

***PLAY***

**Gustavo Eduardo Figueira de Jesus**

Trabalho Projeto  
Mestrado em  
**Comunicação, Cultura e Artes – Estudo da Imagem**

Trabalho efetuado sobre a orientação de:  
Dra. Mirian Estela Nogueira Tavares  
Dr. António Pedro Cabral dos Santos

2013



**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

***PLAY***

**Gustavo Eduardo Figueira de Jesus**

Trabalho Projeto  
Mestrado em  
**Comunicação, Cultura e Artes – Estudo da Imagem**

Trabalho efetuado sobre a orientação de:  
Dra. Mirian Estela Nogueira Tavares  
Dr. António Pedro Cabral dos Santos

2013



## **PLAY**

“Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referencias incluída.”

“ A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.”







## **Resumo**

O desassossego é concernente à arte. É a partir deste pensamento que desenvolvemos um corpo de trabalho artístico orientado na busca da ideia que está presente na origem do objeto de arte. Para isso foram criadas quatro obras cuja função é percorrer o caminho que leva à averiguação desta procura. As obras são acompanhadas por uma articulação entre teoria e prática que surge no sentido de uma melhor compreensão destas. Neste contexto incrementamos em simultâneo uma tentativa de, através das ciências da mente e da relação desta com o cérebro, nos dirigirmos ao ponto crucial da pesquisa.

**Palavras-chave:** Arte, Ideia, Mente, Origem.



## **Abstract**

Restlessness is concerning to art. It is from this thought that we have developed a body of art work oriented in the search of the idea that gives rise to the art object. For that, four works were created whose function is to course the way towards the search of this demand. The works go along with an articulation between theory and practicum towards a better understanding. In this context we simultaneously increase an attempt, through the sciences of the mind and its relationship with the brain, to address to the crucial point of the research.

**Key-words:** Art, Idea, Mind, Ancestry.



## Índice

Introdução	
1 – Estados Alterados de Consciência	17
2 – Da Mente ao Cérebro	21
3 – Abordagem à Morfologia do Cérebro e ao Funcionamento do Sistema Visual	22
4 – Processo Visual	26
5 – Recursos da Memória na Percepção da Arte	31
6 – Sobre as Emoções	34
7 – Arte e Emoção	37
8 – Configuração do Processo	57
9 – Mundos	61
10 – Oráculo	73
11 – Modulor	87
12 – Simulacro	101
Conclusão	115
Bibliografia	



## Introdução

A relação do artista com o fruto da sua criação, a arte, foi sempre alvo de questionamento por parte de outros, alheios ao envolvimento e à cumplicidade que se gera entre ambos, artista e arte. Não nos referimos somente ao espectador comum mas igualmente a observadores intimamente ligados ao mundo da arte, analistas, críticos, curadores, entre tantos outros. Mesmo entre os artistas é, muitas vezes, evidente a curiosidade acerca do processo criativo do colega. Isto acontece porque o ato criativo é algo individual e, de algum modo, “aparentemente” impenetrável. É a partir deste juízo, simples, que propomos, de forma humilde, uma infiltração neste vínculo tão particular com a finalidade de nos acercarmos de alguns destes “segredos”. Para o podermos fazer teremos de ter em conta estudos baseados em alguns autores que têm, nos últimos anos, mergulhado na pesquisa destes “mistérios”. O trabalho que se segue procura, em primeiro lugar, de forma humilde, compreender a mente em termos biológicos, abordando as neurociências, as ciências do cérebro em fusão com as ciências da mente, que tiveram origem na psicologia cognitiva e que resultaram numa nova ciência da mente que tem permitindo um diálogo entre as referidas ciências do cérebro com outras áreas do conhecimento. Pretendemos, deste modo, acercarmo-nos da compreensão sobre o que pode levar o artista a criar, onde, como e porquê nasce a ideia que dá origem ao objeto artístico. Em segundo lugar, alcançar uma hipótese semelhante de resposta a partir da arte. Para tal propomos o trabalho artístico que se desenvolveu e através do qual se poderá, de modo mais direto, perceber a solução para o problema em questão. Adicionalmente, e para facilitar essa leitura, cada objeto é acompanhado por um relatório que tem como intuito principal uma perceção de ordem mais teórica desse mesmo objeto, do seu processo construtivo e das inquietações que possam estar na sua origem.

Este decurso vem na sequência das inquirições que, como artista plástico e como ser pensante, faço a mim mesmo. Tendo em conta a possibilidade de uma

resposta exata e concreta, provavelmente, poderá nunca vir a ser alcançada (e se o fosse, provavelmente, a arte, perderia o seu interesse e certamente seria o seu fim, situação que não perspetivamos no futuro), devido às características peculiares da consciência de cada indivíduo e da inegável importância dessa mesma consciência na criação da obra de arte. É a partir do permanente questionamento que se continua a fazer Arte e a inquirir, numa dependência, diríamos, urobórica. Com este estudo pretende-se contribuir, de algum modo, no complemento de pesquisas que têm sido feitas, na mesma direção, em diversas áreas do conhecimento.

A escolha destas novas ciências da mente, por um lado e, da concretização do objeto artístico, por outro, surgiu da necessidade de confrontar e complementar uma área, de certo modo, subjetiva, inata, e do foro do inconsciente (do fazer e do entender arte) com outras áreas de caráter mais científico. Ambas, uma seguindo metodologias subjetivas, outra, metodologias cientificamente comprovadas esforçam-se para adicionar um contributo em campos abrangentes de estudo que podem ir da Filosofia à Psicologia Cognitiva ou da Estética à História da Arte, entre tantos outros campos do saber. Esta escolha, de polaridades, praticamente opostas e metodologias tão diversas, pode convergir numa síntese dialética gerando, dessa forma, sempre novas hipóteses de compreensão mas, dificilmente, dada a autonomia da arte, uma conclusão absoluta final. Consideramos que este tema é, apesar da enorme investigação que à sua volta é feita em diferentes áreas cognitivas, merecedor de novas investigações que poderão sempre contribuir para a obtenção de novas descobertas. Por esta razão dedicamos uma particular atenção a estudos elaborados por Colin Martindale, Eric Kandel ou Nicholas Humphrey, em áreas científicas referentes ao estudo do cérebro, da mente e da consciência, com o pendor de tentarmos uma clarificação, tanto quanto possível, sobre a subjetividade inerente ao fazer artístico. A partir desta “acareação” algumas deduções foram feitas, desde logo, a hipótese de a arte ter origem na ideia e esta ser, inicialmente, fruto de um processo inconsciente. Do mesmo modo, a representação, inerente a qualquer tipo de criação artística, parece-nos ser simultânea à ideia e ambas se desenvolverem num mesmo bloco.

## 1 - Estados Alterados de Consciência

Falar de consciência é falar de uma “coisa” que se percebe existir mas não se sabe exatamente o que é. Podemos descrevê-la como uma qualidade momentânea que caracteriza percepções, tanto vindas do mundo interior como do mundo exterior. A consciência tem sido um dos principais alvos de pesquisa das ciências cognitivas, em particular, do campo da psicologia, da filosofia entre outros campos de investigação. Neste primeiro capítulo iremos versar alguns estados da consciência na tentativa de encontrar respostas para a temática que irá ser abordada ao longo deste trabalho, de que modo nasce a ideia criativa em arte. Pondo como possibilidade a contribuição que estes estados da consciência possam dar ao meu processo criativo assim como à sua inquirição “sentido”.

O professor Colin Martindale, especialista em psicologia e arte,<sup>1</sup> enumera vários estados de passagem entre a vigília e o sono pela seguinte ordem — vigília, pensamento orientado a problemas — fantasia realista — fantasia autista — sono — estados hipnagógicos — sonhos.

Segundo o autor, na consciência vigilante preocupamo-nos com a resolução de problemas, normalmente em resposta a estímulos ambientais. Quando esses estímulos se começam a dissipar, outros tipos diferentes de consciência vêm substituí-los, inicialmente através de uma fantasia realista que nos orienta para a resolução de problemas, e gradualmente para uma fantasia autista, uma fantasia mais distante da realidade. No sono, a que Martindale se refere, o pensamento torna-se muito menos direcionado e as imagens sucedem-se sem sequência narrativa. Seguidamente, o sono vai-se fundindo em estados hipnagógicos que se sucedem à medida que adormecemos, estes estados são, por vezes, de grande intensidade (alucinações hipnagógicas), que nos levam a acreditar numa imagem, por exemplo, quando

---

<sup>1</sup> Martindale (1981)

acordamos repentinamente. Estas alucinações hipnagógicas são tanto visuais como auditivas. Por fim, os sonhos são uma sucessão de imagens narrativas das quais muitas vezes nos lembramos. Muita dessa “estrutura narrativa” é adicionada ao acordar, quando recordamos esses sonhos. O sono REM (*rapid eye movement*) é rico na produção de imagens mentais, por vezes estranhas, imagens que se transformam noutras diferentes, dando origem, por exemplo, à experimentação de sensações de voo, de evasão ou queda juntamente com outro tipo de emoções. Podemos falar de “consciência fragmentada”, segundo o neuropsicólogo Charles Laughlin, no que se refere à primeira parte desta sequência. Durante o dia passamos sucessivas vezes de uma atenção virada para o exterior para uma atenção virada para o interior, isto é inerente ao funcionamento do nosso sistema nervoso. Estes estados direcionados para o interior são aceites socialmente de diversas formas, tanto como sendo estados patológicos ou espirituais, como não causando qualquer tipo de atenção específica. Uma outra trajetória que passa através do mesmo espectro, mas com efeitos muito diferentes (trajetória intensificada), está relacionada com a direção até ao interior e à fantasia. Os estados autistas, semelhantes aos sonhos, podem ser induzidos através de meios como a privação sensorial onde uma diminuição de estímulos externos leva à libertação de imagens internas, comparável a técnicas usadas em meditações orientais ou em auto-hipnose. Isto pode ser conseguido através da repetição de mantras ou na concentração de pontos focais, tanto auditivos como visuais, na repetição de sons ou imagens, na fadiga, na dor, no jejum ou na ingestão de substâncias psicotrópicas de modo a modificar a consciência até à libertação de imagens geradas interiormente. Estados patológicos como a epilepsia ou a esquizofrenia também podem levar a consciência a uma trajetória intensificada. Estes estados alucinatorios podem, portanto, resultar de processos naturais ou serem induzidos de livre vontade. Encontramos este tipo de fenómenos, bastante comuns, com a atividade do sono e dos sonhos, contudo também sabemos que estamos a falar de coisas diferentes. Os sonhos mostram-nos, de certa forma, como funcionam as alucinações principalmente se considerarmos valores ocidentais mais antigos, onde lhes era dada uma mais importante significância.

Os estados que vão até ao extremo final da trajetória intensificada, visões e alucinações que podem dar-se em qualquer um dos cinco sentidos, denominam-se geralmente por “estados alterados da consciência”. Isto também se aplica a sonhos e

estados interiores da trajetória normal, embora se prefira restringi-los a estados alucinatorios e de transe. No Ocidente, por exemplo, isto leva-nos a comparar uma consciência ordinária, estabelecida, com uma consciência alterada ou pervertida. O facto, e como até aqui foi demonstrado, é que todas as partes do espectro são autênticas. Todos estes estados fazem parte do sistema nervoso e são absolutamente produzidos pela nossa natureza humana. As imagens mentais que se experimentam nos estados alterados da consciência derivam maioritariamente da memória, como tal são culturalmente específicas. O resultado da passagem por estes estados traduz-se na experimentação de imagens e percepções. Numa fase inicial podem-se verificar percepções visuais geométricas, pontos, quadriculas, *zigzagues*, linhas curvas ou serpenteadas, vulgarmente instáveis e titilantes. Qualquer um de nós certamente já passou por este tipo de experiência, tanto de olhos fechados como abertos, de olhos abertos surgem muitas vezes à volta de contornos de objetos, ou quando se tem enxaquecas. São situações que vulgarmente acontecem num ápice de tempo, como um *flash*, mas que também podem ser prolongadas apesar de não terem um controle consciente. Podemos nomeá-los como “fenómenos entópticos”, por se passarem dentro do sistema visual. Ou “fosfenos” quando acontecem dentro do globo ocular podendo ser induzidos por pressão deste, sendo assim fenómenos entoftálmicos.

Numa segunda fase, os fenómenos entópticos podem ganhar formas icónicas de objetos familiares da vida quotidiana. O cérebro, entre outras, deve recorrer à memória curta e recriar estas imagens consoante a disposição do individuo. Por exemplo, uma forma circular pode ser compreendida como uma laranja, se o individuo tiver fome ou como um copo de água se tiver sede.

Numa terceira fase, conforme se vai entrando nela, as imagens começam a sofrer grandes alterações. Muitas pessoas experienciam uma sensação de vórtice, um redemoinho ou um túnel giratório que as rodeia e suga para o fundo. Diminui a informação do exterior e o individuo torna-se cada vez mais autista. Os lados do vórtice ficam marcados por um enredo de quadrados como ecrãs de televisão e que são as primeiras alucinações icónicas produzidas espontaneamente. Conforme os fenómenos entópticos vão dando lugar às alucinações icónicas estes quadrados vão cobrindo completamente o vórtice. As alucinações dos túneis também estão associadas a experiências com a morte. Vulgarmente, esses túneis têm uma luz central que atrai e repele uma grande quantidade de imagens, maioritariamente luminosas – o vórtice é, muitas vezes, descrito por xamãs de culturas não ocidentais primitivas como

uma entrada no solo que dá acesso ao mundo dos espíritos. As imagens icônicas desta terceira fase são oriundas da memória e estão maioritariamente associadas a experiências emocionais intensas. Estas imagens transformam-se sucessivamente e aumentam de vivacidade, tornando-se autónomas. No entanto, nesta fase significativamente icônica, estas imagens podem coabitar com os fenómenos entópticos formando imagens compostas como por exemplo um homem com pernas em *zigzague*. É nesta fase que o indivíduo pode fazer parte das suas próprias imagens, fundir-se com elas, tanto nas icônicas como nas entópticas e que pode ter a sensação de se estar transformando noutra, num animal ou qualquer outro ser espantoso.

Estas três fases do espectro intensificado da consciência não são necessariamente sequenciais, podem ser experienciadas individualmente ou serem acumulativas. Tudo isto foge ao contexto daquilo que, de forma simples, intitulamos por inteligência, e qualquer cérebro que integra o *hominídeo* moderno, desde o período de transição que dá início ao paleolítico superior até à atualidade, pode experienciar todo o espectro da consciência humana, o sonho e as alucinações.

Por seu lado, David Lewis Williams<sup>2</sup> tenta demonstrar a relação dos estados alterados da consciência com a origem das primeiras imagens conhecidas do Paleolítico Superior e a conexão destas com a topografia das próprias cavernas. Segundo o autor, o que deu origem a estas imagens iniciais tem a ver com algo que é inerente a todos nós, humanos, um cérebro e uma mente<sup>3</sup> modernos e em constante evolução. Estas faculdades do cérebro e da mente, onde a arte tem origem serão, no capítulo seguinte, a sequência de uma tentativa de compreensão desses mistérios que me inquietam.

---

<sup>2</sup> Para uma visão mais abrangente da relação dos estados alterados da consciência com as imagens do Paleolítico Superior e a relação destas com a topografia das cavernas, veja-se Williams (2005).

<sup>3</sup> Podemos, antecipadamente, definir cérebro como sendo o órgão principal do sistema nervoso e que funciona como estrutura física da mente, definindo mente, por sua vez, como um estado de consciência ou subconsciência relacionados com a cognição.

## 2 - Da Mente ao Cérebro

Sigmund Freud sustenta que não controlamos conscientemente as nossas ações e que somos dirigidos por motivos inconscientes. Theodor Meynert, apoiando-se nas teorias de Darwin, argumentou que as partes ancestrais do cérebro desenvolvem-se em primeiro lugar, o que o fez concluir que essas estruturas controlam o inconsciente, o inato e as funções instintivas.

Alois Riegl e, mais tarde, Ernst Gombrich seguem a ideia que a Arte está incompleta sem o envolvimento perceptivo e emocional do espectador. Por sua vez, para Ernst Kris, quando um artista produz uma imagem fora da sua experiência e conflitos de vida, a imagem é inerentemente ambígua. A ambiguidade da imagem extrai um processo consciente e inconsciente de reconhecimento no espectador que responde emocional e empaticamente à imagem, em termos de esforços e experiências da sua própria vida. Assim, como o artista cria a sua obra, o espectador recria-a respondendo à sua inerente ambiguidade. Esta visão parece contrariar o realismo filosófico de John Locke, uma vez que este concebia a mente como recetora de toda a informação, como um espelho do mundo exterior, e cola-se à ideia de Kant – a ideia de que a informação sensorial permite que a realidade seja inventada pela mente.

A partir das ideias de ambiguidade e “partilha dos espectadores” podemos concluir que o cérebro é criativo. Isto é, gera representações internas sobre o que o mundo nos mostra, à nossa volta, tanto como artista ou como espectador. Além disso, o nosso cérebro também gera representações internas da mente de outras pessoas, das suas perceções, motivos, pulsões e emoções. Estas ideias contribuíram para reforçar a necessidade de uma psicologia cognitiva moderna da arte que teve de se juntar a uma biologia do cérebro devido à incapacidade, por parte da psicologia cognitiva, de uma análise objetiva.

### **3 - Abordagem à Morfologia do Cérebro e ao Funcionamento do Sistema Visual**

Ao ir no encaixe de como surge a ideia na arte, torna-se primeiro necessário perceber o funcionamento do cérebro, especialmente a forma como se comporta o sistema visual que, para além de ser uma importante porta de entrada de informação para o cérebro é, no nosso entender, também um termo de comparação de todo o restante funcionamento deste órgão complexo.

O sistema nervoso central consiste no cérebro e na espinal medula como um todo. Ambos têm um lado direito e um esquerdo que são essencialmente simétricos. A espinal medula é proprietária dos instrumentos necessários para os reflexos comportamentais simples, recebe informação sensorial da superfície do corpo e traduz-na em ação. Os reflexos comportamentais, informação sensorial dos recetores na pele, é enviada através de longas fibras nervosas “axónios sensoriais” para a espinal medula, e desta para lóbulos parietais, occipitais, frontais e temporais do cérebro onde é transformada em camadas coordenadas para ação. Os comandos são então conduzidos aos músculos através de um longo grupo de fibras nervosas “axónios motores”. A espinal medula estende-se até ao rombencéfalo, acima deste estão o mesencéfalo e o prosencéfalo. O prosencéfalo tem particular responsabilidade na visão, emoção e na resposta do espetador à arte, sendo este o mais alto nível do cérebro. Está dividido em dois hemisférios, direito e esquerdo, cobertos pelo córtex.

O córtex, com uma área de cerca de 22 cm<sup>2</sup> e 2 a 4 mm de espessura contém mais de 10 biliões de neurónios. As convulsões do córtex consistem em giros e sulcos. Cada lado do córtex é dividido em quatro lóbulos nomeados segundo os ossos do crânio, frontal, parietal, temporal e occipital, organizados em dois hemisférios. Os lóbulos frontais de cada lado do córtex tratam das funções executivas, raciocínio moral, regulação das emoções, planeamento de ações futuras e controle do movimento. Os lóbulos parietais tomam conta das sensações do toque, da atenção e da formação de imagens percetivas do nosso próprio corpo relacionando essas imagens

com o espaço à nossa volta. Os lóbulos occipitais dizem respeito ao processamento da informação visual enquanto os lóbulos temporais são importantes na interpretação de informação visual, incluindo o reconhecimento de faces, a percepção auditiva e a linguagem. Também estão envolvidos com as lembranças conscientes da memória e com a experimentação desta e da emoção. Estas funções dos lóbulos temporais resultam de conexões com cinco estruturas do prosencéfalo, por baixo do córtex; com o hipocampo, a amígdala, o corpo estriado, o tálamo e o hipotálamo. Deste modo, as funções do hipocampo estão envolvidas em codificar e recuperar memórias recentes. A amígdala, por exemplo, é a orquestradora da vida emocional, estados de emoção com respostas automáticas e hormonais. Colaborando com outras estruturas, a amígdala, medeia igualmente a influência da emoção no processo cognitivo, incluindo a criação de sentimentos conscientes. O tálamo, outro órgão importante, situado no centro, entre os hemisférios do córtex é a porta de entrada de toda a informação sensorial, exceto o cheiro, que entra no córtex. Junto ao tálamo encontra-se o núcleo geniculado lateral especializado na visão e na análise de informação proveniente da retina antes de ser reencaminhada para o córtex. Adjacentes ao tálamo ficam os gânglios da base que regulam os movimentos de aprendizagem e aspetos da cognição. O corpo estriado está relacionado com a recompensa e com a expectativa. O hipotálamo, por baixo do tálamo, controla muitas das funções vitais do corpo, tais como o ritmo cardíaco, a pressão sanguínea, regula também as hormonas da glândula pituitária. O movimento dos olhos é controlado pelo mesencéfalo.

O cérebro, inicialmente, processa a informação recebida pelos órgãos sensoriais, analisa essa informação sensorial, chegada à luz de experiências passadas e gera uma representação interior, a percepção do mundo exterior. Se apropriado, propõe ações em resposta às informações que recebeu. Deste modo o cérebro integra todos os aspetos da vida mental, desde a percepção de informação sensorial, ao pensamento, sentimento, memória e ação.

A visão inicia-se no olho que deteta a informação do mundo exterior em termos de luz. As lentes do olho projetam na retina uma imagem bidimensional minúscula. O sistema visual cria representações no cérebro, em forma de códigos neurais, que requer muito mais informação do que a que foi recebida pelo olho. Esta informação adicional é criada dentro do próprio cérebro. O que vemos no “olho da mente” vai muito além da imagem que foi projetada na retina pelo olho real. A imagem na retina é primeiramente desconstruída em sinais elétricos que descrevem linhas e contornos e

criam uma borda à volta do objeto. Quando esses sinais se movem dentro do cérebro, são recodificados, tal como nas regras da Gestalt e com base em experiências passadas, reconstruídos/elaborados na imagem que percebemos. Cada um de nós está apto para recriar uma imagem significativa do mundo exterior semelhante à imagem vista por outros.

O olho, muitas vezes comparado a uma objetiva fotográfica, que tende a “copiar” o processo biológico, na realidade não funciona bem assim. O princípio orientador na organização de cada processo mental, perceptivo, emocional ou motor, depende de grupos distintos de circuitos neurais especializados, colocados hierarquicamente em regiões específicas do cérebro.

As células nervosas que processam a informação visual agrupam-se em retransmissores hierárquicos que enviam informação ao longo de um ou dois trilhos do sistema visual. Esses “trilhos” começam na retina do olho, seguem pelo núcleo geniculado lateral do tálamo, continuam pelo córtex visual primário no lóbulo occipital e daí, para cerca de trinta diferentes áreas nos lóbulos occipital, temporal e frontal do córtex. Cada retransmissão sofre alterações na informação que chega. Cada um dos trilhos paralelos do sistema visual analisa aspetos diversos do mundo exterior: o “trilho qual” está ligado à cor, envia informações de cor, objetos, corpo e reconhecimento de rostos para áreas no lóbulo temporal; o “trilho onde” tem a ver com a localização desses objetos, envia informação para o lóbulo parietal.

Quando a informação chega às altas regiões do “trilho qual” é reavaliada. Esta reavaliação, *top-down*, opera em quatro princípios: desconsiderando detalhes que não são comportamentalmente relevantes para o contexto; procurando constância; tentando abstrair o essencial, características do objeto, pessoas e paisagens e comparando as imagens presentes com imagens encontradas no passado.

A luz capturada pelos olhos é uma radiação eletromagnética caracterizada por vários comprimentos de onda por partículas a que se dá o nome de “fotões” e que são refletidos nos objetos que vemos. Só percebemos comprimentos de onda entre os 380 e os 780 nanómetros, do violeta ao vermelho. A retina captura os fotões através de fotorreceptores, células nervosas agrupadas sensíveis à luz. Estas células respondem à posição de busca da luz e à intensidade e cores que esta emite. Os fotorreceptores respondem aos fotões convertendo-os num padrão de sinais elétricos, um código neural, que é retransmitido para as células ganglionares da retina. Os axónios das células ganglionares da retina formam o nervo ótico que vai transportar a informação

ao córtex visual primário. Assim, a retina captura e processa a informação que vem do mundo exterior através da luz e encaminha-a ao córtex visual do cérebro.

Na retina encontramos quatro classes de fotorreceptores das quais três são de cones e uma de bastonetes. Os cones permitem-nos o detalhe, tornam possível a percepção da arte, funcionam com a luz do dia ou com muito boa iluminação e são responsáveis pela sensibilidade ao contraste, à cor e ao detalhe fino. Estão estendidos por toda a retina mas são únicos no centro desta, a fóvea, a região mais sensível da visão. É na fóvea que os cones se encontram mais compactados, diminuindo gradualmente para a periferia. Este facto dá origem a algum desfoque periférico. As três classes de cones contêm três pigmentos diferentes, violeta escuro, verde e vermelho escuro que reagem às respetivas cores e que o cérebro associa e entende. Os bastonetes, em muito menor número, cerca de sete milhões para cem milhões de cones, por sua vez, permitem-nos a visão noturna. A fóvea captura os pequenos detalhes mas não entende o rude, os componentes maiores de uma imagem. Para uma análise holística da imagem o cérebro processa-a de dois diferentes modos, de uma forma fina e de uma forma grosseira.

