, Lisboa: Folhas da Cinemateca Portuguesa.

SANDFORD, John (1980), *The New German Cinema*, London: Wolff.

SCHNEIDER, Irmela (1981), *Der Verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

TUDOR, Andrew (1985), *Teorias do Cinema*, Lisboa: Edições 70.
Tradução do original inglês.

WITTE, Karsten (1985), *Im Kino. Texte vom Sehen & Hören*,
Frankfurt am Main: Fischer.

De Wim Wenders

PÖHLMANN, Wolfger (ed. 1995). *Wim Wenders: Photos*, Berlin:
Wim Wenders Produktion/ Verlag der Autoren / Goethe Institut.

WENDERS, Wim / WENDERS, Donata (2000/1999), *The
Companion Book to the Film 'Buena Vista Social Club'*, New York,
Kempen, London: teNeues.

WENDERS, Wim / HANDKE, Peter (1998/1987), *Der Himmel über
Berlin. Ein Filmbuch*, Frankfurt /Main: Suhrkamp.

WENDERS, Wim (2001/1993), *Einmal. Bilder und Geschichten*,
München: Schirmer/Mosel. Edição original em italiano de 1993.
Primeira edição em alemão pelo Verlag der Autoren em 1994.

WENDERS, Wim "I'm at Home Nowhere", Wim Wenders'
acceptance speech for the Friedrich Wilhelm Murnau Prize,
Bielefeld, 17 March, 1991, [http://www.wim-
wenders.com/bio/murnau_price.htm](http://www.wim-wenders.com/bio/murnau_price.htm)

WENDERS, Wim "I'm at Home Nowhere" in Cook, Roger F. /
Gemünden, Gerd (ed. 1997), *The Cinema of Wim Wenders. Image,
Narrative and the Postmodern Condition*, Detroit: Wayne State
University, pp.49-50.

WENDERS, Wim (1976) "Kings of the Road" in Wim Wenders, *On Film. Essays and Conversations*, London: Faber and Faber, pp. 171-175.

WENDERS, Wim (2001), *On Film. Essays and Conversations*, London: Faber and Faber. Compilação conjunta de *Emotion Pictures*, *The Logic of Images* e *The Act of Seeing*.

WENDERS, Wim (1982) "Reverse Angle: New York City, March 1982" in Wim Wenders (2001), *On Film. Essays and Conversation*, London: Faber and Faber, pp.179-181.

WENDERS, Wim (1991), "Talking about Germany", in Cook, Roger F. / Gemünden, Gerd (ed. 1997), *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Detroit: Wayne State University, pp.49-59.

WENDERS, Wim (1992), *The Act of Seeing. Essays, Reden und Gespräche*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren.

WENDERS, Wim (1984) "The American Dream" in Wim Wenders (2001), *On Film. Essays and Conversations*, London: Faber and Faber, pp. 123-154.

WENDERS, Wim (1992/1988), *The Logic of Images. Essays and Conversations*, London, Boston: Faber and Faber. Tradução do original alemão.

WENDERS, Wim (1985), *Tokyo-Ga*, Berlin: Galrev Verlag. Edição trilingue: alemão, inglês e francês.

WENDERS, Wim (1996/1987), *Written in the West*, München: Schirmer Art Books.

Sobre Wim Wenders

BAIER, Martin (1996), *Film, Video und HDTV: Die Audiovisionen des Wim Wenders*, Berlin: Köhler Verlag.

BOUJUT, Michel (1989), *Wim Wenders*, Paris: Flammarion, Champs Contre-Champs.

BOULIN, Jean-François "Alice dans Les Villes À la Recherche d'Un Moi Perdu" in *Études Cinématographiques: Wim Wenders*, n.º 159-164, Lettres Modernes, pp.55-75.

BROMLEY, Roger (2001), *From Alice to Buena Vista. The Films of Wim Wenders*, Westport/Connecticut, London: Praeger.

CAYLA, Denise (1994), *Errance et Points de Repère chez Wim Wenders*, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

CIMENT, Michel (1987), "Entretien avec Wim Wenders" in Ciment, Michel (1987), *Passeport pour Hollywood. Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders*, Paris: Éditions du Seuil, pp.319-362.

COLUSSO, Paolo Federico (1998), *Wim Wenders. Paesaggi Luoghi Città*, Collegno: Testo & Immagine.

COOK, Roger F. / GEMÜNDEN, Gerd (ed. 1997), *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Detroit: Wayne State University.

D'ANGELO, Filippo (1994), *Wim Wenders*, Milano: Il Castoro Cinema.

EHRlich, Linda C. "Meditations on Wim Wenders's 'Wings of Desire' ", *Film and Literature Quarterly*, vol. 9, n° 4, 1991, pp. 242-246.

ESTÈVE, Michel (ed.1994), "Wim Wenders", *Études Cinématographiques*, n° 159-164, Paris: Lettres Modernes.

GRAF, Alexander (2002), *The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway*, London, New York: Wallflowers Press.

GRAFE, Frieda / JACOBSEN, Wolfgang et.al. (1992), *Wim Wenders*, München, Wien: Carl Hanser Verlag.

GROB, Nobert (1991), *Wenders*, Berlin: Edition Filme.

"Falsche Bewegung: Ballade vom Nihilismus", *Filmkritik*, n°227, Novembro 1975, p.521.

FUSCO, Coco "Angels, History and Poetic Fantasy. An Interview with Wim Wenders", *Cineaste*, n° 4, 1988, pp. 14-17.

HUBBELL, Joan "Until the End of the World. Wim Wenders' Dance Around the Planet", *American Film*, Janeiro-Fevereiro, 1992, pp. 51- 52.

KOLKER, Robert Philipp / BEICKEN, Peter (1993), *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

KURTZ, Ulrich "Unsere Freundschaft beruht darauf, daß wir uns sehr respektieren... Gespräch mit Wim Wenders über Peter Handke", in *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, N.º 43, 22. Outubro 2000, pp.871-873.

MAGRIS, Claudio "Paris, Texas: le 'pie bugie' di Wenders", *Bianco e Nero*, nº II, 1985, pp.87-89.

NATALI, Maurizia "L'emblema, la Virgula e l'Acquario", *Filmcritica*, nº 352, Fevereiro 1985, pp. 106-109.

SEIDENBERG, Robert "The Man who Fell to Earth", *American Film*, Vol. VIII, nº 8, pp. 28-32.

SPRINGER, Bernhard (1987), *Narrative und Optische Strukturen im Bedeutungsablauf des Spielfilms. Methodologische Überlegungen entwickelt am Film 'Falsche Bewegung' von Peter Handke und Wim Wenders*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

TRUBE, Achim "Es gibt nur das Nirgendwo, nichts als das Nirgendwo...", *Film*, nº 145, Abril /Maio 1985, pp.43-44.

VILA, Xavier / KUZNIAR, Alice "Witnessing Narration in 'Wings of Desire'", *Filmcriticism*, Vol XVI, nº9, Primavera 1992, p.53-65.

WEINRICHTER, Antonio (1986/1981), *Wim Wenders*, Madrid: Ediciones Monteléon.

"Wim Wenders: 'Quand on ferme les yeux, on voit l'Invisible...'", in *Uni-Reflets*, N.º 3, Novembro de 1995, Universidade de Friburgo, Suíça, pp.1-3.

WINKLER-BESSONE, Claude (1992), *Les Films de Wim Wenders. La Nouvelle Naissance des Images*, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

Bibliografia de Consulta

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain (1991/1969), *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Robert Laffont / Jupiter.

ROOB, Alexander (1997) *O Museu Hermético: Alquimia e Misticismo*, Köln, Lisboa, London, New York, Tokyo: Taschen. Tradução do original inglês.

