UM MODO DE CONSTRUIR JANGADAS.

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Um modo de construir Jangadas

Relatório de Projeto para obtenção do grau Mestre em Artes Plásticas
Sob a Orientação de: Professor Doutor Francisco Artur de Vaz Tomé Laranjo

Filipe Dinarte da Silva
Porto, Novembro 2019

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador Professor Doutor Francisco Laranjo, por toda paciência, frontalidade, dedicação, disponibilidade e amabilidade em aceitar esta aventura. Agradeço, ainda, a todos os professores que, ao longo deste percurso se deixaram envolver partilhando comigo conversas de relevante interesse sobre arte, vida e pintura. Com um especial agradecimento ao Professor Arlindo Silva por ter iniciado comigo esta emocional viagem, possibilitando uma navegação doce a este incessante náufrago. Ao Professor Doutor Domingos Loureiro, demonstro a minha gratidão pela coerência e pertinência que teve sempre nas nossas conversas, por apoiar e se disponibilizar sempre que necessário. A todos os colegas que proporcionaram uma constante troca de ideias e experiências no espaço de ateliê. Em particular, um obrigado à Maria, Adrian e Dino por terem acompanhado o meu percurso pessoal e académico durante estes 2 anos. Muito obrigado pelas noites longas de trabalho e jantares no ateliê. Aos amigos e família que não deixaram de acreditar em mim, um especial obrigado ao Chico (Francisco), à Carlota, ao João e Jonas. Por último, agradeço com o coração em paz, a dois seres que tudo fizeram para que isto fosse possível e, que, apesar de todas as adversidades nunca perderam a sua fé em mim. Obrigado, mano (parabéns recente papá) e mãe!

Resumo

O projeto "Um modo de Construir Jangadas" é o resultado do processo de investigação que envereda por uma linguagem que pretende complementar desafios da pintura. Este parte de um interesse em entender de que forma um náufrago em sua jangada – e a sua consequente representação pictórica – é influenciado pelo processo contínuo de estar "à deriva". Este relatório também adota como segunda temática a transcendência da pintura a um campo espiritual. O projeto estuda como principal problemática (e como o próprio título sugere) a forma mais congruente de criar uma jangada: analogia usada para falar da visão pessoal de pensar a pintura ou de a executar. Consequentemente a prática artística se rege pelo conceito Carpie diem abrindo a possibilidade de a intuição representar o aqui e agora.

Está presente no trabalho um momento de enorme intuição, de relação com diferentes dimensões temporais, diferentes estados anímicos e desse modo quer-se confrontar; evocando para a pintura o mar: como superfície azul e polida, como estado aquoso, cenário de uma viagem mental e interior. Ora ele, o mar, exprime durante o seu seguimento a mudança de um contexto para outro, da transição de abundantes formas de vida onde se misturam modelos concretos, simultaneamente iniciadores e limitadores da invenção e da meditação. Sendo que, a doutrina da conciliação formulada por diferentes manifestações de consciência deste náufrago, não determina, de modo algum, a impossibilidade que noções como: espiritualidade e naufrágio – possam num dado momento ter um ponto de encontro, levando a que o próprio projeto mergulhe nas profundezas do desconhecido.

Palavras-chave: pintura abstrata, espiritual na pintura, à deriva, náufrago, jangada

Abstract

The project "A way to build rafts" is the result of the research process that goes through a language that aims to complement painting challenges. This part of an interest in understanding how a castaway in its raft - and its consequent pictorial representation - is influenced by the ongoing process of being 'drifting'. This report also adopts as a second theme the transcendence of painting to a spiritual field. The project studies as its main problem (and as its title suggests) the most congruent way to create a raft: analogy used to speak of the personal view of thinking about painting or of executing it. Consequently, artistic practice is governed by the Carpie diem concept, opening the possibility that intuition represents the here and now.

There is a moment of great intuition present in the work, of relationship with different temporal dimensions, different moods and thus one wants to confront; evoking for the sea the painting: as a blue and polished surface, as a watery state, the scene of a mental and interior journey. Now he, the sea, expresses during his follow-up the change from one context to another, from the transition of abundant life forms in which concrete models, simultaneously initiating and limiting the invention and meditation, are mixed. Since the doctrine of conciliation formulated by different manifestations of conscience of this castaway does not in any way determine the impossibility that notions such as spirituality and shipwreck - can at any given time have a meeting point, leading the project itself to plunge in the depths of the unknown.

Keywords: abstract painting, spiritual in painting, adrift, castaway, raft

Índice

Agradecimentos 3

Resumo 5

Abstract 6

Introdução 9

1 - Parte I: Enquadramento Teórico: 15

1.1. O mar: mitos e medos 16

1.1.1. O mar no Romantismo: Seascapes 25

1.2. O Espiritual na Pintura 35

2 - Parte II: Enquadramento Teórico-Prático 51

2.1. Cy Twombly: o gesto, a poesia e a caligrafia na Pintura 52

2.2. Mark Rothko e a entoação do silêncio na cor 55

2.3. Em alto-mar: J.M.W.Turner e Jan Bas Ader 57

3 - Parte III: Enquadramento Teórico-Prático: obra 69

3.1. À Deriva: O náufrago, a jangada e os diários 70

3.2. O atelier e a pintura como espaço marinho 91

Conclusão 101

Referências Bibliográficas 103

Índice de Imagens 105

Anexos 107

Documento de identificação do náufrago

Introdução

O presente documento pretende introduzir uma investigação teórico-prática artística. Pretende-se focar o mar e a espiritualidade na pintura, como temas centrais desta pesquisa. A mesma foca, metaforicamente, a ideia de um náufrago que se encontra à deriva na sua jangada em alto-mar. Convoca-se a imagem de mar e o seu estado aquoso nesta viagem (que tem a pretensa de ser espiritual); Aqui, a pintura funciona como o pretexto para perdermo-nos – autor e espectador - no vazio.

Este texto divide-se em três partes: uma primeira, Parte 1: Enquadramento Teórico, dividindo-se em 3 subcapítulos; uma segunda parte, Parte 2: Enquadramento Teórico-Prático, que destaca o trabalho de três artistas distintos; e uma terceira parte: Parte III: Enquadramento Teórico-Prático: obra, onde se explora a experiência prática, em âmbito atelier e de viagem que proporciona a criação de objetos artísticos que compõem e motiva esta pesquisa.

Procura-se na primeira parte do documento (Parte 1: Enquadramento Teórico), dissertar-se sobre o mar - enquanto marco histórico, onde medos e mitos nos dão a conhecer, em determinadas circunstâncias, uma geografia fantástica dos mares de outros séculos. Desde Platão até Camões, são vários os mitos e lendas do mar que nos remetem para um mundo surreal, de bravura e de perdas, que nos apresentam a força da natureza como divina, de heróis que enfrentaram monstros marinhos, e de escritores que - ficticiamente - presentearam os seus heróis com recompensas divinas. Pretendeu-se apresentar e conhecer, ainda que vagamente, estas aventuras do passado, focando-se neste sentimento de insatisfação que motiva constantemente o ser humano a questionar a ideia de mundo. Percebemos que já na segunda metade do século XVIII, onde a Industrialização do mundo se estabelece e fortalece, nasce o Romantismo - um movimento intelectual e artístico, que se propõe e oferece à sociedade um regresso à Natureza. É neste período que o mar volta a destacar-se na Pintura, depois de adormecido com os movimentos de industrialização pós-descobrimentos.

São, no âmbito desta pesquisa e como exemplificação prática desta primeira parte, introduzidos artistas como J.M.W.Turner e Théodore Géricault. Estes artistas permitem-nos conhecer as "seascapes" – género pictórico, de tradição antiga da pintura marítima dominada por artistas Holandeses no século XVII. Esta navegação permitir-nos-á conhecer e refletir sobre a história do mar na pintura no Romantismo (considerado um dos pontos mais importantes da história da pintura marítima). Os pintores românticos e holandeses; oferecem até aos dias de hoje, um conjunto de características inovadoras, atraindo muitos artistas, fazendo-os escolher este género pictórico.

A ideia de belo e o gosto pela ruína leva a que naufrágios e cenas de grande terror marquem a pintura marítima romântica com uma conotação fortemente carregada de um misto de sentimentos: a existência óbvia do pathos. Num último ponto da *Parte I*, apresentamos a espiritualidade na pintura, exemplificando-se a partir da obra do pintor russo Wassily Kandinsky. De facto, este mostrar-se-á um dos maiores teóricos de arte cuja sua preocupação se remeteu com a vivência espiritual e daquilo que poderia resultar desta. Em, "*Do Espiritual na Arte*", livro deste artista e autor, faz-se uma exaltação da arte e da pintura em particular, desenvolvendo-se uma teorização pictórica que pretende explorar a possibilidade da vivência espiritual através da pintura. Este documento de W.Kandinsky pretende expor o seu pensamento, em ordem a repensar uma espiritualidade para a pintura contemporânea.

Na Parte II deste documento, apresentam-se artistas com um trabalho teórico-prático relevante no âmbito desta pesquisa. De forma, a criar uma passagem dos assuntos estudados anteriormente (mitos), introduzimos a obra de Cy Twombly e o seu gosto pela época greco-romano. Neste capítulo percebemos que Twombly evoca - através do gesto caligráfico - deuses e figuras importantes da Mitologia Greco-Romana. Através de uma escrita automatizada, o pintor permiite que a escrita seja um ponto de referência na sua obra. Por outro lado, Mark Rothko transcreve nas suas pinturas uma ideia isoladora e própria de silêncio, sendo que recorre à simplificação da cor e da forma para colocar a sua obra num campo espiritual. Num terceiro e último subcapítulos desta segunda Parte apresentam-se as obras de J.M.W.Turner e Bas Jan Ader- Percebemos que ambos os artistas tiveram momentos importantes d sua vida artística ligados ao mar. Pretendemos assim, explorar a importância do mar nas obras de ambos e de que

modo este se define nos seus trabalhos.

Por fim, na *Parte III* deste documento, apresentamos o trabalho artístico e metodologias adotadas para a execução prática deste projeto, ainda que intimamente ligada a uma forte componente teórica. *Um modo de construir jangadas* é um projeto teórico prático que tenciona ser versátil na possibilidade de construir e pensar a ideia de jangada. Propomos um estudo acerca da definição de jangada, explorando vários contextos que nos permitem questionar como e quando o objeto artístico se transforma em jangada. Pretendemos ainda perceber a envolvência do mar e a presença do estado aquoso no trabalho. É identificada a necessidade de estar à deriva como um processo metodológico, que pretende abrir a pintura a novos diálogos, convocando novas linguagens, e abrindo-a a novas experiências, concluíndo-se que o ato de pintar é por si uma experiência. Esperamos que a realização desta proposta possa gerar pensamento e discussão em torno do mar como possibilidade pictórica que nos encaminha para uma viagem interior.

"...
Arranco o mar do mar e ponho-o em mim
E o bater do meu coração sustenta o ritmo
das coisas."

Coral (2019), pág. 26, Sophia de Mello Breyner Anderson

A NEW MAP
OF THE
WORLD.
with all the New Discoveries.
By CAPT. COOK and other NAVIGATORS
ORNAMENTED
with the Solar System
The Eclipses of the Sun Moon & Planets &c.
By T. KITCHEN Geographer
LONDON
EASTERN HEMISPHERE
ARCTIC OR NORTH POLE
NORTHERN ICY OCEAN
NORTH AMERICA
THE WESTERN OR ATLANTIC OCEAN
SOUTH AMERICA
SOUTH SEA
PACIFIC OCEAN
ANTARCTIC CIRCLE
SOUTHERN ICY OCEAN
ANTARTIC OR SOUTH POLE
SIBERIA
TARTARY
AFRICA
ASIA
INDIA
THE INDIAN SEA
THE ÆTHIOPIC OCEAN
THE EASTERN OCEAN
NEW HOLLAND
SOLAR SYSTEM

PARTE I

1. Parte I: Enquadramento Teórico

Evidenciando a pertinência da primeira parte deste documento, serve a presente nota para informar de que os temas e assuntos integrados neste enquadramento teórico, pretendem esclarecer o leitor para a ideia de um náufrago que se encontra à deriva. Servimo-nos desta analogia para falar de pintura, de um pintor à deriva no mundo da arte. Para isso e, num primeiro ponto apresenta-se o Mar como cenário de épicos acontecimentos, de medos e de um lugar de muitas histórias e mitos. Ainda dentro da temática do mar, destaca-se a importância da temática seascapes no Romantismo. Porque uma viagem marítima e a prática da pintura inclusive estão ligadas a algo de espiritual e misterioso, é de fundamental importância e, sempre que necessário convocar outros temas, tais como o Espiritual na Pintura (que se encontra no terceiro ponto deste enquadramento), convocando ideias, argumentos, ensaios e depoimentos pessoais - de investigadores, críticos de arte, artistas e pensadores, enquadrando assim a pesquisa num contexto histórico.

* - As citações utilizadas no seguinte texto são mantidas na sua língua de origem, por se achar que qualquer tradução lhes retira o significado e poética que a própria língua oferece.
- Por se achar pertinente e de modo a facilitar a leitura do texto, as pinturas referenciadas no ponto 1.1.1. aparecem no final deste.

1.1. O mar: mitos e medos

"Listen! you hear the grating roar Of pebbles which the waves draw back, and fling, At their return, up the high strand, Begin, and cease, and then again begin, With tremulous cadence slow, and bring The eternal note of sadness in." (Matthew Arnold's "Dover Beach," 1867)

O mar presta-se, mais do que qualquer outro espaço natural, a desenvolver exuberantes exercícios de imaginação, por vezes aparentemente contrários à disciplina própria da náutica. Poderíamos, talvez, separar a arte de navegar e os aspetos técnicos da navegação antiga e medieval do imaginário marítimo que durante muitos séculos lhes serviu de cenário, mas assim criaríamos uma realidade redutora e anacrónica. Na verdade, imaginação e rigor não se opõem, apenas devem ser interpretados de acordo com o contexto que lhes compete na história marítima do Ocidente, ao longo do arrastado processo que transferiu a navegação dos mares de proximidade para os mares de distância. A imaginação, nascida em partes iguais do que se experimentou e do que se ignora, esteve sempre presente através de um processo de recusa do desconhecido que preencheu de criaturas estranhas os relatos e os mapas, muito antes de ganhar nova dimensão no contexto da pintura.