Tipicamente, os neurónios têm três regiões, uma célula única, um único axónio e numerosas dendrites. As células passam informação através do axónio até às dendrites que retransmitem a informação às dendrites de outras células, células recetoras. A esta passagem de informação dá-se o nome de sinapse. Aos sinais gerados, rapidamente, pelos neurónios dá-se o nome de “ação potencial”. O sinal elétrico de uma “ação potencial”, depois de iniciado, é fielmente transportado ao longo do axónio até ao seu término onde é criada uma ou mais sinapses com a célula de destino. Nesta comunicação há neurónios excitatórios, neurotransmissores, e neurónios inibidores. O objetivo continua enquanto os neurotransmissores se encontrarem ativos. As células ganglionares nunca dormem, disparam ações potenciais mesmo na ausência de luz ou de qualquer outro estímulo. Cada neurónio retinal tem território próprio, recebe informação que corresponde na retina a uma parte específica do mundo exterior e retransmite informação relativa ao seu próprio campo. As células ganglionares da retina com os menores campos de receção situam-se no centro desta e recebem informação de vários cones, conforme se deslocam para a periferia o tamanho dessas células aumenta e isso significa perda de informação de detalhe. Estas células periféricas iniciam o processo de análise rude das componentes holísticas da imagem. Entre as células ganglionares espalhadas por toda a retina,

encontramos dois tipos diferentes e cuja diferença reside na natureza das suas regiões centrais. São os neurónios centralizados, excitáveis no centro e inibidos na área circundante e os neurónios descentralizados onde o processo é inverso. Daqui resulta o facto de as células responderem ao contraste do objeto e do fundo e não à luz.

#### **4 - Processo Visual**

“Ações potenciais”, disparadas pelas células ganglionares da retina através dos milhões de axónios do nervo ótico são transportadas até ao núcleo geniculado lateral. É uma estrutura pertencente ao tálamo e que funciona como ponto de distribuição da informação sensorial até ao córtex cerebral. Há propriedades nas células do núcleo geniculado que são semelhantes às células ganglionares da retina, têm ambos campos recetores circulares de dois tipos, centrais e circundantes.

Os neurónios no córtex visual primário recebem informação da imagem do núcleo geniculado lateral e retransmitem-na a outras áreas do córtex cerebral. Tal como acontece com os neurónios da retina e do núcleo geniculado lateral, cada neurónio do córtex visual primário só responde a estímulos de partes particulares da retina. Estes neurónios não reproduzem fielmente os dados transmitidos do núcleo geniculado lateral, abstraem os aspetos lineares dos estímulos. Isto acontece porque o seu campo recetivo é em forma de barra, não circular, desta forma respondem melhor a contornos, à linha, ao quadrado ou ao retângulo. Respondem a linhas de contorno das imagens ou a fronteiras entre luz e sombra. Uma resposta dada por neurónios específicos a orientações específicas, verticais, horizontais ou oblíquas. Neurónios diferentes respondem a ângulos diferentes e a sua resposta é ainda melhor em situações de luz e escuro.

O sistema visual processa hierarquicamente, nas suas altas regiões, as imagens que nós, conscientemente, percebemos. Os neurónios no córtex visual primário e principalmente aqueles nas regiões V2 e V3 perto do córtex visual, respondem a linhas virtuais como se fossem linhas reais. Como tal, têm a capacidade de completar

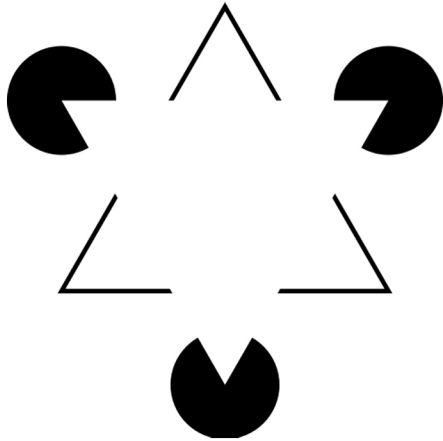


Fig. 1

contornos, uma habilidade que justifica o fenómeno gestáltico da “closures”. O triângulo de Kanizsa (fig. 1) é um desses exemplos.

O cérebro tenta completá-lo e dá assim sentido a uma imagem ambígua e incompleta. Um dos atributos essenciais do reconhecimento da imagem é a separação da figura de fundo, isto acontece porque há uma separação dinâmica entre os elementos que num contexto fazem parte da figura e noutro fazem parte do fundo.

Células da zona V2 do córtex visual que respondem a linhas virtuais, como no caso do vaso de Rubin (fig. 2), também respondem às bordas das figuras. Apesar de a localização das bordas não ser suficiente para distinguir fundo e figura, torna-se necessário deduzir do contexto da imagem, qual das duas regiões pertence à borda. Durante a observação do vaso de Rubin a atividade cerebral muda entre as áreas de reconhecimento do rosto, no córtex temporal inferior para áreas envolvidas no reconhecimento de objetos, no córtex parietal.

As imagens, na retina de cada olho, são bidimensionais, no entanto, muita da perceção de profundidade, incluindo a perspectiva, pode ser conseguida por sinais monoculares. A partir da distância de aproximadamente seis metros, ver um objeto é como se o estivéssemos a ver com um só olho mas vemos em profundidade pois o cérebro aplica um certo numero de truques “sinais monoculares de profundidade”, já conhecidos há muitos séculos. Leonardo da Vinci<sup>4</sup> codificou estes sinais monoculares aplicados à visão de imagens estáticas em cinco etapas:

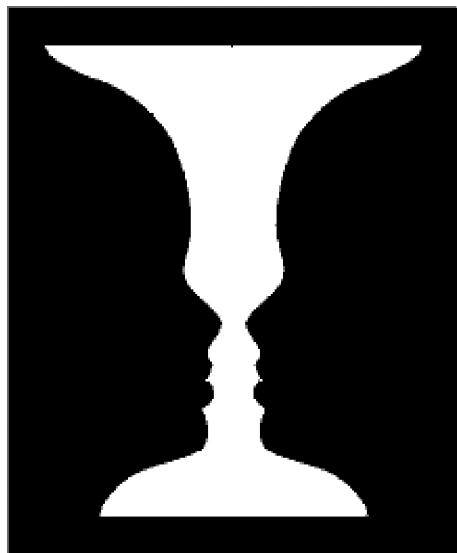


Fig. 2

1. Tamanho familiar – o conhecimento de uma pessoa ajuda-nos a julgar a distância

<sup>4</sup> Citado em Kandel, Schwartz, Jessell (2000, p. 559)

a que essa pessoa se encontra.

2. Tamanho relativo – quando dois objetos similares se nos apresentam em tamanhos diferentes, assume o mais pequeno como estando mais distante.
3. Oclusão – assume um objeto ocluído por outro como estando mais longe.
4. Perspetiva linear – linhas paralelas parecem convergir num ponto no horizonte e quanto maior o comprimento até ao ponto de conversão, maior a ilusão de distância.
5. Perspetiva aérea – as cores quentes parecem mais próximo que as frias e os objetos mais escuros mais perto que os claros.

A percepção tridimensional das formas é feita nas conexões do cérebro e é baseada em duas inferências, que só existe uma fonte de luz que ilumina toda uma imagem e que essa fonte de luz vem de cima. Esta inferência do sistema visual tem a ver com o facto de o cérebro estar envolvido com o facto da localização do sol se encontrar de forma geral muito acima do nosso quadrante visual natural. A partir desta inferência percebemos uma forma redonda iluminada de cima como convexa e iluminada de baixo como côncava.

A percepção visual dá-se ao longo de uma série de etapas de processos de informação, ou representações. O processo visual, de nível baixo, inicia-se na retina. Estabelece as características particulares da cena visual, localizando a posição do objeto no espaço e identificando a cor.

O processo visual de nível intermédio tem origem no córtex visual primário. Reúne pequenos segmentos de linha, cada com um eixo específico de orientação, nos contornos que definem o limite da imagem construindo uma percepção unificada da forma do objeto, ao mesmo tempo que o separa do fundo. Juntos, níveis baixo e intermédio, identificam as figuras na área da imagem relacionadas com um objeto e as de fundo, não relacionadas. Estes níveis visuais, baixo e intermédio, funcionam em uníssono num processo *bottom-up*. Os gestaltistas desenvolveram regras para determinar que agrupamentos são mais parecidos a padrões de forma reconhecível. Uma regra para agrupar é a proximidade de segmentos de linha que formam os contornos dos objetos, outro é a semelhança de cor, tamanho e orientação, de particular importância é o princípio da boa continuação. O córtex visual é ajudado na sua dificuldade de decifrar milhares de linhas pelas memórias perceptivas prévias que estão armazenadas nas altas regiões do cérebro.

O processo visual que chega ao nível alto é transportado ao longo do caminho, do córtex visual primário ao interior do córtex temporal, onde estabelece categorias e significados. Aqui o cérebro integra informação visual com informação relevante de outras fontes, possibilitando o reconhecimento específico de objetos, rostos e cenas. É um processo *top-down* que produz inferências e testa hipóteses, contra experiências visuais prévias e onde lidera a consciência da percepção visual e a interpretação de significados.

No nível alto do processo visual que concerne à identificação dos objetos existem cerca de trinta retransmissores para além do córtex visual primário que prosseguem a tarefa de analisar e segregar informação sobre a forma, a cor, o movimento e a profundidade. A informação de todas estas áreas é segregada e transmitida às altas regiões cognitivas do cérebro<sup>5</sup>, incluindo o córtex pré-frontal, onde são definitivamente coordenadas numa única percepção identificável.

Como já antes referi, a segregação de informação começa no córtex cerebral primário onde é retransmitida ao longo de um dos dois caminhos paralelos, o “trilho qual” e o “trilho onde”. O “trilho qual”, recebe a maioria das informações dos cones da fóvea, carrega informação sobre percepção e identificação de pessoas, objetos, locais e cor, como se apresentam e o que são. Estes caminhos estendem-se do córtex visual primário, através de vários retransmissores adicionais até ao córtex temporal inferior. O lugar de nível alto do processo visual, onde a informação acerca de formas e identidade dos objetos é representada. O “trilho qual” é seguidamente dividido num sistema de formas de alta resolução que usa cor e luminância para definir objetos e pessoas e, num sistema de cor de baixa resolução que define as cores na superfície.

O “trilho onde”, estende-se do córtex visual até ao córtex parietal posterior. Este trilho recebe a maioria da informação dos bastonetes das regiões periféricas da retina e é especializado em detetar movimento e informação espacial, onde um objeto se encontra e como se move no espaço tridimensional. Este “trilho” fornece a informação necessária para guiar o movimento, incluindo o movimento dos olhos, que é essencial para rastrear uma imagem ou uma cena. Diferentemente do “trilho qual”, o “trilho onde” não reage à cor, responde melhor e mais sensitivamente ao contraste e é adequado para rápidas deteções de movimentos e de objetos difusos.

---

<sup>5</sup> Devemos considerar o prosencéfalo e o córtex que o cobre como o mais alto nível (região) do cérebro, não só por razões topográficas mas também evolutivas. O prosencéfalo é a região cerebral que mais tem acompanhado o homem na sua evolução.

A associação de informação dos dois trilhos não acontece num único sítio, dá-se quando as atividades de várias regiões desses dois trilhos estão coordenadas e essa coordenação é encontrada através da atenção. A atenção é um poderoso modulador da resposta das células nervosas a um estímulo visual.

Vemos as imagens nitidamente só na fóvea, a área central da retina onde se encontra a maior concentração de cones, não podemos olhar, por exemplo, todo um rosto de uma só vez. Fazemos uma varredura rápida focando primeiro os olhos e depois a boca. À rápida varredura dos olhos designa-se por “olhar de sacão” e faz uma dupla proposta. Ativam a fóvea para explorar visualmente a envolvência e tornam a visão, *per si*, possível. A varredura é tão rápida que nos parece ver o objeto de imediato mas, é durante os períodos de fixação entre os movimentos sacádicos que, conscienciosamente, apanhamos o que vemos. Os movimentos oculares mostram que obtemos impressões do que olhamos em fragmentos, período a período da fixação. Assim, em adição ao ser-se reflexivo, quando uma imagem aparece na periferia da visão, os movimentos oculares sacádicos também procuram informação. Porém, é o cérebro que determina onde os olhos se devem mover. Essas decisões são tomadas pelo cérebro tentando hipóteses sobre a natureza da imagem. Quando um objeto é focado pelos olhos, estes enviam uma mensagem ao cérebro que é analisada à luz de uma hipótese particular. Os modelos são analisados momento a momento. Assim vivemos em dois mundos ao mesmo tempo e a nossa experiência visual é um diálogo entre os dois. O mundo exterior que entra pela fóvea é elaborado em *bottom-up* e o mundo interno do cérebro perceptivo, cognitivo e emocional que influencia a informação da fóvea num processo *top-down*.

O tempo de focagem dos olhos depende da atenção visual. A atenção é conduzida por uma variedade de fatores cognitivos; intenção, interesse, conhecimento prévio lembrado pela memória, contexto, motivação inconsciente e motivos instintivos. Quando nos defrontamos com atributos interessantes centramos neles toda a atenção e movemos os olhos para os capturarmos através da fóvea, isto dura centésimos de milissegundos.

Objetos, cenas e rostos são representados no córtex temporal inferior que, por sua vez, se divide em duas regiões tendo cada uma a sua função. A inferior posterior está envolvida num processo visual de baixo nível e a inferior anterior num processo visual de nível alto. A informação enviada por estas duas regiões a outras regiões do cérebro é decisiva para uma categorização visual, uma memória visual e também para

as emoções. Maioritariamente, estas informações são enviadas em paralelo para três regiões alvo do cérebro; para o córtex lateral pré-frontal, para as categorizar e guardar em memória curta, para o hipocampo que as armazena em memória longa e para a amígdala, onde serão designados valores emocionais positivos e negativos e recrutadas as respostas viscerais à percepção dos objetos.

## 5 - Recursos da Memória na Percepção da Arte

Quando um artista cria uma imagem fora da experiência do seu mundo, essa imagem é ambígua. O significado da imagem depende da associação de cada espectador, da experiência da vida, do conhecimento do mundo e do mundo da arte, em particular, a par da capacidade de lembrança desse conhecimento e de trazer tudo isso para fundamentar a imagem. Esta é a base de partilha do espectador, a recriação de uma obra de arte. Símbolos culturais, requeridos à memória são essenciais para a produção e observação de uma obra de arte.

Os sinais *top-down* usam a memória e comparam informação visual que chega, com experiências anteriores. A nossa habilidade de encontrar significado na experiência visual depende destes sinais.

A informação *bottom-up* é maioritariamente arquitetada nos estágios iniciais do sistema visual. Em contraste, o processo *top-down* apoia-se em mecanismos que designam categorias, significados e conhecimentos anteriores que estão armazenados como memória noutras regiões do cérebro. Como resultado, o processo *top-down* é único para cada espectador.

O cérebro processa imagens, generalizando-as e categorizando-as. O sistema visual pode de imediato identificar imagens de objetos pertencentes a categorias gerais. Sem a categorização, a percepção seria vazia de significado. Os neurónios do córtex lateral pré-frontal são sensíveis a categorias específicas, respondem a imagens de uma categoria e não a outra.

O córtex temporal inferior analisa as formas dos objetos, o pré-frontal designa os objetos a uma categoria específica e codifica a resposta comportamental. Está envolvido em reconhecer imagens e designá-las a categorias mais gerais.

Sem memória, o cérebro não poderia estabelecer categorias. Memória é a cola que junta a nossa vida mental, tanto na resposta à arte como em qualquer outro acontecimento. Somos aquilo que aprendemos e o que nos lembramos. A memória é decisiva para uma resposta perceptiva e emocional à arte. Está inerente no processo *top-down* da percepção visual. O sistema de memória forma representações abstratas internas que surgem de exposições prévias a imagens ou experiências semelhantes. A memória curta é armazenada no hipocampo que durante um longo período vai movendo gradualmente toda essa informação para o sistema visual do córtex cerebral onde é armazenada permanentemente. Estudos realizados recentemente indicam que nenhuma carga emocional de uma imagem visual é codificada na memória de longo termo e armazenada na mesma área de alta ordem do sistema visual. A memória não é uma faculdade unitária da mente; – há duas formas principais de armazenamento de memória a longo termo, uma memória explícita, de pessoas lugares e objetos baseada numa recordação consciente e que requer o lóbulo temporal médio e o hipocampo e uma memória implícita que é uma recordação inconsciente de habilidade motora, de aptidão perceptiva e de encontros emocionais e isso requer a amígdala e o corpo estriado.

O processo *top-down* conta com ambos os tipos de memória. A memória implícita é decisiva para a recordação inconsciente de emoções e empatias em resposta à arte. A memória explícita é decisiva para a recordação consciente sobre a forma e o assunto da arte, os dois sistemas trazem memórias pessoais e culturais para suportar a obra de arte.

A resposta do espectador ao uso de ícones pelo artista para expressar significado também depende da memória. A memória de longo termo origina alterações anatómicas das células nervosas. O número de contatos de sinapses pode aumentar. A informação armazenada na memória desempenha um importante papel na resolução da ambiguidade e na separação figura/fundo (fig. 3). A partir do momento que descobrimos a imagem escondida e a armazenamos na memória podemos usar o processo *top-down*, que está dependente da memória, para fazer a troca de imediato. Quando estas imagens nos aparecem, o processo *top-down* surge para usar hipóteses de teste de imagens da nossa memória, para inferir a categoria, a utilidade e o valor de



Fig. 3

uma imagem retiniana<sup>6</sup>. Armazenamos memória implícita através de associações, como as demonstradas por Pavlov. Objetos que vemos juntos ficam associados na memória. Estas associações vão além do hipocampo, os neurónios das altas regiões do cérebro podem influenciar regiões baixas, isto percebe-se quando uma imagem nos lembra qualquer coisa que não vimos antes mas que pode evocar memórias familiares.

No processo visual designado de nível alto experimentamos uma resposta semelhante no cérebro quando encontramos um objeto pela primeira vez e quando chamamos esse objeto da memória. Esta nova experiência deriva do processo de informação visual *bottom-up*, a que chamamos ver. A recordação, ou elaboração e enriquecimento dessa imagem é produto do processo *top-down* e constitui memória pictural e lembrança da imaginação visual. A associação visual é intrínseca à percepção normal e, *bottom-up* e *top-down* vulgarmente colaboram na produção da experiência visual.

A importância do processo *top-down* e os efeitos de atenção e de memória na percepção são imediatamente evidentes na observação de uma obra de arte. Na percepção quotidiana a tarefa é específica, por exemplo quando se atravessa uma rua, a percepção é focada nos carros. Na percepção da obra de arte é muito mais difícil identificar a tarefa apropriada. O espetador aborda a obra de arte de modo diferente, dependendo da sua localização perante esta. O artista, confronta-se com o facto de não conhecer a localização do espetador. O ângulo de visão pode afetar a interpretação do observador tanto numa cena tridimensional como numa bidimensional que não seja vista a partir do centro. O artista produz uma obra da sua imaginação que irá, por sua vez, servir a imaginação do espetador.

A importância da memória na resposta emocional dos espetadores à arte é paralela à importância da resposta perceptiva. A nossa resposta emocional é determinada pelas nossas experiências com emoções em outros contextos. Podemos

---

<sup>6</sup> Embora fora deste contexto poderá ser interessante a leitura do ensaio de Margarida Medeiros, *A Última Imagem (Fotografia de uma Ficção)*, que aborda a relação entre fotografia e o fenómeno gerado na retina (optograma).

considerar emoções como mecanismos biológicos instintivos que auxiliam nas tarefas fundamentais da vida como a procura de prazer ou evitar o medo, são dispositivos que agem em resposta a alguém ou a alguma coisa que nos é importante. Têm duas classes diferentes, de aproximação e de evitamento. Uma motiva-nos à aproximação de sexo, comida e outros estímulos de prazer, a outra motiva-nos ao evitamento de predadores ou estímulos tóxicos. Estas duas classes têm-se mantido através da evolução e organizam e conduzem o comportamento humano.

## 6 - Sobre as Emoções

As emoções surgem do âmago dos nossos estados mental e psíquico e têm quatro propósitos relacionados, enriquecem a nossa vida mental, facilitam a comunicação social, incluindo a seleção de um parceiro de vida, influenciam a nossa capacidade para ações racionais e, provavelmente o mais importante, ajudam-nos a escapar de potenciais perigos e a nos aproximarmos de fontes de prazer.

As experiências conscientes ou cognitivas da emoção acontecem depois de uma resposta psicológica do corpo. Quando, por exemplo, nos confrontamos com um perigo, não avaliamos conscientemente esse perigo, respondemos-lhe de modo instintivo e inconsciente e só depois experienciamos o medo consciente. Primeiro processamos um estímulo emocional *bottom-up* e seguidamente um estímulo emocional *top-down* onde usamos então conhecimento para explicar as alterações psicológicas ao nosso voo<sup>7</sup>. As emoções inconscientes precedem as percepções conscientes. Os primeiros estados emocionais são respostas corporais e comportamentais face a fortes estímulos emocionais. As experiências emocionais conscientes, sentimentos, acontecem somente depois do córtex cerebral receber sinais de mudanças psicológicas inconscientes. Podemos considerar sentimentos como a consequência direta de informação específica enviada pelo corpo ao córtex cerebral.

---

<sup>7</sup> A referência a voo, neste contexto, remete para a resposta *fight-or-flight*, introduzida por Walter Bradford Cannon em 1929, uma reação que ocorre nos animais frente a situações novas ou de perigo.

No hipotálamo são mediadas as respostas emocionais inconscientes e instintivas e no córtex cerebral as percepções emocionais conscientes, sentimentos. O processo cognitivo traduz ativa e criativamente sinais autónomos não específicos em sinais emocionais específicos. Diferentes contextos sociais irão produzir emoções, diferentemente percebidas, mesmo sendo as mesmas reações ao corpo psicológico. Uma resposta emocional consciente é determinada tanto pela especificidade dos sinais psicológicos como também pelo contexto onde esses sinais ocorrem.

O cérebro interpreta ativamente o mundo, usando inferências *top-down* dependendo do contexto, o retorno que se experimenta na presença de estímulos emocionalmente excitantes serve como indicador que um evento emocionalmente significativo está a acontecer. No entanto, o retorno do corpo pode não ser sempre suficientemente informativo para nos contar de que evento se trata. Foi a partir deste ponto que se introduziu a ideia de avaliação na análise da emoção. A avaliação é um passo inicial na resposta a um estímulo emocional, extrai um sentimento consciente de uma avaliação subjetiva de eventos ou situações a acontecer. É um processo inconsciente do qual só nos tornamos conscientes do resultado após o acontecimento.

Emoções diferentes, disparam respostas distintas no sistema nervoso autónomo e essas respostas autonómicas produzem respostas fisiologicamente específicas no corpo. Assim, os sentimentos parecem ser disparados por uma avaliação cognitiva de um estímulo carregado emocionalmente e pelas distintas respostas corporais. Apesar do facto de a emoção ser mediada pelo sistema nervoso, que é parcialmente independente do perceptivo, do pensamento e dos sistemas racionais do cérebro, percebemos que a emoção é também uma forma de processar informação e portanto uma forma de cognição. Como resultado, temos uma visão mais ampla da cognição, que engloba todos os aspetos do processamento de informação pelo cérebro, não só percepção, pensamento e raciocínio mas também emoção e cognição social.

Nos últimos anos descobriu-se<sup>8</sup> que os nossos sentimentos são representados numa pequena parte do córtex entre os lóbulos parietal e temporal, o córtex insular anterior ou ínsula. A ínsula é a nossa consciência como resposta a estímulos corporais de carga emocional, negativos e positivos, simples e complexos. A ínsula torna-se ativa em resposta à nossa avaliação consciente de certos estímulos e assim representa

---

<sup>8</sup> A descoberta foi praticamente simultânea a três diferentes grupos de trabalho em diferentes universidades. Ray Dolan, Manuel Damásio e Bud Craig lideraram cada um dos grupos que, obtiveram imagens do cérebro através de funcional Magnetic Resonance Imaging (fMRI).

a nossa consciência num largo número de desejos instintivos e respostas autónomas, desde o desejo de um cigarro até à sede e à fome, ao amor maternal, ao toque sensual, ao amor romântico ou ao orgasmo. A ínsula avalia e integra a importância emocional e motivacional desses estímulos e serve de centro coordenador entre informações sensoriais externas e estados motivacionais internos.

A amígdala, por sua vez, tem um papel central no sistema nervoso preocupado com a percepção e coordenação das emoções. Especificamente, é vital para o sistema nervoso em quatro aspetos da emoção; em aprender a significância emocional dos estímulos através da experiência, em reconhecer a significância dessa experiência quando ela reaparece, na coordenação autónoma, endócrina e noutras respostas fisiológicas apropriadas à significância emocional da experiência e em calibrar a influência da emoção noutros aspetos da cognição, nomeadamente, percepção, pensamento e tomada de decisões. A amígdala pode comunicar com praticamente todas as regiões do cérebro que são recrutadas pela emoção, “orquestrando” todas as experiências emocionais positivas e negativas.

Um estímulo emocional pode ser positivo e recompensador, negativo e punitivo ou qualquer outra coisa. Estímulos emocionais positivos geram sentimentos de alegria e prazer e provocam uma aproximação de forma a receber mais estímulos. Estímulos emocionais negativos provocam os sentimentos de perda, medo e a possibilidade de potencial dano, reflexivamente queremos escape e distância dessas situações.

A amígdala tem um papel central na avaliação emocional contida num estímulo. O corpo estriado é o primeiro a iniciar um curso de ação, tanto de aproximação como de afastamento e faz isto, usando informação que recebe do córtex pré-frontal. Quando a amígdala e o corpo estriado fixam o nível e o tom de uma emoção, o córtex pré-frontal é a chave executiva no cérebro, avaliando recompensas e punições e organizando o comportamento obtido pelas emoções.

O córtex pré-frontal é o responsável pela nossa habilidade de recordar e atuar nas nossas intenções, está na vanguarda da evolução humana pois organiza as percepções e as experiências e integra emoções com comportamento. Alguns dos seus papéis controlam o trabalho da memória a curto prazo com a memória das experiências passadas. É decisivo para a criatividade pois seleciona entre opções e orquestra pensamentos e ações de acordo com objetivos internos.

## 7 - Arte e Emoção

Juntamente aos prazeres sensoriais instintivos experimentamos prazeres sociais e estéticos de ordem superior, artísticos, altruístas e mesmo transcendentais. Esses prazeres superiores são em parte inatos, como a nossa opinião acerca do belo e do feio e em parte adquiridos, como a nossa resposta às artes visuais e à música.