Anexos

Imagoteca

Índice

Imagoteca

Imagoteca I

- 1 a) Galáxia em Espiral
- 1 b) Hélice de DNA
- 1 c) *As Duas Serpentes - O Fluxo da Kundalini*, Bosohli
- 2 a) *I Ching* com Yin e Yang
- 2 b) Cérebro com Hemisfério Esquerdo e Direito
- 3 a) Figuração de Faraó Egípcio
- 4 a) Templo de Chefren, Antigo Egipto
- 5 a) *A Planta* de C. G. Jung
- 6 a) *A Esfinge*, Antigo Egipto
- 7 a) Egípcio, Antigo Egipto
- 8 a) Interior do Templo de Chefren, Antigo Egipto
- 8 b) Templo a Apólo, Antiga Grécia
- 9 a) Pormenor de Templo grego, Antiga Grécia
- 10 a) Grego, Antiga Grécia
- 11 a) *Lapita e Centauro*, 490-480 a.C.
- 12 a) Figuração de Apólo (Pormenor do Templo de Zeus em Olímpia)
- 13 a) Templo de Delfi
- 14 a) Basílica de Ravenna
- 15 a) *Parzival*, Curtis Woodbridge
- 16 a) Catedral de Chartres
- 17 a) Basílica de São Pedro

- 17 b) *O Feto no Útero*, Leonerdo da Vinci (1510-1512)
- 18 a) *As Proporções da Figura Humana* a partir de Vitruvius, Leonardo da Vinci, (1490)
- 19 a) Pormenor d' *A Criação de Adão* de Miguel Ângelo (1508-1512)
- 20 a) *Madonna Litta*, Leonardo da Vinci (1490)
- 21 a) *São Jorge*, Donatello (1415-1417)
- 22 a) *O Nascimento de Vénus*, Sandro Botticelli (1480)
- 22 b) *Madonna Sixtina*, Rafael (1513-1514)
- 23 a) *A Escola de Atenas*, Rafael (1510-1511)
- 24 a) *A Carta*, Jan Vermeer van Delft, (1666)
- 24 b) *Igreja dos Inválidos*, Paris (1680-1691)
- 25 a) *O Levantamento da Cruz*, Peter Paul Rubens (1609-1610)
- 26 a) *Ceara de Trigo*, Vincent van Gogh (1889)
- 27 a) *O Monte de Sainte-Victoire visto do Planalto de Bibermus*, Paul Cézanne (1899-1900)
- 28 a) *Sonhos Ternos*, Paul Gauguin (1894)
- 29 a) *Ambroise Vollard*, Picasso (1909-1910)
- 30 a) *Eu e a Aldeia*, Marc Chagall (1911)
- 31 a) *Hospital*, Edward Kienholz (1966)
- 32 a) *O Dia dos Deuses*, Paul Gauguin (1894)
- 33 a) *O Beijo*, Rodin (1886)
- 34 a) *Sete Centros de Lótus da Kundalini*
- 35 a) *Astrólogos e Geomantes*, Sir John de Mandeville (1410-1420)

Imagoteca II

Fotogramas de *Alice in den Städten* (1973)

Fotogramas de *Falsche Bewegung* (1975)

Fotogramas de *Im Lauf der Zeit* (1976)

Fotogramas de *Der Stand der Dinge* (1982)

Fotogramas de *Paris, Texas* (1984)

Fotogramas de *Der Himmel über Berlin* (1987)

Fotogramas de *Until the End of the World* (1991)

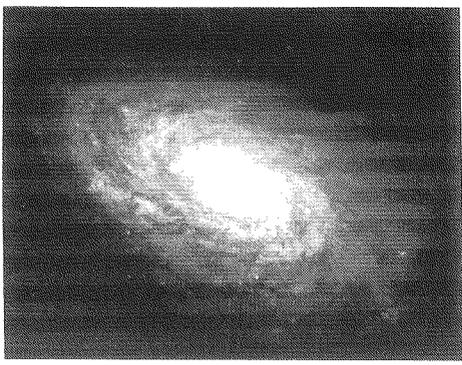
Fotogramas de *The End of Violence* (1997)

Fotogramas de *Buena Vista Social Club* (1998)

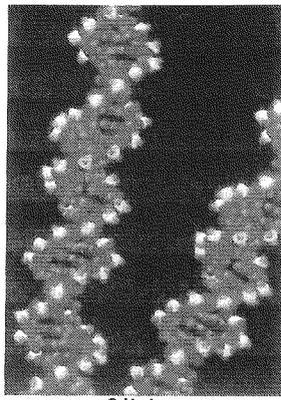
Fotogramas de *The Million Dollar Hotel* (2000)

A terminar, 'Asa do Anjo', Paula Soares, Berlim, 1999.