Os mitos reforçam o desconforto perante o desconhecido e facilmente redundam em medo, provenientes quer do mundo greco-romano, quer de outras áreas culturais, contemporâneas ou não, revelam-se redundantes, ocorrendo alguns em relatos incluídos nas mil e uma noites, onde podemos suspeitar a influência de antiquíssimas narrativas relacionadas com a navegação no Golfo Pérsico ou no Índico, assim como identificar elementos presentes em relatos egípcios envolvendo viagens marítimas, caso do conto *O náufrago*[1].

1 Rana Kabbani, 'e Arabian Nights as an Orientalist Text in Ulrich Marzolph /

Deparamo-nos, portanto, com um conjunto de tradições pertencentes a um fundo comum transversal a várias culturas e a várias épocas, que poderemos classificar de forma simplista como folclóricas, nas quais o mar e os seus perigos ocupam um lugar central. Não esqueçamos, porém, que o obscuro criador de medos, pode ser tanto ou mais poderoso criador de imaginários que a realidade conhecida, imaginários nem sempre destruidores ou negativos. Lembramos a este propósito dois fortes episódios simbólicos de *Os Lusíadas*[2], continuamente comentados e por vezes censurados, a saber o episódio do Velho do Restelo e o episódio da Ilha dos Amores. Se no primeiro se anunciam os perigos e os trabalhos a sofrer, e quem escrevia conhecia-os bem, o segundo mostra que, para além desses sacrifícios brutais, pode existir um paraíso de delícias terrenas, prometido aos que merecerem vencer os medos, aqueles poucos a quem Neptuno e Marte obedeceram. Sem ousarmos aprofundar o pensamento camoniano, cremos encontrar nestes episódios aparentemente opostos a mesma ideia transmitida pelas fontes clássicas a propósito dos mares desconhecidos ou mal conhecidos, ou seja, o mar esconde perigos, ameaças, perdições, mas também é espaço de maravilhas imaginadas e, quiçá, de outros homens e de outras estrelas.

No tema dos medos antigos, inseparáveis da mitologia divina e humana e da geografia fantástica que a acompanhava. Como é natural, por razões culturais, a maior parte destes relatos centra-se inicialmente no *Mare Internum*, o Mediterrâneo das velhas civilizações[3], alargando-se progressivamente ao Atlântico segundo o ritmo de um processo histórico em que se insere o alvorecer da Europa medieval. Este processo de expansão foi acompanhado pela emigração de alguns dos grandes mitos greco-latinos, enriquecidos pelo que se ia sabendo das franjas do mundo civilizado, quase sempre através de aventureiros, entre os quais se incluíam comerciantes e mercenários,

Richard Van Leeuwen / Hassan Wassouf, 'e Arabian Nights Encyclopedia, I, Santa Barbara, 2004,pp.25 -29; Sabatino Moscati, L'Orient avant les Grecs, Paris, 1963, pp.152 -154.

2 Camões, Os Lusíadas, IV, 94 -97; IX, 52 -95.

3 Predrag Matvejevitch, Brèviaire meditérranéen, Paris, 1995; Michael Grant, 'e Ancient Mediterranean, Nova Iorque, 19882.

viajando em sentido contrário, uns para o exterior, outros para o interior da *oikoumene*, limitada por um muro de desconhecimento para lá do qual se colocavam os medos e os mitos. O mundo conhecido quando o Império Romano atingiu o seu apogeu, no século II, não era pequeno, todavia, como demonstra o mapa, reconstituído, do geógrafo alexandrino Cláudio Ptolomeu (Fig.1). Não deixa de ser interessante sublinhar que a descrição ptolemaica do mundo não se centra no Mediterrâneo, abrangendo um enorme espaço que se estende em longitude, da Península Ibérica, onde o *Promontorium Sacrum* representa o ponto mais ocidental, até à China. Porém, toda esta região aparece rodeada de terras obscuras, ilhas incógnitas, povos estranhos, cenário ideal dos mitos e dos medos com que os quatro impérios universais da época, romano, persa, indiano e chinês se rodeavam[4], povoando-o de bárbaros exóticos e de um bestiário alucinante, quando não o elegiam para imaginar terras utópicas, habitadas por sociedades perfeitas. O Atlântico, pelas suas características físicas, prestava-se especialmente a tais fantasias, permitindo renovar histórias nascidas nos mares interiores da Antiguidade, a que se foram juntando tradições e relatos do mundo céltico e germânico antes da imaginação muçulmana ter contribuído para enriquecer o fundo quase inesgotável das tradições marítimas fantásticas.

Fig.1 – Mapa do Mundo, representado na segunda projecção proposta por Ptolomeu (Leinhart Holle,1482).

Um dos mitos clássicos de maior permanência e que ilustra da melhor forma o processo migratório de tais relatos é o da Atlântida, enorme ilha a ocidente do Estreito de Gibraltar onde teria existido uma avançada civilização, antes de ser destruída por uma catástrofe natural que provocou a sua submersão. O mito ocorre em dois diálogos de Platão, redigidos cerca de 360 a.C., o Timaeus e o Critias[5], e desde então, sobretudo a partir do Renascimento, constitui um lugar-comum da geografia fantástica e da especulação pretensamente científica. Não poderíamos deixar de o referir, tanto mais que o Oceano Atlântico o reflete no nome, atendendo a que constitui de alguma forma o protótipo de todos os relatos em que acontece a submersão de cidades, quase sempre por razões de ordem moral. Não é impos-

4 Michel Rouche, Les empires universels, Paris, 1968, pp.7 -9, 469 -473.

5 R. Water*eld, Timaeus and Critias (with introduction and notes by A. Gregory), Oxford, 2008.

sível, todavia, que o relato conserve memória de alguma catástrofe como a formidável erupção vulcânica que destruiu, no século XVII a.C., a ilha de *Thera*, hoje Santorini, no Egeu, contribuindo para o declínio da Civilização Minóica. Platão situa a Atlântida no Extremo Ocidente do mundo conhecido, e não no Mediterrâneo, atribuindo a este espaço marítimo uma das funções que manteve praticamente até aos inícios da Idade Moderna, o de lugar de maravilhas e de terrores. A diversidade de obras que recorrem ao mito da Atlântida é enorme, incluindo romance, banda desenhada e, inevitavelmente, cinema. A localização da Atlântida também varia nestas obras. No romance *A Atlântida*, de Pierre Benoit (1886-1962, Albi, França)[6] , vamos encontrá-la em pleno deserto do Sara, quando este começava a ser estudado sistematicamente pelos militares e exploradores franceses, o que levaria ao reconhecimento de que outrora o Sara conheceu condições climáticas bem diferentes das atuais. Edgar Jacobs (1904-1987, Bruxelas, Bélgica), renomado autor belga de banda desenhada, situa a Atlântida nos Açores no seu álbum *O enigma da Atlântida*[7], mas num enorme espaço subterrâneo de onde os Atlantes partirão no final da história para colonizar outros planetas. Não queremos deixar a Atlântida antes de recordar que o topónimo deriva diretamente de uma figura grada da mitologia grega, o gigante Atlas, sustentáculo do Céu, daí que o Atlântico signifique o oceano de Atlas e a Atlântida a ilha de Atlas.

Com estas referências entramos de novo no âmbito da geografia fantástica e das viagens míticas, temática inesgotável na qual privilegiaremos apenas um herói reconhecidamente imaginário e outro provavelmente real, mas não menos envolvido em aventuras maravilhosas: Hércules e Ulisses. Como sempre, ou quase sempre, acontece com este tipo de ciclos narrativos pode existir alguma verdade escondida sob o manto diáfano da fantasia, como diria Eça, refletindo navegações primitivas no Mediterrâneo e no Atlântico, naturalmente difíceis e por isso decoradas de perigos de toda ordem, para além daqueles que os elementos naturais implicam. O Estreito de Gibraltar ocupa lugar proeminente nas viagens míticas de Hérakles / Hércules, sucessor nestas paragens ibéricas do púnico Baal / Melkart, cujos principais locais de culto se localizavam no Cabo de S. Vicente e em Cádis (Fig.2), cidade onde o templo era valorizado por uma enorme estátua do deus, destruída no período islâmico[8].

6 Pierre Benoit, A Atlântida, Lisboa, 1974.

7 Edgar P. Jacobs, O enigma da Atlântida, Lisboa, 1980. Em Portugal, a história foi publicada pela primeira vez no semanário juvenil Cavaleiro Andante, em 1956 -1957.

Fig. 2 – Brasão da cidade de Cádis com motivo aludindo ao mito de Hércules.

Dos célebres doze trabalhos atribuídos ao semideus, dois têm como cenário uma região ocidental atlântica, circunstância que foi aproveitada pelos humanistas da Idade Moderna para enriquecer a longevidade das histórias pátrias ou tecer complicadas interpretações políticas, como fez Bernardo de Brito[9], depois de os cronistas medievais terem incluído aqui e ali referências à pretensa passagem de Hércules e aos seus trabalhos em território peninsular. São exemplo desses episódios míticos: a luta contra o gigante Gerion e a busca do Jardim das Hespérides, oportunamente localizados fora do Mediterrâneo. De acordo com o mito, Hércules teria aberto o Estreito de Gibraltar, os célebres Pilares de Hércules, correspondentes às duas elevações que ladeiam o Estreito, Calpe e Abila, incluídos como colunas nas armas espanholas desde tempos do imperador Carlos V. Este pormenor heráldico permite apreender facilmente a carga simbólica da passagem do Mediterrâneo para o Atlântico, muito cedo refletida no cenário das aventuras de Hércules no Extremo Ocidente. Todavia, a interpretação do mito é irresoluta, em especial nas fontes islâmicas, sobretudo quando os autores conheciam as grandes ruínas romanas peninsulares. Como muitas vezes sucede, o mito e os relatos fantasistas apoiam-se em vestígios materiais mal compreendidos ou cuja envergadura ultrapassa a capacidade de execução de uma determinada época. Por isso mesmo, não nos devemos admirar que no século XIII, o rei Afonso X, o Sábio, atribua a Hércules a construção do farol romano da Corunha, vulgo Torre de Hércules, para comemorar

8 R. Dion, Tartessos, l'Océan homérique et les travaux d'Hercule,Revue Historique, 224, 1960, pp.27- -44; Claudio Sanchéz -Albornoz, La España Musulmana, II, Madrid, 1974, pp.261 -266.

9 José Moreira Fernandes, Estrutura e função do mito de Hércules na Monarquia Lusitana de Bernardo de Brito, Ágora. Estudos Clássicos em Debate, 9, 2007, pp.119 -150.

a vitória sobre Gerion, levando o herói grego até às costas galegas[10].

Outra lenda, recolhida num manuscrito do século XI denominado Trezenzonii de Solistitionis Insula Magna, combina tradições célticas com a versão clássica, talvez veiculada a partir das Etimologias de Santo Isidoro de Sevilha. Neste relato, um monge, Trezenzonio, avista do alto do farol uma ilha longínqua, para a qual navega e onde permanece sete anos paradisíacos antes de ser compelido a voltar. Como noutros relatos deste tipo, a ilha gozava de um clima primaveril e os alimentos abundavam[11]. Nas narrativas medievais encontramos associados às tradições pagãs elementos cristãos, refletindo algo do monarquismo primitivo e onde a intervenção de forças demoníacas submete a vontade humana a provas das quais só pode triunfar pela fé. Algumas destas histórias foram sendo enriquecidas e reelaboradas ao longo de séculos. A mistura de elementos culturais diversificados dificulta a determinação da origem das lendas, por vezes espelhando a luta que se travou entre paganismo e cristianismo nas regiões litorais atlânticas durante a Antiguidade Tardia, paganismo cujas tradições clássicas foram enriquecidas através de fenómenos de assimilação de divindades célticas e germânicas e da sua mitologia no mundo romano, bem patente, por exemplo, nos santuários da deusa Nehalennia, em Colijnsplaat e Domburg, na Holanda, que contam com quase duas centenas de altares consagrados a esta divindade protetora de marinheiros e comerciantes[12].

O segundo dos trabalhos de Hércules localizado no Extremo Ocidente, a busca do Jardim das Hespérides, onde devia apoderar-se dos pomos de ouro, talvez a interpretar como laranjas. O mito deslocou para ocidente o local do pomar de Hera, situando-o por fim na região atlântica entre o golfo de Cádis e a costa africana[13]. O mito, que

10 Ramón Menéndez Pidal (ed.), Primera crónica geral de España que mandó compor Alfonso el Sabio, I, Madrid, 1906, pp.9 -10.

11 Pedro de Azevedo, Viagem à ilha de "Solistitionis (Ms. do século XV), Boletim da Classe de Letras. Academia das Ciências de Lisboa, 12, 1918, pp.622 -629; Chet van Duzer, 'e voyage of Trezenzonio to the Great Island of the Solstice. English translation and commentary, Folklore, 119 (3), 2008, pp.335 -35.

12 Piet Stuart, Nehalennia: Goddess from the Sea, Delta, 14, 1971, pp.5 -23; Piet Stuart / J.E.Bogaers, Nehalennia. Romische Steindenkmaller aus der Oosterschelde bei Colinjnsplaat, Leida, 2001.

13 Maria Helena Rocha Pereira, O jardim das Hespérides, Estudos Sobre a Grécia

possui paralelos noutras culturas, envolve também o gigante Atlas, que já referimos a propósito do Atlântico, o que sugere a localização mítica do Jardim das Hespérides numa área para cá do Estreito de Gibraltar, junto ao Oceano, limite do mundo mitológico clássico. Outro local privilegiado da geografia fantástica e da mitologia é o das Ilhas Afortunadas, vagamente localizadas no Atlântico a ocidente das Colunas de Hércules, e que podem identificar-se em determinados relatos com as Ilhas dos Bem-Aventurados, espécie de paraíso insular, de clima ameno e ambiente inefável, morada dos poucos mortais que ganhavam a imortalidade através de grandes feitos. A localização imaginária deste arquipélago também se alterou com o decorrer do tempo, emigrando para Ocidente. Píndaro, por exemplo, situa a heroísmo de Aquiles nas Ilhas dos Bem-Aventurados ou na Ilha de Leuce.

Regressemos, todavia, a épocas anteriores para referimos outros seres maravilhosos, certamente mais agradáveis à vista, mas não menos perigosos: as sereias. Relatos envolvendo sereias são muito numerosos quer na pintura, quer na literatura - neste último exemplo, envolvendo autores tão distanciados no tempo e no estilo como Homero e James Joyce[14]. O

episódio mais famoso envolvendo sereias é, certamente, aquele no qual Ulisses intervém, algures numa ilha do Mediterrâneo. As sereias atraem os marinheiros com os seus cantos, provocando naufrágios e a consequente morte destes, sorte a que o herói grego escapou através de uma artimanha, fazendo-se atar ao mastro do navio e tapando com cera os ouvidos dos seus companheiros[15]. As sereias de Homero diferem significativamente das sereias do mundo atlântico, pois são descritas com corpo de ave e rosto feminino, enquanto estas são imaginadas com corpo feminino e cauda de peixe, tal como a famosíssima e frequentemente decapitada sereia de Copenhaga. O equivalente masculino das sereias era constituído pelos tritões, menos referidos na literatura e na tradição. Plínio con-

Antiga, Coimbra, 2014, pp.25 -35.