Ao observarmos uma obra de arte, são atribuídos pelo nosso cérebro graus de significado às várias formas, cores e movimentos que vemos. Podemos chamar estética visual a esta atribuição de significados<sup>9</sup>. Este prazer estético que sentimos não é uma sensação elementar como sentir calor, frio ou o gosto amargo ou doce. Representa sim, uma ordem superior avaliativa da informação sensorial processada ao longo de padrões especializados no cérebro que estima o potencial de recompensa de um estímulo no envolvimento, como na observação de uma obra de arte.

Durante muito tempo o termo “beleza”, usado e apropriado de forma simples, tem sido pensado em função de um desiderato pessoal, o constante progresso presente em disciplinas como a Biologia da Mente tem vindo, de certa forma, a reorganizar esta ideia. Critérios inconscientes sobre o que é atrativo são partilhados por pessoas sem restrição de idade, classe ou raça. Em todos os casos, as qualidades atrativas são indicativos de fertilidade, saúde e resistência à doença. No caso, por exemplo, dos rostos, tanto masculinos como femininos, essa atração caracteriza-se principalmente pela simetria. Isto não acontece só por razões formais mas está também a funcionar como informação, por exemplo, referente à boa saúde de um macho. Uma boa simetria indica bons genes. Outros traços para além da simetria são universalmente considerados como atrativos. No rosto feminino querem-se olhos grandes, sobrolhos arqueados, um nariz pequeno, lábios carnudos, uma face estreita e um queixo pequeno e não facetado. Já os traços masculinos se baseiam em critérios diferentes, mandíbula

---

<sup>9</sup> Faço referencia a estética em termos biológicos, como recompensa prazerosa de uma sensação.

e queixo salientes, linhas da testa e bochechas e uma face baixa alongada são considerados atrativos e são características causadas pelo aumento de produção de testosterona durante a puberdade. Estas características faciais e o implícito excesso de testosterona aponta tanto para uma hiper-sexualidade como para comportamentos sociais, agressão e domínio. A beleza valorizada no homem relaciona-se com a habilidade de obter recursos para sustentar a família e na mulher à sua capacidade para suportar crianças.

O conceito “informação configuracional” da Gestalt refere-se à distância entre os traços, às suas posições e formas como sendo necessárias para distinguir uma face de outra e de particular importância na avaliação da beleza. Doris Tsao e Winrich Freiwald descobriram neurónios em duas áreas diferentes do cérebro dedicadas ao reconhecimento de rostos onde as células seguem as regras da Gestalt, não respondem a traços isolados se não estiverem contidas numa oval e quando esses traços são exagerados a resposta das células é particularmente forte.

Na avaliação de beleza no que se refere a rostos, a atração principal está nos olhos. O olhar é de elevada importância no processamento de emoções. Informações do olhar são cruzadas pelo cérebro com expressões faciais. Estas pistas são chave na obtenção de respostas emocionais primitivas de aproximação e de precaução face à aproximação, um olhar direto e uma expressão feliz facilita a comunicação e os processos de alegria, amizade e aproximação. O olhar direto recruta o sistema dopaminérgico de recompensa<sup>10</sup>. Olhar e expressão facial são um processo conjunto, enquanto outros aspetos relativos à beleza como género ou idade são processados pelo cérebro em separado.

O sorriso ativa a resposta da região ventro-lateral do córtex pré-frontal, esta região que ativa a recompensa e o pensamento é o vértice da representação do prazer no cérebro. Também a região órbito-frontal é ativada em resposta a outras imagens agradáveis que se podem interpretar como belas. As imagens mais feias ativam a região motora.

Quando nos confrontamos com uma pessoa ou uma imagem que gostamos muito, o córtex órbito-frontal e os neurónios dopaminérgicos são ativados em resposta à beleza e na antecipação de uma recompensa. O mesmo se passa com um dependente de cocaína quando esta lhe é apresentada.

---

<sup>10</sup> Devemos entender como sistema dopaminérgico um sistema modulador do cérebro dedicado à recompensa. Mais adiante iremos falar deste sistema mais pormenorizadamente.

O sistema dopaminérgico é a chave do sistema modulador do cérebro para a recompensa. Quando uma pessoa foi rejeitada mas continua amando e vê uma imagem do seu amado, há uma forte ativação do sistema dopaminérgico de recompensa. Amar, parece então ser uma dependência natural recrutando um sistema motivacional associado com a aquisição de recompensa, que é um estado dirigido como a fome, a sede ou a vontade de droga e não como uma emoção.

A história *naturalis* tem sido marcada por padrões que designamos de belos e feios. Neste sentido, tanto o belo como o feio representam verdades biológicas, o instinto necessita aproximar aquilo que acentua a sobrevivência e o potencial reprodutivo e evitar o contrário. Beleza e feiura ocupam o mesmo lugar no cérebro, são ambas parte de uma contínua representação de valores que o cérebro lhes atribui.

Na construção de autorretratos os artistas usam com frequência espelhos, na observação do seu próprio rosto refletido no espelho é, recrutado pelo cérebro uma importante classe de neurónios que se encontram no córtex motor chamados neurónios espelho. Estes neurónios tanto refletem as ações e emoções de pessoas que se encontram à nossa frente, como de nós próprios em frente a um espelho. O espelho é usado com alguma frequência na arte, na maioria das vezes na tentativa de envolver o espectador na obra de arte. Jan Vermeer e Diego Velázquez (figs. 4 e 5) foram dos primeiros a usar representações de espelhos nas suas obras provocando com estes uma visão por parte do espectador da vida emocional do modelo.

Segundo Ernst Kris e Ernst Gombrich o artista cria uma realidade virtual do



Fig. 4

mundo da mesma forma que o cérebro do espectador o faz. Quando formularam esta ideia de partilha do observador tinham certamente em mente que a obra só está completa com a participação do espectador. Ao examinar uma obra o espectador, responde emocionalmente a essa obra e tenta compreender o que o artista está a tentar expressar. Num ponto de vista biológico, a resposta do espectador recruta a sua capacidade emocional e perceptual e também a sua capacidade empática, a sua capacidade de ler aspetos na mente de outra pessoa.



Fig. 5

A biologia de partilha do observador deriva, desta forma, do nosso cérebro social que inclui os nossos sistemas perceptivos, emocionais e empáticos. Quando olhamos um retrato, experienciamos por um momento a vida emocional do modelo até ao ponto em que o artista o transmite, reconhecemos e somos capazes de lhe responder. Esta capacidade social torna possível, não só a nossa resposta à obra e a nossa habilidade de comunicar essa resposta a outros mas, num sentido mais lato, a nossa habilidade de entrar no estado mental de outra

pessoa.

Construímos retratos mentais de modo a predizer o que a outra pessoa vai fazer e, para validarmos os nossos próprios motivos para fazer coisas. Existem duas características especiais de cognição social nas pessoas, segundo Ute e Chris Frith: primeiro, temos embutido um ímpeto inconsciente para atualizar diferenças entre o nosso conhecimento corrente e o dos outros, o que nos direciona a partilhar informação. Em segundo lugar, o conhecimento tem de ser consciente para poder ser partilhado e, quase todo o conhecimento é representado no cérebro numa forma que pode ser recrutado pela consciência. Ao observar o estado emocional de outra pessoa, tanto na vida real como na arte, automática e inconscientemente, ativa o nosso cérebro numa representação desse estado emocional, incluindo as suas respostas corporais inconscientes. Ulf Dimberg descobriu que quando uma pessoa mostra uma emoção através de uma expressão facial provoca pequenas contrações nos músculos faciais do observador, este aspeto mimético também entra em ação na observação de arte. Não só tomamos emprestadas as expressões faciais de outros como também tomamos as suas posturas corporais, gestuais e posição das mãos. Num grupo mimetiza-se o membro mais importante desse grupo. A rede cerebral que se torna ativa quando vemos expressões de alegria ou medo noutras pessoas, é a mesma rede que se ativa quando sentimos alegria ou medo, em nós próprios, como resposta empática.

Tanto cérebros de espetadores como de artistas criam modelos empáticos na mente de outras pessoas. Isso pode-se, por exemplo ver na pintura de Vermeer ou de Velázquez onde o uso dos espelhos é apropriado a revelar estados mentais tanto dos

modelos como deles mesmos, convenhamos que estamos num território, para muitos autores, especulativo.

Os circuitos neurais básicos conhecem-se como mediadores de sistemas mas, para termos a capacidade de predizer e regular a criação de empatias, a par de emoções, vamos encontrar estas facilidades nos sistemas modulares do cérebro. Os sistemas modulares modificam a ação dos sistemas mediadores. Funcionam mais como controladores de intensidade do que como uma forma de ativar e desativar.

Na modulação da emoção e da empatia<sup>11</sup>, como na percepção básica e na experiência da emoção, está embutido no cérebro um processo *bottom-up* que é em grande parte determinado geneticamente e um processo *top-down* que confia em interesses e comparações de experiências prévias armazenadas na memória. Ambos os processos *bottom-up* e *top-down* afetam o modo como nos relacionamos uns com os outros, social e empaticamente, ambos são exercidos na forma de partilha do observador, numa obra de arte.

Os seis sistemas moduladores *bottom-up*, que a ciência até agora delineou, contêm um número de células relativamente baixo, apenas alguns milhares, no entanto conetam-se com muitas áreas do córtex, incluindo as estruturas que controlam a excitação, o humor, a aprendizagem e a regulação do sistema nervoso autónomo. Cada sistema modulador é responsável por um aspeto diferente da vida emocional e trabalha em cadeia com os outros de forma a criar estados emocionais mais complexos. Os químicos produzidos por estes neurónios não funcionam somente como neurotransmissores mas também como neuro-hormonas que podem ativar recetores no cérebro a distâncias consideráveis. Os neurónios que controlam as modulações *top-down* estão localizados no prosencéfalo, particularmente no córtex pré-frontal e os neurónios que controlam as modulações *bottom-up* estão localizados no mesencéfalo e no rombencéfalo.

O sistema dopaminérgico, o primeiro dos seis sistemas *bottom-up* está envolvido com a mediação de recompensa e os seus neurónios libertam dopamina. Existem mais neurónios dopaminérgicos no cérebro do que quaisquer outros neurónios moduladores, cerca de quatrocentos e cinquenta mil, distribuídos por cada hemisfério do cérebro. Os corpos celulares destes neurónios estão alojados em duas

---

<sup>11</sup> Devemos entender como modulação tanto da emoção como da empatia o percurso que se inicia numa informação sensorial e que termina numa resposta emocional, sendo a resposta emocional originada num processo *bottom-up*, reavaliada por um processo *top-down*.

áreas do mesencéfalo, na substância negra e na área tegmental ventral. A substância negra possui maior quantidade de células dopaminérgicas do que a área tegmental ventral que está envolvida com a recompensa.

Como recompensa, podemos considerar objetos, estímulos, atividades ou estados físicos internos que têm valor positivo. Asseguram sentimentos subjetivos de prazer e contribuem para emoções positivas. A natureza complexa de interação entre uma pessoa e a sua envolvência requer mecanismos específicos que detetam, não somente, a presença de recompensa e de estímulos adversos mas também prediz o futuro, baseado em experiências passadas. Os estímulos não só precedem a recompensa como também a preveem.

Os neurónios dopaminérgicos são ativados experimentando recompensas reais como comida, sexo ou drogas e são também ativados por estímulos que predizem essas recompensas. Assim o fluxo de dopamina é desencadeado pela simples expectativa de prazer, mesmo não materializado. A resposta dos neurónios dopaminérgicos para antecipar prazer deve ser a base fisiológica do prazer que experienciamos quando vemos arte. A arte aumenta os sentimentos de bem-estar porque prediz recompensas biológicas.

O segundo sistema, de endorfinas, reduz a dor e aumenta o prazer, incluindo o prazer que podemos retirar da arte. As endorfinas são péptidos, biomoléculas formadas pela ligação de seis ou sete aminoácidos, os analgésicos naturais do corpo libertados pelo hipotálamo e modulam a glândula pituitária. As endorfinas bloqueiam os estímulos de dor e criam uma sensação de bem-estar. Exercício vigoroso estimula a libertação de endorfinas mas também o medo, a comida picante e o orgasmo.

O terceiro sistema, vasopressina-oxitocina é composto por neurotransmissores importantes para o acasalamento, comportamento parental e, mais genericamente, para comportamento social, cognição social, nomeadamente que nos permite produzir representações que nos induzem para uma tentativa e para a habilidade de ler a mente e as intenções dos outros. São ambas péptidos, biomoléculas criadas no hipotálamo, e que transportadas e soltas no lóbulo posterior do pituitário ativam recetores em todo o cérebro. A vasopressina está envolvida com a ereção e ejaculação em vários tipos de machos incluindo os humanos, tem a ver com comportamentos sociais tipicamente masculinos, variando desde as relações com os pares e territorialidade, até à agressão.

A oxitocina influencia os comportamentos sexuais sociais da fêmea, escolha de par, relações sexuais, parto, ligação maternal e lactação. A oxitocina é produzida

durante a estimulação sexual e durante o processo de nascimento. Vasopressina e oxitocina são importantes no comportamento social humano e na cognição social, a oxitocina aumenta as interações pessoais positivas incrementando relaxe, confiança, empatia e altruísmo.

O quarto sistema, o sistema noradrenérgico, liberta noradrenalina, um neurotransmissor que acentua o estado de alerta. Altas concentrações de noradrenalina aumentam o stresse e conduzem ao medo. Alguns neurónios noradrenérgicos tornam-se ativos durante a aprendizagem de novos assuntos. Existe em pequenas quantidades no cérebro, cerca de cem mil neurónios concentrados num núcleo de nome cerúleo, localizado em ambos os lados do mesoencéfalo. Desempenham um papel importante na modulação da emoção, incluindo a resposta ao stresse. Estes neurónios enviam axónios a todo o sistema nervoso, hipotálamo, hipocampo, amígdala, córtex e especialmente ao córtex pré-frontal. A noradrenalina ativa a vigilância e a resposta a estímulos inesperados, especialmente os do medo o que causa um aumento do ritmo cardíaco e da pressão arterial. Desempenha um importante papel na atenção.

O quinto sistema, o sistema modular serotoninérgico, deve ser dos mais antigos, está colocado em nove pares de grupos de neurónios ao longo do mesencéfalo e do tronco cerebral, enviam os axónios a várias regiões do cérebro, à amígdala, ao corpo estriado, ao hipotálamo e ao neocórtex. É importante na excitação, vigilância e humor. Grandes quantidades de serotonina estão correlacionadas com tranquilidade, meditação, auto transcendência e experiências religiosas e espirituais. Drogas como o LSD, que regulam certas classes de recetores de serotonina conduzem a alucinações frequentemente de carácter espiritual.

O sexto e último sistema, produz acetilcolina, o sistema colinérgico regula o ciclo vigília/sono e aspetos da performance cognitiva assim como a aprendizagem, a atenção e a memória. Os neurónios colinérgicos estão localizados em várias regiões do cérebro e os seus axónios estendem-se até ao hipocampo, à amígdala, ao tálamo, ao córtex pré-frontal e ao córtex cerebral. Regulam a produção de dopamina e como tal, podem regular a recompensa e a previsão errada da recompensa. Um grupo considerável de neurónios colinérgicos, situados no prosencéfalo basal, contribuem para o armazenamento de memória enviando axónios à amígdala, ao hipocampo e ao córtex pré-frontal.

Os seis sistemas moduladores *bottom-up* são recursos evolutivos razoavelmente antigos e responsáveis por controlar as emoções positivas e negativas.

Envolvemos também os sistemas moduladores *top-down* que exercem controle cognitivo sobre percepções e emoções positivas e negativas. Esses controles estão representados nas regiões altas do córtex cerebral e a sua habilidade para controlar a emoção, para a avaliar e, se necessário, reapreciá-la é fundamental para as nossas funções efetivas. A reavaliação é uma forma de controle *top-down*, o repensar o que sentimos. Reavaliar é a base de um comportamento cognitivo. A reavaliação está associada à atividade nas regiões dorso lateral e ventro lateral do córtex pré-frontal, ambas com conexões diretas com a amígdala e o hipotálamo o que significa a capacidade de avaliação de estímulos específicos assim como controle cognitivo da memória e seleção nas respostas. Podem exercer controle cognitivo tanto às emoções como ao pensamento.

Os sistemas moduladores têm trazido uma compreensão biológica da emoção e de uma estética neural emocional, como o cérebro do espectador recria estados emocionais representados numa obra de arte e como a emoção, a imitação e a empatia



Fig. 6

são representados no cérebro, podemos assim começar a perceber o porquê de a arte mexer tão fortemente conosco. Sistemas modulares diferentes que orientam diferentes categorias de emoção podem-se juntar no mesmo sentido em caminhos diferentes. A posição emocional quando nos defrontamos com uma obra de arte é determinada por um lado pela amígdala, pelo corpo estriado e pelo córtex pré-frontal e por outro lado pelos vários sistemas moduladores. São eles que facilitam quando mudamos de um estado emocional para outro. Podemos entender isto, por exemplo, analisando a *Judith* de Gustav Klimt (fig. 6). Se olharmos o fundo da imagem, a superfície dourada e luminosa, a suave representação do corpo e a combinação harmônica de cores podem ativar os circuitos de prazer e ser libertada dopamina. A pele suave e os seios expostos de Judith podem libertar

endorfinas, oxitocinas e vasopressina, podemos sentir excitação sexual. A violenta decapitação de Holofernes, latente na imagem, assim como o olhar sádico e os lábios entreabertos podem causar a libertação de noradrenalina que resulta numa aceleração do ritmo cardíaco e num aumento da pressão arterial. Por outro lado, as pinceladas suaves e repetidas e quase meditativas do padrão podem estimular a libertação de serotonina.

Um dos maiores desafios das novas ciências da mente está na natureza da arte. Para o neuroesteta Semir Zeki, a função principal do cérebro é adquirir novo conhecimento do mundo e as artes visuais são uma extensão dessa função. Segundo ele, a arte estende as funções do cérebro mais diretamente que qualquer outro processo de adquirir conhecimento, refere-se à visão como o caminho mais eficiente de adquirir informação. Denis Dutton identifica duas visões em resposta à arte. A primeira deriva da perspectiva que dominou na segunda metade do séc. XX, a pesquisa em humanidades, a qual advoga que a mente é uma tábua rasa onde se inscreve, através da experiência e da aprendizagem, a maioria dos atributos humanos, incluindo criatividade e a resposta à arte. A segunda diz que as artes não são um subproduto da evolução mas sim uma adaptação evolucionista, um traço instintivo, que nos ajuda a sobreviver por ser crucial ao nosso bem-estar. O autor argumenta também que evoluímos como naturais contadores de histórias por causa do imenso valor de sobrevivência das nossas fluentes capacidades imaginativas. Contar histórias é prazeroso porque expande a nossa experiência dando oportunidade de pensarmos o mundo e os seus problemas hipoteticamente. As artes visuais são uma forma de contar histórias, onde artista e espectador podem igualmente visualizar e entregar-se às suas próprias mentes, examinando relações entre caracteres atuando em diferentes cenários sociais e ambientais. Alois Riegl chama “coerência externa” ao envolvimento ativo do espectador na conclusão da narrativa que apareceu na pintura a óleo pós-renascentista, o espectador desempenha um papel ativo no arco narrativo, sem eles a obra estaria incompleta. Outra dimensão dessa narrativa, ou a imaginação do próprio ou do outro, é envolver os centros emocionais e os sistemas moduladores do espectador. Como na *Judith* de Klimt que manipula e combina diversos sistemas emocionais conduzindo o espectador a nuances específicas do estado emocional. A arte aumenta a compreensão das pistas emocionais e sociais que são importantes para a sobrevivência.

A arte é ubíqua, desde há mais de 35 000 anos que todas as sociedades criaram e responderam à arte, como Ellen Dissanayake e Nancy Aiken se referem. Mesmo não

sendo essencial para a sobrevivência a arte serve, certamente, propósitos decisivos para a existência humana. Muitos animais, não racionais, criam formas de linguagem simples, simbolização, fabrico de ferramentas mas a arte só é encontrada nos humanos, as imagens do paleolítico superior eram criadas pelo *homo sapiens* e não pelos neandertais. Nancy Aiken especula que a sobrevivência do *homo sapiens*, e a não sobrevivência dos neandertais, se deve ao uso da arte para solidificação dos grupos comunitários. Praticamente o mesmo argumento é usado por Ellen Dissanayake que acredita que a arte tem sido qualquer coisa que as pessoas fazem e sentem e tem persistido e evoluído porque foi uma importante forma de unificação social no paleolítico. Juntando as pessoas em comunidades a arte aumenta a sobrevivência dos indivíduos no grupo.

Desde que a arte suscita emoções e as emoções extraem respostas fisiológicas e cognitivas do espectador, a arte é capaz de produzir um corpo completo de respostas. Os sistemas sociais, perceptivos e emocionais do cérebro recriam o mundo fazendo modelos deste, é esta a função central destes sistemas e é esta capacidade de modelagem que torna possível a criação artística e a recriação por parte do espectador. Os artistas criam esses modelos a partir de impressões subjetivas de realidades ambíguas que encontram no seu dia-a-dia. Artistas e espectadores têm momentos, *Aha!*, *flashes* súbitos de visão. O papel da criatividade, tanto no artista como no espectador, é alvo de estudo tanto na psicologia cognitiva, por psicólogos e historiadores de arte, como em termos biológicos, por cientistas do cérebro. Para os biólogos, o estudo da criatividade classifica-se com o estudo da consciência como estando à beira do desconhecido. Para a psicologia cognitiva o artista representa o mundo direcionando e manipulando a habilidade cerebral de forma a criar modelos de realidade perceptiva e emocional. Para o fazer tem de compreender intuitivamente as regras cerebrais da percepção, cor, emoção e empatia. Como retorno, a capacidade imitativa e empática do cérebro dá ao artista e ao espectador o acesso ao mundo mental privado dos outros. Como respondemos, de certa forma, com imitações faciais perante as expressões faciais de outra pessoa também o espectador de arte tem contrações musculares faciais perante uma obra de arte. É uma resposta empática e paralela ao

estado emocional da obra. Atualmente atribui-se essa resposta aos neurónios espelho e aos sistemas da teoria da mente<sup>12</sup>.

A arte envolve-nos criando ambiguidade. Uma obra de arte evoca respostas diferentes de diferentes espetadores ou do mesmo espetador em tempos e situações diferentes. A nossa relação com uma obra de arte envolve um contínuo ajustamento inconsciente dos nossos sentimentos. A atenção seletiva de cada espetador individualmente é direcionada para um conjunto de associações históricas e pessoais. A criatividade da obra de arte é fornecida tanto por artistas como por espetadores. Todos os tipos de criatividade, tanto artística, como científica ou um simples processo biológico de perceção, têm em comum a emergência de qualquer coisa original, inventiva e imaginativa.

À criatividade são necessárias também, competência técnica e disposição para trabalhar. A partir de Ernst Kris, a psiquiatra Nancy Andreasen divide os restantes aspetos do processo criativo em quatro partes:

1. O tipo de personalidades que são suscetíveis de ser particularmente criativos;
2. O período de preparação e incubação, quando uma pessoa trabalha num problema consciente e inconscientemente;
3. Os momentos iniciais da criatividade;
4. Trabalho subsequente através da ideia criativa.

Historicamente, as pessoas com capacidades criativas eram aquelas tocadas pela inspiração divina. Com o advento da psicologia no início do séc. XX, começaram-se a fazer medições à criatividade e aos quocientes de inteligência. Concluiu-se que a criatividade era baseada na inteligência e que uma pessoa criativa poderia aplicar a sua criatividade em qualquer domínio do conhecimento. Recentemente descobriu-se que a criatividade tem múltiplas formas. O psicólogo cognitivo Howard Gardner escreveu o seguinte sobre este tema:

We recognize a variety of relatively independent creative endeavors. A creator can solve a hitherto vexing problem (like the structure of DNA), formulate a new conundrum or theory (like string theory physics), fashion a work in a genre, (or) perform online in real or mock battle. We also recognize a range of creative achievements—from the little *c* involved in a new floral arrangement to the big *C*

---

<sup>12</sup> Podemos interpretar como teoria da mente o pressuposto de cada individuo poder intuir a mente dos outros pela sua própria mente visto a analogia que pode ser feita entre a nossa mente e as outras

entailed in the theory of relativity. And most important, we do not assume that a person creative in one realm . . . could have switched places with a person creative in another realm.<sup>13</sup>

Um estudo feito a 757 crianças com um QI entre os 135 e os 200, por Lewis Terman, em 1910 na Califórnia, chegou a conclusão de que não há relação entre o elevado QI e a criatividade. Howard Gardner reforça que a criatividade não é uma conquista solitária de um indivíduo ou de um pequeno grupo. A criatividade emerge da interação de três componentes:

1. O individual que é mestre numa disciplina qualquer ou domina uma prática;
2. O domínio cultural no qual um indivíduo trabalha;
3. O campo social, indivíduos e instituições que fornecem acesso a experiências educacionais relevantes, bem como às oportunidades para as representarem.

Para serem apreciados como criativos os atos devem ser reconhecidos por outros, requerem um contexto social.

Entende-se que as personalidades que conduzem a uma mentalidade criativa são numerosas, e não se centram inteiramente no intelecto. Pessoas altamente criativas leem devagar ou são pobres em aritmética. Adicionalmente, a mentalidade criativa é comumente não generalizada mas específica num determinado domínio. Isto deriva de uma multiplicidade de características de grande importância, tais como espanto, independência, não conformidade, flexibilidade e relaxamento. Os processos criativo que estão presentes no ato artístico dependem de competências como produzir significados (metáforas, reinterpretar elementos, conectar ideias sem parentesco, resolver contradições e eliminar arbitrariedades. É claro que é a natureza do projeto criativo que determina como essas habilidades serão empregues e definidas.