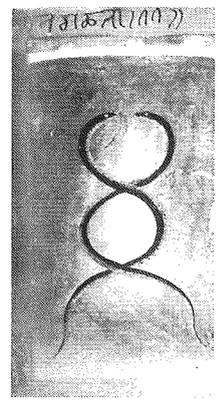
Imagoteca I



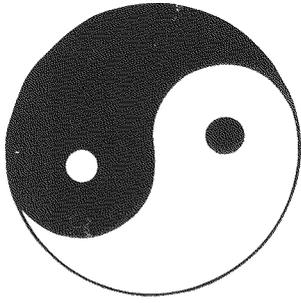
01a.jpg



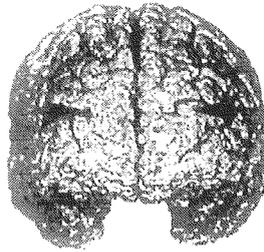
01b.jpg



01c.jpg



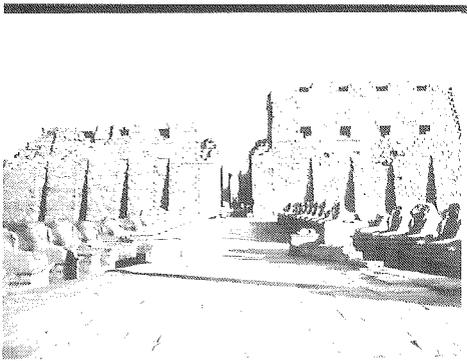
02a.jpg



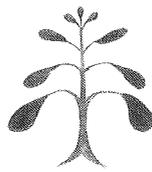
02b.jpg



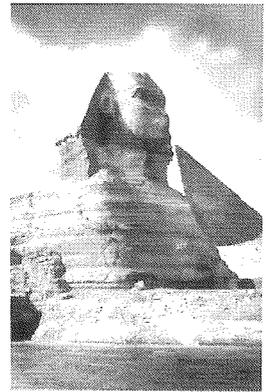
03a.jpg



04a.jpg



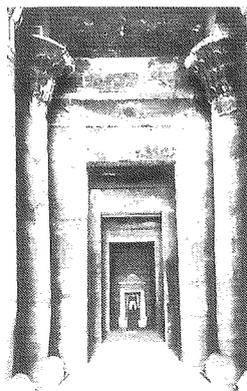
05a.jpg



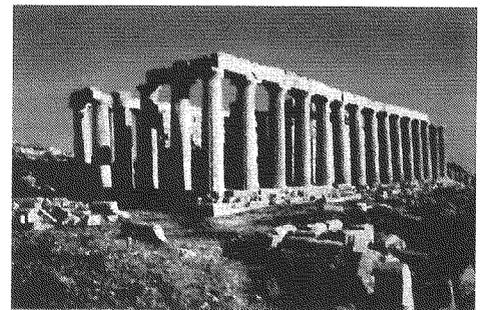
06a.jpg



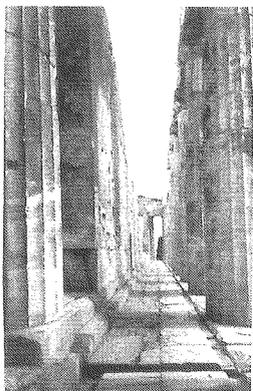
07a.jpg



08a.jpg



08b.jpg



09a.jpg



10a.jpg



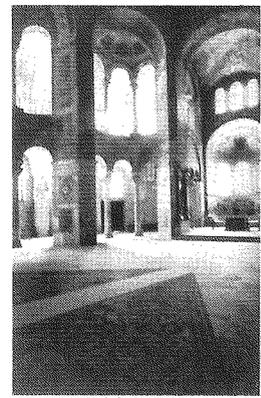
11a.jpg



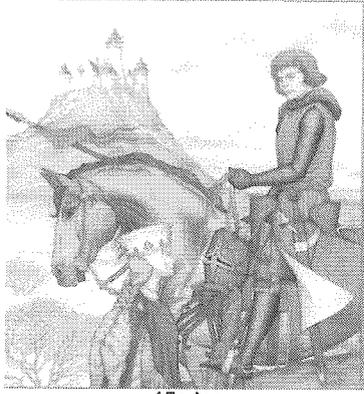
12a.jpg



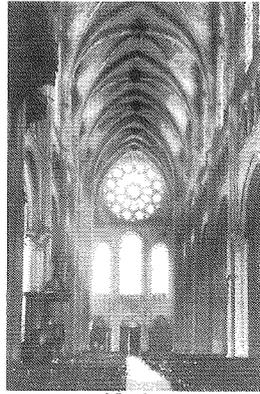
13a.jpg



14a.jpg



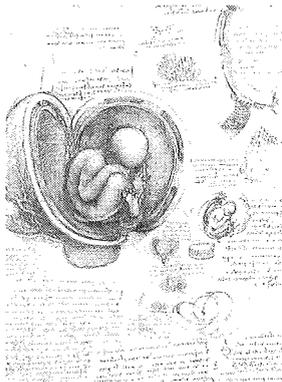
15a.jpg



16a.jpg



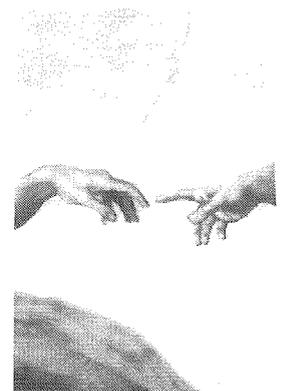
17a.jpg



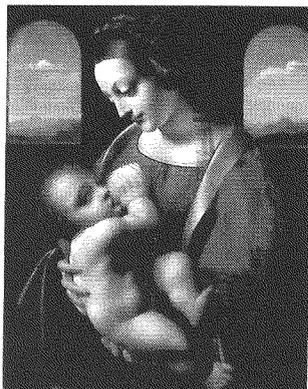
17b.jpg



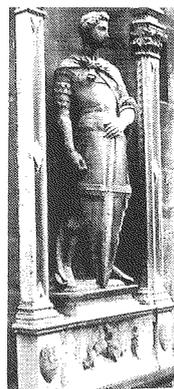
18a.jpg



19a.jpg



20a.jpg



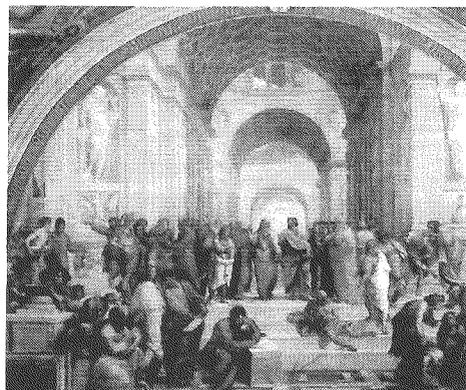
21a.jpg



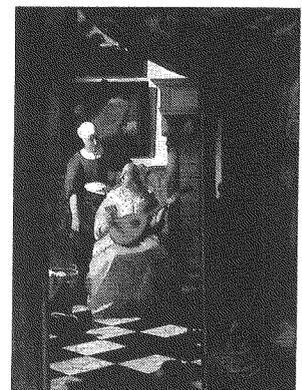