14 Aberto Manguel / Gianni Guadalupi, Dicionário de lugares imaginários, Lisboa, 2013, pp.807-808.

15 Homero, Od., XII, pp. 39-61.

ta uma história interessante de tritões e nereidas na costa lusitana. Segundo este autor romano, teria sido avistado um tritão fazendo soar um búzio e uma nereida moribunda, cantando tristemente. As nereidas, ao contrário das sereias, tinham fama de auxiliar os marinheiros, embora fisicamente fossem idênticas àquelas na sua forma mais antropomorfa, que cremos posterior à versão arcaica de Homero. A narrativa de Jambulo decorre algures no Índico e recolhe conhecimentos geográficos recentemente adquiridos, como a impossibilidade de observar algumas das estrelas do Hemisfério Norte. Alguns autores da Antiguidade mostraram-se pouco crédulos quanto à existência de mundos estranhos e de seres monstruosos povoando os seus mares. Luciano de Samósata redigiu um mirabolante romance de aventuras que intitulou, *Uma história verídica*, cujo enredo se desenvolve no Oceano ocidental, na esteira das viagens de Hércules.

Os animais reais são frequentemente objeto de interpretações fantasiosas e de superstições tenazes: os albatrozes são almas dos que se perderam no mar, os golfinhos ajudam os humanos, pois são piratas arrependidos, vindos dos mitos do mundo antigo para salvar santos medievais naufragados, polvos gigantes arrastam os navios para as profundezas, repletas de animais submarinos, as baleias podem ser confundidas com pequenas ilhas, sobre as quais os navegantes acendem fogueira, condenando-se a morte (Fig.3). Alguns destes cetáceos gigantescos descritos em escritos medievais são mesmo capazes de afundar navios, em meados do século XIX, conhecerá novo fôlego literário com o romance de Melville (1819-1891, Nova Iorque, Estados Unidos da América), o muito conhecido Moby Dick[16].

Contudo, o mar antigo e medieval é um lugar perigoso, e talvez por isso mesmo, afirmou-se longamente como fronteira inultrapassável do mundo dos homens. Este conceito agravou-se com a ignorância, a superstição e o dogmatismo que prevaleceram durante a maior parte dos tempos medievais, dificultando o alargamento de horizontes que já haviam sido maiores. Mas o mar, com todos os medos que inspira, não deixa de ser considerado, ontem como hoje, um caminho de libertação da tenebrosa necessidade, e nem sempre de forma simbólica. Os medos permanecem e as fantasias também, outros medos e outras fantasias, próprias de um pretenso fim da história, mas não menos condicionantes. Tudo considerado, só podemos admirar ainda mais aqueles que souberam libertar-se dos limites e dos antigos medos atlânticos, e que, mesmo sem ajuda de ninfas ou nereidas, por mares nunca de antes navegados passaram ainda além da Taprobana[17].

16 Michel Vergé -Franceschi, La mer, Paris, 1997, pp.85 -101.

Fig. 3 – Iluminura medieval inglesa (British Library, Harley MS 4751) ilustrando o desembarque numa ilha - baleia.

17 (o nome pelo qual a ilha do Oceano Índico do Sri Lanka era conhecida pelos antigos gregos.Camões,) Os Lusíadas, I, 1.

1.1.1. O mar no Romantismo: *Seascapes*

"The highest function (of all truly Romantic art) is to portray the world in such a way that the infinite in the finite, the ideal within the actual is unveiled in all its beauty." Lilian R. Furst (1924, página 41)

O Romantismo[18] foi um movimento intelectual e artístico que se originou na segunda metade do século XVIII. Determinado como resposta reacionária contra a racionalização científica da natureza durante o Iluminismo - e, não sendo uma resposta ao racionalismo do mesmo – o movimento reage contra as mudanças materiais na sociedade, que acompanhou o capitalismo industrial emergente e em expansão no final do século XVIII. Nesta transição, a produção tornou-se centralizada na cidade. O sistema fabril de produção em massa era centrado em processos que usavam e controlavam forças naturais como a água e o vento, mas também aumentavam a energia ao usar cada vez mais combustíveis fósseis. Esses processos, combinados com o lucro, degradaram o meio ambiente. De acordo com os românticos, a solução para tudo isto era voltar à natureza, porque a mesma era considerada pura e considerada uma fonte espiritual de renovação. Para os românticos a paisagem natural era construída através de uma imaginação divina, a partir de uma linguagem emblemática – os mesmos apresentavam a natureza como forma de poder curativo; a natureza como fonte de sujeito e imagem; a natureza como fonte possível para uma experiência espiritual[19]; a natureza como espaço do sonho e fantasia, da poesia e lirismo guiado pelo princípio filosófico do sublime; e como refúgio às construções artificiais da civilização. Ao mesmo tempo, os autores desta época prestaram maior atenção à descrição dos fenómenos naturais com precisão e para capturar "nuances sensuais".

18 A palavra romântico (ligada ao movimento Romantismo) tornou-se corrente no século XVIII e originalmente significava "Romancelike", isto é, assemelha-se ao caráter estranho e fantasioso dos romances medievais. A palavra veio a ser associada ao gosto emergente por paisagens selvagens, "sublimes" perspetivas, e ruínas, uma tendência refletida na ênfase crescente na teoria estética sobre o sublime ao contrário do belo.

19 Na teoria romântica, a arte era valiosa e servia não tanto como um espelho do mundo exterior, mas como uma fonte de iluminação do mundo interior. A jornada interior e o desenvolvimento do "eu" retornou em todos os lugares como matéria-prima para o artista romântico.

Estas, aliadas à imaginação, são consideradas e elevadas a uma posição de supremo poder da mente. Isto contrastou, distintamente, com os argumentos tradicionais para a supremacia da razão. Os românticos tendiam a definir e apresentar a imaginação como "forma" definitiva ou poder criativo. Trata-se de um poder dinâmico, ativo, e não passivo. A imaginação é a característica primária para criar toda a arte19. Numa escala mais ampla, é também a característica que ajuda o humano a constituir a realidade, pois, não apenas percebemos o mundo em nosso redor, mas também podemos, em parte, criá-lo. Unir a razão e o sentimento, permitiu aos românticos conciliar diferenças e opostos no mundo da aparência. A reconciliação dos opostos é um ideal central para estes.

Finalmente, a imaginação permite "ler" a natureza como um sistema de símbolos. (O simbolismo e mito receberam grande destaque na conceção do romantismo.) Na visão romântica, os símbolos eram a linguagem estética e emblemática da natureza. Estes foram valorizados também por poderem, ao mesmo tempo, sugerir muitas coisas e foram assim considerados superiores às comunicações da alegoria. Em parte, pode ter sido o desejo de expressar o "inexprimível" - o infinito - através dos recursos disponíveis da linguagem, que se separou o símbolo num nível e mito (como narrativa simbólica) noutro.

"The Romantic spirit can be defined as an accentuated predominance of emotional life, provoked or directed by the exercise of imaginative vision, and in its turn stimulating or directing such exercise. Intense emotion coupled with an intense display of imagery, such is the frame of mind which supports and feeds the new literature."(Legouis and Cazamian, 1995, página 997)

Na paisagem romântica, a temática *Seascapes* debruça naufrágios e navios atribulados. Tais obras refletem também uma outra variedade de assuntos: desde eventos marítimos da época, relações políticas e emoções privadas dos próprios artistas, etc. O principal

Fig.4 – Peter Paul Rubens, *Jonah cast to the whale* (1619).

conjunto sobre pintura marítima europeia tradicional centrava-se na Holanda[20]. Começando no século XVII e, tendo acabado de conquistar a independência da monarquia espanhola durante a Guerra dos Oitenta Anos, a República Holandesa rapidamente se expandiu para uma potência mundial, dominando o comércio naval, mantendo uma vasta influência cultural. Teólogos, cientistas, mercadores e artistas reunidos na nova República floresceram no seu próspero ambiente intelectual. Como potência naval mundial, a vida e a prosperidade estavam intimamente ligadas ao mar, e a paisagem marítima surgiu como um estilo dominante na paisagem holandesa[21]. De facto, a primeira escola de pintura marítima desenvolvida no seu máximo foi estabelecida na Holanda durante esse período[22]. Artistas holandeses, vagamente guiados pela estética barroca, são considerados pioneiros de uma tradição marítima cuja sua fundação consolidou a estrutura para as gerações posteriores. As pinturas marítimas desse período podem ser divididas em três categorias principais[23]: as que incluíam batalhas navais, as que se debruçam sobre "retratos" de navios e cenas de paisagens marítimas. Destas é a terceira-as paisagens marítimas – que estabelece ligação e cria raízes com as posteriores pinturas sobre naufrágios. A praia e os portos da costa flamenga forneciam paisagens ricas e variadas para pintores e gravadores holandeses. Junto a estes géneros pictóricos, as narrativas bíblicas que definiram a piedade do cristianismo holandês, foram também extraídas para imagens de tempestades. A partir desses materiais e dessas imagens, os artistas poderiam aproveitar as imagens de tempestades e naufrágios como forma para transmitir o sofrimento humano e compaixão sentimental, bem como para demonstrar a submissão do homem aos elementos naturais (e, portanto, Deus)[24].

20 https://www.nga.gov/exhibitions/2018/water-wind-and-waves.html - visto a 28 de junho de 2019

21 Stein, Roger B, Seascape and the American imagination (New York: C.N. Potter, 1975) página 3.

22 Wilmerding, John, A History of American Marine Painting (Salem: Peabody Museum of Salem, 1968) página 103.

23 Stein, Seascape, página 3.

24 George, Hardy S, Tempests: Tempests and Romantic Visionaries: Images of Storms in European and American Art (Oklahoma City: OK: Oklahoma City Museum of Art, 2006) 28

Pinturas de navios atormentados em águas violentas eram uma maneira de expressar "human terror in the grip of natural violence alternating with the joy of rescue."[25] Metaforicamente, o poder funcionou como um símbolo da nação holandesa, representando a luta contra as forças hostis em campanha pela independência e como uma alegoria da libertação pela confiança em Deus[26].A partir destas teorias emergiram elementos estilísticos integrais e matéria de assunto. A justaposição de uma situação perigosa emparelhada com esperança emergiu como tema dominante. Este tema foi retratado em dois estilos de composição em desenvolvimento que definiriam o formato das pinturas posteriores: uma, no estado emocional humano conhecido como o "drama ondeck", e outra, o distante view do mundo natural[27].

Peter Paul Rubens (1577-1640, Siegen, Alemanha) é um dos primeiros exemplos de "drama ondeck" - pintura representada na (Fig4). Este tipo de composição ilustrado pelo pintor demonstra Jonah e restantes personagens no navio lutando para sobreviver nos mares traiçoeiros. Aqui, a narrativa bíblica é evidente o suficiente, embora estabeleça o cenário como um estilo de composição principal marinhas, o "drama ondeck" foi significativamente menos prevalente do que o seu companheiro mais popular, a visão ampla do mundo natural. O panorama de um ponto de vista distante minimizou os elementos humanos e enfatizou o poder de natureza sobre o homem. Tal estilo é visto nos trabalhos de Simon De Vlieger (1601-1653, Roterdão, Países Baixos) *A Ship Wrecked off a Rocky Coast* (1640) (Fig.5) e Ludolf Bakhuizen's (1630-1708, Emden, Alemanha) *Ships in Distress off a Rocky Coast* (1667) (Fig.6) e *Ships in a Stormy Sea off a Coast* (1695) (Fig.7). Pinturas como estas representavam navios presos na espuma das ondas que quebram, perdidas entre o mar turbulento. No entanto, a tempestade passa, deixando um brilhante e claro retalho de luz do dia brilhante. Esta luz representa metaforicamente a salvação do homem e libertação, principalmente por Deus. Como o século XVII desenrolou-se cronologicamente, a tensão dra-

25 Ibidem. 15

26 Ibidem. 23

27 Ibidem. 26

Fig.5 – Simon De Vlieger, *A Ship Wrecked off a Rocky Coast* (1640)

Fig.6 – Ludolf Bakhuzien, *Ships in Distress off a Rocky Coast* (1667)

Fig.7 – Ludolf Bakhuzien, *Ships in a Stormy Sea off a Coast* (1695)

mática aumentou nas pinturas e gravuras de navios problemáticos[28].

Isso pode ser visto através da comparação dos dois trabalhos de Bakhuizen *Ships in Distress off a Rocky Coast* e *Ships in a Stormy Sea off a Coast*, anteriormente referidos. Embora ambas contenham navios que navegam em mares agitados, o último trabalho tem um contraste de valor definitivamente mais alto, aumentando o drama da cena pintada. As cristas espumosas das suas ondas têm um brilho quase natural e as nuvens grávidas parecem fundir-se um com o oceano escuro. Apesar do trabalho anterior de Bakhuizen retratar o resto de um navio anteriormente destruído, o trabalho posterior é mais dramático devido ao seu maior contraste. No entanto, ambos se mostram muito realistas, criando tensão através de movimentos dramáticos. Estas características estilísticas desenvolveram-se no vocabulário pictórico básico para representações da natureza e dos elementos[29].

Após a primeira guerra anglo-holandesa, em 1665, os pintores holandeses Willem Van de Velde (1633-1707, Leiden, Países Baixos) e seu pai fundam uma escola de pintura marinha na Inglaterra[30].

A tradição marítima holandesa cresceu na Inglaterra e na América, e a sua influência espalhou-se para outras nações europeias também. Esta tradição "bold new language... for bringing together ships, coast, sea, and sky into a harmonious relationship" foi disponibilizada para artistas americanos e europeus[31].

Movendo-se para o século XVIII, a influência holandesa proliferou em todo o continente europeu e nas colónias americanas. Isto foi, principalmente, realizado através de cenas de batalha e do porte do navio, embora algumas contribuições significativas para ambos os tipos de paisagem foram feitos por artistas franceses e americanos. Um dos primeiros pintores americanos demonstrando a visão panorâmica angustiada foi Benjamin West. A pintura de West retrata vários navios capturados numa tempestade. Parece haver um tempo menos agitado no horizonte sinalizando a passagem da tempestade, mas o alívio antecipado não é tão realizado como nas obras de Bakhuizen. Um desenvolvimento chave é a ausência de figuras humanas esclarecidas, deixando o espectador confrontar o poder da natureza nos seus próprios termos[32].