De acordo com Andreasen (2005) (nota de rodapé – livro polémico) podemos considerar dois períodos, um de preparação, quando conscientemente trabalhamos num problema e outro de incubação, quando nos abtemos dos pensamentos conscientes e permitimos o trabalho do inconsciente. Para facilitar momentos de criatividade deve-se relaxar e deixar a mente divagar. Momentos de criatividade aparecem quando as pessoas estão despreocupadas, longe dos problemas ou a pensar noutra coisa qualquer. Assim, ideias repentinas anteriormente isoladas, surgem e criam-se conexões que antes escapavam.

---

<sup>13</sup> Citado em Kandel (2012, pp. 456-457)

O momento *Aha!*, um componente da visão criativa, pode ocorrer em determinadas condições. Ele está dentro da competência da pessoa comum. Os problemas que requerem visão criativa são muito suscetíveis de conduzir a um impasse, em que não se sabe exatamente que passo dar a seguir. Esses problemas, provavelmente, podem conduzir a um esforço constante que é recompensado com uma súbita visão que quebra o impasse e revela a solução. Esta situação, pensa-se, surge quando a resolução do problema se liberta de suposições não garantidas e forma conexões originais relacionadas entre conceitos existentes e aptidões. Podem-se comparar os momentos *Aha!* Com a “Eureka!” de Arquimedes.

Os momentos *Aha!* Tanto pertencem ao artista como ao espectador. Como Vilayanur Ramachandran escreve, esses momentos são satisfatórios: “the wiring of your visual centers to your emotional centers ensures that the very act of searching for the solution is pleasing.”<sup>14</sup>. O relaxamento é caracterizado por acesso imediato ao processo mental inconsciente, é algo análogo ao sonho. As recentes descobertas que, como a nossa vida afetiva e cognitiva e até mesmo as nossas tomadas de decisões são parcialmente inconscientes, sugere que o processo mental inconsciente é também necessário para o pensamento criativo. No entanto, não se trata de uma conexão, inédita, já a encontramos no determinismo psíquico de Freud em subsequentes demonstrações dos psicólogos da Gestalt ou em William James sobre a importância do inconsciente, o processo *bottom-up* na percepção da emoção.

Freud foi o primeiro a assinalar que muita da nossa vida mental é inconsciente, o que só nos é revelado através da consciência. Atualmente existe uma nova compreensão sobre o processo mental inconsciente nas tomadas de decisão. Hoje, depois de inúmeras descobertas nas neurociências pode-se prever o que uma pessoa fará antes que essa pessoa esteja ciente de ter decidido fazer isso. As últimas pesquisas sugerem que o nosso sentido de intenção de um movimento é apenas uma ilusão, uma racionalização *a posteriori* de um processo inconsciente, muito semelhante ao processo de uma emoção.

Benjamin Libet propôs que o processo de iniciar uma ação voluntária ocorre rapidamente numa parte inconsciente do cérebro mas, justamente antes do início da ação. A consciência, que é recrutada mais lentamente exerce uma aprovação ou veto *top-down* da ação. O psicólogo Daniel Wegner descobriu que a consciência nos ajuda

---

<sup>14</sup>Citado em Kandel (2012, p. 459)

a apreciar e relembrar a autoria das coisas que a mente e o corpo fazem. Podemos considerar portanto, a consciência como a bússola da mente, um mecanismo de detecção que examina a relação entre pensamentos e ações e responde com: “eu quis isto” quando ambos correspondem apropriadamente. A consciência será, só quando percebemos o sentido da autoria, quando entendemos os pensamentos conscientes como causa de uma ação percebida. Se os pensamentos inconscientes causam a ação, ou se não a percebemos, não experimentamos o sentido de vontade. Pode-se comparar esta visão de livre vontade com o esquema de processamento envolvido na emoção e nos processos *bottom-up* e *top-down* da informação visual em interações sociais.

A consciência é usada para descrever uma noção de atenção, anteriormente o uso da consciência era de certa forma patológico, servia para revelar um estado de acordado. As neurociências têm alguma dificuldade em lidar com a consciência por se referir à experiência introspectiva, a uma noção de *self* e de sentimento. Para Michael Shadden os atributos da consciência podem ser colapsados em dois componentes, um que deriva de uma perspectiva empírica psicológica-neurológica e outra que deriva de uma perspectiva filosófica. A perspectiva psicológica-neurológica foca-se em aspetos da consciência que estão ligados à excitação e a vários estados de acordado envolvidos em interação com o ambiente, neste contexto a ausência de consciência refere-se a condições como o sono, estados minimais de consciência ou o coma. Por outro lado, a perspectiva filosófica enfatiza o processo mental que partilha características pessoais subjetivas, tais como a consciência do *self*. Estes aspetos da consciência resultam na nossa capacidade de introspeção, na nossa habilidade de relatar uma narrativa e no nosso sentido de livre vontade. António Damásio chama “autoprocisso” a estes aspetos subjetivos da consciência. Argumenta que, neste processo construímos imagens mentais subjetivas em resposta a estados corporais. O “autoprocisso” permite à nossa mente consciente experienciar a nossa própria vida e a do mundo à nossa volta, a experiência requer um experimentador para fornecer subjetividade ou, de outra forma, os pensamentos não nos pertenceriam.

A nossa habilidade consciente de relatar a experiência perceptiva, deriva da atividade sincrónica no córtex cerebral que, surge algum tempo depois da presença de um estímulo e é de seguida globalmente espalhado a áreas decisivas do córtex parietal e pré-frontal.

William James descreveu a consciência como um sistema supervisor, um órgão extra, designado para conduzir o sistema nervoso, que é demasiado complexo para se

dirigir a si mesmo. O psicólogo cognitivo Bernard Baars apresenta uma teoria que a consciência corresponde a uma experiência momentânea ativa e subjetiva do trabalho da memória. Ele argumenta que a consciência não se inicia num só local mas que pode ser iniciada pré-conscientemente num diferente número de locais. O diferente número de locais onde a consciência pode ser iniciada formam uma larga rede a que ele chama *Global Workspace*, para que a informação se torne disponível para a consciência, a informação pré-consciente destes locais precisa ser transmitida ao cérebro como um todo.

A teoria *Global Workspace* tem três partes que Baars descreve metaforicamente em termos de teatro:

- Um foco brilhante de atenção, focado na ação do momento;
- Um elenco despercebido e uma equipa que não fazem parte da ação imediata;
- A audiência.

A metáfora representa a mente, as funções conscientes e inconscientes. Mente não é, só os atores, o elenco ou a audiência mas a rede de interações entre os três. No teatro de Baar o acesso consciente corresponde ao foco, “o foco da atenção”, incide nos atores centrais no palco. A consciência só pode lidar com uma quantidade limitada de informação de cada vez, o foco ilumina também só de cada vez uma pequena parte do palco e, somente alguns membros do elenco e da equipa. A ação iluminada no palco, “o conteúdo consciente”, corresponde ao nosso trabalho de memória para um evento único, a memória dura dezasseis a trinta segundos.

O conteúdo consciente é então transmitido e distribuído a outros processadores; a todos os membros da audiência e a muitos dos bastidores, elenco e equipa, um grande banco de dados de redes do cérebro especiais, autónomas e inconscientes que contribuem para uma pequena quantidade de informação consciente que é o foco da atenção.

Uma outra teoria, baseada em Baars, tem origem no neurocientista cognitivo Stanislas Dehaene e num cientista de teoria neural Jean Pierre Changeux. Segundo eles, o que experienciamos com acesso consciente é a seleção, amplificação e transmissão de uma única parte da informação a muitas áreas diferentes do córtex cerebral.

Dehaene explorou a natureza dessa transmissão focando-se na transição do inconsciente para a percepção consciente. Como antes referi, uma imagem lançada na retina passa por transformações decisivas antes de se tornar conscientemente

perceptível. Isto assenta em processos aplicados a toda a informação sensorial que encontra o seu caminho na consciência e, talvez também, nas nossas memórias, emoções, sensações e volições. Porque a informação sensorial tem antes de se submeter a processos preliminares, todos os eventos que emergem da nossa consciência têm de ter primeiro começado no nosso inconsciente.

Através de Functional Magnetic Imaging, Dehaene descobriu que uma imagem consciente emerge um terço a um meio segundo depois de iniciado o processo visual. Durante estes 200 milissegundos iniciais um observador não verá qualquer tipo de estímulo. Mas quando a visão atravessa o limiar da consciência, emergem transmissões simultâneas de atividade neural que se distribuem amplamente pelas várias regiões do cérebro. Já Freud o tinha salientado ao predizer que o processo inconsciente sublinha quase todos os aspetos da nossa vida consciente, incluindo a percepção, a criação e a apreciação da obra de arte. Em termos biológicos, a atenção consciente é assinalada quando a atividade das células piramidais ativam um vasto número de regiões cerebrais, especialmente no córtex pré-frontal que é associado ao trabalho de memória e à execução de tomadas de decisão.

O processo inconsciente lida simultaneamente com diversos itens de modo coerente e ordenado enquanto a atenção consciente se foca apenas numa quantidade limitada de informação. Para o psicólogo social Ap Dijksterhuis, pensamento inconsciente e pensamento consciente diferem em importantes caminhos na tomada de decisões. Este segue a linha de Freud, acreditando que o pensamento consciente representa apenas uma pequena fatia do poder processual de todo o cérebro. Poderia ser superior em pequenas decisões quantitativas, mas o pensamento consciente rapidamente se esgota em decisões qualitativas complexas com muitas possibilidades de soluções alternativas, como a escolha da cor na compra de um carro, mudar de carreira ou na avaliação estética de uma pintura. Isto acontece porque a consciência recruta a atenção, a qual só pode examinar um pequeno número de possibilidades, geralmente um de cada vez. Em contraste, o pensamento inconsciente engloba uma vasta teia de redes especializadas autónomas através do cérebro, capaz de lidar com um grande número de processos independentemente. Dijksterhuis argumenta que devido ao grande envolvimento da memória no inconsciente, nomeadamente memória processual para aptidões perceptivas, motoras e mesmo cognitivas, o pensamento inconsciente é superior para decisões que requerem a comparação de muitas alternativas simultaneamente. Pensamentos conscientes funcionam em *top-down* e são

guiados por expectativas e modelos internos, são hierárquicos. Pensamentos inconscientes funcionam em *bottom-up*, não são hierárquicos e permitem maior flexibilidade no encontro de novas combinações e permutas de ideias.

Foi Ernst Kris quem, inicialmente, introduziu a ideia de que o processo mental inconsciente pode contribuir para a criatividade, este argumentou que pessoas criativas têm momentos nos quais experienciam, de modo controlado, uma comunicação relativamente livre entre os seus *selves* inconscientes e conscientes. A este acesso controlado ao pensamento inconsciente mediado pelo processo *top-down*, Kris chamou *regressão no serviço do ego*. Tanto ele como Gombrich arguíram que, em momentos de criatividade os artistas regressam voluntariamente num caminho que beneficia os seus processos criativos. Assim, os artistas são capazes de trazer a força dos desejos e ímpetos do inconsciente para o plano frontal das suas imagens. Na linha de Freud, Ernst Kris atribui uma lógica e uma linguagem diferente ao processo mental consciente e inconsciente. O processo mental inconsciente é caracterizado por um processo primário de pensamento. Esse pensamento é analógico, de livre associação, caracterizado por imagens concretas e guiado pelo princípio do prazer. O processo mental consciente, em contraste, é governado por um processo secundário de pensamento, que é abstrato, lógico e guiado por preocupações orientadas da realidade. Pelo facto do processo primário de pensamento ser mais livre e hiper-associativo é pensado para facilitar a emergência de momentos de criatividade que promovem novas combinações e permutas de ideias, o equivalente a um momento *Aha!*. Por seu lado, o foco do processo secundário de pensamento é requerido para o trabalho através da elaboração de uma visão criativa.

Dijksterhuis e Teun Meurs estudaram a razão pela qual o pensamento inconsciente, pensamento sem atenção, lidera a criatividade. Exploraram a noção comum que o inconsciente trabalha mais efetivamente durante o período de incubação, quando uma pessoa se abstém do pensamento consciente. Isto quer dizer que, quando uma pessoa se aproxima erradamente de um problema, o que acontece com frequência, não chega a lado nenhum se se continua a pensar nele. Porém, se nos abstermos de pensar no problema e nos distrairmos, pode acontecer um *set shifting*. Pode-se entender como *Set shifting*, a transição de uma perspetiva convergente rígida numa perspetiva divergente associativa. O mudar torna a aproximação errada menos acessível na nossa mente e por vezes conduz-nos ao nosso esquecimento total.

Segundo S. Blackmore, existem diferentes tipos de processos inconscientes, uns que são capazes de sínteses coerentes, outros, os que Freud atribuiu ao ID, são o repositório de instintos oprimidos não controlados. Torna-se então, segundo Blackmore, necessário repensar o significado de funções mentais inconscientes.

Já se falou que um componente do processo de informação inconsciente envolve cognição e tem acesso imediato à consciência, é o *inconsciente cognitivo*, a porta cognitiva do ego. Os seus processos são consistentes com o pensamento psicanalítico moderno que sustenta o Ego como tendo uma esfera autónoma relativamente livre de esforços instintivos e que está disponível para tomada de decisões. O *inconsciente cognitivo* partilha características com dois componentes inconscientes do Ego, o inconsciente procedimental (implícito) que é responsável pela memória inconsciente da capacidade perceptiva e motora e o *inconsciente pré-consciente* que tem a ver com organização e planeamento. O *inconsciente cognitivo* é constantemente atualizado pela experiência.

Há duas razões para pensar que o *inconsciente cognitivo* pode contribuir para a criatividade:

- Pode manipular um maior número de operações que o processo consciente que ocorre ao mesmo tempo;
- Deve ter acesso particularmente fácil ao que Freud chamou, *inconsciente dinâmico* (os nossos conflitos, batalhas sexuais e ações e pensamentos reprimidos), e pode fazer uso criativo desse processo.

A intuição criativa é o culminar de uma série de estados transitórios do cérebro, operando em diferentes lugares e sobre diferentes comprimentos de tempo. Isto, apesar de a intuição ocorrer rapidamente e parecer desconetada do processo de pensamento que se segue.

As primeiras áreas a serem ativadas são as regiões anteriores do giro do cíngulo do córtex pré-frontal e do córtex temporal em ambos os lados do cérebro. Quando resolve um problema analiticamente, o córtex visual é ativado. Isto sugere que os participantes direcionam a atenção para o monitor onde o problema é apresentado. Jung Beeman e Kounios definem isto como a *fase preparatória*, o período de tempo pouco antes da apresentação do problema. Beeman pensa que durante esta fase o cérebro tenta concentrar-se no problema e bloqueia tudo o resto.

Beeman acredita que a fase de relaxamento é crucial para o fenómeno *Aha!*. Argumenta que a intuição criativa é um ato mental delicado e balanceado no qual o

cérebro esbanja muita atenção, uma vez focado, é necessário relaxar de forma a obter outras ferramentas para a solução. Esta ênfase no relaxamento é talvez a razão de muitas visões criativas ocorrerem durante um duche quente ou no início da manhã, imediatamente após acordar. O cérebro sonolento está relaxado e desorganizado, aberto a qualquer tipo de ideias não convencionais. Ele argumenta que quando uma pessoa está ativamente a tentar resolver um problema através de uma visão criativa, precisa de se concentrar mas ao mesmo tempo deixar a mente divagar, regredir a algum ponto do processo, mesmo durante um impasse ou incubação. Este argumento também se aplica na apreciação de arte. Olhar seriamente uma obra de arte requer que nos foquemos na obra e excluamos tudo o resto. Há no entanto graus de focagem, se nos focamos num detalhe, em vez de em toda a obra, podemos interromper significativamente a visão global da imagem. Será necessário fazer uma varredura para capturar tanto detalhes como o global.

Numa tentativa de entender as diferenças entre pensamentos criativos e não criativos, nomeadamente, se as pessoas que pensam criativamente são fundamentalmente diferentes das que pensam de maneira mais sistemática e metódica, foram feitos estudos a dois grupos, um que se dizia mais criativo e outro que se dizia mais metódico. O resultado demonstrou diferentes padrões de atividade cerebral, não somente durante o período de resolução do problema mas também durante o período de repouso imediatamente antes da experiência e antes de saberem que desafio lhes iria ser proposto. As medições feitas com EEG revelaram no grupo criativo, tanto durante como antes do período da experiência, uma grande atividade em várias regiões do hemisfério direito.

Vilayanur Ramachandran identifica o lóbulo parietal direito como a parte do circuito cerebral preocupado com o sentido da proporção artística. Podemos assim considerar a ideia que o cérebro divide o seu funcionamento entre dois hemisférios de modo a tirar vantagens do ponto forte relativo a cada um deles. Apesar de até ao momento só termos uma visão limitada nalguns componentes da criatividade como as funções inconscientes que lideram o momento *Aha!*, percebemos que ambos os hemisférios funcionam no mesmo processo, tanto em perceção, pensamento ou ação como, simultânea e cooperativamente aparecem para contribuir de modo diferente na criatividade. Constata-se no entanto, que é, o hemisfério direito o que mais contribui para o processo criativo.

Certas pessoas, com alguns distúrbios no desenvolvimento, como dislexia e autismo exibem habilidades artísticas, a despeito de inabilidade na linguagem. Isto sugere a possibilidade de apesar de ambos, artes visuais e linguagem, representarem métodos de comunicação simbólica, não estarem intrinsecamente ligados. Talvez, na evolução humana a habilidade para se expressarem em arte tenha sido anterior à habilidade de se expressarem numa linguagem falada, talvez o processo no cérebro que era importante para a arte fosse anteriormente universal mas tivesse sido substituído por uma capacidade universal evolutiva da linguagem. A capacidade para a arte torna-se restrita a um subconjunto de pessoas criativas, incluindo as que não desenvolveram aptidões linguísticas.

Os psicólogos visuais Charles Gross e Marc Bornstein sugerem que as crianças com dislexia refletem, não simplesmente, uma deficiência no hemisfério esquerdo do cérebro mas também uma dominância no direito. Esta combinação resulta de uma leitura lenta, pois ler é uma aptidão do hemisfério esquerdo e porque a aptidão do hemisfério direito, como se fosse um espelho vê um b e um d como um mesmo caractere. Esta troca de caracteres provoca lentidão na leitura e na escrita e é um dos primeiros sintomas da dislexia (vulgarmente culpa-se a fraca inteligência) mas é o oposto, as pessoas com dislexia são muito inteligentes e inventivas.

Um último exemplo da criatividade em pessoas com distúrbios mentais é referido pelo psicólogo clínico Kay Redfield Jamison que enfatiza a interessante relação entre maníaco-depressivos e criatividade, diz que se encontra em escritores e artistas um mais alto nível de bipolaridade do que na população em geral. Van Gogh e Munch eram maníaco-depressivos. Jamison descobriu que, a maior parte do tempo, maníaco-depressivos balançam entre depressão e mania, experimentam um acelerado sentimento de energia e capacidade para formular ideias que acentuam dramaticamente a criatividade artística. Ele nota que a expansividade de pensamento, tão característica da mania, pode abrir um vasto leque de opções cognitivas e expandir os campos de observação. Mania, presumivelmente, também aumenta a criatividade pelo número crescente de ideias produzidas. Ele propõe que genes associados com enorme risco de maníaco-depressivo também podem conferir uma grande probabilidade de criatividade.

## 8 - Configuração do Processo

A obra de arte existe para além do que a originou, a ideia. Existe mesmo antes de o artista considerar a sua obra como terminada. Refiro-me ao processo de criação. Ideia criativa e processo de criação são, a obra na sua essência. Se até este momento tentei mostrar a importância dos estados alterados da consciência como possibilidade da geração da ideia que pode estar na origem ao objeto artístico tentei, por um lado, demonstrar como a mente e o cérebro funcionam na construção dessa ideia primeira. Pretendo agora especular sobre o que acontece durante o processo, tendo como possibilidades o facto de este ser completamente autónomo, de orientar o artista através de um caminho, ou de nascer de situações semelhantes aos dois processos que antes descrevi.

A arte é uma necessidade, não nos podemos desviar desta convicção, se o não fosse, correria o risco de nem sequer existir, nem como ideia, nem como objeto. A obra de arte é uma forma de recompensa, uma recompensa que se tem quando se cria algo novo, e o novo é fruto da ideia e do processo de construção. Mas, a meu ver, todo o processo é feito de novas ideias, de recuos e avanços, de experimentações, de hipóteses sobre novas hipóteses onde se carrega a memória e a experiência, sobre a matéria, seja ela qual for, de forma a modificá-la. Podia fechar aqui esta dissertação quando digo que o processo é feito de novas ideias, visto já ter falado o suficiente, no capítulo anterior, sobre a ideia de criação. No entanto há algo que me intriga e que gostaria de levar a bom porto. Sendo o processo composto por novas ideias, e sendo as ideias essencialmente inconscientes, é o processo criativo fruto de uma evolução inconsciente ou de um processo *top-down*, onde todos os seus movimentos podem ser conscientemente controlados? Paul Valéry diz que o estado da poesia é perfeitamente irregular, inconsciente, involuntário, frágil e que o perdemos assim como o obtemos,

por acidente<sup>15</sup>. Na origem temos a ideia, o momento *Aha!*, raramente a obra corresponde a esta ideia inicial. A ideia surge, assim, sem se saber bem de onde nem porquê, é a essência da obra, vem carregada de memória, de tempo, de experiência, de vivências, de visões, de emoções. Aceitamo-la ou não, ou damos-lhe continuidade ou deixamo-la fossilizar algures na nossa memória ou no esquecimento das páginas amareladas de um caderno. Se sim, se desejamos a sua continuidade, é já através de um processo consciente, que seguimos rumo à sua materialização. Prosseguimos com métodos, que tanto podem ser conscientes como inconscientes, o que faz com que o processo nos obedeça ou que sejamos nós a obedecer à sua vontade, ou ambos simultaneamente numa constante tensão que, muitas vezes, só posteriormente poderemos entender e nomear. Esse conflito gera-se num espaço entre propósito e imprevisto, a tensão entre o que se quer e o que acontece. O trabalho criativo, segue um caminho de tendências, pertence a um percurso de continuidade. O processo de criação acontece na relação entre essas tendências imprecisas, vagas e, a mobilidade do percurso que é contínuo.

O processo criativo é, portanto, a sequência da ideia inicial mas esta é vaga, vaga no sentido de poder estar carregada de múltiplas hipóteses. O processo criativo, oriundo da(s) ideia(s), pode, pelo contrário, estar pleno de certezas, carregado de objetividade, de decisões fortemente estabelecidas que podem desmoronar a cada passo da sua continuidade. Confrontamo-nos com um elevado número de tensões, de limites, tanto internos como externos, que orientam o percurso da obra numa multidireccionalidade. Conferenciamos-nos com a matéria, com a sua escolha, com o seu conhecimento e, também, com a sua subsequente manipulação: a matéria impõe-se, é necessário dar-lhe forma. Transformar a matéria é dar-lhe significado, removê-la do seu contexto de “simples matéria”, apropriamo-nos dela. Dar forma à matéria não significa transformá-la necessariamente num objeto artístico, é preciso adicionar à forma o conteúdo, para que ambos passem a depender um do outro e ambos se manifestem através do outro nessa interdependência. É nesta mútua dependência que a obra nasce.

Os momentos de encontro com todas as fases tensivas do processo são momentos singulares, e de confronto com o “novo”. Momentos únicos como a ideia inicial (poderíamos dizer que o processo criativo está repleto de ideias iniciais) onde,

---

<sup>15</sup> Salles (2009, p. 56)

e como nesta, impera todo um conjunto de emoções, percepções, memórias, vivências e experiências passadas. Estamos, portanto, frente a um processo *bottom-up* onde o inconsciente lidera. O processo artístico está repleto de momentos *Aha!*, pela sua grande aptidão para o impasse, pela constante ansiedade que gera e pela recompensa súbita que pode a qualquer momento surgir. O processo criativo depende de tomadas de decisão constantes que surgem através de um processo mental inconsciente como reação aos diversos momentos tensivos que o próprio processo criativo provoca. No entanto, estas tomadas de decisão que se tornam obrigatórias para a boa continuidade do processo estão, muitas vezes, envolvidas num processo consciente de pensamento. A continuidade da obra movimenta-se, deste modo, num tabuleiro de xadrez onde ambos, consciente e inconsciente, disputam entre si o xeque final. Supomos, poder estar aqui a diferença existente entre a ideia original, fruto do inconsciente, e as diversas ideias que surgem durante o processo criativo, provenientes de uma constante batalha entre inconsciente e consciente.



## 9 - Mundus

- Título – MUNDUS<sup>(fig. 10)</sup>
- Data de concretização – 28/10/2012
- Formato – 165cm x 104cm x 104cm (altura x largura x comprimento)
- Materiais – Gesso, tecido, espuma de poliuretano, verniz aquoso para betão, tintas de crómio e vernizes protetores, madeira, pregos, rede metálica, película plástica, ficha, fio e casquilho elétricos, lâmpada.
- Cores – Cores naturais da madeira (as madeiras sofreram a ação do tempo e de anteriores manipulações o que lhes fez desenvolver diversas patines), cores metálicas (crómio e zinco), as três cores primárias (azul, vermelho e amarelo), branco e preto.
- Descrição formal – Este objeto tem como base dois elementos. Um primeiro, antropomórfico, que nasceu a partir do molde de parte de um corpo humano e, um segundo, que poderemos considerar entre a escultura, a construção e a arquitetura, onde a preocupação se centra na geometrização desse mesmo elemento. O segundo contém o primeiro, como forma exterior do objeto.

Para iniciar uma análise temática sobre o objeto em causa, abordou-se cada um dos seus dois elementos separadamente, corpo e construção. O processo terminará

quando falarmos dos mesmos na sua unicidade, isto é, do objeto no seu todo, na sua essência.