22a.jpg



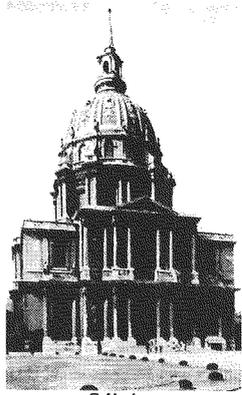
22b.jpg



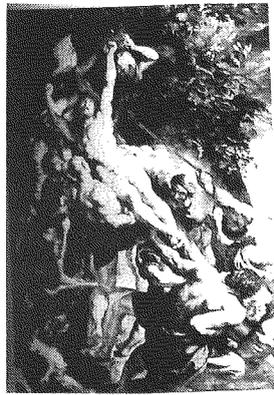
23a.jpg



24a.jpg



24b.jpg



25a.jpg



26a.jpg



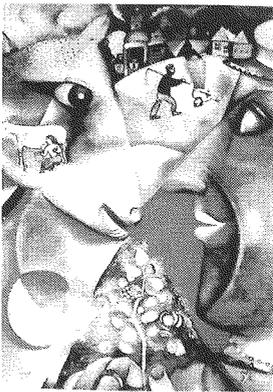
27a.jpg



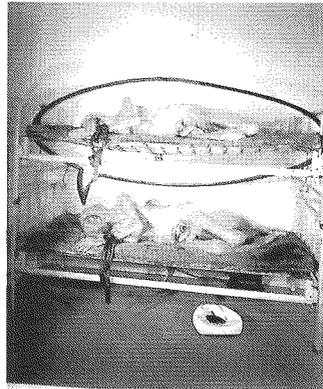
28a.jpg



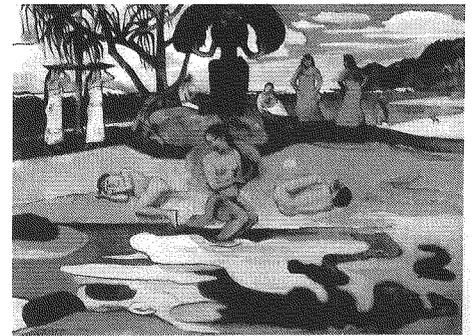
29a.jpg



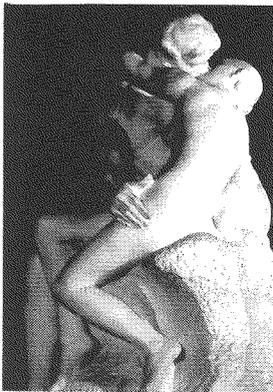
30a.jpg



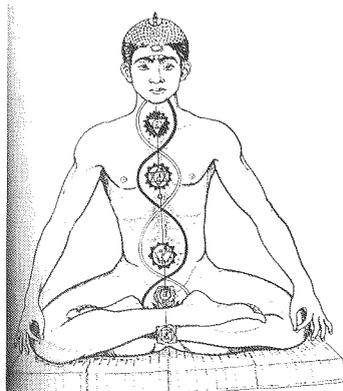
31a.jpg



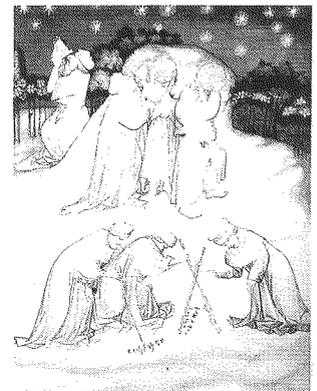
32a.jpg



33a.jpg



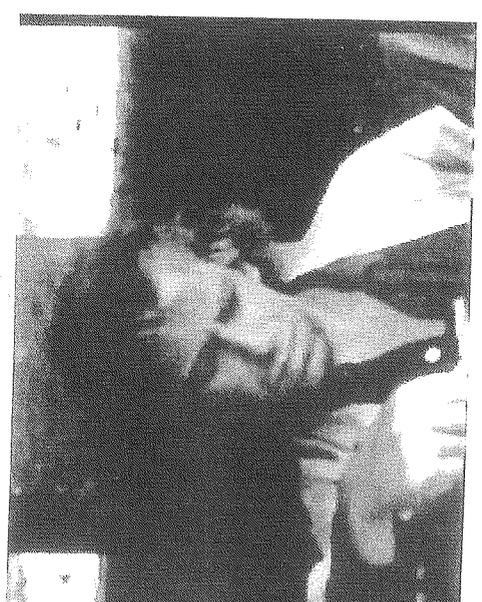
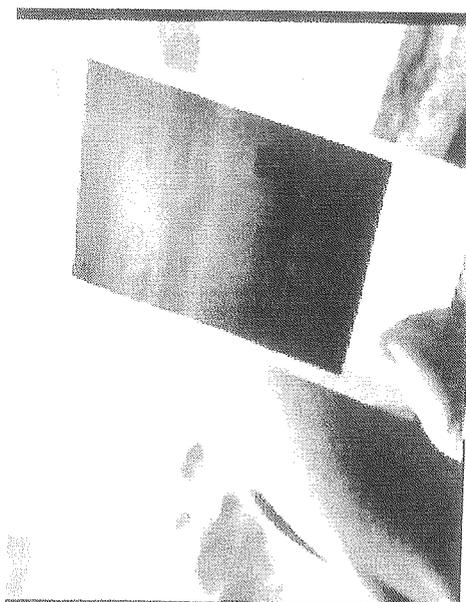
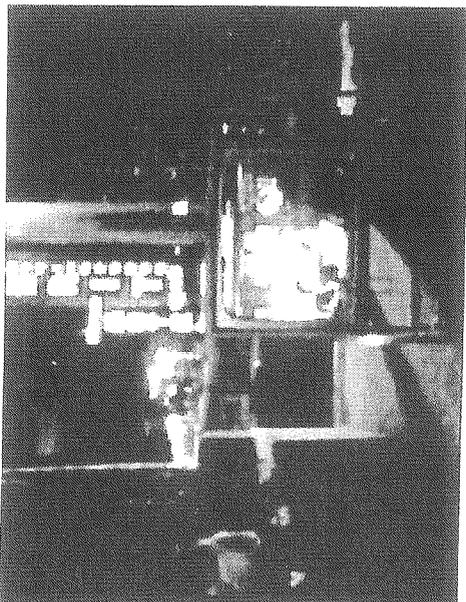
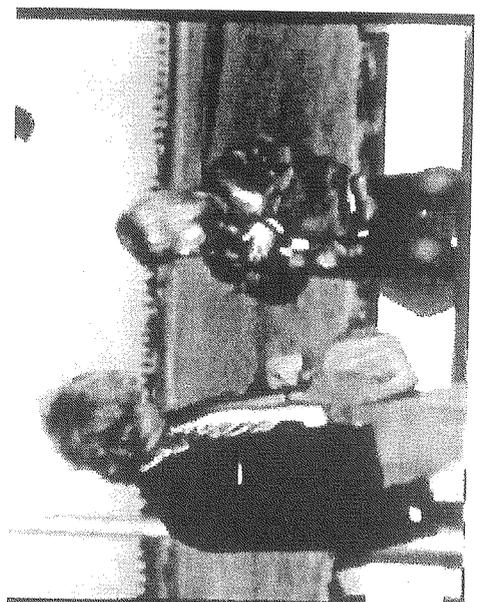
34a.jpg



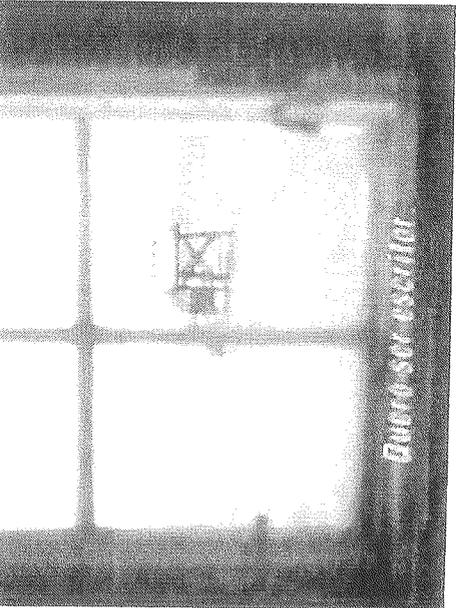
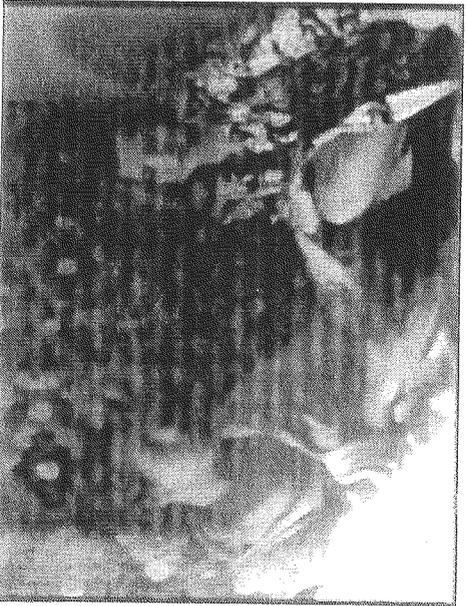
35a.jpg

Imagoteca II

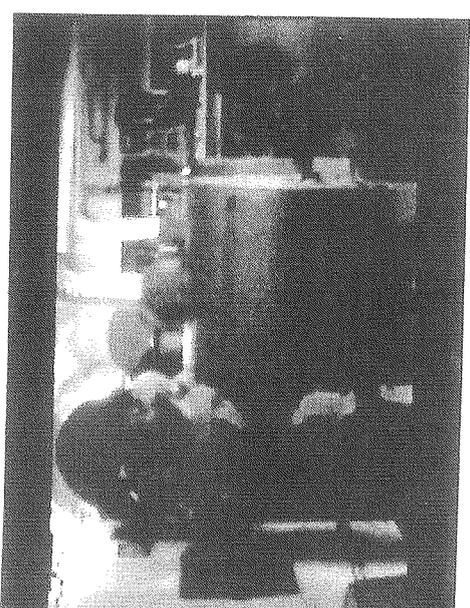
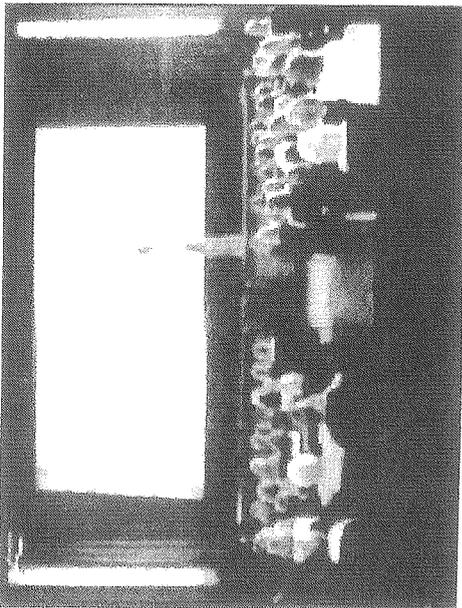
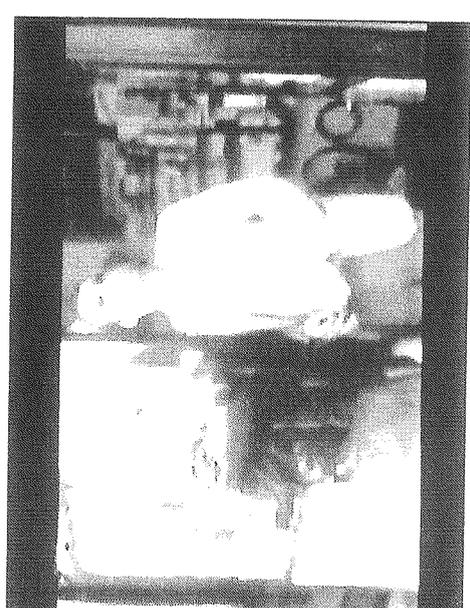
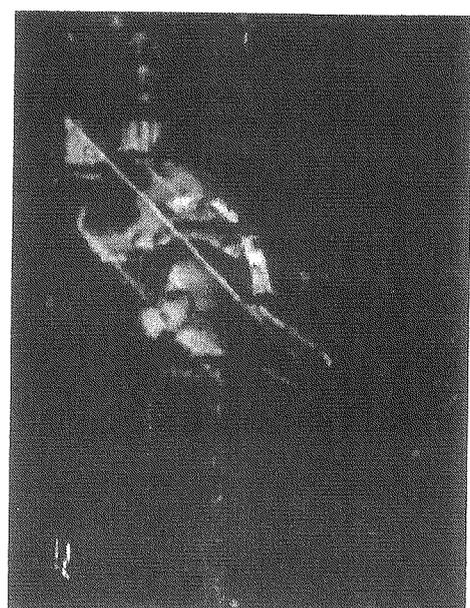
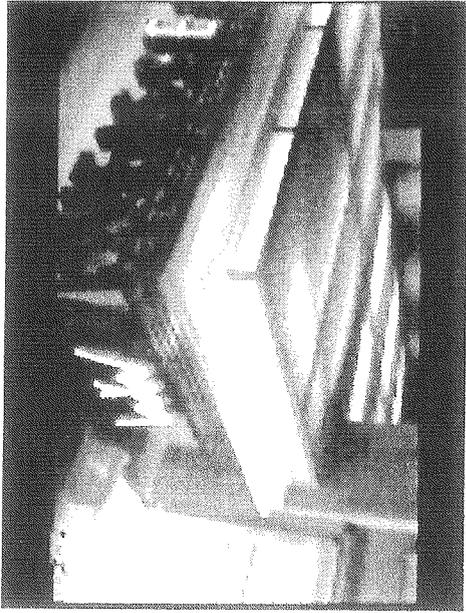
Fotogramas de *Alice in den Städten* (1973)