28 Ibidem. 29
29 Ibidem. 29
30 Wilmerding, Marine Painting, 103.
31 Stein, Seascape, 3.

Na França, o pintor paisagista Claude-Joseph Vernet (1714-1789, Avinhão, França) compôs seascapes diretamente influenciadas pela tradição holandesa[33]. Isto é claramente evidente em pinturas como *Seascape and Shipwreck* (1740) (Fig.8). Ambos ecoam o realismo da tradição holandesa. *Seascape and Shipwreck* em particular, identifica um traço dramático de crescente popularidade com o século XVIII a progredir para o XIX: a luta humana para sobreviver é cada vez mais retratada como um cataclismo avassalador[34]. Os elementos de esperança e resgate, representados pela torre no horizonte, são muito mais reduzidos e perdidos na neblina do que nas pinturas holandesas. Eram representadas pinturas de naufrágios de modo a levar o espectador a questionar a sua mortalidade[35]. Esse caráter emergente se tornaria proeminente especialmente durante o auge do romantismo.

Fig.8 – Claude-Joseph Vernet, *Seascape and Shipwreck* (1740)

O filósofo francês Denis Diderot (1713-1784, Langres, França) comenta, após ver uma das pinturas de tempestade de Vernet comenta: "All that astonished the soul, all that impressed a feeling of terror leads to the sublime. A vast plain does not astonish like the Ocean, nor the tranquil Ocean like the Ocean enraged"[36]. A natureza sublime afetaria virtualmente todas as pinturas de naufrágios durante o romantismo.

John Singleton Copley (1738-1815, Boston, Estados Unidos da América) *Scene of a Shipwreck* (1790) (Fig.9), concentrou os motivos da sua pintura na reação humana intensa com a tragédia: observamos nas suas obras pessoas a agarrarem-se desesperadamente aos pedaços que flutuam do navio arruinado. No seu trabalho nota-se que é retida a presença do tema holandês da compaixão e sentimento durante a tribulação. As figuras nuas ou quase nuas de

Fig.9 – John Singleton Copley, *Scene of a Shipwreck* (1790)

32 George, Tempests, 34.
33 https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2018/wind-water-waves-marine-paintings-dutch-golden-age.pdf (este documento explica de uma forma sucinta a tradição da pintura marítima holandesa) – visto a 28 de junho de 2019.
34 Ibidem. 40
35 Ibidem. 39
36 Diderot, Denise, Salons, Vol. III, 2nd Ed. (Oxford, 1983) 165.

Fig.10 – Théodore Géricault, *The Raft of the Medusa* (1819)

Copley estão em desalento, sendo que conseguimos perceber compreender que algumas personagens se encontram numa tentativa desesperada de sinalizar um navio no horizonte; e que alguns, freneticamente, alcançam as mãos de personagens afogadas ou tentam reviver o inconsciente. Numa composição ativa, o artista enfatiza o movimento através das figuras entrelaçadas - isto sugere, metaforicamente, a ligação espiritual criada através do sofrimento compartilhado[37]. A pintura de Copley cimenta características estilísticas e de conteúdo para o género drama ondeck, focando-se particularmente, a visualização das qualidades do homem emergindo do conflito. Isto evidencia-se no momento da inauguração de Géricault Théodore (1791-1824, Rouen, França) *The Raft of the Medusa* (1819), (Fig.10) notando-se um trabalho notável e quase idêntico em composição. O naufrágio na paisagem marítima foi um tema-chave adotado pela escola emergente do Romantismo: "used as a symbol of a distressed humanity isolated in a menacing or malignant universe... used to dramatize man's struggle against fate or nature"[38]. Este tema torna-se rapidamente favorito perante os artistas românticos, atraídos por qualidades opostas e paradoxais do mar.

Nos Estados Unidos, a nova república independente substitui a Grã-Bretanha como potência naval mundial[39][40]. A Guerra Cívil americana na luta pela independência trouxe um conhecimento comum da costa da América, bem como dependência da economia naval[41]. Um dos primeiros precursores americanos do romantismo americano foi Washington Allston (1779-1843, Geórgia, Estados Unidos da América) com uma cena panorâmica intitulada *Rising of a Thunderstorm at Sea* (1804) (Fig.11). A composição de Allston é dominada por um mar e céu turbulento, com um pequeno navio posicionado no topo de uma onda gigante. O navio é jogado de um lado para o outro, possivelmente esperando uma desgraça iminente e

37 Eager, Gerald, "The Iconography of the Boat in 19th – Century American Painti ng," Art Journal 35, no. 3 (1976) 225.

38 Eitner, Lorenz, "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay on the Iconography of Romanticism," The Art Bulletin 37, no. 4 (1955) 287-288.

39 Stein, Seascape, 3.

40 Wilmerding, Marine Painting, 89

41 Wilmerding, Marine Painting, 47

sem nenhuma esperança de resgate por um navio no horizonte[42].

Do outro lado do Atlântico, o pintor britânico J.M.W. Turner (1775-1851, Londres, Reino Unido) também aproveitou o sublime na sua peça *The Wreck of a Transport Ship* (1810) (Fig.12). Um pouco de híbrido entre panorama e drama ondeck, Turner retrata formas humanas simplificadas lutando para controlar as suas jangadas de salvamento. Os navios viram-se nas ondas turbulentas; o mar é pintado em arcos selvagens com forte presença compositiva[43]. As jangadas dos marinheiros são arremessadas perigosamente contra meio do mar caótico, deixando o espectador indeciso sobre o destino da tripulação. A pintura de Turner prevê os temas que serão mais explorados pelos artistas românticos de início e meados do século XVIII. Entende-se que nesse aspeto, Turner foi vanguardista, investigando prudentemente todo o universo marinho. Podemos assim afirmar, que grande parte do seu trabalho se encontra ligado ao universo aquoso. Para um excelente exemplo deste vanguardismo de paisagens marinhas e naufrágios românticos, olhamos para década seguinte. O pintor francês já mencionado, Théodore Géricault, destaca a crescente importância da tragédia contemporânea numa "guerra" contra a pintura glorificada e ampliada do movimento Neoclassicismo – que como sabemos enaltecem histórias clássicas. *Raft of the Medusa* capta o horror de uma tripulação abandonada por seus capitães e chefes aos caprichos do inconstante mar, um acontecimento cuja notícia nos jornais era revoltante em todo o mundo. Aqui, uma massa de corpos nus e emaranhados em vários estados de morte, desarranjo ou angústia esforçam-se para alertar um navio distante no horizonte. Neste caso, no entanto e ao contrário das suas pinturas anteriores onde um navio distante promete a salvação, a embarcação que surge é tão distante e pequena que obriga o espectador a duvidar se existe alguma possibilidade de reparo ou salvação das personagens. De facto, a jangada é ladeada por grandes ondas que ameaçam virar o navio. Esta ênfase ao perigo e à emoção humana nas garras da natureza traiçoeira, mostrou ser um elemento fundamental para o movimento Romântico. A pintura

Fig.11 – Washington Allston *Rising of a Thunderstorm at Sea* (1804)

Fig.12 – J.M.W.Turner *The Wreck of a Transport Ship* (1810)

42 Eager, "Iconography," 225.

43 George, Tempests, 28.

Fig.13 – William Smyth *Perilous Position of the HMS Terror* (1837)

de paisagem, no auge deste movimento, reúne todos os elementos anteriores empregados pelos artistas. A necessidade em pintar eventos contemporâneos é comum; naufrágios abundaram no século XIX devido às duras condições de extrema exploração naval e riscos óbvios associados ao comércio naval. Outro evento contemporâneo debruçado foi de William Smyth (1788-1865, Westminster, Inglaterra) com *Perilous Position of the HMS Terror* (1837) (Fig.13). O artista pinta uma embarcação exploratória à procura de rotas ao redor da área da Baía de Hudson. Nestas tentativas, o navio fica rodeado e cercado por gelo, sendo forçado a ficar atracado no inverno. Assim sendo, esta pintura apresenta a armadilha como o ponto central numa visão ampla e panorâmica do mundo natural. A composição faz fronteira com a escuridão. A dramática iluminação central delimita a silhueta; porém, não há esperança de resgate à distância. As minúsculas e indefesas personagens perambulam pela paisagem árida, procurando desesperadamente uma saída. Neste caso, o espectador também fica a sentir que a esperança está perdida diante uma Natureza terrível. Um dos aspetos mais radicais no início do Romantismo foi a tentativa de substituir a pintura histórica, isto é, a substituição de grandes representações formais de cenas históricas ou religiosas pela pintura de paisagem. Compreendemos que os pintores românticos centram sua atenção para a paisagem. Longe de grandes escalas, dos frescos e óleos que remetem para passagens bíblicas ou para momentos e feitos de figuras santas e bíblicas, História Antiga e Moderna, muitos destes artistas tinham grandes e espantosas ambições em relação ao tema romântico da paisagem. Os mesmos queriam representar este tema de forma pura, sem figuras humanas centrais que carregassem o peso da história e do quadro, alcançando, ainda assim, o significado heroico e épico da pintura histórica.

Em conclusão, os naufrágios e navios em dificuldades na paisagem marítima eram uma característica abundante do Romantismo. Estes assuntos traçaram suas raízes nas tradições anteriores, formuladas essencialmente pelos pintores holandeses de paisagem marítima no século XVII. Este movimento inclui o elemento de composição de drama ondeck ou panorâmicas (ampla visão do mundo natural) ou um híbrido de ambos utilizados para elevar princípio filosófico do sublime e do puro poder da natureza sobre uma humanidade insignificante. A natureza e o sublime como temas românticos foram ilustrados muitas vezes através da representação de um evento contemporâneo, muitas vezes como comentário social ou mesmo usado para ilustrar os caprichos emocionais do próprio artista.

1.2. O Espiritual na Pintura

A arte é resultado da aliança entre a matéria e o espírito. A criação artística é sempre o triunfo da ordem "da forma" sobre o caos da matéria "o informe"; um resgate da matéria na sua finitude pelo espírito que nela se materializa e se visualiza. A dimensão espiritual da arte é imanente à própria criação artística. A dimensão confessional da arte, significa mais espiritualidade, uma interpretação concreta, no contexto de uma tradição espiritual, daquilo que é o movimento próprio da arte, vencer a resistência da matéria, eternizar o que é efémero, dar dimensão de infinito ao finito. Em si mesma a arte é um acontecimento espiritual, enquanto expressão da interioridade do homem, das suas alegrias e dores, da sua inquietação e júbilo, da mortal miséria da sua condição. O artista revela a sua espiritualidade nas obras de arte que cria. Elas podem contar a história da sua existência; são como que formas e encarnações materiais que foi tomando a sua aventura espiritual. Afirma, a este propósito, o Papa João Paulo II, em sua Carta aos Artistas:

"O artista, quando modela uma obra, exprime-se de tal modo a si mesmo que o resultado constitui um reflexo singular do próprio ser, daquilo que ele é e de como o é. 'Isto aparece confirmado inúmeras vezes na história da humanidade. De facto, quando o artista plasma uma obra-prima, não dá vida apenas à sua obra, mas, por meio dela, de certo modo manifesta também a própria personalidade. Na arte, encontra uma dimensão nova e um canal estupendo de expressão para o seu crescimento espiritual. Através das obras realizadas, o artista fala e comunica com os outros".[44]

Consequentemente, podemos também afirmar que a História da Arte de um povo ou de uma Cultura é a história da sua própria aventura espiritual e o modo como esta se materializa esteticamente no tempo. O mundo, os homens e as coisas não são sombras de uma realidade espiritual, a verdadeira, como veiculava o platonismo.

Por conseguinte, no livro *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky (1866-1944, Moscovo Rússia), apresenta os principais conceitos explorados no seu processo de criação e abstração. O autor e artista expõe o seu pensamento em relação à arte em geral, à arte moderna e à sociedade. O livro encontra-se organizado em três partes, evoluindo progressivamente: Generalidades, Pintura e Conclusões. Em Generalidades[45], o autor introduz o leitor ao assunto, expõe o conceito da Pirâmide Espiritual e o seu constante movimento rumo ao cume, mesmo que, em alguns períodos, seja quase impercetível; faz também reflexões sobre a arte e a sociedade; argumenta o dever que o Homem tem em debruçar-se novamente para questões ligadas ao espiritual, afastando-se do ceticismo e do antropocentrismo provenientes dos avanços científicos e tecnológicos; Na segunda parte (Pintura) deste documento, Kandinsky expõe o princípio da necessidade interior e a sonoridade interior, apresenta reflexões sobre a linguagem das cores e das formas (simbolismo, características e analogia entre cores e sons), explana o conceito de Arte Monumental, no qual todas as artes e os seus elementos característicos (palavras, cores, formas, sons, etc.) se relacionam numa única composição, tendo em consideração a sonoridade interior desses elementos; Encerra o livro, em conclusões, concentrando-se na relação entre o artista e a sua criação.

No decorrer desta leitura e do labor deste projeto, analisam-se os principais conceitos concernentes ao objeto de pesquisa, explorados no livro *Do Espiritual na Arte*, com o objetivo de compreender o espiritual na arte, em particular na pintura.