O corpo representado, é o meu corpo. Apesar de só parte dele ser visível, a representação engloba o corpo na sua totalidade. Este corpo, abandonado, moribundo pertence, no seu lado visível, ao corpo escultórico que se pretende deixar ver. É um alto relevo sobre a terra, a membrana osmótica entre o telúrico e o espiritual, a fronteira entre o visível e o invisível, tal como o alto relevo se tem afirmado sempre, desde os Hititas a Rodin ou dos tímpanos da escultura arquitetural clássica aos vazios de Mary Miss (altos relevos pelo seu negativo), implicando uma relação direta do espírito com a terra. Este corpo entregue à terra pode ser entendido como um naufrago, um naufrago abandonado da *Jangada do Medusa*, mas um naufrago voluntário.

A forma visível do corpo, moldado à semelhança do meu próprio corpo, foi modificada através dum processo, que é muito usado em pintura – o empastelamento: com uma espátula cobriu-se de matéria o molde e aos poucos foi sendo deformado como se fosse uma moldagem em barro. Não quis um corpo mimético, mas um corpo sem identidade onde somente se percebesse a função do mesmo – corpo como representação de corpo e não de um corpo específico. Corpo como artefacto, que realçasse a sua utilidade sobre a terra. Este corpo objeto, foi posteriormente coberto com tinta de crómio. Estamos perante um corpo espelho, permeável, reflexivo. Uma vez mais, uma porta entre o material e o espiritual, permeável na sua fácil penetração para o outro lado, reflexivo no duplo significado entre meditar, pensar, e reverberar, mas também este reverberar se torna subjetivo pela irregularidade da superfície, é o espelho como negação dele mesmo.

O crómio, a cor escolhida, não é mais que um cinzento com brilho, uma cor neutra, assim como a cor de prata. Chamar-lhe-ei então prateado, corpo prateado, pela simbologia que lhe é inerente. A prata é o mais puro metal usado nos espelhos, onde se obtém um melhor grau de reflexão, a sua simbólica está quase sempre ligada a elementos naturais, água, lua, céu e é sempre extraído da terra, portanto trata-se de um metal telúrico que liga a sua origem invisível a um visível imaginário.

Argos Panoptes, um gigante mitológico grego, cujo nome advém de *argyros* (prata em grego), possuía cem olhos e nunca dormia completamente, alguns dos seus olhos estavam sempre em vigília. Podemos relacionar esta vigília com a do espelho.

Outro facto importante tem a ver com Argos ser filho de um deus (Zeus) e de uma mortal (Níobe), o que vem reforçar a tese de conexão entre matéria e espírito.<sup>16</sup>

No cristianismo encontramos a prata também ligada à ideia de material/imaterial. As trinta moedas com que Judas traiu Cristo estão na origem dessa passagem.

Na atualidade, as cores prateadas, metálicas, estão associadas ao conceito de “moderno”, provavelmente em associação directa com a revolução industrial, algo criado pela tecnologia, neste contexto, o prateado assume assim um papel de função.

O espelho reflete todas as cores do espectro visível e é penetrável a frequências de onda mais curtas pertencentes ao espectro invisível.

A textura rude de modelado, aparece-nos pela primeira vez com Auguste Rodin. Rodin modelava as suas esculturas em cera ou em barro antes de as passar para o bronze. A partir de *O Homem de Nariz Quebrado* (fig. 7) de 1864, até, provavelmente, à sua mais importante escultura *Balzac* (fig. 8) fundida em 1897, torna-se visível uma forte marca de mãos nas esculturas deste artista. Este aspeto inacabado de esboço, foi uma das razões que levou à rejeição das suas esculturas pelo, conservadorismo, Salon ou, no caso de *Balzac* pela Sociedade dos Escritores por quem tinha sido encomendada como homenagem ao mesmo. Através da modelagem, Rodin deixa a obra como que inacabada revelando toda a sua rudeza, inerente ao seu processo de criação, embora para ele, o momento mágico de finalização já tivesse sido atingido. O meu processo, relativo ao corpo em análise, partiu de um patamar diferente e quase



Fig. 7

oposto. O molde, etapa inicial nesse processo construtivo, retratava a exatidão do corpo. Desse molde, cópia em negativo, retirou-se seguidamente, uma cópia em positivo (neste caso concreto em espuma de poliuretano). O que era exato, mimético, foi alterado através de um acumular de matéria numa superfície informe, onde o resultado final está longe da textura/semelhança do início. É, como já antes disse, a intenção do corpo anónimo, representativo do meu próprio corpo mas não

<sup>16</sup> Papakyriakou, Anagnostou (2013)



Fig. 8

como sua imitação. É também um corpo fragmentado, ou aparentemente fragmentado. O visível é, neste caso, uma fração de corpo, de um corpo háptico. Mas e o invisível, é ele também fragmento, ou inexistência de corpo? Corpo imerso na terra, ou imaginação desse corpo, ou desejo dessa imersão? O fragmento segundo, naufragado no amniótico, mergulhado na terra *mater*, abandonado no invisível pode ser tanto indagação como catarse, mas uma catarse de retorno, aristotélica, de purificação. E esta pode, provavelmente, funcionar como preparação (ritual) para a busca de permanente inquietação mística que o corpo enclausura.

O segundo elemento é construção. Construção no sentido de obra inacabada (ou de processo), em permanente evolução. Restos de madeira de cofragem, com formas irregulares, encontrada em obras, patinada pelo tempo, com sobras de cimento que funcionam como vestígio

da sua anterior função e cortes artesanais que lhe conferem uma rusticidade descuidada, são os alicerces e as vigas dessa construção. A ligação entre elas foi feita somente com pregos (o prego como artefacto, é um elemento essencial neste meu trabalho e do qual voltarei a falar em diversos momentos), de vários tamanhos e espessuras conforme as necessidades encontradas. Esta estrutura foi feita à imagem de um cubo, mas sem a precisão que nele teria de ser evidente para se poder considerar uma figura geometricamente exata. Não foi essa a intenção. pretendeu-se, antes, somente que o espetador sinta a noção de cubo. Um dos pilares ergue-se alguns centímetros sobre o plano de topo, tentando dar a ideia de continuidade. Os planos laterais da construção são cobertos por uma rede metálica, trama, permeável ao olhar mas não ao toque. Entre essa cobertura de rede encontram-se um retângulo amarelo e um quadrado vermelho, ambos em película plástica. A estrutura é, no seu interior, iluminada por uma lâmpada de tungsténio de baixa intensidade, lâmpada essa que é colocada ao centro do plano de topo e está ligada a um fio elétrico preso com pregos

no lado exterior da estrutura, e que continua até uma tomada na parede assumindo-se o seu percurso aleatório.

A ideia de construção está ligada à ideia de efemeridade, logo à ideia de tempo. Construção tem portanto a ver com inacabado, com processo mutável, com metamorfose. A continuidade inerente a esta ação tem, no seu imediato, uma relação com o processo criativo, com as suas apropriações, transformações e ajustes. Por outro lado, com o processo evolutivo, de inquirição e de análise, que são inseparáveis do meu estar e do meu ser, pretende-se a excelência do processo. A espacialidade geométrica deste elemento é uma referência à arquitetura, uma arquitetura entendida como albergue do corpo, onde a mutabilidade do objeto arquitetónico se desenvolve em uníssono com o próprio corpo, como uma pertença. A casa, como elemento arquitetónico, é o lugar “onde” se habita, e esse é o “lugar” do corpo. Estamos, portanto, frente a uma relação simbólica corpo/casa. A casa aparece numa primeira vez em forma de gruta, de proteção, de oco, de côncavo, onde duas características são notórias, o “dentro”, interior, e o “fora”, exterior. O dentro obedece a um processo ordenável, organizativo e imaginativo que pode bem refletir uma auto compreensão do ser. O fora terá a ver com o desejo de socialização do próprio indivíduo. Entre um e outro, a ligá-los existe uma porta.

Pode ser o ponto inicial de auto análise em relação a este elemento. A inexistência de uma porta leva o meu processo indagativo para um lugar íntimo e impenetrável, o que contraria, de certo modo, o conceito artístico que sempre tentou entender a arte como função social – que tenha uma contribuição para a sociedade ou, pelo menos, a transmissão de uma mensagem “clara”. No entanto existe a rede metálica que rodeia toda a estrutura e que é permeável ao olhar. Poderá esta rede ser considerada como um acesso, ou como uma barreira? Ao rejeitar o toque permito o olhar, o que me leva a crer que permanece essa necessidade de aceitação social do meu trabalho, onde aparento uma recusa à influência que essa mesma sociedade possa exercer sobre mim. Do mesmo modo, sendo eu o habitante do meu próprio corpo, impeço-me de sair dele tendo, no entanto, uma atitude voyeurista em relação ao mundo exterior. Esta interioridade torna-se ainda mais saliente ao considerar a adição das faixas plásticas, amarelo e vermelho ao objeto. Estas duas películas, uma retangular (amarela) e a outra quadrada (vermelha) vão-se relacionar com uma faixa azul que existe na madeira. São as três cores primárias a partir das quais tudo é

possível. No meu mundo interior construo um mundo exterior, aquele que me permito “mostrar”.

O aspeto visual externo deste bloco, para além da sua tridimensionalidade, está também ligado a formas bidimensionais que remetem à pintura. O arranjo bidimensional amarelo/vermelho procura um equilíbrio compositivo no que diz respeito à organização no espaço, onde está integrado, bem como, também, na sua referência à cor. As cores quentes, têm sido assumidas na cultura ocidental, e não só, como mais atrativas que as cores frias, pelo conforto visual e estabilidade emocional que possam vir a criar. Este conjunto de cores quentes e madeira que as emoldura poderá incutir no espetador emoções relativas ao bem estar e apelar à atração. No entanto, a envolvente metálica poderá vir a produzir um efeito exatamente oposto. A rede metálica torna-se uma advertência a quem se possa aproximar. Pela sua dureza, pela sua simbólica de separação entre o que é e o que não é permissível, pelas associações que dela se podem fazer, apesar da sua neutralidade, com as cores frias e gélidas das quais, vulgarmente, fugimos. Estamos de novo frente a um elemento de atração/repulsa que demonstra a minha posição perante o fazer artístico que é reflexo da minha interminável indagação.

Do objeto ergue-se um pilar para além do teto, único, solitário, foi ali deixado com a intenção de possibilidade de continuidade. Uma “obra de arte” nunca está acabada. Mas tal como a opção plástica que referi anteriormente, também este elemento foi aqui deixado por questões compositivas, estéticas. Ele rompe a ideia de cubo na sua posição e isolamento, funciona como antena ou mesmo farol, é um chamariz de quem se possa aproximar.

A rede que envolve a estrutura está, em quase toda a área sobreposta em camadas, triplicada. A intenção é aumentar levemente a densidade do trama que separa exterior e interior e, do mesmo modo aprisionar e separar as películas plásticas que antes referi não lhes dando plena liberdade como pintura e trazendo-as ao mundo real da escultura ao qual pertencem.

Toda a estrutura é unida com pregos, estes representam aqui um elo de ligação entre o objetivo e o subjetivo, entre a concretude da matéria e a desordem da abstração, entre o real e o imaginário. Em Cristo, os pregos na cruz são o momento de transbordo do material para o espiritual. Que resta na cruz depois do corpo de Cristo? Nesta temática encontramos diversos trabalhos artísticos. Recordo, a título de



Fig. 9

exemplo, a instalação no Museu Vostel em Malpartida de Cáceres, de Yoko Ono *Painting to Hammer a Nail in Cross Version* (fig. 9).

Mas os pregos têm em várias culturas uma forte carga “mágica”, ritual e simbólica e quase sempre se encontram como ligação entre o

consciente e o inconsciente, entre o autêntico e o mítico. Eglantina Monteiro, antropóloga, fala-nos desta forma sobre a função dos pregos na estatuária *Nkisi* num texto publicado em 15 de março de 2012 com o título *Fetichismo de pregos – Nkisi-nkonde*:

O tema *nkisi*, aplica-se a diferentes categorias de objetos que se inscrevem num sistema global de representações, exprimindo as relações entre os humanos e o sobrenatural e os homens entre si. Fazem parte de um pensamento comum a todos os grupos Kongo e, apesar de múltiplas exegeses conforme as situações e o sujeito que os lê, obedecem a um mesmo sistema de interpretação. O seu valor reside no que não pode ser visto, nas forças espirituais e indeterminadas que um *nganga nkisi*, habituado a manipulá-las, fixa neles.

Os *minkisi* (plural de *nkisi*) mais importantes são os *beteke* e os *nkonde*. Os *beteke* são as grandes estátuas e os *nkonde* são as mais pequenas, ambas suscetíveis de atacar e de anular as intenções agressivas.

Habitualmente tomam a forma de pessoas, homens, mulheres e raramente crianças, ou de animais particularmente, o cão, o leopardo e o crocodilo. Apesar de o conteúdo do *nkisi*, ser as substâncias e as ações do *nganga*, a forma animal ou humana parecem facilitar a relação entre os crentes e as entidades abstratas.

Sem que haja um conhecimento preciso, o escultor dos objetos rituais não era um escultor comum, mas um artista que teria tido uma aprendizagem não só técnica mas também religiosa e mágica relativa aos materiais, instrumentos e ao ato de esculpir que por si só já era capaz de conferir poder à imagem.

Apesar das diferenças os *nkisi* humanos apresentam uma fisionomia e materiais comuns, suscitando algumas questões relativamente aos significados das expressões e ao uso recorrente de certas matérias.

Embora considere que o significado destes objetos não reside na dissecação dos elementos que os compõem, mas antes nas ações, lugares, expectativas e emoções que são capazes de provocar nos crentes e nos oficiantes, o sacrifício que envolve os cultos propiciatórios ou de agressão em que participam faz com que muito pouco se saiba deles, apesar e também por causa disso, o impacto que provoca a quem os olha.

Os olhos grandes e abertos entalhados na madeira, feitos de concha, porcelana ou vidro e uma pupila em resina, que supostamente metiam medo às pessoas, visualmente reenviam à água e à linha *kalunga* que na cosmologia Kongo separa a terra dos vivos da dos mortos. Considerando o próprio corpo um código para o cosmos, a colocação das medecinas em vários pontos (barriga, sexo e provavelmente dentro da cabeça) indica a capacidade do *nkisi* atuar em ambos os mundos. Um poder reforçado pelo *mpu*, ou a calote do chefe, que fortalece a capacidade mística em alcançar o outro mundo.

A boca geralmente aberta, mostrando uma dentição perfeita com os incisivos talhados e a língua particularmente visível, podia querer significar as conjurações ou as lambidelas nos pregos que se colocam no corpo da imagem, provavelmente para tornar mais estreita a relação entre o espírito do *nkonde* e o consulente.

Os pregos espetados no corpo, braços e pernas, conforme o número de apelos, chamavam-se *mbau*, cada um representava um pedido ao *nkisi* para entrar

em ação. Um *nkonde* poderia ser solicitado dez ou vinte vezes por dia, todavia semelhante número arriscava mergulhar o espírito do *nkisi* na mais total confusão.

Quando a ponta de ferro trazia junto um pedaço de cabelo, tecido, ráfia, corda, ou outras relíquias significava uma forte intenção do pedido. (...) <sup>17</sup>

O fio elétrico assume a sua autonomia desde a tomada onde é ligado até ao objeto arquitetónico, penetra-o no centro do plano superior e termina numa lâmpada de tungsténio que ilumina o outro elemento disposto no chão (corpo). Como metáfora poder-se-á estabelecer neste momento uma relação fio elétrico/cordão umbilical. A lâmpada liga os dois elementos (construção/corpo), pode-se então considerar a obra como completa.

O título que deu nome à obra, *Mundus*, nasceu a partir do texto de Martin Heidegger *A Origem da Obra de Arte* que teve como função colocar o objeto artístico num determinado contexto. A obra de Heidegger pode ser vista como uma plataforma hipotética onde todo o nosso trabalho se apoia visto ambos seguirem, apesar, um ponto final próximo. Não foi, porém, essa a nossa intenção, mas a sua obra é, no entanto, de elevada importância para uma localização inicial do sentido do nosso trabalho.

Heidegger começa o seu livro dissertando sobre o que se entende por “coisa”, seguidamente fala-nos do “apetrecho”, para depois, a partir deste e com base na sua solidez, confiabilidade e utilidade instrumental realçar a consonância e contraste entre mundo e terra. Este foi o elemento que me interessou, a relação da minha obra como mundo/terra (e daí a proveniência do título). Diz-nos Heidegger:

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (Aufruhen) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à

---

<sup>17</sup> Monteiro (2012)

mercê do Sol, são o que põem em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite.<sup>18</sup>

A utilidade do apetrecho repousa na sua solidez, esta solidez confere estabilidade ao mundo e liberdade à terra. É esta solidez que evidencia a terra onde o mundo repousa, estabelecendo um mundo que repousa na terra. A terra realça o mundo e o mundo realça a terra. Heidegger dá a entender, no texto acima citado, que a obra instala um mundo sobre a terra, sendo que um não existe sem o outro, ambos se contrastam e ambos se complementam.

A relação da obra, *Mundus*, com a terra ultrapassa, de certa forma, este pensar heideggeriano no sentido em que, para além da instalação da obra sobre a terra, existe a penetração da própria terra. A descida. A *katábasis* que encontramos na *República* de Platão e, principalmente na sua alegoria à caverna torna a descida como um lugar de iniciação (*paidéia*) e sabedoria (*sophia*), que de certa forma está ligada à *katharsis* aristotélica. Mas essa sabedoria, no sentido filosófico, acontece na subida. Desce-se na busca de uma purificação, de uma catarse, com um sentido xamânico de obter poder, sabedoria como poder. Na *Caverna* de Platão é desmistificado o logro do teatro de sombras na subida. É aí, na *anábasis*, que aparece a lucidez da verdade.

Estes conceitos *katábasis/anábasis* estão bem salientes no aspeto metamórfico que *Mundus* tenta mostrar. Casulo, sombra, ilusão, procura.

A dimensão da obra tem como intenção a possibilidade de uma visão absoluta do seu exterior, assim como do seu toque, algo fortemente relacionado com a escultura. Corpo e volume geométrico pertencem à escultura e à estatuária desde há séculos, corpo/plinto, foram ultrapassados pela primeira vez no impressionismo (se é que assim já o poderíamos classificar na época, pois Rodin encontra-se numa fase de transição que irá dar início ao impressionismo) com Rodin ao retirar a estátua do plinto. O meu trabalho entorna o corpo com o plinto ou com a ideia dele. A observação é inversa, quase como varrer o lixo para debaixo do tapete. O espetador tem como objeto inicial, aquele que *a priori* se poderá considerar como base e no interior dela o objeto principal, o corpo. Isto fará com que a observação seja feita de cima para baixo e, relativamente ao posicionamento que a peça terá no local de exposição (os dois lados mais visíveis virados para um canto da parede e a pouca

---

<sup>18</sup>Heidegger (2008, p. 33)

distância dele), irá convidar o espectador a interagir com ela, curvar-se, tocar-lhe para a poder observar.

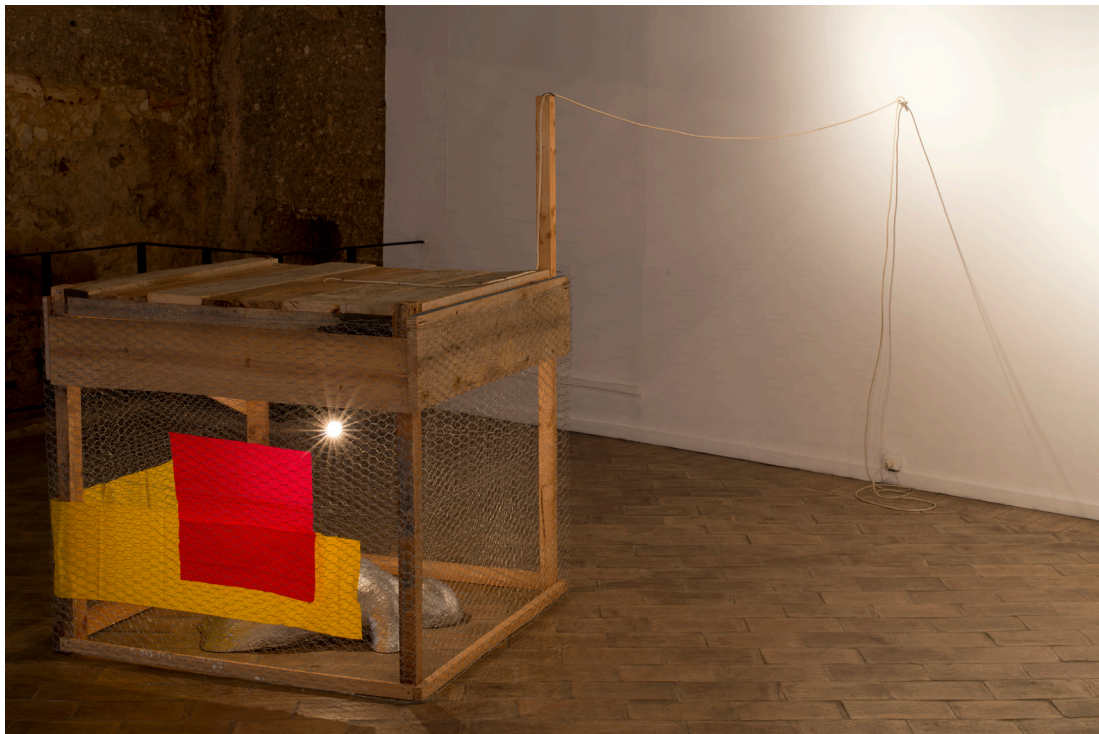


Fig. 10



## 10 - Oráculo

- Título – ORÁCULO (figs. 21 e 22)
- Data de concretização – 14/11/2012
- Formato - ±194cm x 90cm x ±200cm (altura x largura x comprimento)
- Materiais – Madeira, plástico, tecido, prego, metais (alumínio, ferro, outros), vidro (espelho).
- Cores – Branco, zinco, prateado (estanho do espelho), madeira patinada pelo uso e pelo tempo, na qual restos de tinta de várias cores lhe estão agarrados.
- Descrição formal – Dois objetos de uso quotidiano compõem o objeto final. Uma cadeira frente a uma janela. A cadeira em madeira, robusta, apesar de não se saber a sua origem, acompanha-me desde há muitos anos e tem feito parte do mobiliário do meu ateliê.  
O outro objeto, uma janela, é um *ready-made*. Uma janela de alumínio, vulgar, que se pode encontrar já montada e, com medidas padrão, em qualquer loja da especialidade. A janela foi encontrada já fora do seu contexto inicial, da sua utilidade objetual como janela. Disso são prova os restos de silicone que ela traz, a falta de alguns parafusos ou a sujidade que o tempo lhe proporcionou. Foi, seguidamente, manipulada. Foram-lhe retirados os vidros e a tampa da persiana e, acrescentado um espelho que foi perfurado e, em cujo furo lhe foi colocado um prego. Este prego foi incrustado à direita do eixo vertical mas muito próximo a este e, ligeiramente acima do eixo horizontal. Foi cravado obliquamente do quarto superior direito para o centro.

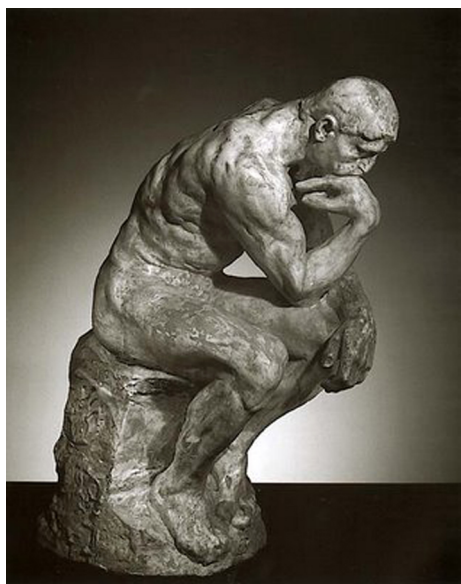


Fig. 11

Pelo facto do objeto (obra) se constituir por duas partes distintas, irei fazer inicialmente a descrição temática de cada uma dessas partes e, no final, do seu todo.

*O Pensador* de A. Rodin (fig. 11), inicialmente intitulada como *O Poeta*, pela referência que faz a Dante mostra, desde logo, por este primeiro título, a relação entre o ato de estar sentado e a poesia. O pensador é, na minha visão, uma escultura maneirista à imagem da estatuária clássica. Certamente com influências do *Torso de Belvedere* de Apolonio de Atenas (fig. 12), do período helenístico.

A posição de sentado pode, sobremaneira, ajudar o mistério do pensar, pelo relaxamento que a posição oferece ou por todo um ideário que foi construído à sua volta, tanto religioso como filosófico. Rodin retrata perfeitamente esse mistério através do esforço axípeto na contração muscular do personagem onde, metaforicamente, concentra todas as forças vindas do exterior na função do “pensar”. A posição remete-nos a uma origem quase fetal, de união corpo/mente mas que, apesar de tudo, se mantém ereta, sobre a terra e isto acontece precisamente pela relação corpo/cadeira.