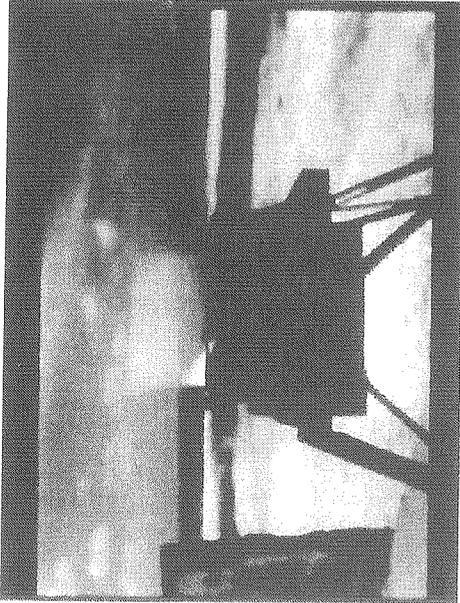
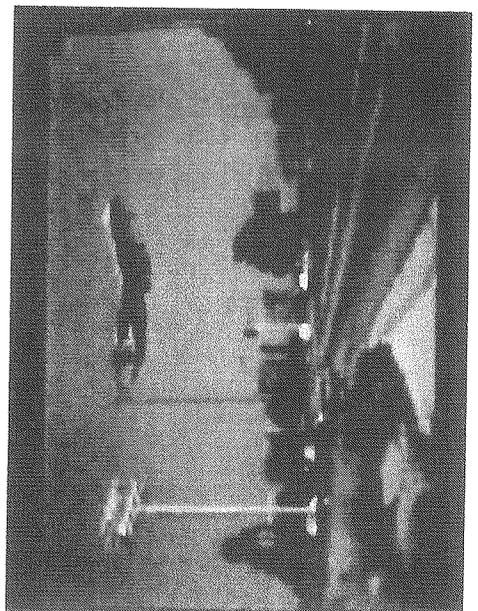
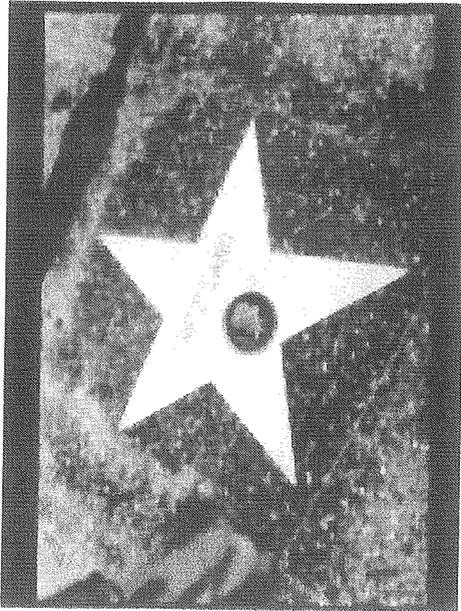
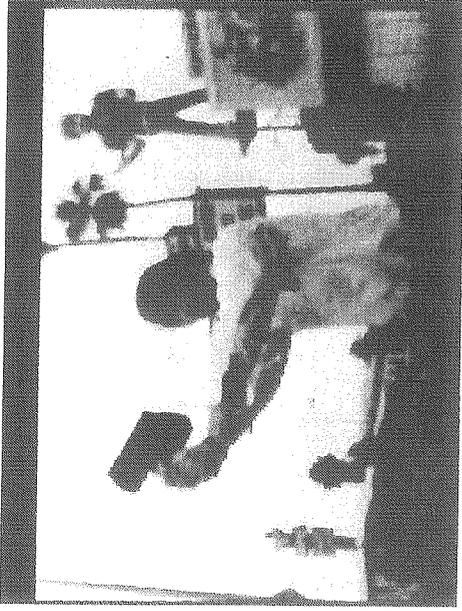
Fotogramas de *Falsche Bewegung* (1975)



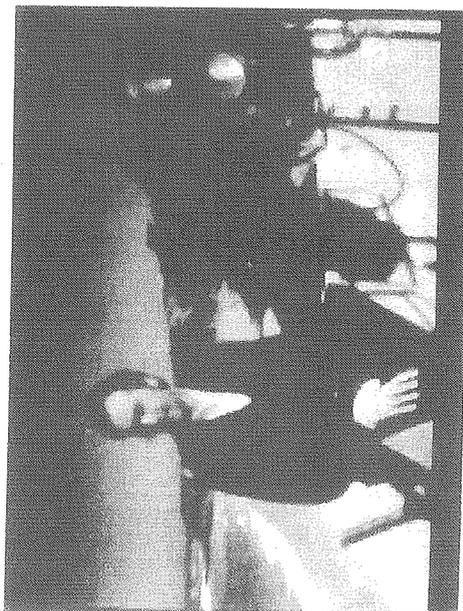
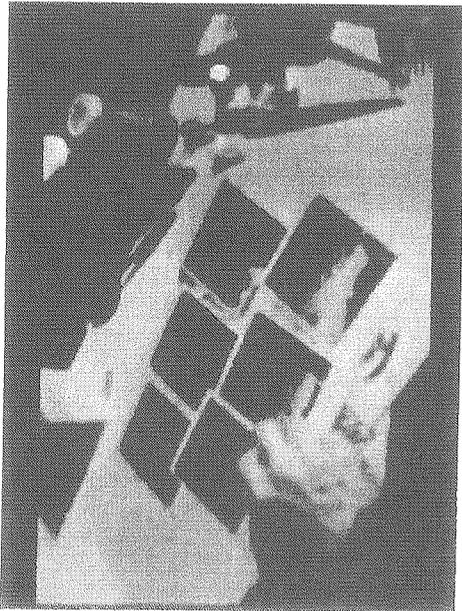
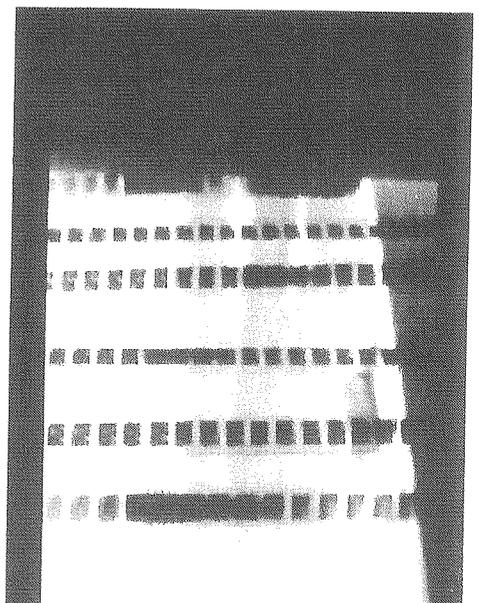
Fotogramas *Im Lauf der Zeit* (1976)