Partindo da noção de espiritual apresentada na obra teórica de Kandinsky, sobretudo em *Do Espiritual na Arte*, e entendendo-a como princípio estético e moral - princípio este que estaria ligado, antes de tudo, à ideia de uma ordem sobrenatural inspirada pela leitura de Kandinsky das obras de Madame Blawatsky (1831-1891, Dnipropetrovsk, Ucrânia) que constitui o eixo teórico de sua obra escrita - acredita-se que, em grande medida, este texto de Kandinsky, ao apoiar-se nas conceções místicas exotéricas de Blawatsky, constituindo-se uma

44 João Paulo II, Carta do aos artistas, 2

45 Pretende-se apenas focar nesta primeira parte.

visão arcaizante da arte, que se define como parte de uma cosmologia mágica. O termo mágico é aqui pensado de acordo com as categorias elaboradas por Marcel Mauss (1872-1950, Épinal, França), cujo pensamento define que mágico seria constituído quer por modos tradicionais de organização social, quer por ritos mágicos que suprimem o diferente. Tal como nos rituais de incorporação, estudados por Mauss, para Kandinsky a arte estabelece-se, ao mesmo tempo que instaura, em pontos de passagem constitutivos de um universo organizado hierarquicamente de acordo com leis "mágicas". Central nessa ordem mágica, para Kandinsky, e intrínseca ao espiritual que reflete a obra de arte abstrata, encontrar-se-iam duas outras noções: a de gênio e a de talento. Desta forma, mostra-se como a questão do espiritual na arte surge sob o duplo signo das conceções mágicas do mundo em consonância com a noção de gênio. Acredita-se que tais noções são de relevantes para a compreensão da questão do espiritual na arte, não só em Kandinsky, mas em toda tradição das Artes Plásticas. Daí deriva um discurso e uma prática que reivindicam a desmaterialização progressiva do objeto artístico como instância fundamental do fazer artístico. A ordem espiritual[46] encontra-se conexa a uma noção do primitivo relacionada à magia, consistindo no fundamento teórico da abstração pictórica. Se por um lado, a arte abstrata se apresenta em oposição a tudo o que é representação da natureza, entendida como os objetos externos à própria linguagem formal da arte, por outro, o abstracionismo, especialmente em obras de Kandinsky, incorpora a natureza na arte não como objeto, mas como procedimento que tem uma forma arcaica de espiritualidade na sua materialização. O pintor académico que quiser expressar o estado de espírito de uma paisagem pinta a própria, já o pintor abstrato procura transformar este estado de espírito através dos elementos formais da pintura – são as projeções deste estão que pertencem à materialidade da obra. Assim sendo no caso da abstração, a pintura é efeito e consequência

46 "Ela assemelha-se ao ar, que tanto pode estar limpo como saturado dos elementos mais estranhos. Não são apenas os actos que todos podem observar, os pensamentos e sentimentos susceptíveis de se exprimir exteriormente que constituem a atmosfera espiritual. São também os actos escondidos, ignorados por todos, os pensamentos informulados, os sentimentos não exprimidos (tudo aquilo que acontece no interior do homem)." W. KANDINSKY, Do Espiritual na Arte,92.

de um estado emocional. Este estado emocional é, por sua vez, regido por uma característica do espírito que obedece a regras de uma natureza que em grande medida interna ao artista; o mesmo reflete, não obstante, sobre a ordem invisível do cosmos. Kandinsky pretende justificar metafísica e moralmente o abstracionismo nas artes plásticas, no sentido de apresentá-lo como uma libertação das fórmulas tradicionais da figuração, sobretudo em pintura, mas também como resposta a uma estética da materialidade. Baseado numa conceção mágica do mundo, Kandinsky procura romper com fórmulas consideradas de índices de uma civilização materialista decadente. A metafísica do artista tomará, portanto, a forma de um pensamento místico e mágico, arcaico da experiência estética, traduzida na conceção espiritual. O espiritual que aparentemente significaria a ultrapassagem do gosto e arte "decadentes", regidos pela figuração, e valorização da matéria, preserva, paradoxalmente, em noções tais quais as de talento, gênio, etc., elementos e conceitos que pertencem a movimentos artísticos anteriores da História da Arte, àquela em que Kandinsky elabora seu pensamento. Por outro lado, estas noções são atualizadas tanto no texto, bem como na produção artística de Kandinsky a partir de doutrinas espiritualistas portadoras de uma conceção de um mundo religioso heterodoxo, onde se misturam elementos cristãos e de outras religiões. As manifestações – figurações do espírito na obra de arte - encontram formulações condensadas na sua obra *Do espiritual na arte e na Pintura em particular*. O que impressiona neste texto de Kandinsky é a "desencarnação" (ou a desmaterialização) da visão pelo encantamento da palavra, mais do que a sua tentativa de fundar as bases formais da pintura abstrata, a partir de uma pretendida experiência espiritual inerente à abstração. Ainda que as duas coisas não estejam dissociadas em Kandinsky – a abstração da pintura não se pode fazer sem a sua "desmaterialização", isto é, sem o abandono, não somente da representação figurativa - é justamente a noção de desmaterialização que permite a desencarnação da obra, que permite à subjetividade do artista, pressupostamente representada na obra, tornar-se uma subjetividade absoluta. Pode-se então conceber a composição visual, que se quer objetiva na sua apresentação,

como sendo a representação da conceção teórica da abstração visual expressa pelo artista. Assim, Kandinsky abre o seu ensaio do espiritual na arte atacando o primado da imitação, para reabilitá-lo à sua revelia. O autor e artista refaz o caminho já trilhado por diversas versões do platonismo - o de colocar em questão não a imitação em si - mas, a legitimidade daquilo que deve ser imitado. No empreendimento de purificação da arte, é necessário antes de qualquer outra coisa, definir o que não deve ser objeto de imitação. Para Kandinsky, este objeto a ser evitado é o "modelo clássico", cuja referência é a representação idealizada da arte grega (Kandinsky, 1996). Mais radical que a condenação do artista por Platão, Kandinsky compara aquele que procura copiar a imitação da arte grega a um primata que imita o comportamento humano (Kandinsky, 1996). A sua mímica não teria nenhum significado interior; dito de outra maneira, ela estaria desprovida de espírito, unicamente capaz de sustentar o aspeto visual e material do gesto, o seu sentido. O primata imita sem conhecer o sentido do que imita, ele repete mecanicamente os gestos sem imitar-lhes a intenção. Ainda que sem finalidade, apenas a intenção porta o significado da obra. Para isto, é necessário procurar no primitivo, ou melhor: procurar entre aqueles que o representam no imaginário ocidental, encontrar nos símbolos de forças inconscientes originárias, das quais testemunham os mitos, e que são, por sua vez, entendidas como forças da natureza. Ainda que esta separação seja um produto da cultura, é por intermédio de uma prática cultural - na arte - que se pode aceder a esta ordem primordial. Torna-se necessário recuperar, através arte, a experiência do contato com essas forças e de as trazer ao centro da vida, porque elas constituem, segundo Kandinsky, a "necessidade fundamental", essa espécie de principio estruturante de uma "ordem cósmica" que o autor chama de espiritual, ou "o Essencial interior" e que se encontra refletida na ordem da composição pictórica abstrata. As formas autênticas da arte, por outro lado, colocam em relevo as tendências dos "artistas puros", isto é, daqueles que procuram fazer dos seus gestos fórmulas de conjuração da exterioridade contingente, preservando, assim, sempre os mesmos gestos figurados nas obras de arte como "o Essencial interior". No gesto do artista,

tal qual naquele que instaura o ritual mágico, estariam contidos elementos capazes de harmonizar as forças centrípetas (de preservação, conservação e integração) e as centrífugas (de exclusão, eliminação e marginalização). Forças essas sintomáticas dos modos tradicionais de organização social e figuradas nos ritos mágicos de incorporação, entendidas como supressão do diferente. Os rituais mágicos, e a magia como um todo, são, em primeiro lugar, factos de tradição. Atos que não se repetem não são mágicos. A forma dos rituais é eminentemente transmissível e é sancionada pela opinião, de onde se percebe que atos estritamente individuais, com as práticas supersticiosas particulares dos jogadores, não podem ser chamadas de mágicas. (Mauss, 2003, p. 56) O que caracterizaria a arte, nesse sentido, parece ser uma demanda por recuperar o poder mágico, como descrito por Mauss. Recuperar este poder de encantamento significaria, portanto, reencontrá-lo atualizado na unidade entre o gesto do artista e o formalismo plástico da pintura, elementos que estão à dimensão transcendental da abstração. Duas conclusões são aqui possíveis: uma primeira, de que a arte seria o lugar de uma experiência comum, onde são necessárias pelo menos duas instâncias para que haja transmissibilidade, troca de signos (capazes de estabelecer um campo de experiência estética de identificação mútua entre os membros de uma comunidade); e uma segunda conclusão, que diz respeito a um reconhecimento, por ambas instâncias, de uma dinâmica linguagem - do identificado com a pintura. Os sentimentos elementares, como o medo, a tristeza, a alegria, que poderiam servir de conteúdo para a arte, atraíram pouco o artista (W.K). Kandinsky, desta forma, alude ao efeito da magia estética sobre o espectador, representada pelo naturalismo da pintura figurativa. Os esquematismos culturais bem como a perspetiva em pintura, contaminaram durante séculos o olhar antes puro, limitando a visão à exterioridade de um mundo de simulacros que se substituem à imagem real. Isto é, substituem àquela, a ação cirúrgica da abstração tornando visível e recuperando, assim, a inocência de um olhar original e primitivo. Para que se possa participar em tal harmonia, é suficiente aceitar como necessário o facto de que há uma outra alma - a do artista, que usufruí de uma espiritualidade

essencialmente indiferenciada daquela do espetador. Mas, para que haja tal reconhecimento faz-se necessário "educar o espetador a fim de lhe elevar ao nível do artista" (Kandinsky, 1996, p. 29). Nível este em que o artista é somente pura espiritualidade, despojada de peso de todo limite imposto pela sua individualidade e, portanto, exaurida de toda a necessidade que não seja ideal; dito de outra forma, que não seja outra que aquela representada na ordem de uma necessidade intrínseca à composição abstrata. Percebe-se, portanto, que o modelo reprodutivo se conserva, e que aquele que caracteriza a figuração, condena a obra à escala mais elementar, sensorial da experiência do real. Não obstante, a sua permanência encontra-se dissimulada na experiência de ascese[47], de purificação do olhar, pelas mimeses da visão elevada, resultante da ordem dos elementos formais que compõem uma visão espiritual. Por conseguinte, nos mistérios da arte, bem como naqueles da ordem oculta do mundo, o artista teria por finalidade de iniciar, por sua vez, o espectador nesses mistérios, fazendo-o desfrutar, na contemplação da ordem formal da pintura abstrata, da visão da ordem essencial do mundo. Na pintura de Kandinsky, as formas e as cores unem-se e contrastam-se em uma harmonia e em uma escala de valores formais e cromáticos inteiramente regida por ritmos e tonalidades que constituem, em última análise, relações de similitude, contiguidade e contraste. Sendo que contiguidade e similitude podem ser traduzidas como as afinidades entre elementos formais e cores que unem em um todo as partes da composição. Essas relações espelham necessariamente as outras intrínsecas à ordem formal, ou ideal do mundo. Assim como a abstração pictórica tem em seu fundamento a composição de formas geométricas elementares, segundo um esquema emprestado à tradição do platonismo, regida por leis de afinidades e contrastes, também, em sua essência espiritual, o real é uma estrutura geométrica. O universo é estruturado com a forma do triângulo: figura privilegiada pela tradição mágica, esotérica. Esta forma representa o movimento perpétuo da hierarquia espiritual dos seres, é a essência da distinção que rege os homens. Não percebida pelo conjunto dos indivíduos que constituem sua base, o triângulo de Kandinsky configura-se num movimento resultante do esforço para se passar da base ao vértice indo a uma ascensão progressiva desafiando a desigualdade espiritual da humanidade. Desigualdade provisória, tendo em vista a sua dinâmica espiritual, da qual se pode apenas tomar consciência a partir da situação privilegiada daquele que se encontra na sua ponta extrema. Esta é a posição do artista. Por conseguinte, o real não se limita aos limites de uma geometria estática, mas antes se constitui em construção com sua própria dinâmica interna de transformação da base ao cume. O ponto extremo do triangulo, o seu cume, pressupõe como condição necessária o despertar da consciência espiritual, traduzida na visão do real em sua totalidade, visão que consiste em um reflexo do espiritual da abstração. Àquele que conseguiu atingir o ponto mais alto deste triangulo espiritual, cabe revelar a dessemelhança dos limites impostos por uma "visão" singular, restrita do que lhe rodeia. Aquele que já atingiu o despertar espiritual tem por tarefa mostrar aos outros o caminho a ser percorrido para conquistar o topo. Por vezes, escreve Kandinsky, na ponta extrema deste triangulo há não mais que um homem solitário. O artista dotado daquela visão que só o talento e a sua consequente ascensão mística podem produzir, é necessariamente isolado na sua tarefa de fazer avançar a humanidade elevando-a da sua condição decadente e materialista. Para Kandinsky há uma relação intrínseca entre o significado do elemento espiritual e o do primitivo na sociedade, assim como na arte. Primitivo teria antes de tudo o sentido de ser não contaminado pela civilização nos seus aspetos técnico, econômico e social que Kandinsky identifica com o materialismo (Kandinsky, 1996). Na pureza do primitivo encontra-se o espiritual. O isolamento, portanto, não é voluntário. O artista não escolhe a solidão dos visionários; esta é antes decorrente do facto de que a humanidade resiste à inevitável ascensão que lhe é destinada, e nessa resistência tem por alvo o artista.

Mas o que vê o artista? Qual o objeto de sua visão espiritual? Certamente a ordem perene da natureza, ordem da totalidade do ser, cujas leis são discerníveis em um trabalho de depuração espiritual que, em grande medida, coincidem com aquele da reeducação dos sentidos por meio da abstração na arte. Faz-se necessário alar-

47 Prática de devoção e meditação religiosa.

gar a experiência estética ordinária limitada por modelos materialistas, senão sensualistas, projetando esta experiência sobre o horizonte do modelo espiritual da abstração, pois nele se encontra a demonstração da natureza espiritual da matéria pela equivalência entre as leis da composição formal e aquelas da "ordem do cosmos". Uma vez aceite este modelo, basta deixar-se impregnar pela experiência estética da abstração, para se purificar os seus próprios sentidos, levando-os a um estado de sensibilidade espiritual que permite tornar visíveis as leis da natureza figuradas nas leis da pintura abstrata, como leis da visão espiritual que se compartilha com o artista. Este processo existe em todas as secções do triângulo estrutural do cosmos: "Podem-se descobrir artistas em todas as partes do triângulo. Aquele que, entre eles, é capaz de olhar além dos limites da parte a que pertence é um profeta para os que o cercam. Ele ajuda a fazer avançar a carroça recalcitrante" (Kandinsky, 1996, p. 35).