Fig. 12

As cadeiras foram também elementos essenciais na arte de van Gogh. Encontramos diversas alusões a cadeiras nas suas cartas ao pai e ao seu irmão Teo, a cadeira vazia de Charles Dickens, de quem ele era admirador ou a cadeira vazia do pai, tanto em vida como depois da sua morte. Mas é na representação das cadeiras, da sua (fig. 13), e da de Gauguin (fig. 14), que melhor se percebe a noção de ausência, de omnipresença da morte, de presença. A representação simbólica dos objetos sobre as cadeiras não é mais do que a representação das personagens



Fig. 13

que sobre elas se sentavam, presença da ausência ou ausência da presença. Há no vazio destas cadeiras laivos de uma grande melancolia, vestígios de uma consciência de *memento mori* que eu penso estar presente em quase toda a obra de van Gogh. Numa carta ao seu irmão Teo sobre C. Dickens, escreve van Gogh (carta 252):

(...) e Duke Fields, que chegara a conhecer Dickens por fazer as pequenas ilustrações, entrou no seu quarto no dia em que ele morreu e viu a sua cadeira vazia. E foi assim que apareceu nas velhas

edições do *The Graphic* o desenho comovente, 'A Cadeira Vazia'. Cadeiras vazias – há muitas cadeiras vazias e outras se juntarão ao seu número, e mais tarde ou mais cedo nada haverá a não ser cadeiras vazias.<sup>19</sup>

Muitos artistas identificados com o colectivo *Fluxus* usaram cadeiras nas suas ações, por exemplo o caso de Willem de Ridder na performance *Ubi Fluxus Ibi motus*



Fig. 14

ou na instalação que veio mais tarde a mostrar na Bienal de Veneza de 1990 intitulada *Radiation Chairs*. Também Geoffrey Hendricks desconstrói uma cadeira, retirando-lhe a funcionalidade e, dá-lhe o título de *sente-se cuidadosamente nesta cadeira até recordar um acontecimento importante do seu passado, nesse momento levante-se imediatamente* (fig. 15). Nesta peça de Geoffrey Hendricks está bem visível a ideia de função que se pode atribuir ao objeto, cadeira. Ele desmonta a ideia de objeto como artefacto, com utilidade funcional e torna-o, a partir daí, num objeto subjetivo onde propõe um

<sup>19</sup> Walther, Metzger (2006, pp. 8-9)



Fig. 15

retorno mnemónico que é imediatamente impossibilitado pelo impedimento que existe no ato de sentar. Atrevo-me a remeter este objeto de Hendricks às cadeiras de van Gogh repletas de presença e de memória e, de salientar as mudanças de paradigma da arte num tão curto espaço de tempo. Mas ambos os casos, apesar de opostos, nos transportam à mesma ideia de sétimo dia, de vazio, de impossibilidade.

Muito pouco tempo depois destes acontecimentos no seio do Fluxus, Joseph Kosuth, em 1965, cria *Uma e três Cadeiras* (fig. 16), uma ampliação fotográfica de uma cadeira, uma cadeira (objeto) e uma ampliação, também

fotográfica, da definição de cadeira retirada de um dicionário. Nesta obra tautológica J. Kosuth senta, literalmente, a ideia numa cadeira. O que ele tenta com isto fazer é questionar a arte, o que pertence e não ao seu campo, através de propostas analíticas, na consequência de uma estrutura tautológica onde não haja lugar para factos pertencentes à não arte. Tautologia parece-nos estar, no caso de Kosuth, muito perto da ideia de objeto que não tem outra pretensão do que ser ele próprio. Esta ideia de arte pela arte, recurso muito usado no minimalismo, pretende, acima de tudo, questioná-la e dá-la a questionar ao espetador. O espetador tem aqui um papel



Fig. 16

importante em tentar perceber a ideia inicial do artista que poderá vir a resultar num objeto, isto porque segundo a opinião dos conceptualistas a arte é a ideia e somente a ideia, podendo ela vir a ser executada ou não, pois o objeto propriamente dito, resultante da ideia, não seria mais que um objeto de arte

assim como uma imagem não seria mais que do que uma imagem.

Se a cadeira está anatomicamente ligada ao corpo, se é uma ortótese deste, um objeto complementar de uso diário como meio adaptativo do homem ao seu ambiente, não lhe está menos ligada no seu ideário. O homem necessita de uma posição confortável para pensar, para se indagar sobre o que mais o preocupa, para filosofar ou escrever poesia e a cadeira é, nesta condição, uma ortótese da mente, um lugar de reflexão e meditação.

A janela, o outro objeto desta obra é, como já antes foi referido, um *ready-made*. A janela arrasta consigo toda uma poética também fortemente ligada à história da arte: proteção, ligação ao mundo exterior, continuidade de dois mundos, erotismo, voyeurismo, libertação, poesia. Das seteiras da arquitetura militar e românica, aos vitrais góticos, às janelas de Henri Matisse, de René Magritte, de Edward Hopper ou

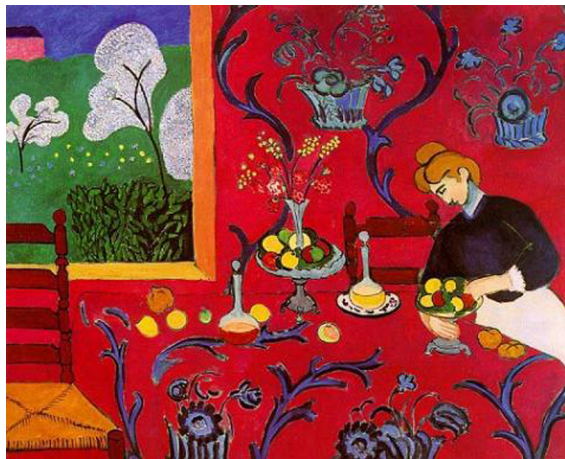


Fig. 17

de Marcel Duchamp ou, se desejarmos, toda a arte parietal (refiro-me à arte parietal metaforicamente, para além da arte do paleolítico superior, toda a arte colocável numa parede) e para lá dela, desde que seja fotografável, pode ser conectada com a ideia de janela.

Henri Matisse, em *Harmonia em Vermelho* (fig. 17) transporta, através de padrões de cor, do equilíbrio entre o bidimensional e o tridimensional, de

planos verticais e horizontais o interior da sala para o exterior e este de novo para dentro. A janela tem nele algo de ultrapassável e de contínuo. O dentro e o fora são pertença de uma mesma maneira de estar que, bem se reflete na complexa e genial simplicidade de praticamente todo o seu trabalho.

A obra de R. Magritte está repleta de janelas, a sua pintura está plena de formas enigmáticas, e absurdas, extraídas intelectualmente da realidade, que ele põe em questão. A ideia de janela em Magritte é, a meu ver, uma ideia ilusionista, onde a realidade da pintura se confunde com uma irrealidade exterior criada pelo artista e trazida para a superfície da sua tela. Tal como em Matisse, dentro e fora estão num mesmo plano, misturam-se num mesmo universo ilusório. Exemplo disso *A Condição Humana* (fig. 18), onde o jogo psicológico brinca na tela com o que na tela está – a

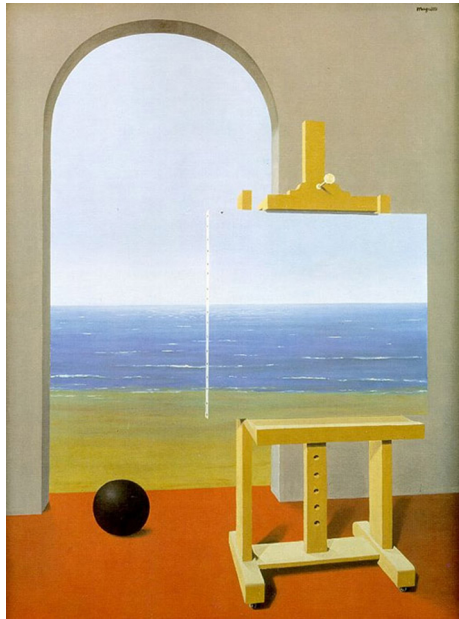


Fig. 18

paisagem, espaço interior e transporte da paisagem para esse mesmo espaço interior a partir da imagem de uma tela pintada na própria tela.

As janelas de E. Hopper (fig. 19), são vulgarmente vistas de fora para dentro, numa atitude de certo modo, voyeurista. Hopper retrata a vernaculidade americana através de uma pintura, diríamos, crua onde a solidão e o isolamento dos habitantes das grandes cidades é despida do outro lado da janela, um interior tão vazio como o exterior, onde Hopper retira tudo o que é supérfluo. A transição dentro/fora está

mais uma vez plena de significados, de transposições entre mundos díspares e análogos onde a janela, membrana que os separa também os aproxima.

A *Fresh Widow* (fig. 20) de Marcel Duchamp ganhou forma, possivelmente, a partir de *French Window*, mais um forte exemplo da gramática imagética de Duchamp. Este objeto que ele antropomorfiza está carregado de um simbolismo erótico, facto, que nos é dado tanto pelo título como também pelo cabedal negro que usa para cobrir os espaços onde, supostamente, se esperava encontrar a transparência do vidro. Título, opacidade e material (cabedal/pele) despertam, certamente, no espetador uma curiosidade voyeurista, e de desejo. O morto, porém, está implícito na

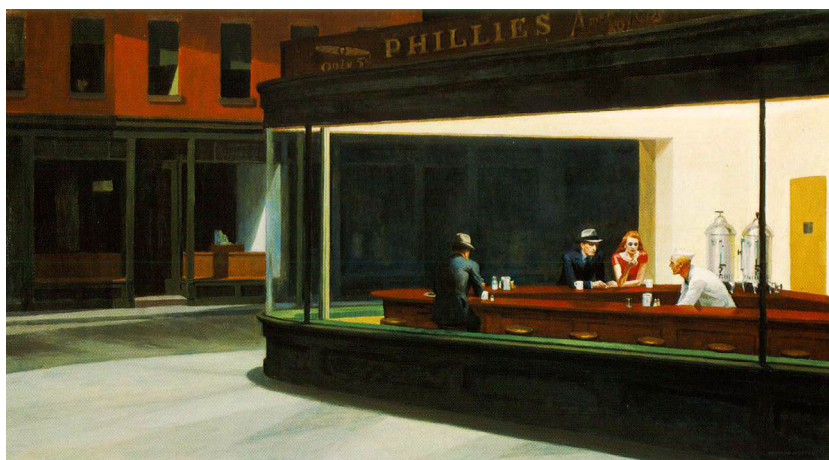


Fig. 19 - Nighthawks

viúva, na sua privacidade, na sua memória, pertence ao lado onde o acesso é interdito. Deste modo, a janela de Duchamp cria uma barreira entre a objetividade e a fantasia (a



Fig. 20

referência a fantasia é no sentido grego da palavra '*phatasía*', de fantasma, de aparição, daquele que pode surgir a qualquer momento), onde, somente, a imaginação pode penetrar.

O acaso ofereceu-nos uma janela de cor branca, isto é importante. Pois esta moldura ao vir rodear um espelho que, no caso deste trabalho, se pode considerar um não objeto ou, recorrendo à metáfora, um objeto vazio ou inexistente, éter. O branco, no sentido físico, na teoria ótica, é a soma de todas as cores do espectro visível. Do vermelho ao violeta, podemos mesmo considerá-lo como uma quarta cor primária devido à impossibilidade de o obter através da mistura de outras cores. A sua

importância é-lhe dada pelo contraste que cria com o espelho. Mas o branco é abundante de outros significados que achamos necessário focar, precisamente pelo jogo que ele vai fazer com esse mesmo espelho. No terceiro versículo do *Génesis*, Deus disse: *haja luz*. E houve luz. Esta relação luz/branco vem, por exemplo, refletir-se na pintura impressionista, onde o branco começa a ser utilizado em maior quantidade precisamente pela sua associação direta com a luz. Os elementos ligados ao branco são quase sempre elementos primordiais e puros. Como exemplo a relação nas línguas anglófonas entre branco e trigo, como alimento essencial, corpo de Cristo, ou o leite como primeiro alimento após o nascimento. Muitas mitologias e religiões trazem consigo elementos que relacionam o branco a símbolos de pureza, de luz e de verdade.

Outro aspeto que achamos importante nesta janela-moldura é a autonomia que revela sobre o próprio espelho. A moldura foi esventrada de forma a expor a persiana e a possibilidade desta se sobrepôr ao espelho. Há portanto aqui uma autonomia da moldura sobre a essência da obra, impedindo esta o acesso, ou não, à própria obra. Pode-se aqui fazer uma analogia à acessibilidade da arte nos museus e galerias que é limitada institucionalmente por regras impostas por esses mesmos espaços. A persiana é controlada por uma fita em tecido sintético que cai até ao chão de forma solta e despreocupada, podendo o espetador interagir desta forma com a obra.

No âmago deste objeto está a interação entre o espelho e o prego. Sobre espelho, como matéria, já foram referidas algumas das suas qualidades na obra anterior *Mundus*, devemos, no entanto, reapreciar certos elementos relativos à sua significância que divergem da anterior pela sua temática.

A qualidade intrínseca do espelho reside na sua faculdade de transpor a imagem para um outro lado (quando falamos de imagem referimo-nos tanto a uma imagem física como uma imagem mental), reverberação do concreto em abstrato, no fundo uma das essências da arte. O espelho é a membrana osmótica entre o real e o irreal, mas sendo osmótica não permite a imiscibilidade entre o lado de cá e o lado de lá, são realidades díspares onde a semelhança não é mimética. Dois mundos diferentes mas semelhantes, separados por um espelho/fronteira e uma janela/abismo. É o desconhecimento do outro lado que provoca a atração, situação que provém do desconhecimento do lado onde se está. Quantas vezes, frente a um espelho, não tento perceber o que existe para além do meu reflexo? Volto-me, repentinamente, para ver por detrás de mim e deixo de ver o espelho, quando de novo me viro para ele, já o meu reflexo tapa a minha inquietação. O espelho é uma metáfora/refutação para as minhas dúvidas reais, do lado de cá, a negação das minhas certezas. A dúvida é a génese do espelho, sem “ela” ele deixaria de ser uma necessidade. “Espelho, espelho meu, diz-me...”. O espelho é, a nosso ver, um objeto socialmente imprescindível na medida que leva o homem à meditação, à busca de si mesmo.

O espelho é atravessado por um prego, também, de certo modo, já descrito em *Mundus*, esse prego, metade do lado de cá, metade do lado de lá, visível/invisível, torna-se aqui a prova evidente de uma outra existência. De um lado o prego, matéria, objeto, artefacto. Do outro lado, vazio, dúvida, incerteza, ignorância, subjetividade, inconsciente, desconhecido, caos. A parte visível do prego reflete-se no espelho, prego e imagem de prego, apesar daquilo que se vê refletido ser o outro lado do que se vê no objeto real, temos, portanto, entre o objeto real visível e a imagem refletida no espelho, também visível, a noção do objeto na sua totalidade. Realidade e ficção fazem então parte do objeto, ou do que dele está fora do espelho e nele refletido. Mas e o objeto outro, aquela parte do prego que ultrapassa fisicamente o espelho, que o perfura, que não é visível sequer pelo reflexo? Também sobre este assunto já refletimos em *Mundus*, é este o verdadeiro desconhecido, o misterioso, o obscuro. O verdadeiro lado de lá onde se podem obter todas as respostas. Quando as minhas dúvidas surgem, quando me inquirio sobre o que é a arte, e qual é o seu momento

inicial, ou simplesmente porque faço arte (não sabendo o que ela é), é nela que obtenho as respostas, “ela” é a resposta. E isto acontece, precisamente, porque é o enigma que se encontra do outro lado do espelho, aquilo que não é visível e que tento trazer à superfície, ao lado de cá, a fonte onde me alimento. A procura não se encontra na obra mas a obra é a resposta a essa procura. Por isso a arte é autónoma, e as palavras de nada servem, pois ela fundamenta-se a si mesma.

Eis a razão do título desta peça, *Oráculo*.

Oráculo, tanto pode significar lugar, como meio, como resposta. Como lugar podemos considerar o espaço físico (sagrado) onde acontece a ação. Como meio, o agente, aquele que estabelece a comunicação entre o inquirido e o inquiridor. Como resposta, a essência do oráculo, pode-se considerar a solução proposta pelo inquirido (um Deus ou Divindade), para a resolução da questão inquirida.

Várias mitologias, oriundas de culturas diferentes por todo o mundo, falam-nos de oráculos ou de outras formas semelhantes de adivinhação. As referências a oráculos no meu trabalho têm, sobretudo, a ver com a mitologia grega, pela influência que esta tem tido em toda a arte ocidental.

Ao descrever a obra na soma dos seus dois objetos, cadeira e janela, devemos salientar os dois mais importantes elementos do processo, o elemento psíquico, espiritual e o elemento físico, material. A forma final chega-nos através de um processo evolutivo que nasce nas minhas indagações, é nelas onde e quando surge a ideia, *criatio ex nihilo*. Não sei, exatamente, nem como nem porquê se dá a origem e a orientação dessa ideia peculiar, o facto é que ela aparece, está ali de repente a confrontar-me, a deixar-me inquieto e desassossegado. Neste caso, em particular, esteve presente na leitura do *Rei Édipo* de Sófocles e, a vontade inicial foi dar o título (e este aqui aparece-me quase simultaneamente com a ideia do objeto) de *A janela de Édipo*. Este título levou-nos a associações que não tinham propriamente a ver com o que pretendíamos e ficou suspenso por algum tempo, enquanto o objeto evoluía. Esta evolução, própria do processo criativo, esteve sempre carregada de avanços e recuos, de construção e destruição, de fazer e refazer e, cada manipulação do objeto fazia alterar a ideia original e cada pensamento levava a modificar o objeto. Por isso *Oráculo*, o título escolhido mais tarde, não é somente um momento de nomeação do objeto mas é também, parte dele mesmo. Ambos se concretizam na dúvida como pergunta e resposta e, ambos formam um todo que consideramos parte importante no

desenvolvimento gradual como artista e como pessoa. Permitem-nos a capacidade de pensar.

Outro momento não menos importante é o local onde no espelho foi cravado o prego. Para além da sua obliquidade, ascendente para a direita, a sua colocação foi feita numa zona de instabilidade visual. Está cravado ligeiramente fora do centro, a poucos centímetros deste, no quarto superior direito o que provoca imediatamente uma certa ambiguidade. Com esta localização do prego no espelho pretendemos criar duas situações incomodativas indo ambas contra a indução perceptiva. A primeira, como já referimos, é a própria localização do prego, a segunda, mais complexa, tem origem nessa mesma localização. Quando nos sentamos frente ao espelho, para obtermos uma certa estabilidade visual, a nossa intenção é centrarmos a nossa imagem refletida, colocamo-nos para que o nosso reflexo se enquadre dentro dos eixos estáveis que se podem traçar dentro do retângulo do espelho. Neste caso, a distância a que a cadeira se encontra do espelho vai provocar um reflexo em grande plano, o que significa que será o rosto a ser centrado. É nesta tentativa de centrar o rosto que nos sentimos incomodados pelo elemento perturbador (prego) que se encontra, ligeiramente ao lado direito, estampado na imagem refletida do rosto. O instinto leva-nos imediatamente a desviar o rosto para a esquerda de forma a retirarmos dele a imagem do prego. Ora este facto vai originar de novo uma imagem instável e ambígua, neste caso o nosso próprio reflexo fugiu da estrutura axial do espelho. Caímos, assim, numa situação de atração e repulsa, um jogo que se joga inconscientemente, e onde ambas as possibilidades de postura se tornam incomodativas por saírem do eixo de estabilidade que se procura. O espelho como elemento de atração passa a ser um elemento de repulsa. Quisemos, com esta situação, criar uma perturbação na ideia confiável de espelho e do que perante ele esperamos sentir.

Podemos considerar este objeto, materialmente, como interdisciplinar pela alusão que pode fazer à pintura ou qualquer outra arte parietal tanto de imagem fixa como de imagem em movimento (moldura, tela, representação) pela alusão que também pode fazer à escultura (objeto, forma) e à sua variante de instalação, é também alusiva à *performance* pela interação entre objeto e espetador e pela sua origem como *ready-made*. A influência é fortemente *Duchampiana*, pelo princípio de liberdade de interação e diálogo que o espetador venha a ter, ou se tenta, com a obra, pela distinção às regras da chamada arte clássica (pintura, escultura), pelas alusões

que faz tanto à literatura, como à mitologia, como ao pensamento filosófico, pela procura de um caminho fora, mas dentro da arte, pela preocupação duma busca estética e, finalmente, pelo jogo proposto.

Considerá-lo como *ready-made*, tem a ver com a serialidade das suas peças (produzidas em série), inicialmente não artísticas, e com a tentativa de as transformar em obra de arte. Poderemos, pelo facto de ser um objeto composto e, utilizando o termo de M. Duchamp chamar-lhe *ready-made retificado* ou *objet- assisté*.



Fig. 21



Fig. 22



## 11 - Modulor

- Título – MODULOR (figs. 23 e 24)
- Data de concretização – 04/02/2013
- Formato - ±194cm x ±260cm x ±90cm (altura x largura x comprimento)
- Materiais – Madeiras, papel, gesso, tinta de esmalte, fitas plásticas, fios de algodão e de sisal, vidro, papel fotográfico (provavelmente de brometo), metais (esfera de ferro, pregos em ferro e chapa zincada).
- Cores – Branco, zinco, vermelho, amarelo, castanho avermelhado, cinzento, madeira com diversas tonalidades.
- Descrição formal – Dois lados distintos e opostos constituem este objeto uno, um muro opaco mas permeável, pele, porta, passagem.

Um lado, o de fora, joga como recetor de sensações, uma camada dérmica com forte referência à pintura. A composição deste plano quase quadrado foi-se formando, durante o processo, como se se estivesse a pintar uma tela. Uma das madeiras que fazem parte desta composição, foi encontrada ao abandono, nela já existiam restos de papel que, provavelmente, sofreram ao longo do tempo uma *décollage*<sup>20</sup>, num processo que parece ter sido lento, causado por intempéries e não por ação humana, assim como a *patine* que cobre toda a superfície dessa madeira. Estes papéis remanescentes sobre a madeira, pela sua morfologia ganham a aparência de mapa, de território, de

---

<sup>20</sup> Refiro-me a *décollage* no sentido de retirar matéria, não no sentido de descolagem de avião como o usado por W. Wostell.

desenho. Uma outra folha de madeira, cortada diagonalmente no seu lado esquerdo sobrepõe-se, no lado direito da composição, à madeira anterior. Trata-se de um derivado de madeira (platex) com a superfície polida e, sobre a qual foram aplicadas várias camadas de tinta vermelha pura e, misturada com gesso em proporções diferentes de modo a obter-se uma vasta gama tonal sobre a mesma cor. Esta tinta, aplicada à espátula, é na sua última camada isenta de mistura, situação que originou através do processo de secagem um efeito de enrugamento. Na parte inferior esquerda da composição, uma chapa de zinco ondulada e retangular, sobrepõe-se e liga as duas madeiras. Esta chapa retangular tem o seu maior comprimento na horizontal e está conectada à madeira através de pregos.

No reverso deste objeto, ao qual chamamos “lado de dentro”, uma moldura em pinho circunda toda a composição, criando, tal como no anverso, três divisões. Na divisão à esquerda, surge um retângulo orientado na vertical, em platex com uma textura lisa, uniforme em toda a sua área. No seu eixo vertical, apoiado na estrutura superior, cai um fio de algodão cinzento que sustenta no centro de um quadrado imaginário, uma esfera de ferro pintada de vermelho. Funciona como pêndulo, marcador de tempo. Da estrutura à esquerda nasce uma outra, perpendicular, que é sustentáculo de várias fitas plásticas, amarelas e vermelhas, de comprimentos irregulares e que se desenvolvem de cima até quase ao chão. À direita do retângulo vertical que acabamos de descrever situam-se dois outros, estes horizontais e que concluem este lado do objeto. Um retângulo superior, próximo do quadrado pelo comprimento dos seus lados, tem como fundo a mesma madeira envelhecida pelo tempo que já antes descrevemos. No seu centro, pendurada a um prego (que trespassa a madeira até ao outro lado) por uma corda de sisal, uma moldura conserva no seu interior, protegida por um vidro, uma fotografia que representa uma imagem masculina. Convém neste momento fazer uma descrição pormenorizada desta imagem, visto ter sido ela a origem da obra. Um *objet-trouvé*<sup>21</sup>. Encontrada junto de outros objetos que faziam, provavelmente, parte do recheio de uma casa, e que foram deitados fora e

---

<sup>21</sup> O termo *objet-trouvé* é aqui empregue seguindo a diferenciação que Duchamp fez entre este e *ready-made*, ainda que o *objet-trouvé* faça parte do ideário surrealista, ele recupera o espírito dadaísta do *ready-made*. Para Duchamp a escolha do *objet-trouvé* era feita em função das suas qualidades estéticas, da sua beleza e singularidade (implicava portanto um juízo de gosto).

deixados ao abandono. Esta moldura, muito danificada, com os pontos de junção aos cantos já descolados, a madeira a descoberto onde se agarram restos de betume e tinta carmim, guarda por detrás de um vidro sujo pelo tempo, uma imagem fotográfica. A imagem de um homem, aproximadamente entre os vinte ou vinte e cinco anos de idade. O fundo é cinzento, o homem em grande plano com os ombros oblíquos olha a câmara de frente (imagem a três quartos) com um leve sorriso nos lábios. Usa camisa e gravata claras e casaco escuro. Supomos tratar-se de uma fotografia feita em estúdio na década de quarenta ou cinquenta. Há uma falha que incomoda o olhar, a margem da fotografia forma um retângulo imperfeito, tem lados maiores que outros o que perturba visualmente, a quem observar de perto, o enquadramento dentro da moldura. Também a localização do rosto dentro do retângulo poderia estar mais baixo, sendo o centro da imagem o espaço entre a boca e o nó da gravata. Isto mostra algum amadorismo na construção da imagem. O papel de brometo, supomos, de grau suave está corroído pelo tempo, pela humidade ou por traças deixando na imagem algumas manchas brancas e buracos. Vê-se, em parte da moldura, um pigmento azul, um pó que deve ser muito mais recente e que ali ficou agarrado. Esta moldura, como já antes referimos, encontra-se no centro de um retângulo no canto superior direito da composição. Retângulo esse que está por sua vez também emoldurado pela madeira de pinho que serve de estrutura a todo o objeto. A parte inferior dessa moldura, que é a parte superior da que fica por baixo, está forrada com uma fita plástica vermelho acastanhada e que tem um seguimento tonal com o carmim da moldura do retrato. O retângulo inferior é um retângulo vazio, nada além da madeira envelhecida se encontra dentro dele. Porém, essa madeira tem na parte inferior restos de terra que trouxe certamente do local, onde durante muito tempo, se sedimentou; duas rasps de tinta branca, coladas e na linha vertical do retrato, puxam por vezes o olhar para baixo.