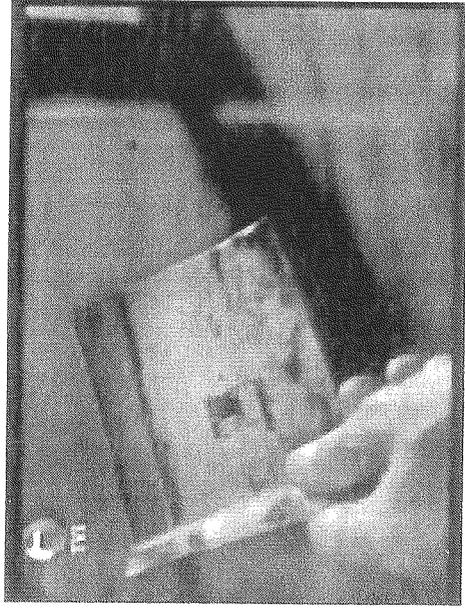
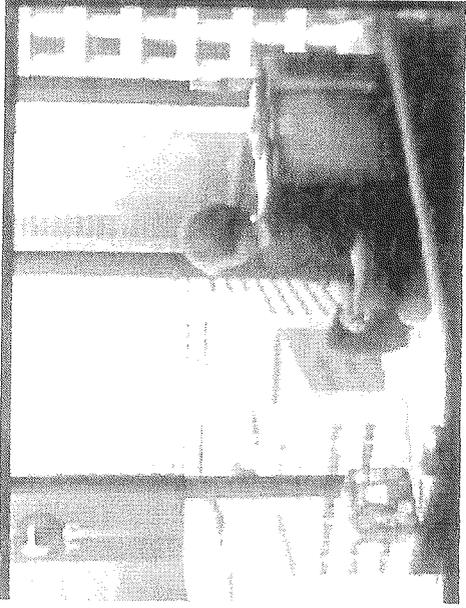
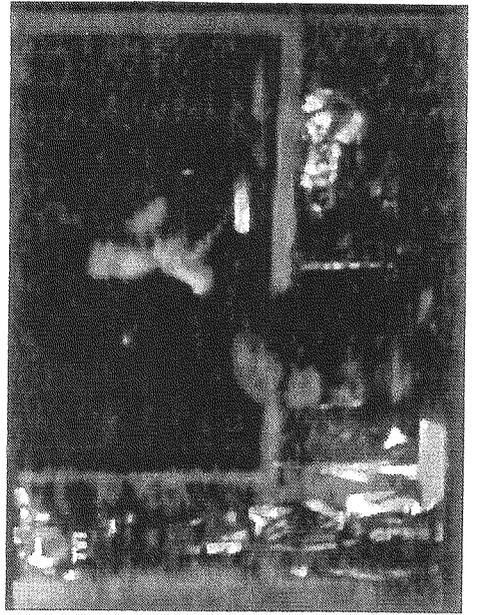
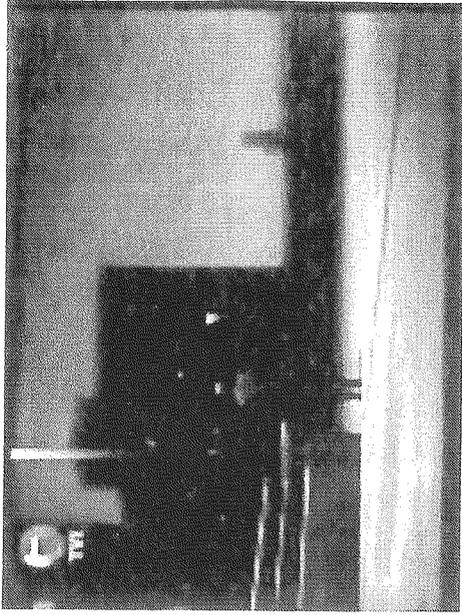
Fotogramas *Der Stand der Dinge* (1982)



+ IT FEELS LIKE
 I'M BACK IN
 THE CITY I
 LOVE TO LIVE
 IN. I'M NOT
 JUST VISITING
 I'M HERE TO
 STAY. I'M
 HERE TO LIVE
 AND WORK AND
 PLAY. I'M
 HERE TO BELONG.
 I'M HERE TO
 MAKE A DIFFERENCE.
 I'M HERE TO
 BE PART OF
 SOMETHING
 GREAT. I'M
 HERE TO
 LIVE THE
 DREAM. I'M
 HERE TO
 MAKE IT HAPPEN.

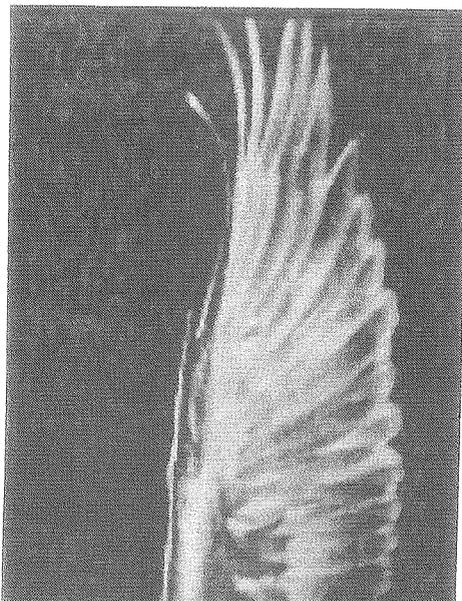
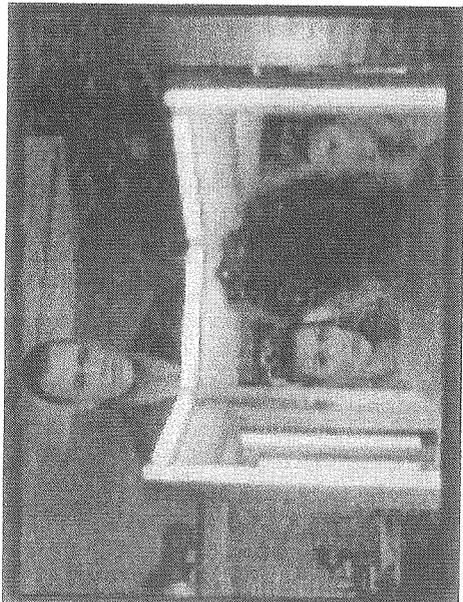
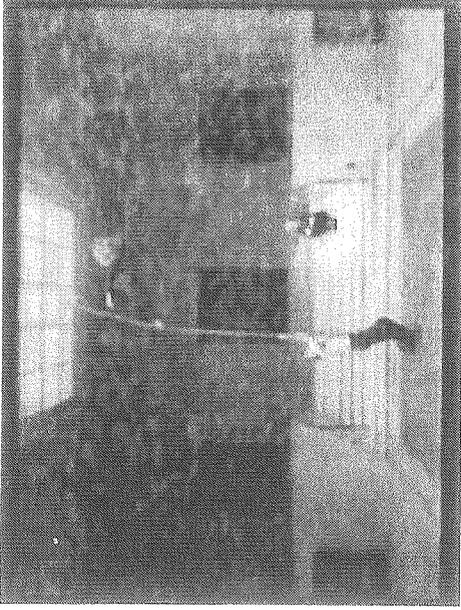


Fotogramas *Paris, Texas* (1984)



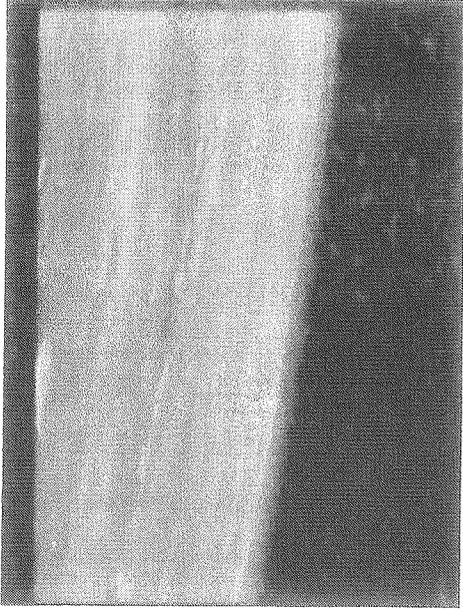
Small, illegible handwritten text or a stamp in the bottom right corner of the page.