Kandinsky refere que a arte se deve voltar para o primitivo com a finalidade de redescobrir práticas e métodos de um conhecimento capaz de revelar o invisível e dar uma resposta ao que ele crê ser um ceticismo generalizado ligado às ciências (Kandinsky 1996). Nos termos do autor esse ceticismo, teria que ser instaurado a partir da constatação da insuficiência dos métodos científicos, para dar conta da dimensão não acessível aos sentidos, na qual reside a noção de espiritual do homem e do mundo, a "não- -matéria". Como se percebe o espiritual, da maneira como é condensado nas doutrinas esotéricas, não se estabelecendo numa contraposição à ciência. O espiritual reivindica um lugar de origem e alicerce do pensamento científico próximo àquele da tradição filosófica ocidental. Desta forma, o artista representa na pintura a crença na possibilidade da alienação completa de si na linguagem formal da arte. Não é sem propósito, portanto, que gostaríamos de sugerir uma aproximação entre o uso dos termos talento e génio por Kandinsky em Do espiritual na arte e o de Immanuel Kant em *Critica da Faculdade do Juízo*. Cremos ser possível tornar claro nesta aproximação que a conceção de génio em Kandinsky é fundamental quando se trata de entender o que significa o espiritual na arte. O espiritual resulta da crença num pensamento

que, por sua vez, se rege em conformidade às regras da abstração e na relação de analogia com as leis da natureza. A pintura é o lugar da conjunção das regras da natureza e da cultura. O talento, para Kandinsky, designaria dessa maneira a qualidade do artista de tornar visível nas normas da abstração, as leis de uma suposta ordem invisível da natureza. Kant em *Critica da Faculdade do Juízo* afirma a separação entre as regras técnicas, que não diferenciam um mero artefacto de uma obra, e as mesmas do belo. Para que uma obra seja bela, e por isto, uma obra de arte (e não apenas uma reprodução medíocre), a mesma deve não apenas ser um artefacto resultante da aplicação de regras técnicas (algo, cuja forma reflete uma finalidade), mas deverá conter uma série de regras que escapem toda finalidade determinada pelo uso. Segundo Kant, é necessariamente algo da ordem da natureza, tendo em vista que a forma[48] do belo não reflete uma intencionalidade e não é conforme o conceito, que reflete a finalidade sem propósito, sem fim da natureza. Não é um saber próprio ao artista que ignora, e, por conseguinte, tais "regras" encontram-se nele. O artista não pode imaginá-las, nem as prescrever. Na etimologia da palavra génio fornecida por Kant no final do parágrafo, encontra-se indicada a sua origem, aquela de uma natureza paradoxalmente sobrenatural, não determinada conceitualmente e que dá regras à arte, mas não à ciência (visto que assim seria pressuposto o conceito). De facto, o génio é um nome para as regras do espírito substancializadas na linguagem da pintura abstrata. Kandinsjy afirma que uma manifestação estética de um saber que não se apreende, mas que é revelado, saber das regras da natureza. Ressalte-se que no seu livro Ponto, Linha e Plano, Kandinsky elabora um detalhado estudo analítico dos elementos básicos do desenho, das formas gráficas e suas articulações. Nesta obra o autor recupera da tradição artística o que o próprio denomina de uma "ciência da arte". Kandinsky defende nesta tese que há uma "linguagem" formal da arte, em especial na do desenho, em fundamento de toda a Arte Plástica. Esta seria mais ou

48 "a forma está rodeada por um halo. Sendo estrita definição de espaço, é também sugestão de outras formas. Reproduz-se, propaga-se no imaginário, ou melhor, consideremo-la como uma fissura através da qual podemos introduzir num reino incerto, que não é espaço nem a razão, uma multiplicidade de imagens que aspiram a nascer." P. FRANCASTEL, A imagem, a visão e a imaginação, 14.

menos aparente, dependendo das circunstâncias históricas envolvidas. A tarefa levada a cabo em Ponto, Linha e Plano, é, portanto, a de revelar e descrever sistematicamente o funcionamento desta "linguagem" depurada de todo elemento externo, excedente à própria "gramática" do desenho. Podemos pensar que haveria um afastamento em relação às ideias defendidas em Do Espiritual da Arte, na medida em que se pode tomar esta "ciência da arte" como um método.

No entanto, o que pretende Kandinsky não é, evidentemente, apresentar uma "fórmula". Ponto, linha e Plano não se organiza como um conjunto de prescrições para se realizar uma obra de arte. Este texto é considerado uma tese sobre as formas primárias, básicas do desenho, e a sua organização fenomenológica - que Kandinsky separa em interior e exterior (Kandinsky, 1996, p. 7). Nesse sentido, o autor não se afasta da diferenciação pensada por Kant (entre as regras que constituem o legado que se apreende nas academias) – há sempre algo de mecânico na arte, que lhe é essencial, sendo que este algo é passível de ser ensinado e apreendido por meio de regras – algo mecânico que faz com que uma pintura seja uma pintura, uma escultura uma escultura e assim por diante, e as regras do génio que constituem efetivamente uma obra de arte.

Ponto, Linha e Plano inscreve a autonomia das formas[49] puras do desenho em analogia com as formas puras da natureza, na qual se daria a síntese entre interior e exterior levando a compreensão da ordem maior do Universo. Vendo-se, por conseguinte, a aproximação com o Espiritual (Kandinsky, 1996, p. 103). O espírito consiste num princípio, cuja sua função é a de tornar visíveis as ideias estéticas. Isto é, apresentá-las, na obra de arte, como sua própria forma, produzidas segundo suas próprias regras. Kandinsky refere-se à obra de arte que procura um efeito puramente reprodutivo da técnica[50]. Ela pode ser

49 "a forma sem conteúdo, não é uma mão, mas sim uma luva vazia, cheia de ar. O artista ama a forma apaixonadamente, tal como ama os seus instrumentos e o cheiro a terebintina, porque eles são poderosos meios para evocar o conteúdo. Mas o conteúdo, bem entendido, não é um texto literário... mas a soma das emoções provocadas pelos meios puramente pictóricos." W. KANDINSKY, O Futuro da Pintura, 50.

50 o artista desenvolve perante o nosso olhar a própria técnica do espírito, e dá-nos dela uma espécie de moldagem de moldes que podemos ver e tocar." H. FOCILLON, A vida das formas, seguido de elogio da mão, 73.

agradável ao gosto, sem ser espiritual. Kandinsky compara seu efeito àquele que resulta da contemplação de uma paleta de cores[51]. Tanto um aspeto quanto outro, limitam a arte ao seu efeito material. No primeiro, o "método que empregará para reproduzir o objeto torna-se, para o artista, o único problema: é o credo de uma arte sem alma" (Kandinsky, 1996, p. 37). No outro, a arte vê-se reduzida à sensação física agradável que são, por natureza, de curta duração: esta sensação é considerada superficial e de curta duração, "ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha" (Kandinsky, 1996, p. 37). A alma[52], o espírito, não são um atributo da arte ou aspeto natural da arte, não são tão pouco o que deriva do talento do artista representado pelo puro jogo das características da imaginação sem finalidade. A alma é o espiritual que se concretiza na abstração pictórica. A alma é esta dinâmica intrínseca ao génio, que se transmite de um elemento empírico a outro, tornando-os parte de uma correlação que faz do sensível, algo da ordem de uma experiência estética que se não é totalmente desprovida de subjetividade, pelo menos pressupõe uma subjetividade compartilhada de maneira objetiva. Ora Kant, procura definir o termo espírito em oposição a tudo o que é do domínio comum do cognitivo: conceito, intuição, entendimento, etc., permanecendo, entretanto, numa relação de analogia com a ideia, com os conceitos. Para Clement Greenberg, a quem muito se deve a defesa das teses kantianas como fundamento teórico ao formalismo na arte, na experiência estética, o sujeito passa a ser tão importante quanto a sua

51 "Mas a associação em si mesma parece-nos insuficiente para explicar a acção da cor sobre a alma. No entanto a cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a tecla; o olho o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas. O artista é a mão que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa. A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde. A este fundamento, chamaremos o Princípio da Necessidade Interior." W. KANDINSKY, Do Espiritual na Arte, 60.

52 " Os visionários, aqueles que têm necessidade de luz, são afastados, postos a ridículo e tratados como loucos. Mas estas raras almas resistem em plena vigília. Elas têm o desejo secreto de vida espiritual, de ciência, de progresso e lamentam-se, desoladas, no meio de apetites mais grosseiros dos ávidos possuidores dos bens materiais. As trevas condensam-se e a dúvida tortura estas almas inquietas, enfraquecidas pela angústia. À sua volta, o cinzento ganha espessura e, por medo ou por desespero, lançam-se na mais negra noite." W. KANDINSKY, Do Espiritual na Arte, 31.

razão. Na experiência estética há um distanciamento do sujeito particular com suas características psicológicas e práticas individualizantes norteadas por interesses, o que para Kant vai no sentido contrário ao juízo estético que é desinteressado, posto que sem conceito e finalidade que o determinem. Na experiência estética: "O indivíduo passa a ser tão objetivo quanto o seu raciocínio, o que igualmente requer um distanciamento em relação a este Eu particular" (Greenberg, 2002, p. 56). O conteúdo, sua forma abstrata, por ser obra do génio, o espiritual, é necessariamente objetivo, universal, e por ser desinteressada, desligada dos limites de uma razão instrumental materialista, visa uma outra razão: aquela das regras da natureza e da liberdade da vontade, ou seja, do espírito livre. Nesse sentido, como afirma Jean-Paul Bouillon no prefácio de Olhar sobre o passado, misto de ensaio teórico e autobiográfico de Kandinsky, a abstração pictórica é em grande parte um projeto mítico, ideológico e com pretensões religiosas e morais. A arte serve e consiste num sistema moral e moralizador, único capaz de revelar, pela experiência estética das leis do gênio, a lei moral interior que cada um deve seguir. O espírito é a forma absoluta, espiritual, moral da arte, que lhe dá o conteúdo, enquanto a forma material, dada pela sua resolução técnica, é relativa e restrita aos materiais e à experiência sensível, portanto, subjetiva. "O essencial na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não" (Kandinsky, 1996, p.120).

Por conseguinte, a pintura abstrata é considerada livre de toda a "natureza", não sendo menos verdade que uma outra "natureza", derivada de uma necessidade moral interior, subsista e constitua o valor ontológico da obra de arte. Assim sendo essa natureza do génio (do espírito) ao procurar escapar a uma estetização da excitação sensível, puramente ornamental, material e técnica, ganhará autonomia, desaparecendo na materialidade que ela tenta espiritualizar.

Ela perder-se-á ao tentar retirar a obra de todo peso sensível. Para se realizar uma obra formalmente, paradoxalmente, não pode prescindir de um meio material e técnico. Este espírito implica uma sensibilidade asséptica e é por isso apenas "glorificada por ela mesma", quanto mais se tenta espiritualizar a arte, mais o espiritual se afasta dela.

PARTE II

2. Parte II: Enquadramento Teórico-Prático

Quer-se que a segunda parte deste documento possa reunir um conjunto de artistas cujo a sua obra suscite pensamento e discussão em torno das matérias anteriormente mencionadas. Optou-se por escolher autores cuja a investigação se liga com os interesses já aqui revelados. É visível o cruzamento temporal entre os artistas escolhidos, as diferenças metodológicas e conceptuais presente nas suas obras.

2.1. Cy Twombly: o gesto, a poesia e a caligrafia na Pintura

Falar sobre Cy Twombly (1928-2011, Estados Unidos da América) é pensar na sua escrita fora da sua função original de destinação social. Os seus traços cursivos desmazelados expressam a essência da escrita - o gesto revela a possibilidade de uma escrita: seja ela pictórica ou outra. Pode dizer-se que elas são um elogio ao ilegível. Max Bense (1975) entende que o inassimilável na poesia é justamente o que a faz poesia. A descoberta e possível interesse pelo trabalho de Cy Twombly deu-se justamente aquando tentativa de se legitimar o conceito de "realização estética" de Bense (1975, p. 185) – que parte da análise de obras de arte que utilizam palavras e outros signos como material linguístico – e não apenas como portadores linguísticos de significado. O fato de Twombly fazer menção à escrita, mas fixando-se no campo do ilegível, tornou o seu trabalho único. Observe-se a singularidade com que artistas como Cy Twombly, Robert Rauschenberg e Jasper Johns se relacionaram com a tradição da vanguarda norte-americana: não mais engessados por paradigmas de escolas ou movimentos, mas antes "roubando o seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não-modernas bem como na cultura de massas contemporânea" (Huyssen, 1991, p. 43).

Em Twombly, há a ambivalência de elementos imemoriais e o seu traço característico desajeitado "como o de uma criança". Noções da alta cultura são evocadas por palavras como *Arcadia*, ou *Olympia*, porém são escritas de forma tosca e justapostas a figurações de órgãos sexuais que remetem às inscrições abjetas do *bas-fond* dos mictórios e terrenos baldios da Nova Iorque da década de 1970. Cy Twombly funde o gesto lírico do expressionismo abstrato com traços secos, racionalizados e repletos de arbítrio, trabalhando em cruzamentos, propondo "narrativas enviesadas".

Delacroix encontrava inspiração na literatura. O pintor francês considerava que os textos narrativos eram estimulantes naturais da imagem plástica. O artista procurava nos escritores o impulso desencadeador de imagens sonhadas. Twombly, segundo Jacobus, foi também considerado "um poeta em pintura" e, similarmente a Delacroix, buscava nas obras

Leda and the Swan (1962) (Fig.14)

literárias "clareza ou energia" para começar a pintar. Obviamente a relação que Twombly estabeleceu com a literatura foi bastante diferente daquela construída pelo pintor romântico. A proximidade com o modernismo literário norte-americano nos anos do *Black Mountain College* mostra-se fundamental nesse sentido. O pintor não se apenas inspira em obras literárias, mas torna para si palavras, frases ou partes inteiras de poesias e as "traduz" nos seus trabalhos de maneira que a palavra e imagem possam fundir. Grande parte do trabalho de Twombly é um reflexo direto, resposta e retorno do antigo passado greco-romano que o rodeava em Roma. As influências vieram da mitologia grega e romana, da história e dos lugares, do neoclassicismo francês. Twombly conseguiu equilibrar a história - aparentemente estática - do passado com as suas próprias respostas sensuais e emocionais. Tanto no conteúdo como no processo de sua arte, o pintor estava interessado nas camadas de tempo e história, de pintura e desenho, e de vários significados e associações. A sua obra situa-se no contexto da história da civilização ocidental, bem como nos aspetos orientados pelo processo do expressionismo abstrato. A escrita e a linguagem também foram principais fundamentos conceptuais para a arte mais abstrata de Twombly. Além da palavra escrita – na forma de poemas, mitos e histórias – o artista focou-se também no processo de escrever, tanto esboçando borrões e manchas ou palavras não identificáveis diretamente nos suportes, como criando composições baseadas em linhas, muitas vezes inspiradas por caligrafia. Através destes métodos, Twombly foi frequentemente capaz de sugerir narrativas subtis que estavam sob as superfícies das suas pinturas.

"School of Athens." Credito Gagosian Gallery (Fig.15)

Entrevistado pelo historiador de arte e curador Kirk Varnedoe, que organizou uma retrospetiva do trabalho de Twombly no Museu de Arte Moderna em 1994-95, o artista referiu-se a uma "irresponsabilidade da gravidade" como central na sua arte. Mas, por mais abrupta – e até violenta - que as suas obras individuais pudessem parecer, Twombly era, em muitos aspetos, um artista de continuidade.