Na parte inferior do objeto, dois suportes também em pinho, sustentam toda a estrutura e dão ideia de continuidade – ideia de construção, cubo, casa, corpo.

“A primeira prova da existência de um ente é ocupar espaço”

Le Corbusier

O objeto não procura uma estandardização ou uma exatidão de proporções, como as usadas por Le Corbusier,<sup>22</sup> para criar relações nas dimensões arquitetónicas. É claro que o título do objeto é uma alusão à sua obra, mas move-se dentro de uma outra significância. Trata-se, efectivamente, de uma negociação entre o “eu” e a minha consciência, das medidas úteis à minha movimentação, mais espiritual que física. Diz Nicholas Humphrey, no seu livro *A Poeira da Alma*<sup>23</sup>, “Cada pessoa só tem conhecimento direto da sua própria consciência e de mais nenhuma. Esta singularidade excepcional é óbvia – é mesmo horrivelmente óbvia – quando se pensa nela.”. É, esta obviedade o terreno onde nos movemos na construção deste objeto. Consciência da consciência. Consciência como eixo do corpo, corpo como eixo da casa (construção). O que nos envolve também nos leva à essência, ao retorno. É esta dicotomia a palafita da obra, a indagação da minha própria consciência.

O “lado de fora” da obra desenvolve-se como recetor de sensações, mas, ao mesmo tempo como mostruário de emoções. Numa composição triádica onde cada um dos elementos da composição existe não só como elemento complementar dessa composição mas também como elemento, autónomo, detentor de uma linguagem própria.

A *décollage*, aparece com Mimmo Rotella por volta de 1953 como sequência a uma crise de criatividade. Rotella descobre nos cartazes publicitários, descolados e lacerados da cidade de Roma, por onde vagueava, a inspiração para uma nova expressão artística. Remove esses cartazes, cola partes deles sobre tela e descola e rasga de novo compondo assim as suas novas criações. Podemos, de certa forma, ligar a *décollage* a movimentos anteriores como o *Tachisme* ou às *collages* de Kurt Schwitters. No entanto, e com uma intenção contrária, é com Wolf Vostell que a *décollage* ganha força a partir de 1954, dentro de um conceito antibelicista do pós-guerra e de uma crítica tanto social como política. Não é dentro destes registos que se desenvolve o conceito de *décollage* que está presente no nosso trabalho mas sim,

---

<sup>22</sup> Refiro-me à sequência matemática de Fibonacci e à secção áurea de Euclides.

<sup>23</sup> Humphrey (2012, p.156)

como já antes referimos, num contexto dérmico, de pele. A intenção é pôr a nu, descarnar, despegar, suprimir. Em grande parte das sociedades primitivas a pele torna-se a superfície ideal para a escritura através de tatuagens ou de escarificações, por vezes de ordem comunitária e coletiva, outras de ordem restritamente individual e privada mas nunca deixando de exibir uma propriedade narcisista. É dentro desta propriedade narcísica que se desenvolve o voyeurismo pelo facto de o olhar inibir o toque, as carícias pertencem a uma curiosidade ótica e não tátil. A *décollage*, como forma de representação, vem romper este aspeto narcísico do corpo, pela oposição à informação que nele se poderia obter. Um outro aspeto, não menos importante, está presente dentro do conceito de temporalidade e de consciência dessa temporalidade. A única barreira que separa os humanos dos outros seres conscientes é precisamente a faculdade, por parte dos humanos, de serem conscientes da sua consciência. Isto implica, entre outra feição, a capacidade de memória, tanto passada como futura, a aptidão de lembrança e de planeamento. O homem é o único ser que tem consciência da morte, do envelhecimento, e da destruição permanente que a “ela” o leva. A *décollage* é assim, um exercício dessa consciencialização. Se considerarmos o corpo<sup>24</sup> dentro de um conceito de *collage*, quero dizer, de sobreposição de camadas invisíveis como sinónimo de existência, a ação de *décollage*, transforma-se num recordar de camadas anteriores, antes cobertas pelo tempo e que, ao serem descarnadas oferecem a possibilidade da consciência da completude.

Ao lado direito da *décollage* sobre a qual até agora falámos, um painel vertical de platex ocupa de cima a baixo o lado direito da composição. Quase todo o seu plano está coberto por várias camadas de matéria, tinta de esmalte vermelha misturada com pó de gesso em proporções várias gerando uma diversidade de tons sobre a mesma cor. A técnica aqui usada poderia aproximar-se das técnicas usadas na arte informal que despoletou no pós-guerra na Europa Central ou do expressionismo abstrato novaiorquino, “ismos” com origem na mesma época. Apesar da semelhança na técnica, a nossa intenção difere das anteriores. Difere do abstracionismo informal que tem fortes influências no automatismo surrealista e que dá prioridade à atividade do subconsciente, como também da outra corrente informal, mais ligada ao *Tachisme*, na qual a maior preocupação é uma preocupação estética assente na busca de relações através da cor e da matéria. O informalismo quase nunca se preocupou com o

---

<sup>24</sup> Refiro-me a corpo como “eu”, corpo fenomênico, corpo como matéria consciente.

processo criativo. Também difere das principais tendências do Expressionismo Abstrato da escola de Nova Iorque, do misticismo espiritualista de Rothko ou do gestualismo de Pollock ou de de Kooning. É certo que este processo pictórico não está isento das suas influências e de outras tantas que achamos irrelevante citar. É, no entanto, um processo coetâneo com as nossas inquietações atuais e por isso autónomo. É esta a derme que antes referimos, a camada sensitiva que funciona diretamente com a minha consciência, um *qualia* intransmissível aos outros a não ser pelos processos criativos que dão origem aos meus objetos. Esta mancha vermelha tem como ultima camada tinta que não recebeu mistura. Essa tinta foi criando com a secagem um efeito *crackle* (enrugamento) que, dentro deste contexto, se pode considerar com a representação de uma impressão digital, o que serve, de certo modo, para reforçar a ideia de recetor de sensações. Também a cor, o vermelho, se relaciona segundo a psicologia das cores, com as emoções mais intensas e exuberantes que podem ocorrer no corpo e no cérebro humanos.

O último momento desta composição do “lado de fora” é um retângulo em chapa zincada ondulada, que vulgarmente é utilizada em telhados como cobertura, portanto, num plano horizontal. Essa chapa foi deslocada para o plano vertical e colada horizontalmente na parte inferior esquerda, com o ondulado na vertical e a cobrir parte das duas outras divisões que antes descrevemos, mais uma vez a ligação entre elas foi feita através de pregos. O hipotético deslocamento deste objeto para uma posição no plano, isto assumindo a sua utilidade única como telhado, vem alterar a espacialidade da obra. O que se encontra no plano passa a ser uma representação tridimensional onde faces diferentes são representadas bidimensionalmente, tal como o cubismo o fez há cem anos atrás. Para concluir a descrição desta composição devemos enunciar a preocupação que tivemos durante o processo em manter o equilíbrio da peça. Para que isso acontecesse tivemos em conta as forças que cada um dos elementos exerce sobre os outros, e ao mesmo tempo o cuidado de não deixar que o “lado de fora” da composição “molestasse” o equilíbrio que também procurámos no “lado de dentro”, visto estarem interligados. Apesar da preocupação que possamos ter tido com determinadas regras de perceção visual não as considerámos sobremaneira, tendo esse equilíbrio sido procurado de modo a ir ao encontro das nossas preocupações psicológicas para com a obra.

Um objeto em construção é um objeto imaginário, pertence a um imagético mental durante todo o processo. E a sua conclusão pode, do mesmo modo, ser ideal ou física.

O que separa o “lado de fora” do “lado de dentro” da construção é uma membrana (que se encontra à esquerda, perpendicular ao plano da composição do “lado de dentro”). Esta membrana, uma estrutura em madeira, que deixa cair uma quantidade de fitas plásticas, vermelhas e amarelas, de uma altura um pouco superior à cabeça de uma pessoa de altura normal e quase até ao chão, é um objeto de memória. Pertence à minha infância, ao sítio onde cresci, à penetrabilidade consentida na vida dos vizinhos. Por isso é membrana, por isso é pele, aquilo que liga o exterior ao interior, o visível ao invisível. Uma vez mais, a preocupação no uso do vermelho e do seu simbolismo, agora numa miscelânea com amarelo que, como cor primária é intensamente flexível tanto na sua gradação como na sua simbólica que, misturada com outras cores, altera significativamente a sua carga dramática e emocional. Vermelho e amarelo geram a cor-de-laranja que, sendo uma cor culturalmente relacionada com exotismo ou diversão tem também uma conotação marcadamente espiritual, especialmente no oriente. O Budismo, por exemplo, considera-a representativa do grau supremo da perfeição, sendo a sua cor simbólica. Também o Confucionismo a adaptou na sua doutrina como sendo a cor da transformação, um dos princípios fundamentais da sua ideologia.

O “lado de dentro” é também uma composição triádica. À esquerda, um retângulo vertical em platex, emoldurado pela estrutura, cobre cerca de um terço da composição desde o chão até à sua altura máxima. Pendurado no centro do seu topo, a um prego que o suporta, um fio de algodão, cinzento, segura na sua outra extremidade uma esfera de ferro pintada de vermelho. Esta esfera é o centro de um quadrado imaginário, que obedece à lei *gestaltiana* da clausura visto existirem apenas três arestas e a visão vir a criar uma quarta, dando-se um fechamento da figura. Pode-se interagir com a esfera, que é móvel, e fazê-la mover-se como um pêndulo que, tanto na sua inércia como no seu movimento, é indício de tempo e de localização. Estamos aqui, estas são as nossas coordenadas. À direita desta composição um outro painel, também retangular, deita-se na sua horizontalidade junto ao chão. É um retângulo vazio, ao primeiro olhar, madeira envelhecida pelo tempo rodeada por uma moldura que faz, também ela, parte da estrutura que suporta toda a obra. No entanto, ao longo

do tempo foi sugando humidade e terra, o que deu origem a uma mancha que enraíza a obra dando-lhe um aspeto de pertença ao local. Uma aparência telúrica, de alicerce. Uma consciência de lugar. A barra superior deste retângulo é a inferior do que se lhe encima. Também ela faz parte da estrutura mas está coberta com uma fita plástica vermelho-acastanhado que tem uma certa continuidade tonal, como já antes referi, com a moldura do retrato que está no centro do retângulo superior. A descrição deste retângulo, tal como do retrato que nele se centra, também já antes foi referida. É no entanto crucial a ele voltar, visto ser a origem desta obra. Quando esta imagem nos apareceu de repente, sobre um monte de entulho, houve qualquer coisa nela, que não consegui identificar de imediato, que me atraiu. Talvez a sujidade, a má conservação, a época a que pertencia ou talvez, simplesmente o abandono. Isso fez-me voltar a ler a *Câmara Clara* de Roland Barthes tentando procurar aí alguma ajuda para perceber o que na realidade havia de fascinante naquela imagem. Na realidade, num primeiro olhar, não encontrava nada na fotografia que me fascinasse, uma fotografia de estúdio dos anos quarenta ou cinquenta, mal enquadrada e feita com algumas limitações técnicas, o que Barthes chamaria de *studium*. Apercebi-me que a imagem não funcionava sozinha, certamente o chamamento que existia, só acontecia devido à relação fotografia/moldura. As manchas na emulsão, os buracos no papel, a *décapage* da moldura que mostra a madeira e o betume entre esta e a tinta, a própria sujidade no vidro que veio criar uma velatura que não permite ver a imagem com nitidez. Aparentemente, não lhe encontrava um *punctum* que a tornasse uma imagem especial, mágica. A linha que existia entre o nó da gravata (feito certamente para esta situação), o sorriso, no centro da imagem (talvez o mais enigmático, apesar de algo forçado e nervoso) e os olhos, um pouco tristes e curiosos de quem se olha ao espelho e se esforça por parecer bem a si mesmo, eram para mim o instante de maior atração mas não o suficiente para descodificar o apego que sentia por ela. Faltava-lhe a aura, ou talvez não. Walter Benjamin diz-nos em relação à aura na obra de arte “podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” e logo a seguir, referindo-se ainda à aura “o valor singular da obra de arte, autêntica, tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro”<sup>25</sup>. Um dos grandes amigos do meu pai, na sua adolescência, era fotógrafo. Lembro-me dele na minha infância, um homem sensível, algo alheio ao mundo, que

---

<sup>25</sup> Benjamin (2006, pp.213-214)

se extasiava com facilidade frente aos fenómenos mais vulgares da natureza. Lembro-me também de o visitar em criança, na companhia do meu pai, e ficar fascinado com a maquinaria que tinha no seu estúdio, câmaras fotográficas, ampliadores, guilhotinas de corte arrendado e as mil caixas onde arquivava chapas e fotografias, baús que encerravam verdadeiros tesouros. Nunca me foram estranhas estas imagens, fotografias de família, de festas locais, retratos. Sempre convivi com elas, tanto nas curiosas visitas que fazia ao estúdio (loja) do amigo do meu pai, como na minha própria casa. É certamente esta semelhança com este passado que me trouxe de volta a magia que encontrei nesta imagem. Diz também W. Benjamin:

(...) quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o caráter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir.<sup>26</sup>

Esta fotografia, de alguém que eu não conheci e cujo referente nada me diz, transportou-me a um passado já bastante remoto, intenso de imagens e de cheiros, rituais aos quais Walter Benjamin se refere. É neste retorno temporal que vou encontrar o *punctum* que se esconde, desta vez, fora da imagem. Não o encontraria sem ela, como ela não existiria sem memória.

Os dois lados que compõem a obra, são em si retalhos que fazem parte dela como construção. Uma construção à medida do meu tempo e do meu espaço, das minhas memórias e da minha consciência. Esta a razão do título *Modulor*, que está para além de uma encenação de adaptabilidade geométrica mas onde tudo é mutável.

– Tem umas instalações originais, – observou ele a Colin enquanto esfregava vigorosamente as costas.

---

<sup>26</sup> Benjamin (1992, pp. 118-119)

– Queira desculpar.

– Além disso – acrescentou o professor – esta sala esférica tem qualquer coisa de deprimente. Experimente a tocar o *Slap Happy*, talvez consiga que ela volte à primeira forma. Ou então aplaine-a.

(...)

– As lâmpadas morrem – continuou Cloé. – E as paredes também se vão retraindo. Aquela janela também.

– Isso é verdade? – Perguntou Alice.

– Olha...

A grande janela envidraçada, que antes corria ao longo de toda a parede, não ocupava mais do que dois rectângulos oblongos, arredondados nas extremidades. Ao meio da janela tinha-se formado uma espécie de pedúnculo que ligava os dois bordos e interceptava o caminho do sol. O tecto tinha baixado sensivelmente, e a plataforma em que repousava o leito de Colin e Cloé já não se encontrava muito afastada do chão.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Vian (1983, pp. 116, 139-140)





Fig. 23



Fig. 24



## 12 - Simulacro 19

- Título – Simulacro 19<sup>(fig. 35)</sup>
- Data de concretização – 13/03/2013
- Formato – 183cm x 2072cm (altura x largura)
- Materiais – Fotografia a cores sobre papel, madeira, velcro, tecido.
- Cores – Ampla gama entre o negro e o branco na fotografia, madeira (pinho), laranja e branco.
- Descrição formal – 19 fotografias digitais a cores com o formato de 32,9cm x 48,3cm (superA3), impressas a jato de tinta sobre papel Epson Premium Semigloss, das quais sete em posição horizontal e as restantes doze em posição vertical. Estas encontram-se montadas sobre platex com três milímetros de espessura e as mesmas dimensões que o plano das fotografias. 19 retângulos de tecido, com 56cm de largura por 55cm de altura, cobrem cada uma delas (estas dimensões do tecido acontecem por obediência ao padrão). Há concentricidade entre as fotografias e as peças de tecido. Este é montado no seu lado superior, usando velcro, sobre uma ripa de madeira com a mesma largura (56cm). O padrão do tecido, em pequenos retângulos, contém branco, laranja e a mistura destas duas cores. Trata-se de um padrão vulgarmente usado em cortinas domésticas. As dezanove peças estão projetadas para serem expostas a 1,83m de altura sendo a distância entre elas de 56cm (a mesma que a largura de cada uma delas), o que perfaz uma largura total de 20,72m.

E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de eidôlon emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o «espectáculo» e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto.

Roland Barthes

Seis pés, 183cm, foi a medida encontrada por Le Corbusier através da sequência de Fibonacci, já antes usada na estatuária grega clássica, para criar uma relação entre o corpo humano e a arquitetura. Seis pés, 183cm, é a dimensão do vazio.

Sem querermos criar aqui uma “historicidade do vazio” achamos, no entanto, importante referir uma eventual lembrança desse mesmo vazio, em alguns períodos cruciais da história, e principalmente da história da arte mais recente.

São raros os túmulos neandertais, sendo os que foram encontrados apresentarem algum descuido e desinteresse na sua construção. Supõe-se que só existem por imitação aos túmulos construídos pelos *homo sapiens*. Estes, supostamente, dotados de uma consciência moderna, vão deixando através dos milénios, e até à sua chegada à Europa Ocidental, vestígios cada vez mais evoluídos destas construções. Os sofisticados adornos encontrados em diversos túmulos do Paleolítico Superior permitem-nos concluir que, de certa forma, já estavam associados a uma sociedade hierarquizada, onde, por exemplo, os seus mortos eram devidamente venerados. Estamos, sem dúvida, perante uma consciência da morte.

Alguns milhares de anos mais tarde deparamo-nos com o “epifenómeno” da ressurreição de Cristo. *Et vidit, et credidit*, diz São João em frente do túmulo de Cristo, onde a pedra que o tapava tinha sido deslocada; – no seu interior existia apenas a ausência do corpo, o vazio. Ele viu, e ele creu, mas ele viu apenas o vazio, a ausência, “é esse vazio”, como afirma Didi-Huberman<sup>28</sup> “ (...) que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença”. A ideia de ressurreição marca assim um

---

<sup>28</sup> Huberman (2011, p. 23)

momento de elevada importância no âmago do vazio, a materialização do invisível dentro de um objeto, dada por esse objeto, a tumba. Há porém, a nosso ver, outro acontecimento na Paixão de Cristo que marca um outro modo de vazio, também importante, a sua Crucificação e posterior retirada do corpo da cruz. Está-se aqui defronte de um vazio visível, de uma aura, de um volume de ar que rodeia, de uma presença que se sabe lá pertencer mas que não se vê. A cruz conduz até aos nossos dias, tanto por meio de uma iconografia mimética, como também através de uma iconoclastia do passado, essa presença do invisível. A consciência destas duas formas de vazio são objeto da memória, o vazio existe na memória, na memória passada e futura, na consciência da morte pelo conhecimento da própria morte. “Ele também me olha, é claro, já que impõe a *imagem que não podemos ver* do que me tornarei, igual e semelhante a esse corpo, no meu próprio destino futuro de corpo que, a breve trecho,

jazerá, se esvaziará e desaparecerá num volume mais ou menos semelhante.”<sup>29</sup>.



Fig. 25

Vinte séculos mais tarde, 1934, Marcel Duchamp cria a sua *Boîte Verte* (fig. 25), obra que reúne, sem sequência, notas, *fac-similes*, fotografias e desenhos que antecederam a

construção do *Grand Verre* (fig. 26). Também, ainda de um outro modo, a criação entre 1936 e 1941 das *Boîte-en-Valise* (fig. 27) que contêm réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores das suas obras – Na penúltima resposta dada a Pierre Cabanne (na célebre entrevista que lhe fez aos setenta e nove anos de idade) à pergunta “Pensa na morte?” Duchamp respondeu assim:

O mínimo possível. Fisiologicamente somos obrigados a pensar nela de vez em quando, na minha idade, quando se tem uma dor de cabeça ou se parte uma perna. Então a morte aparece.

<sup>29</sup> *Ibidem* (p. 18)



Fig. 26

Contra a própria vontade, fica-se impressionado com o facto de que se vai desaparecer completamente, quando se é ateu. Não espero uma outra vida ou a metempsicose. É muito incómodo. Seria bem melhor acreditar em todas essas coisas, morrer-se-ia alegremente.<sup>30</sup>

Não se trata aqui de uma metempsicose? Não é a transmigração da sua própria alma para o interior das suas *Boîtes*? Não será a sua perpetuação, o eternizar de toda a sua ideologia? O imortalizar-se através da

memória? Há sem dúvida uma materialização do vazio, uma necessidade de preencher o oco da tumba, de ser para além da morte, de não morrer.

Não podemos deixar de ligar, diretamente, este momento da obra de M. Duchamp à de Rachel Whiteread, principalmente no que concerne à materialização do vazio. Tal como em Duchamp, os trabalhos de Whiteread exaltam a perpetuação do vazio através da memória, opõem-se à carência, à perda, fomentam a própria memória para além do éter, tornam-se visíveis no invisível, quase hápticos, capazes de reinventar um tempo.



Fig. 27

A obra de Whiteread tem, certamente, influência da arte minimalista e esta, por sua vez uma influência duchampiana. Mas antes de nos debruçarmos sobre o minimalismo que foi certamente o marco

<sup>30</sup> Duchamp (2002, p. 166)



Fig. 28 – Spatial Concepts

diversificado dos meios.

Os espaços criados por Fontana nas suas telas, pelos cortes que este lhes fez, produziram um vazio que ultrapassa a própria obra, mas que faz parte dela. Sem este vazio a obra, simplesmente, não existe. Do mesmo modo que Cristo despregado da cruz, porque Cristo não é mais matéria, é aura, também os cortes de Fontana criam

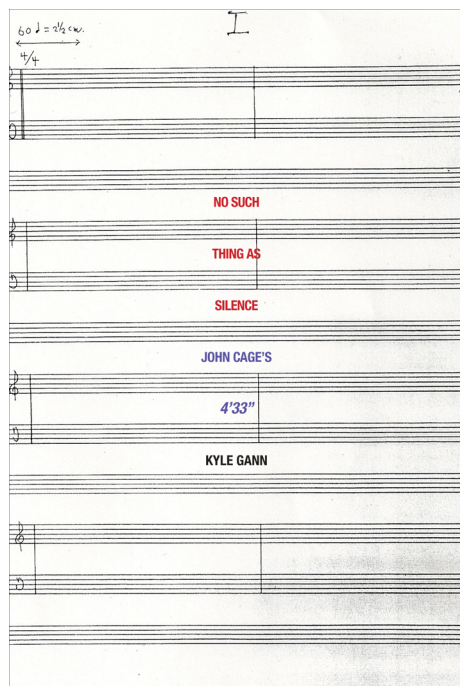


Fig. 29 – Imagem da Partitura usada pelo Maestro Kyle Gann na interpretação de 4' 33''

maior da arte das últimas décadas no que se refere ao vazio, devemos, para uma melhor compreensão do objeto que apresentamos, antes de falar diretamente sobre ele, apresentar o trabalho de alguns outros artistas do século passado.

Três outros momentos necessários; as incisões nas telas de Lucio Fontana (fig. 28), os 4' 33'' de John Cage (fig. 29) o *Ereased De Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg (fig. 30) e, referimo-nos a eles por acontecerem praticamente ao mesmo tempo e mencionarem um modo semelhante de vazio, apesar do uso

um espaço aurático. Cristo está presente na cruz nua, seja ela representada através da semelhança da sua imagem ou não. A cruz é o significante e Cristo o referente, o espaço vazio e invisível que está lá, tem que lá estar, mas não se vê, não se toca, somente pertence. A cruz não existiria sem Cristo. Igualmente, não existiriam as telas de Fontana sem os cortes por ele inseridos. São a ausência que justifica a presença, que justifica o vazio, que justifica a memória.

Talvez Rauschenberg se proponha a eliminar a memória no apagamento que fez no desenho de de Kooning, certamente que não o conseguiu e gerou um efeito exatamente contrário. A ausência do desenho é “aquilo” que



Fig. 30

ativa a memória desse desenho. O vazio é criado à sua volta, rodeia-o em toda a sua subjetividade e torna-se razão da sua busca. Esta situação é reforçada pelo título que promove uma acuidade mais acentuada na busca desse desenho pelo observador. Mas, mais uma vez, é a matéria, o papel, as marcas do que lhe foi retirado que remete ao subjetivo, à memória, ao invisível, à materialidade do vazio.

Já em John Cage esta matéria é sonora, sonora porque o silêncio existe precisamente pela presença do ruído de fundo produzido pelo público. São as vozes sussurradas, a tosse, os movimentos irrequietos nas cadeiras que dão corpo aos três andamentos de 4' 33''. Tal como nas anteriores o objeto traduz-se em forma de vazio.

Um outro momento do qual não podemos deixar de referir, é a obra de Antonio Saura com especial incidência em *Crucifixiones* <sup>(fig. 31)</sup>. Em 1955, Saura, desliga-se do grupo de André Breton e dos surrealistas ao qual tinha estado ligado em Paris, nos últimos quatro anos, os quais, influenciaram uma mutação significativa na sua obra. Retorna a Espanha cheio de novas técnicas e de dúvidas, principalmente sobre o princípio que o liga às suas imagens e sobre o lugar que estas ocupam na sua vida mental. Esta é uma dúvida essencial no “pensar a arte”. A sua verdade na pintura



Fig. 31

ultrapassa a representação de qualquer modelo e roça, a maior parte das vezes, o imprevisível. Para ele a pintura não tem princípio nem fim, um objetivo onde chegar ou uma viagem para terminar. Não se rege pelos impulsos da linha ou da cor, Saura importa-se com o movimento e o ritmo que anima e governa as suas imagens e isso encontra-o ele nas recordações e nas memórias. Imagens que o pai lhe

mostrou na infância do massacre de Guernica ou, no Museu do Prado, do *Cão* de Goya ou do *Cristo Crucificado* de Velázquez, entre outros. Figuras a que ele recorre, vezes sem conta, no seu trabalho e que dão origem a algumas das séries que criou.