Fotogramas *Der Himmel über Berlin* (1987)



Alle das kind kind wagt
wusste es nicht!
dass es kind wagt
alles war icher da

Fotogramas *Until the End of the World* (1991)



Preferia nunca ver uma única
cara,



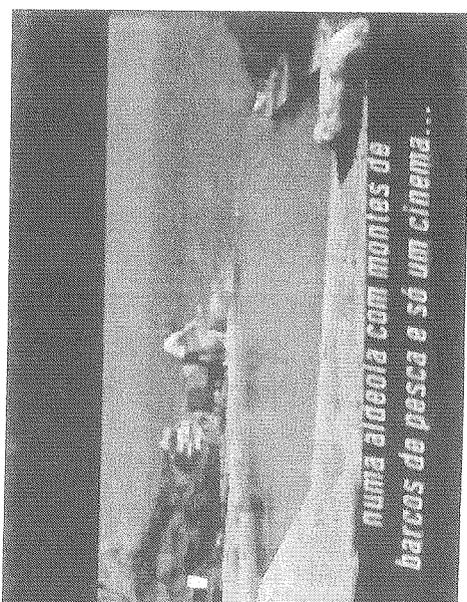
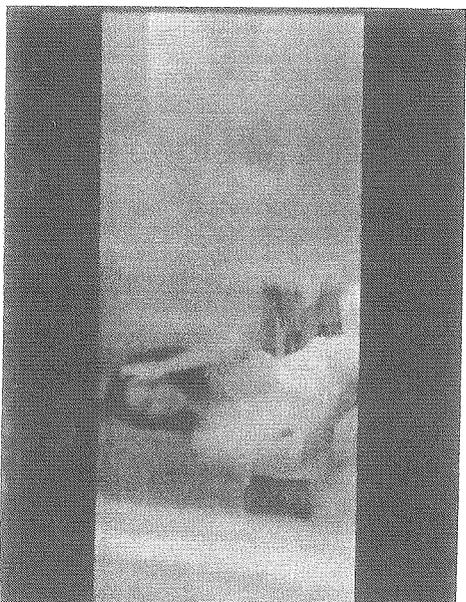
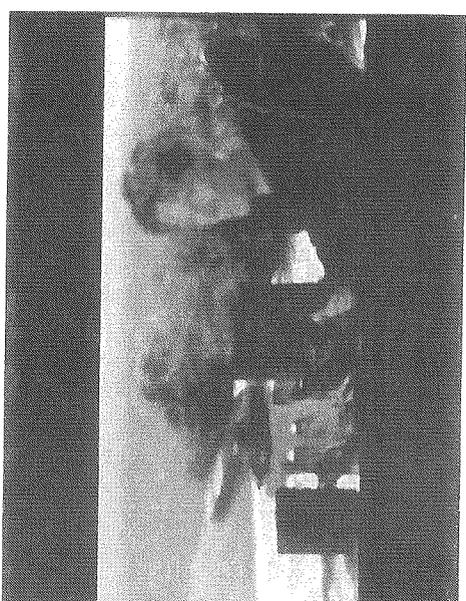
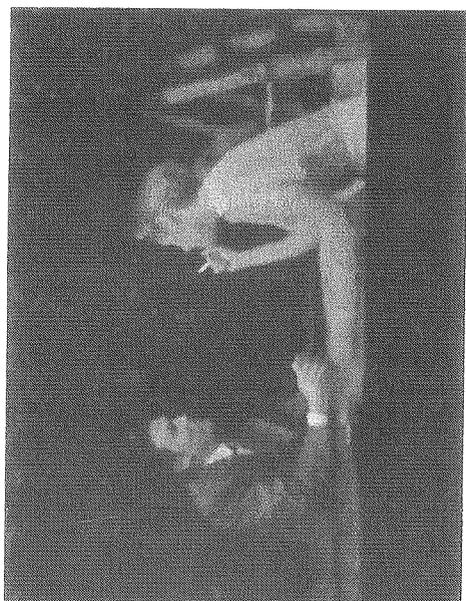
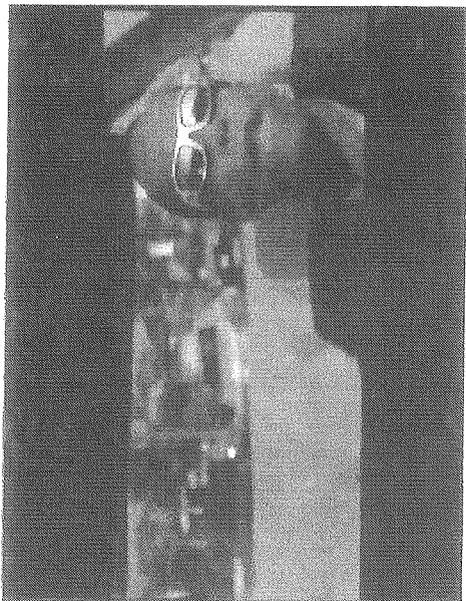
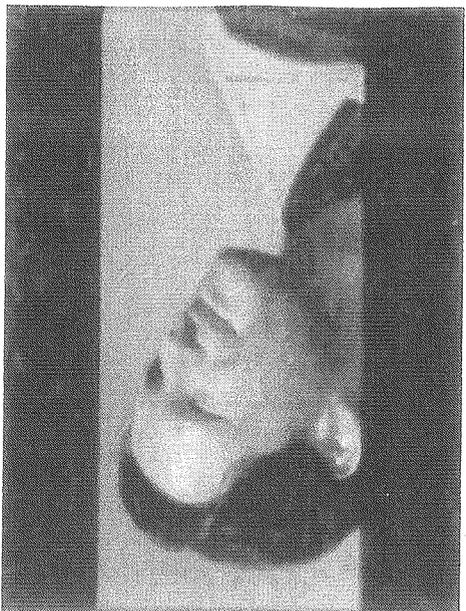
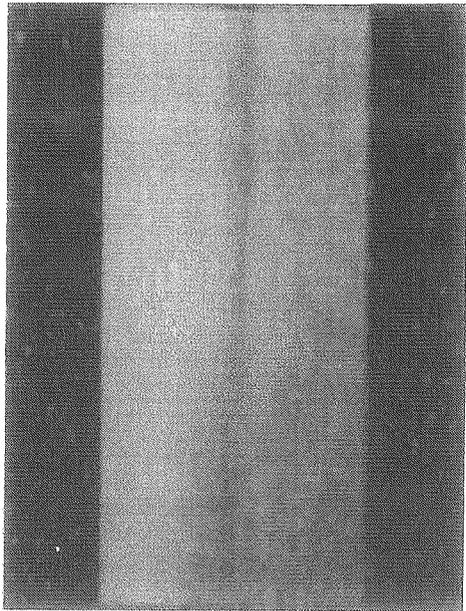
Grava o acontecimento
bio-químico que e ver.