Nos seus primeiros trabalhos, no imenso branco-sobre-preto "Panorama" de 1955, em que ele claramente tinha como referência o trabalho de dripping do Jackson Pollock, os fios de giz espalhados por Twombly pareciam extensões de seu próprio sistema nervoso. Acumulando aleatoriamente, como pensamentos isolados ou apartes, eles recusaram-se a sugerir qualquer grande esquema ou ritmo exagerado, o que contribuiu para a sua intimidade psicológica.

An untitled Twombly work. Credit Museum of Modern Art (Fig.16)

Logo depois, suas pinturas começaram a negociar estranhas tréguas entre arte e literatura, pintura e desenho (ou caligrafia), olhar e decifrar – muitas vezes com resultados incrivelmente belos. Twombly redefiniu a pintura como uma arte essencialmente narrativa, na qual marcas espontâneas cumpriam quase sempre o duplo papel de signos, símbolos, letras e notações, onde algum senso de narrativa pairava em segundo plano, mesmo que fosse ainda simplesmente sobre o processo de fazendo a pintura. Talvez a continuidade mais importante que Twombly cultivou fora entre arte e espectador. A sua obra revela um universo caligráfico e diagramático cativante, repleto de significados. O assunto final do seu trabalho é nada menos que o desejo humano de comunicar. Funciona como um loop antigo, mas em quase tudo o que ele fez, Twombly expôs sua fiação com uma nova clareza e intensidade exultante.

2.2. Mark Rothko e a entoação do silêncio na cor

Bright Blue, Brown, Dark Blue on Wine (Fig.17)

Nos mais renitentes paradoxos de Mark Rothko (1903-1970, Rússia), destacamos o forte contraste entre a continuidade de temas e as substanciais mudanças experimentadas na formulação pictórica ao longo de uma carreira que se estende por quase toda a metade do século XX. O novo domínio pictórico que passava a explorar a partir de 1950 era assombrado por aquilo que ele havia deixado para trás. O silêncio visual que paira sobre o formato composicional da fase madura de Rothko – um ou mais motivos retangulares flutuando dentro ou sobre o campo cromático –, paradoxalmente, tinha como intenção a mais extrema eloquência. Como sublinha o crítico do século XIX, Walter Pater, na célebre declaração "toda a arte aspira à condição da música", também Rothko desejava que suas pinturas exalassem uma intensidade emocional comparável ao que encontrava na música de Mozart, seu compositor predileto. Para o artista, esse pathos era indissociável de uma ressonância da perda, a saber: o desaparecimento da figura e sua substituição por imensas e aparentemente vazias extensões de cor radiantes. O que se pode dizer que mudou em Rothko entre o período de Thru the Window e a sua obra subsequente, dos anos 1950? As suas fontes e influências eram muitas, começando por Henri Matisse a Piet Modrian, passando pelo Judaísmo e por Pierre Bonnard até ao cinema. No entanto, um precedente em particular permanece indisputável: a arte de Edward Hopper, em pinturas tais como a sua Railroad Sunset (1929), em que nós, espectadores, tomamos o lugar da figura humana ausente no interior do cenário. É lá também, que uma impossível luminosidade carmim e amarelo-cromo acaba por se contrapor aos formatos horizontal e vertical das obras. E o artista, note-se que nos referimos agora a Hopper, que instigou milhares de comentadores a notarem o silêncio de suas pinturas, parece ter uma interessante correspondência com Rothko (que admite expressamente que "o silêncio é muito preciso"). Ambos os artistas "dizem" pouco, mas deixam ali muita coisa implicada. Mas a conexão entre Hopper e Rothko é ainda mais profunda. O pintor mais velho comentava, em várias passagens ao longo do decorrer de sua vida, que a "ideia" residia no coração da sua imaginação: Você não pode projetar o que lhe vai na sua mente na tela porque existem coisas concretas que interferem, coisas técnicas. É um enfraquecimento da ideia original. A atitude de Rothko suscita de um modo similar, como quando ele procura projetar estados internos na materialidade da tela e em sua planaridade inerente. Quando, em 1943, Rothko afirmava que "toda arte é o retrato de uma ideia", estaria a prever seu propósito singular na abstração. Rothko desenvolveu a sua obra de forma introspetiva e que os observadores dos seus quadros não poderiam ser perturbados por outras distrações, sob pena de não entender o conceito das peças artísticas que observavam. O artista queria comunicar com o espectador e compartilhar o seu arrebatamento no processo de criação, queria também provocar uma espécie de extensão da sua própria experiência. Este artista não reduz as suas obras a um conceito puramente estético, como acontece na arte minimalista (surgida na década de 50), mas define as mesmas como objetos profundamente espirituais. Os artistas minimalistas – movimento que originado como oposição ao Expressionismo Abstrato – afirmam explicitamente que sua arte não é uma ação expressiva, é apenas estética. Não há o apelo sentimental, espiritual ou um significado, funcionando como uma completa oposição à identidade artística de Rothko, que não conseguia atribuir à arte tal existência neutra e objetiva. Rothko foi muito influenciado por Nietzsche, que afirmava que "somente a arte pode transfigurar a desordem do mundo". O pintor mostra-se perspicaz em descortinar e identificar certos aspetos do mundo e mostra capaz de acreditar que a arte abstrata reflete todo o drama interior do ser humano - pensamos que Rothko sentia a gravidade das coisas. E por isso sofria. Concluímos que a sua obra era o resultado de todos os sentimentos que vinham à tona quando absorto em seus particulares processos mentais. A arte de Rothko é exigente. Observá-la é conhecer uma forma mais abrangente de se entender a arte e o próprio artista. Rothko afirmou ser o silêncio o detalhe mais acertado de suas obras.

White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose) (1950 (Fig.18)

2.3. Em alto-mar: J.M.W.Turner e Jan Bas Ader

The Decline of the Carthaginian Empire Óleo sobre tela, 170,2 x 238,8 mm (Fig.19)

J. M. William Turner (1775-1851, Grã-Bretanha) foi um dos pintores mais importantes da sua geração, tendo o seu trabalho precedido as aventuras dos impressionistas. Foi também um homem do Mar, na condição de marinheiro, homem contemplativo e criador. De facto, o mar sempre provocou nos artistas um sentimento especial: sua dimensão mítica e fantástica, a sua natureza monocromática, mas também a sua imagem realista marcou gerações de pintores e correntes estéticas ao longo dos séculos, desde o neoclassicismo até ao minimalismo, passando pela pintura naturalista e o impressionismo. O Mar como um dos elementos da natureza encontra-se assim associado ao gesto expressivo do Homem, cujo imaginário alimentou ao longo dos tempos. Foram vários os criadores que se deixaram arrebatar pela sua força primitiva, mas poucos conseguiram capturar a sua essência.

Nesse pequeno grupo de usurpadores da natureza, J.M.W Turner destacou-se pelas suas aguarelas, óleos e desenhos. O pintor londrino, que assistiu ao apogeu do domínio britânico nos oceanos do século XIX, terá sido especialmente influenciado durante a sua infância pela paleta cromática das margens do Tamisa antes de, já na adolescência, ter experimentando a aventura da profissão de marinheiro e com outros artistas ter viajado pela costa inglesa na busca de paisagens que pudesse desenhar. Foram estas últimas incursões que determinaram o seu interesse pelos temas marítimos com os quais iniciou a sua carreira como pintor. A obra que desde logo o destacou chama-se *Fishermen at sea*[53] e nela já o tratamento da luz evidenciava audácia e virtuosismo.

Seriam necessários, contudo, vários anos para que o artista superasse as influências exteriores e deixasse para trás alguns dos

53 O seu primeiro encontro, na infância, ocorreu em uma breve estadia com parentes no porto de pesca de Margate, mas já em meados da década de 1790 viajou extensivamente no País de Gales e no sul da Inglaterra numa série de excursões, do qual o levou à ilha Wight. Essas expedições forneceram-lhe material de partida para pinturas como Fishermen at sea (fig. 20)

estereótipos da pintura marítima mais convencional. Tal aconteceu abordando temas como os naufrágios e as tempestades através de um uso mais arriscado da tinta, ora com a espátula, ora com o pincel. Apesar da incompreensão de alguns críticos, pouco habituados a uma dimensão que começava a apelar a leituras metafóricas, Turner prosseguiu o seu trabalho de forma solitária tendo diante de si apenas o mar. Percebemos que o mar tomava em si duas identidades: era um lugar de lutas, ascensões e quedas dos Homens, como assim o certifica a série *The Decline of the Carthaginian Empire*, e um mundo ameaçador e primitivo (sublinhado pela ênfase dada às cores escuras e violentas das águas e do céu). Não era, porém, só a superfície do mar que interessava ao pintor. Aquilo que nele vivia, também foi objeto da sua pesquisa em pintura - peixes e crustáceos surgiam individualizados em várias obras como símbolos de uma beleza estética, mas também de vivências das populações costeiras.

Fishermen at sea Óleo sobre tela, 91,4 x 122,2 cm (Fig.20)

Outra característica deste autor centrava-se com o facto de não raras vezes dispensar um cartografar rígido da paisagem. Muitas das suas pinturas marítimas foram feitas em pleno campo, impulsionadas por um misto de imaginação e técnica. Como se as imagens caíssem naturalmente dos movimentos da mão em direção à tela. Este talento serviria de inspiração a muitos pintores românticos alemães e franceses, ensinando-lhes o valor da contemplação e o modo como esta pode ser transposta para o espírito da criação. Em causa estava, pois, a necessidade de uma investigação empírica. Se necessário, o artista devia entregar-se ao seu objeto, seduzi-lo antes de o enredar num gesto. Turner fê-lo como marinheiro e artista. Cerca de um terço das pinturas a óleo de JMW Tumer têm como tema o mar e as suas margens, e a navegação da sua obra adquire ainda mais importância se contarmos também as aguarelas e as gravuras derivadas dessas. Muitas das imagens que a sua visão apreendeu, a sua pintura não conseguiu mostrar. A intangibilidade do mar nem tudo deixava aprisionar pelo que não nos surpreende o espanto que sentiu quando viu a primeira imagem fotográfica do mar. O tempo não permitiu, contudo, a Turner mais experiências. Ficaram as cores da infinitude do mar e da sua pintura. E uma influência decisiva nos impressionistas e

nos olhares destes sobre a natureza. Talvez até mais do que as suas pinturas, as imagens que Turner fez por sua difusão entre o público em geral está imbuído do sentimento geral do que muito da independência da visão britânica se baseava nas suas tradições náuticas. O conflito entre os estados da Europa durante grande parte dos primeiros anos de Turner teve uma expressão mais decisiva na luta pelo domínio dos mares, até que o ponto de tornar inevitável certo patriotismo na atenção do artista ao mar e à costa de Inglaterra, que de fato eram - junto com "a parede de madeira", como a frota era conhecida - as principais defesas da nação contra o invasor. Outros artistas da época foram muitas vezes para locais muito mais explícitos na tentativa de capitalizar medos[54] e fervor patriótico, mas Tumer não perdeu a chance de comemorar feitos nacionais no mar. O escritor Edmund Burke (1729-1797) expressou indubitavelmente o sentimento de ver no mar uma força de natureza capaz de provocar emoções sublimes de reverência, respeito e medo. Pela sua imensidão, o mar não era compreendido ou cercado pelas certezas ordenadoras de outras categorias estéticas admitidas, como o belo ou o pitoresco. Os perigos no mar eram muito verdadeiros num período em que se perdia muitas vidas a cada ano e a quem eles extraíram o seu sustento. Parece que o artista foi convidado a dedicar uma manhã, para pintar uma aguarela de um navio de guerra na companhia do filho de um amigo, que felizmente relatou suas valiosas impressões sobre o procedimento: "Ele começou derramando tinta líquida no papel para saturá-lo; rasgou-o como se estivesse possuído, e tudo foi o caos: mas pouco a pouco e como se a arte fosse mágica estava surgindo o navio maravilhoso com todos os seus detalhes requintados". Como Turner, também Friedrich pintou imagens nas quais navios e os efeitos da lua na água adotam um caráter quase abstrato. Em suas pinturas, Turner é também um mestre das fábulas que pega em elementos da realidade e filtra-os para uma visão pessoal que é capaz de transportar o espectador para o mundo do século, para a perda de navios no mar e, portanto, de vidas humanas. É óbvio que para ele e seus contemporâneos era algo que fazia parte

54 "Ninguna pasión despoja con tanta eficacia a la mente de todos sus poderes de actuar y razonar como el miedo". Edmund Burke, Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de losublime y lo bello, 1756

da vida, tão repetida e habitual quanto a descida da maré. Mas existe na produção dos seus últimos anos uma maior violência na representação do mar, o que sugere que o seu otimismo sobre o progresso da humanidade através das inovações como o barco a vapor é temperado com uma ideia mais sombria das forças implacáveis do mundo natural e do lugar do homem nele. Como já fora dito, e, colocando o foco no próprio mar como um assunto em si, particularmente nos estudos mais privados expostos aqui, Turner colocou-se na vanguarda de uma nova sensibilidade capaz de se recriar nas águas dos mares vastos de um vazio sem fim. A maneira de olhar para o mar e capturá-lo, ainda existe uma atitude de investigação empírica entre os artistas daqueles anos, Turner, por exemplo, ficou intrigado com a aparente impossibilidade de nas suas pinturas habitar uma impressão real do movimento das correntes profundas ou da queda das ondas. Um dos seus cadernos, iniciado em 1801, contém uma sequência de estudos que tentam elucidar as variadas maneiras pelas quais as ondas romperam na costa do porto escocês de Dunbar 18, e até aos últimos anos, ele continuou fascinado pelo momento fugaz em que a espuma se enrola o topo do corpo da água que avança, algo que o olho vê, mas que a mão, com toda a prática, só é capaz de refletir de maneira justa.

No catálogo da exposição *Bas Jan Ader: suspended between laughter and tears*, a curadora Pilar Tompkins Rivas formula uma questão essencial para pensar a obra de Ader: "O que levaria um homem a se aventurar pelo oceano aberto sozinho em um pequeno veleiro de escassos 12 pés de comprimento?". Mais, o que faria uma pessoa se pendurar em um galho, no alto de uma árvore, para então se deixar cair?