Entre 1956 e 1996, as crucificações foram um tema constante, tanto do ponto de vista pictórico como literário, na obra de Saura. Recusa a associação, por vezes feita, do seu trabalho sobre as crucificações ser uma reflexão sobre a pintura religiosa. Para ele, trata-se da transcrição visual de um protesto. As *crucificações* estão intimamente ligadas com a história espanhola do século XX, pela guerra civil e pelo “franquismo”, fortemente impregnadas do *Cristo Crucificado* de Velázquez e pelo *El três de Mayo de 1808 (El Fuzilado)* de Goya. No plano iconográfico, as crucificações, mostram o grande interesse que Saura sempre demonstrou pela pintura religiosa, em particular pela Idade Média em Espanha, apesar da posição anticlerical que sempre demonstrou. As cruces de Saura são o artefacto estrutural que recebe o corpo, uma evocação ao vazio. A cruz permite estruturar o espaço e dar forma ao corpo. No plano formal, a cruz é um signo em pé e uma maneira de, em pé, se morrer, como em Goya. No entanto, Saura ultrapassa estas limitações da cruz e da figura de Cristo e, transforma-a num signo horizontal enfatizando mais a descida da cruz do que a própria crucificação. Podem-se ligar as crucificações de Saura, com um certo cuidado, ao informalismo e ao tachismo de Jean Fautrier no que se refere a um certo empastelamento, a uma relação com o infernal que, por sua vez, sugere o questionamento da ressurreição, de aparições e desaparecimentos da figura.

A pintura de Saura procura a revelação de um corpo, de um corpo para além do corpo. Um corpo que perdeu a identidade nas duas guerras mundiais e na guerra civil, o corpo mutilado e deformado dos campos de concentração, o corpo retirado da cruz e abandonado à gravidade, o corpo que só pertence à memória. O corpo que ele, Saura, procura no Prado, durante quarenta anos, na imagem do *Cristo Crucificado* de Velázquez. É o mesmo corpo com que ele preenche os espaços vazios nos seus papéis, onde trata esses papéis, quase que monocromaticamente, como se de um corpo se tratasse. Em Saura, o vazio é o próprio corpo, a forma do informe.

Praticamente, quase todos os artistas plásticos que relacionamos com o minimalismo dos anos 60, usaram (não somente, é claro) formas adstritas à dimensão do corpo humano. A intenção destes artistas, pareceu à época, era produzir uma arte que fosse vista somente por aquilo que, em si mesmo, era, eliminando qualquer tipo de ilusionismo com o propósito da procura da verdade do objeto. Tentando desse

modo, fugir de qualquer tipo de iconografismo herdado da Pintura e da Escultura tradicionais e modernistas. Seria um objeto não relacional e de leitura imediata, livre de qualquer pormenor, onde tempo e espaço não existissem para além dele mesmo. Esse objeto, encontraram-no eles numa formalidade, quase sempre simétrica, de jogo entre linha e plano, entre superfície e volume. A estabilidade geométrica destes objetos, pela sua construção, pelos materiais industriais empregues, pela serialidade, com que a maior parte das vezes são construídos, a um primeiro olhar, isentam-nos de qualquer tipo de temporalidade, de memória. São objetos não representativos que somente falam deles mesmos, tautológicos, “*what you see is what you see*”. Pensamos ser a partir do momento em que estes objetos se tentam afirmar que começam os problemas relativos à sua afirmação. De modo a não aprofundarmos demasiado esta problemática, visto não ser a intenção deste texto, há que salientar alguns pontos. A arte não existe sem referências, o ato criativo é o resultado da ideia com o processo e ambos são relacionais. Além disso, há o diálogo com o espaço onde estes objetos são expostos e a sua disposição nesse mesmo espaço que, só por si, os obriga necessariamente a diversas leituras. Leituras que invocam a experiência e a memória do espetador, sem ele o objeto não existe. Também não é isenta a apresentação de alguns destes objetos pelos seus autores que, muitas das vezes os submetem a exposições performativas e teatrais, como no caso das *Two Columns* <sup>(fig. 32)</sup> de Robert

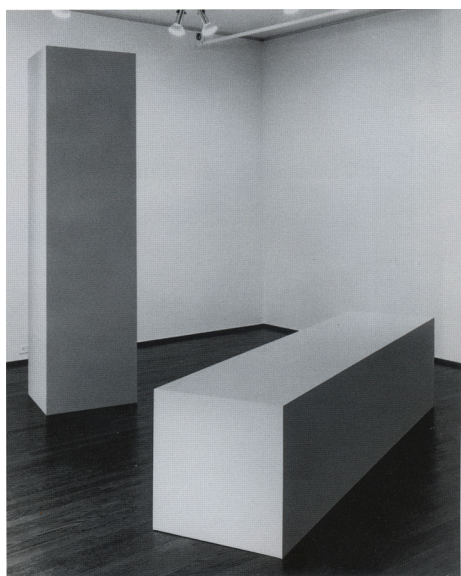


Fig. 32

Morris. Rosalind Krauss descreve deste modo a ação performativa levada a cabo por Robert Morris<sup>31</sup> “Abre-se a cortina. No centro do palco, encontra-se uma coluna, erguida, de oito pés de altura, dois de largura, em contraplacado, pintada de cinzento. Nada mais no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai. De repente, a coluna tomba. Passam três minutos e meio. A cortina volta a fechar-se.”. Nesta atitude performativa o objeto nega-se a si mesmo como objeto tautológico, nasce uma narrativa que ultrapassa o próprio objeto. Em relação às colunas de R.

---

<sup>31</sup> Citado em Huberman (2011, p. 46)

Morris, como objeto minimalista, a sua existência não deveria ultrapassar a sua forma de objeto inócuo, no sentido purista da forma, geométrico, como paralelepípedo. Há, no entanto, para além da intervenção do espaço e da colocação dos objetos nesse mesmo espaço (uma coluna de pé e outra deitada), a interpretação autónoma de cada espetador e a própria ação performativa do artista. Robert Morris construiu algumas destas colunas à medida do seu corpo e, dentro delas, deixava-se tombar de uma posição vertical para uma horizontal.

Mas o que existe dentro destes objetos que, como referimos no início do parágrafo anterior, estão muito perto, volumetricamente, das dimensões humanas? Pode-se falar de vazio e de corpo, do corpo imaginário, da subjetividade do corpo invisível, porque o corpo invisível é sempre um corpo subjetivo. Aí, está-se a pensar certamente para além do objeto, para lá do lado visível do objeto e esse outro lado, esse vazio, que existe do lado de lá, esse negro onde se navega na incerteza, pertence ao tempo e à memória. Pertence a uma memória anacrónica porque a memória, sendo ela voluntária ou involuntária, encerra sempre dentro de si um tempo sem tempo. Um tempo de passado, que já não é mais lúcido mas pertence ao desejo de retorno e um tempo de futuro, desconhecido mas certo e almejado. O que não se pode tocar, o que está para lá do visível é sempre objeto de atração, pois o que não podemos ver é alvo da nossa curiosidade. É a dimensão da tumba, a incerteza de que o que lá jaz é aquilo em que me vou transformar, memória do útero. A vida existe entre duas mortes.

O cubo de Tony Smith, *Die*,<sup>(fig. 33)</sup> tem dimensões precisas e uma escala, ambas nos direcionam de imediato ao corpo e, do corpo, ao vazio. 183cm x 183cm x 183cm, torna-se a possibilidade visual absoluta do corpo imaginário, do corpo deitado, do

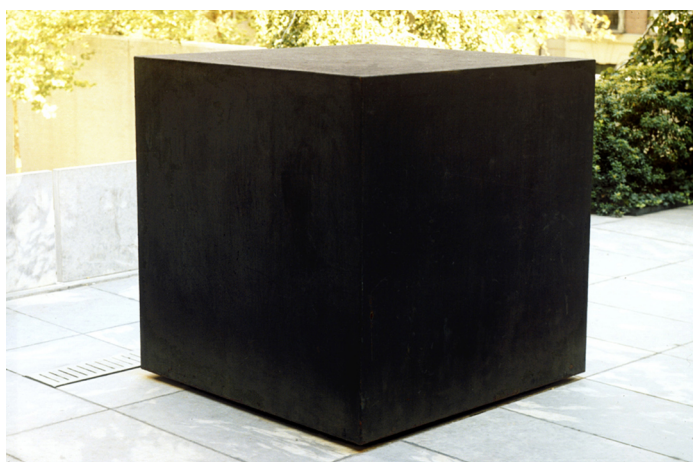


Fig. 33

corpo de pé e esta noção ganha forma, não somente pela dimensão como também pela escala. Este corpo em pé é a morte através da sua própria negação, a imaginação dessa possibilidade remete-nos, de certo modo, à ideia de cruz que contém o vazio, tal como nas colunas de Robert

Morris. No cubo de Tony Smith cabem as crucificações de Antonio Saura, quando este as deforma, as distorce, as transporta de um eixo vertical para um eixo horizontal. Duas plásticas diferentes, duas semelhanças de vazio.

É no espaço negativo do vazio minimalista que a escultura inorgânica encontra a sua fonte e, não podemos falar dela sem nos referirmos a Michael Heizer. O paradoxo de *Double Negative* (fig. 34), porque negativo é vazio e não se pode conceber um duplo vazio, aponta para a transcendência, para a metafísica. A representação é aqui o objeto não representado, a sua invisibilidade, o vazio. Retrocedendo ao que anteriormente citei de Heidegger nas páginas 67 e 68, não é mais a obra, na sua aura, a fazer sobressair o que a envolve e a afirmar a sua existência nessa envolvência. Aqui, a obra é a própria envolvência, nada existe entre ela e o céu, é sim o céu que cria a obra, que penetra o seu espaço vazio e lhe dá forma. Nem sequer existe escala,



Fig. 34

pois a obra sente-se na sua penetração e nessa penetração só existimos nós. É necessário voltar à *Katábasis* para percebermos este abandono de nós perante nós e a sabedoria que esse abandono nos trás, assim como é necessário esse retorno katabático à *Caverna de Patão* para entendermos essa ausência de escala. A

paisagem circundante é minorizada, se não completamente ignorada, por Heizer, importante é a sua manifestação negativa e o vazio abstrato do deserto como espaços de autoreflexão, de autoconsciência, por fim, podemos designar como uma obra de pendor autobiográfico.

Produções de Robert Morris, Tony Smith, Joel Shapiro ou Robert Smithson, entre outros, com os seus paralelepípedos e geometrias que pretendem não ser mais que eles próprios, levam-nos muito mais que qualquer outro registo artístico a indagar sobre a ausência e o vazio. É uma arte de retorno, marcadamente temporal e, apesar de alvitrar o contrário, é uma arte inevitavelmente da memória. Ao tentar seduzir o olhar, o objeto tautológico, pela sua natureza simples e óbvia, desafia o ver, provoca inquietação porque ver está para além do “olhar”.

O simulacro é fruto da imaginação, como é também fruto da imaginação tudo aquilo que uma obra de arte esconde e a imaginação cria realidades fora da própria realidade. O simulacro é algo que existe distante do mimético, porventura mais perto da semelhança, pois a semelhança acontece através da memória, é portanto algo nebuloso, que se sente a sua presença, uma presença por vezes demasiado real mas que continua pertencendo ao espaço da quimera.

Seis pés, 183cm de altura, em 19 objetos, ocultam o vazio. A medida, por si só, relaciona-se de imediato com o corpo, com a memória do corpo. A peça, em 19 partições (19 por ser um número primo, só divisível por um e por ele mesmo, sendo assim cada unidade autónoma), obriga a uma confrontação direta com o espetador. Um frente a frente inesperado com algo da mesma altura, um frente a frente onde o olhar é insuficiente e o toque forçoso. Esta situação vai de imediato contra as regras impostas, de há pouco mais de dois séculos para cá, pelos museus de “é proibido tocar”. Logo a confrontação é dupla “será que posso?”. O espetador é confrontado com um objeto que lhe faz frente e que ao mesmo tempo lhe impele o toque. “O que não se vê é o que se quer ver”. Existe portanto um jogo, entre o desejo e o proibido, jogo esse que é intensificado pela ideia de teatro que acontece logo no ato de levantar a cortina. O jogo passa a ser de representação, de dúvida, entre verdade e mentira. “O que vou ver é o que espero ver?”. O toque, almejado, continua assim sendo uma ação de hesitação, um acariciar da incerteza. O bastão de Molière tinha sete pés de altura.

Dezanove panos tapam dezanove fotografias. As imagens fotográficas são fruto de uma recolha que começou há cerca de um ano. Foram capturadas entre Espanha, Marrocos e Portugal, em diferentes cidades destes países. Esta recolha teve em conta vestígios deixados, por edifícios destruídos, nas paredes dos edifícios vizinhos. Sem intenção nem preocupação arquitetónica, a recolha pretende ter um carácter sistemático e sequencial um pouco à imagem dos trabalhos de Hilla e Bernd Becher. Não há, também, uma grande preocupação no que ao fotográfico concerne, apesar de se terem tido as cautelas elementares no que à técnica fotográfica diz respeito, tanto na captura da imagem como na sua posterior passagem ao papel. “inicialmente, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas, em breve, por meio de uma reviravolta conhecida, ela decreta que é notável aquilo que fotografa. O ‘não importa o quê’ torna-se então o cúmulo sofisticado do valor”<sup>32</sup>. Esta frase de Barthes vem justificar

---

<sup>32</sup> Barthes (1981, p. 56)

até certo ponto o nosso propósito, suavizando algum descuido que tenha havido na captura das imagens e fortalecendo a importância dada ao objeto fotografado. Este objeto tem uma maior conexão à pintura e à escultura que propriamente à fotografia e, nomeadamente, a trabalhos que antes citámos nos parágrafos anteriores, neste texto.

O visível que a fotografia permite na representação mimética destes espaços vem comprovar a existência do vazio a eles pertencente. É, de algum modo, a sua materialização. Como nos blocos de Rachel Whiteread que vêm dizer, “este lugar pertence à memória”. São mais que vazio, são um esvaziamento, um palimpsesto que o tempo tenta apagar mas vai deixando marcas para sempre. Não podemos deixar de fazer, porque é o cerne da obra, uma analogia à tumba, à morte, à confrontação com a morte, à memória, ao retorno. Quando pomos o espectador perante estes objetos, é esse o nosso intento, pô-los perante eles mesmos, a participar no jogo que lhes é proposto. Um jogo de “escondidas” onde, aquele que de si se esconde é o mesmo que a si se procura.

O pano levanta-se, um pano que é mais uma cortina, que tapa algo esperado, quotidiano. Um pano que se levanta maquinalmente para retirar um pacote de açúcar ou uma embalagem de massa, ou um frasco qualquer que faz falta no momento e se sabe estar lá. Um pano que se abre sem a preocupação do que esconde, porque se tem a certeza do que lá está. Um pano de xadrez. Um tabuleiro de jogo.



Fig. 35



## Conclusão

Podemos tentar compreender *Arte* eideticamente, como a destilação da experiência pura, como uma segunda natureza. As palavras, por muito sábias e eloquentes, não ultrapassam a categoria de “etiqueta” na classificação da *Arte*. A *Arte* sempre se imaterializou através da matéria, isto é, através de si mesma.

O texto que se tem desenrolado ao longo da obra que se apresenta (referimo-nos ao projeto artístico), não intenta a sua compreensão, justificação ou substituição. A sua necessidade, como texto, surge na localização do objeto face à tentativa percetiva do espetador, visto este ser autónomo na sua receção à *Arte*. Gera-se, deste modo, uma necessidade de localizar a obra em conformidade com as inquietações que lhe deram origem, e que não são mais que, as indagações e buscas perante as dúvidas do autor.

É como localização dessas inquietações que cada texto, nos últimos quatro capítulos, acompanha cada um dos quatro objetos, relacionando-os com os momentos processuais que estão, juntamente com a ideia original, na génese da sua criação. Uma localização, que tanto segue a ideia que deu origem à obra, como segue o processo de construção desta, como, durante esse processo, a compara e enquadra historicamente, em parâmetros de semelhança, com momentos ocorridos ao longo do tempo que, influenciando a atitude criativa do autor, trouxeram uma grande contribuição na construção do objeto artístico.

O recurso aos estados alterados da consciência, como elemento sustentador da origem da ideia deu azo a que se prosseguisse a investigação num campo mais arriscado. A compreensão da mente, a sua relação com o cérebro e, a posição de ambos frente à criatividade artística. Tomando como termo de comparação o sistema visual, tentou-se mergulhar nos processos inconscientes e conscientes da mente e nas relações destes com a anatomia do cérebro. Falou-se, entre outros, de processos *bottom-up* e *top-down*, de sensações e emoções, de empatia e atenção, de inconsciente

e consciente e, referiu-se também o momento *Aha!*. Tentou-se perceber o processo criativo, desde a ideia original até à finalização da obra, tendo em conta algumas fases importantes do processo e, procurando, nos seus momentos de tensão, perceber se a sua continuidade era assegurada por processos inconscientes ou conscientes.

Obra, relatório complementar e análise teórica sobre os processos mentais e cerebrais disputaram entre si a compreensão e significância das inquietações do autor. A obra como resultado direto dessas inquietações afirmou-se por si mesma como elemento fundamental na resolução das preocupações e inquietações atuais que importunam o pensar do autor. No entanto, de modo não suficiente, visto o objeto artístico ser um meio e não um fim, numa árdua tarefa, na busca de uma auto-compreensão. Se o autor se confrontou e se confronta com este dilema de se questionar e ao seu trabalho, permanentemente, uma maior facilidade não encontrará o espetador que se defronta com a obra e com as respetivas dúvidas do autor. O relatório que acompanha a obra e descreve as preocupações tidas durante o processo criativo veio, certamente, ajudar a uma clarificação na leitura, por parte do espetador, da sinuosidade do desassossego que esteve inerente no ato criativo. Devemos considerar, no entanto, este aspeto para além da necessidade que o autor possa ter sentido na compreensão da sua obra pelo espetador e prolongá-lo a uma catarse imprescindível por parte do próprio autor. Também a análise teórica que abrange os processos mentais e cerebrais veio tentar tornar possível uma melhor percepção da obra através de estudos de carácter científico que o autor entendeu serem adequados como complemento para essa mesma percepção. Tentou-se assim cotejar dois processos através de metodologias diferentes, um de carácter subjetivo, abstrato e não empírico com outro de carácter metodológico oposto sustentado numa observação sistemática e controlada que é apanágio da ciência.

Um aspeto, não abordado anteriormente, deve ser considerado visto ser fruto da dedução do autor ao longo deste trabalho e poder ser um dos aspetos conclusivos do mesmo. Trata-se da *Arte* como representação. A *Arte* é sempre representação, representação como mimética, como semelhança ou como simulacro. Representação objetiva ou subjetiva. Representação do que existe e do inexistente. Representação mental de imagens armazenadas nos confins da memória e representação da ideia.

A ideia, quando surge, traz consigo a representação. Podemos perceber isto nos estados alterados da consciência que levavam a visões, visão e ideia coabitam o mesmo espaço. A representação material surge na simultaneidade destas visões.

Quando se executa um trabalho, este é fruto de uma visão inicial que é ideia e, que como ideia, é também representação. A representação nasce, assim, com a visão, ou seja, com a ideia. Não surge posteriormente. Do mesmo modo se pode especular o aparecimento da representação num processo *bottom-up* que surge aleatoriamente a partir do pensamento inconsciente. O momento *Aha!* vem impregnado de representação, é a própria representação, não existiria sem ela. Deste modo, a ideia inicial é uma ideia representativa, seja do que for, mas representativa.

Para finalizar deve-se fazer referência ao título atribuído ao trabalho, **PLAY**. Este título vem no caminho da proposta que é feita com a obra, a proposta de jogo e subsequentemente de participação. Este aspeto interativo, entre artista, obra e espetador, contribui para a eliminação da palavra, o jogo é direto entre espetador e obra e a proposta está na criação de uma linguagem própria entre ambos, uma linguagem a ser, por ambos, inventada. Ludwig Wittgenstein refere-se ao jogo da seguinte forma:

(...) Podemos muito bem conceber pessoas que se divertem num prado a jogar com uma bola, que começam a jogar alguns jogos conhecidos, jogam outros sem os acabar, entre uns e outros atiram distraidamente a bola ao ar, correm com a bola uns atrás dos outros, etc. E uma pessoa agora diria: durante todo este tempo as pessoas no prado jogavam um jogo de bola, e em cada lance guiavam-se por determinadas regras. E não há também o caso em que jogamos e – (make up the rules as we go along)? E há também aquele em que as mudamos – (as we go along).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Wittgenstein (2011, pp. 241-242)



## Bibliografia

- Andreasen, N.C. (2005). *The Creating Brain: The Neuroscience of Genius*. New York, USA: Dana Press.
- Arnheim, R. (2006). *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora: Nova versão*. São Paulo, Brasil: Thomson Learning.
- Bailey, G., Garden, M., Clarke, P., Dimock, E., Mahdy, C., Imwold, D., . . . Wheeler, R. L. (2006). *Mitologia, Mitos e Lendas de todo o Mundo*. Seixal, Portugal: Lisma.
- Baltazar, M. J. (2009). *O Olhar Moderno: A Fotografia enquanto Objeto e Memória*. Matosinhos, Portugal: ESAD.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Bataille, J. (2012). *As Lágrimas de Eros*. Lisboa, Portugal: Sistema Solar.
- Baudelaire, C. (1941). *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa, Portugal: Editorial Inquérito.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2004). *Imagens de Pensamento*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Charlotte & Fiell, P. (2000). *1000 Chairs*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Deleuze, G. (1999). *O Ato de Criação. Folha de São Paulo*. Recuperado de [http://www.4shared.com/office/jgTfmQVI/Gilles\\_Deleuze\\_-\\_O\\_ato\\_de\\_Cria.htm](http://www.4shared.com/office/jgTfmQVI/Gilles_Deleuze_-_O_ato_de_Cria.htm)
- Duchamp, M. (2002). *Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne (2ª ed.)*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Ducros, F. (1995). *Klimt*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.

- Durozoi, G. (1994). *Matisse*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.
- Dutton, D. (2010). *Arte e Instinto*. Lisboa, Portugal: Círculo de Leitores.
- Faure, É., Gasquet J. (2012). *Paul Cézanne, O que Ele me Disse*. Lisboa, Portugal: Sistema Solar.
- Gervereau, L. (2007). *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Gombrich, E. H. (1999). *The Story of Art* (16ª ed). London, England: Phaidon Press Limited.
- Gris, C. E. J. (2010). *O Modulor*. Lisboa, Portugal: Antígona/Orfeu Negro.
- Heidegger, M. (2008). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Heidegger, M. (2012). *Caminhos de Floresta* (2º ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heller, E. (2007). *A Psicologia das Cores*. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili.
- Huberman, G. D. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto, Portugal: Dafne Editora.
- Humprey, N. (2012). *Poeira da Alma, A Magia da Consciência*. Lisboa, Portugal: Gradiva.
- Jung, C. G., Franz, M. L., Henderson J. L., Jacobi J. & Jaffé A. (2002). *O Homem e seus Símbolos* (20º ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Kandel, E. R., Schwartz, J. H., Jessel, T. M. (2000). *Principles of Neural Science*. Retirado de [http://www.4shared.com/office/f2dPvAUu/Principles\\_of\\_Neural\\_Science.htm](http://www.4shared.com/office/f2dPvAUu/Principles_of_Neural_Science.htm)
- Kandel, E. R. (2012). *The Age of Insight, The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. New York, USA: Random House.
- Krauss, R. (1984). *A Escultura no Campo Ampliado*. Retirado de [http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss\\_aesculturanocampoampliado.pdf](http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss_aesculturanocampoampliado.pdf)
- Marchand, B., Alloway, L., Cage, J., Rauschenberg, R., Mattison, R. S., O'Doherty, B., . . . Bois, Y. A. (2008). *Robert Rauschenberg, Crítica e Obra de 1949 a 1974*. Lisboa, Portugal: Fundação de Serralves e Público.
- Martindale, C. (1981). *Cognition and Consciousness*, Homewood, Illinois, USA: Dorsey Press.
- Meuris, J. (2007). *Magritte*. Köln, Deutschland: Taschen.

- Monteiro, E., (2012). *Fetichismo de Pregos – Nkisi-Nkonde*. Retirado de <http://www.buala.org/pt/palcos/fetichismo-de-pregos-nkisi-nkonde>
- Néret, G. (2004). *Rodin, Esculturas e Desenhos*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Ostrower, F. (2001). *Criatividade e Processos de Criação* (15ª ed.). Petrópolis, Brasil: Editora Vozes.
- Papakyriakou, E., Anagnostou (2013). *History of Argos*. Retirado de [http://www.sikyon.com/argos/history\\_eg.html](http://www.sikyon.com/argos/history_eg.html)
- Salles, C. A. (2009). *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística* (4ª ed.). São Paulo, Brasil: Annabluma.
- Saura, A. (1992). *Crucifixiones*. Strasbourg, France. Ediciones del Umbral.
- Sófocles (1999). *Rei Édipo*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, Portugal: Quetzal.
- Stoichita, V. (2011). *O Efeito Pigmeu, Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*. Lisboa, Portugal: KKYM
- Thielemann, M. B., Goodrow, G. A., Haberer, L., Mißelbeck, R., Pröllochs, U., Solbrig, A., . . . Zschocke, N. (1998). *Fotografia do Século XX, Museu Ludwig de Colónia*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Vian, B. (1983). *A Espuma dos Dias* (2ª ed.). Lisboa, Portugal: Ulisseia.
- Vostel, W., Maggio, G., Giroud, M., García, J. A. A., González, A. G. (1998). *Fluxus y Gino di Maggio en el Museo Vostell Malpartida*. Mérida, España: Editora Regional de Extremadura.
- Walther, I. F., Metzger, R. (2006). *van Gogh, Obra Completa de Pintura*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Williams, D. L. (2005). *La Mente en la Caverna, La Conciencia y los Orígenes del Arte*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Wittgenstein, L. (2011). *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas* (5ª ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