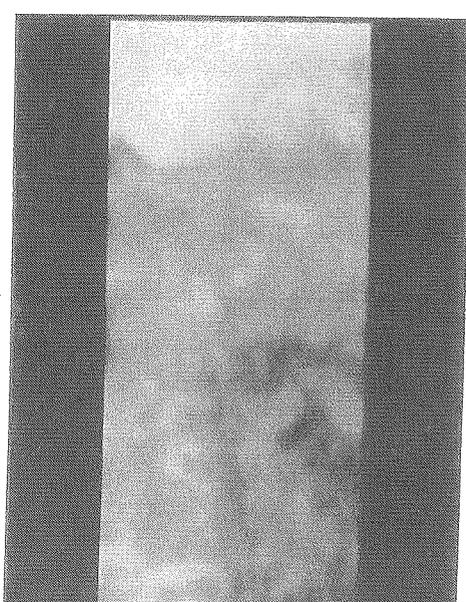
um homem com uma grãde
paixão pelo seu jardim de ervas.



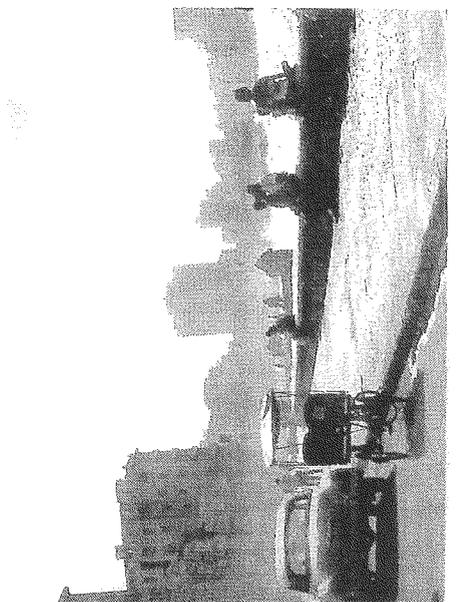
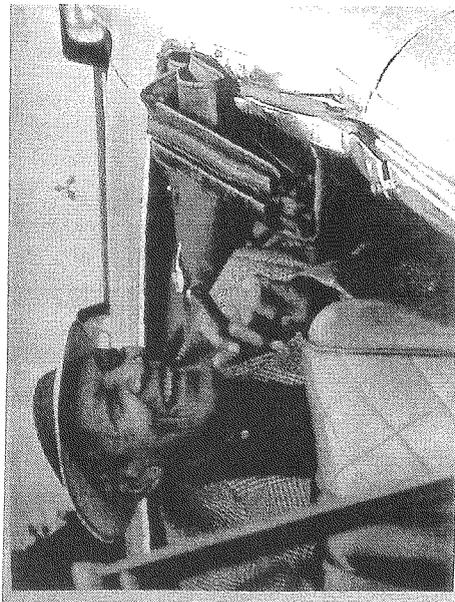
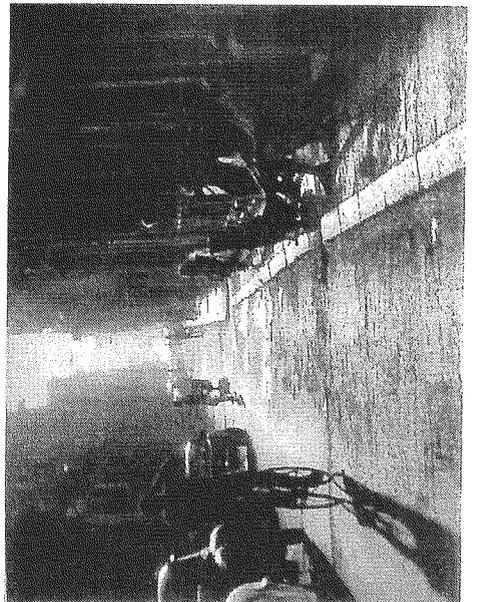
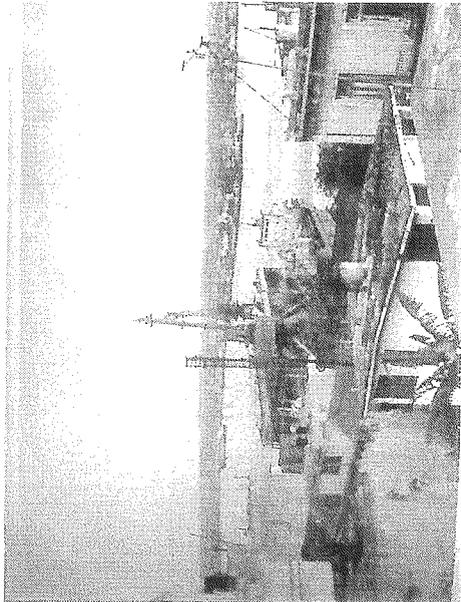
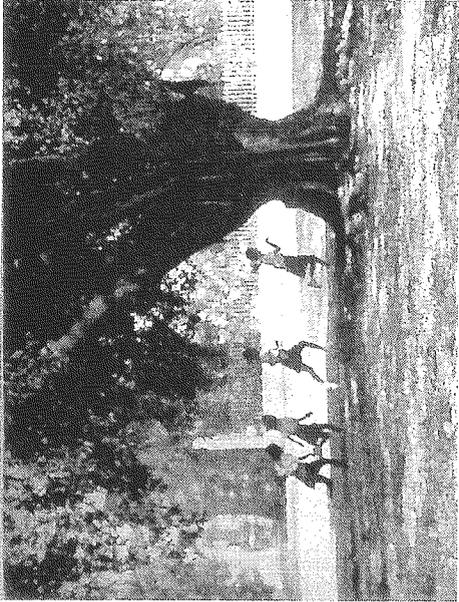
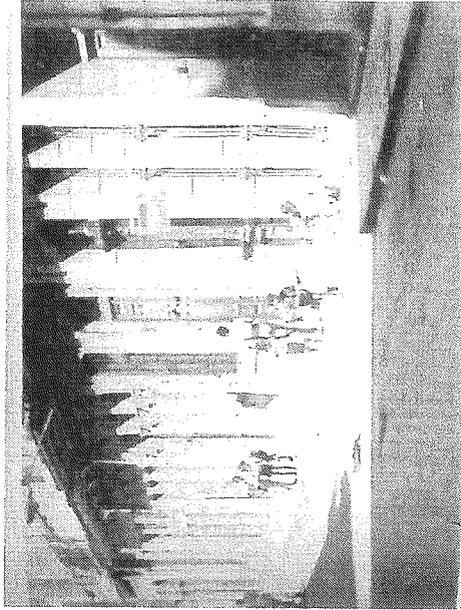
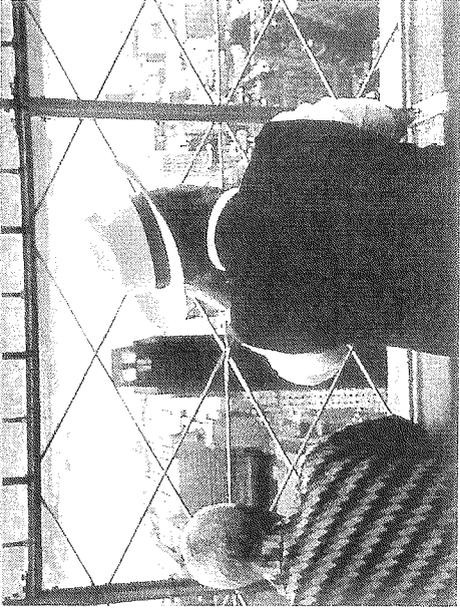
Fotogramas *The End of Violence* (1997)



numa aldeia com montes de barcos de pesca e só um cinema...



Fotogramas *Buena Vista Social Club* (1998)



Fotogramas *The Million Dollar Hotel* (2000)