Em uma série de ações registadas em fotografias e filmes no formato 16mm, o artista reitera o mito de Ícaro, mas de maneira inversa. Em vez de fixar a imensidão do céu, o infinito como o alvo de seu desejo, ele reconhece se deixar atrair pela força inexorável da gravidade. A queda é a parte mais importante de seu processo artístico, composto igualmente por performances e deambulações. As suas imagens levam-nos a questionar sobre a nossa condição de existência face à imperfeição, incompletude e fracas-

Broken fall (geometric) – Bas Jan Ader, 16mm, duração 1 min 49 sec. (Fig.21 e 22)

so, esta condição humanamente constituída por falhas e faltas.

"A queda dos corpos é inevitável. Está na natureza das coisas. Tudo acaba caindo um dia ou outro: chuva, neve, as frutas maduras, as folhas mortas... Os objetos que nos cercam escapam provisoriamente a esse destino pois são mantidos artificialmente. A queda permeia tanto nossas vidas ao ponto de portar, como sentido metafórico: a ruína do homem, a queda do Império romano. Como no dito popular: quanto maior a altura, maior será a queda."

Em 1970 Ader realiza o primeiro filme da série *Fall*. Neste primeiro filme, intitulado *Fall I*, o artista se deixar cair de uma cadeira no alto do telhado de sua casa de dois andares. Em seguida ele produz *Fall II* em que se lança de bicicleta em um dos canais de Amsterdam. Então filma *Broken fall (organic)*, *Nigth fall* e *Broken fall (geometric)*, todos produzidos em 1971. Neste último, Ader aparece em pé, em paralelo a um cavalete. Seu corpo oscila entre o equilíbrio e a instabilidade, até o momento em que ele cai sobre a peça de madeira. O local onde esta cena se desenvolve é o mesmo pintado por Mondrian no início de sua produção. Neste filme, Ader faz uma clara referência ao trabalho daquele, problematizando a sua busca pela perfeita harmonia entre a vertical e a horizontal.

Em *Nigth fall* o artista aparece entre duas lâmpadas postas ao chão, a iluminação do ambiente é quase trágica, suas roupas são todas escuras. Suas feições são desenhadas pela sombra que a luz acentua em seu rosto. Dentro deste local, semelhante a uma garagem ou galpão, Ader concentra por um longo tempo sua atenção em um bloco de pedra que se encontra logo à sua frente. O filme dura pouco mais de quatro minutos, um tempo que parece dilatado, desacelerado pela posição de espera que o artista adota frente ao seu objeto de ação. Enquanto ele se dirige lentamente para a pedra, nós também ficamos na expectativa, quase em suspensão, atentos ao menor gesto, à pouca luminosidade do ambiente, à delicadeza com que se movimenta para pegar a pedra. Então, ele eleva o grande bloco quase

acima de sua cabeça. Por alguns momentos, podemos ver seu esforço, sua resistência contra a gravidade, a pedra é pesada, seu corpo é frágil. Ele busca equilibrá-la, porém seus movimentos oscilam entre a instauração de uma precária estabilidade, e o total desequilíbrio que acarreta a queda da pedra. Na penumbra, ele mantém o bloco no alto tanto quanto possível para finalmente deixá-lo cair sobre uma das lâmpadas, quebrando-a. Esta operação, como uma espécie de ritual, se repete até Ader quebrar a segunda lâmpada, ficando assim completamente imerso na escuridão. A queda, em seu sentido negativo, é marcada por um princípio de diminuição de valor, de colapso. Como, por exemplo, o colapso de um sistema social, de uma instituição, ou mesmo da subjetividade de um sujeito. Associado à ideia de fracasso, oscilamos de um estado de suposto equilíbrio a um outro de declínio ou falha. Há na queda uma conotação de *decadere*, de perda de posição, mas também movimento de transformação, pulsão que nos mobiliza nos extremos de nossa existência. Em *Nigth fall,* Ader coloca em questão a ideia de queda como um movimento carregado de sentido negativo. Ao colocar em cena a fragilidade de seu próprio corpo, sujeito falho exposto à ação direta de uma força física, como a gravidade, e o peso de uma subjetividade que busca seu espaço de existência, ele nos mostra um humano mais que humano. Suscetível a transformações, permeável ao seu meio ambiente, enfim um ser vivo que se reconhece fraturado e por isso mesmo aberto ao mundo. Como no mito de Ícaro a queda nas proposições de Ader é inerente à uma figura de voo: este do desejo, daquilo que suporta a condição de existência humana, inevitável batalha entre o peso da gravidade e a leveza do sonho. Mas este impulso na direção do solo, do mais baixo, porta uma sombra, uma espécie de negatividade. Talvez uma transcendência contraditória? Suas ações testam os limites físicos de seu próprio corpo em relação à verticalidade. Ele está exposto, cair ou deixar cair, neste caso, é abandonar qualquer forma de controle, é se liberar de forma radical, de qualquer restrição. É importante lembrar que o contexto histórico e político dos anos sessenta e setenta foi atravessado por grandes manifestações e questionamentos sociais. Muitos artistas, sobretudo nos anos setenta, se opuseram à uma con-

ceção de sociedade de produção e consumo baseada na ideia de uma sociedade do espetáculo. Neste sentido adotar o fracasso, a queda, é apontar a fraqueza humana e suas suscetibilidades, é se opor a todo um sistema que procura justamente mostrar o oposto, o homem em perfeito equilíbrio. Trata-se de uma obra enquanto um poema épico, em que o artista é ao mesmo tempo herói e mártir, um sujeito delicadamente falível que se constitui a partir da imagem de um herói trágico. As quedas de Ader, como suas deambulações por Los Angeles e Amsterdam, têm uma conotação mística que nos reenvia a nossas próprias fraquezas e a nossa condição de mortalidade, de nossa impotência face ao inexorável. Trata-se, acima de tudo, de uma escolha, um compromisso com a busca do sublime. Ele expõe a sua vulnerabilidade sem medo do irrisório. Pelo contrário, é justamente este princípio irrisório em sua abordagem que nos toca profundamente, que nos amedronta e magnetiza, ao ponto de nos tornarmos solidários à simplicidade de seus gestos.

"Ader foi um mestre da gravidade. Mas quando caía, ele dizia que na verdade a gravidade era seu mestre. Ele entendeu o abandono e convicção necessária exigida para fazer da gravidade a sua companheira."

Em 1975 Ader lança-se em uma aventura no norte do Oceano Atlântico que o levará ao seu desaparecimento. *In search of the miraculous* (fig.23) é uma trilogia composta por deambulações, fotografias e filmes, como também de notas produzidas durante essas experiências. Este trabalho, que restou inacabado, começou em Los Angeles como uma caminhada noturna na direção do mar e teve seu termo quando o artista partiu em um pequeno barco com o intuito de atravessar o oceano, para nunca mais ser visto. Arrogância? Romantismo excessivo? Ingenuidade? Talvez, ou, simplesmente, um espírito que aspirava ao extremo como condição de existência, uma posição tragicômica face ao provisório e ao aleatório da vida. Quais os possíveis questionamentos a obra de Ader suscita no que

In Search of the Miraculous – Bas Jan Ader, 1975. (Fig.23)

tange o voo, a queda e a busca por equilíbrio entre estes dois polos dialéticos? Tomando o mito de Ícaro como uma espécie de espelho é a imagem de ousadia e, sobretudo, de desmedida que nos solicita. "Se inventamos o mito de Ícaro, não era no intuito de prover uma divertida lição de física, mas para prevenir os mortais contra a *Hybris*, uma desmedida."

O homem de pé é o único animal que abandona quase totalmente este tipo de cumplicidade com o plano horizontal, mesmo se a cada passo a sua queda possível seja reinvestida de força, pois a cada passo nós corremos o risco de cair. Desta forma estamos constantemente neste estado de equilíbrio precário, sujeito a uma tensão entre a verticalidade e a horizontalidade.

"Assim é o homem de pé. Não se pode negar que sua originalidade enquanto ser vivo está ligada à sua verticalidade, mas esta verticalidade, minúsculo tropismo sobre a superfície do globo, carrega sempre algo de provisório."

Estar no mundo é estar em queda. Lançando-se através do espaço Ader se lança exatamente no sentido desta lógica, ele não procura se opor a esta condição, mas ao contrário, ele a reafirma. Se a experiência da queda se relaciona com uma ideia de fracasso, ela também nos supre com uma energia vital. Para resistir à queda, é preciso lutar todos os dias contra os efeitos da gravidade sobre nós. Encontrar a linha tênue que demarca vagamente esta zona entre a presença no mundo pelo peso, em seu sentido figurado, e o descolamento proporcionado pela ideia de voo é uma tarefa difícil. Trata-se de uma escolha, deixar-se levar por ambas as extremidades ou se manter precariamente entre elas.

"A verticalidade não é algo dado, ela é constantemente adquirida por uma tentação inversa e incontornável. Nada de mais surpreendente então se o estar no mundo também se figurar por um estar em relação ao peso que porta."

A queda na obra de Ader, não apenas nos lembra de nossa condição terrena, imperfeita, incompleta, mas lembra também a importância de sua aceitação e da possibilidade de se deixar conduzir pela tentação do plano do chão, desta camada do solo. Condição esta que esquecemos à medida que começamos a dominar nossa posição vertical. A queda surge então como uma manifestação do peso, caímos quando não podemos resistir a certas forças, tanto àquela da gravidade quanto às pressões do contexto social. Nossa conexão ao solo é também a evidência de pertencimento ao mundo, assim somos conformados por esta atracão sutil da gravidade sobre nosso corpo. Simone Weil, em seu livro *O peso e a graça* (2010), apresenta-nos esta força que nos precipita ao abismo, a imagem aterradora da verdadeira queda. Segundo Weil, o peso nos coloca frente a uma condição: "geralmente, o que se espera dos outros é determinado pelos efeitos do peso em nós; mas aquilo que recebemos é determinado pelos efeitos do peso neles. Às vezes, por acaso isto coincide, muitas vezes não." Bas Jan Ader surge como este pássaro em que a falha fala mais alto, com as emoções à flor da pele. Ele produziu uma obra heterogênea em termos de materialidade, mas coesa no que toca suas inquietações. Para Ader cair era fazer arte.

PARTE III

3. Parte III: Enquadramento Teórico-Prático: obra

Tratar-se-á de dar a conhecer nesta terceira e última parte do relatório de projeto: o processo criativo da elaboração de um projeto autoral em Pintura. Este, visa desenvolver um discurso autónomo sobre a prática artística, pretendendo relatar os procedimentos laborais e suas descobertas. Pensa-se que toda a pesquisa anterior e artistas aqui referenciados possam fazer parte de uma forma física - transformada em pintura - permitindo, talvez, que se chegue a conclusões mais precisas do que anteriormente.

Em primeiro, e sendo esta a parte originária de toda a pesquisa que forma um trabalho teórico-prático em Pintura, a rotina e a necessidade de 'fazer' implementa uma metodologia própria, abrindo espaço para que conceitos e noções possam fazer parte do decurso. (A metodologia muda e adapta-se ao sabor dos ventos.) Lentamente e sempre ancorado no estado de estar 'à deriva', o trabalho passa por várias fases, percebendo-se que todas elas se ligam e se dissolvem continuamente. No entanto existe uma progressão, uma linha de tempo e espaço identificável no trabalho artístico, de modo que diferentes matérias e materiais possam criar discussão juntamente com a abstração das formas e suas cores.

Existe uma necessidade constante da pintura se desenvolver em diferentes planos e suportes a fim de se descobrir. Desde os diários repletos de palavras e poesia até ás lonas estendidas no chão (que outrora eram agrafadas à parede), o trabalho vai navegando numa dúvida constante questionando a imposição de não ter rumo. E assim cria-se uma ideia de mar, preenche-se o seu vazio e navega-se no seu desconhecido.

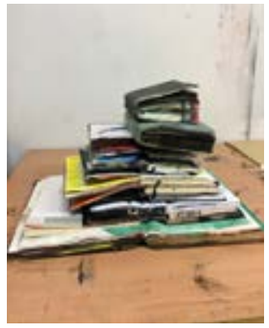
*Já que neste ponto falar-se-á da obra pictórica, o autor decide falar na primeira pessoa, achando que facilitará a compreensão aproximando o leitor do seu trabalho.

3.1. À Deriva: o náufrago, a jangada e os diários de bordo

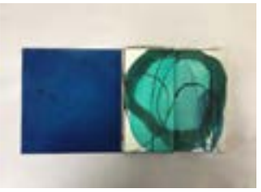
Começo por insistir na importância da antecipação, que é tão relevante como a memória. Penso que é totalmente errado fazer depender esta viagem apenas do papel da memória; a antecipação tem uma função idêntica, é uma projeção para o futuro, uma tentativa para informar, prever, modelar e formar o futuro (mesmo que ainda se desconheça o seu rumo). Há aqui, uma problemática do imaginário e do desconhecido, que se mostra muito mais rica do que a simples causalidade.

Registos da viagem de barco de Portimão para a Madeira

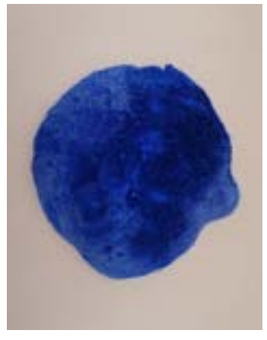
É nos cadernos que a viagem da antecipação começa. Estes revelam um encontro entre caligrafias. Num primeiro momento cada caderno é preenchido com a escrita — recolha de poemas, citações e ou escritos pessoais que revelam memórias, momentos: do aqui e agora — sendo que a pintura, numa segunda estância, entra em diálogo com essa escrita. Se anteriormente vimos que a caligrafia e a escrita fazem parte dos elementos formais do trabalho do Cy Twombly: que usa esta como gesto; uma maneira de penetrar no branco do suporte desencadeando ideias e criando assim composições ou possíveis narrativas; aqui percebemos que o mesmo acontece (pelo menos na maior parte das vezes. São poucos os cadernos que a pintura é ponto de começo). Esta escrita que é baseada num acontecimento, portanto, no real - consegue proporcionar através do seu gesto experiências abstratas. Estes diários (ou cadernos) são mais que um compilar de escritos, de formas e um estudo de cor. Eles próprios são um momento, um objeto de viagem que possibilita viajar no íntimo, no meu e no de cada um que usufrui. [Os mesmos também fazem parte das minhas viagens entre a ilha (Madeira) e o continente. Nestas viagens de barco e avião e quase como uma performance, a ideia de náufrago nasce desta constante deambulação entre dois pontos geográficos, deste atravessar pelo oceano e nasce desta vida partida em dois lugares diferentes. A vida de um marinheiro naufragado relata esse obscurantismo e mistério de não ter para onde ir e mesmo assim segue caminho.] Os diários sugerem a ideia de uma jangada, que



The quiet things that no one ever knows, técnica mista sobre livros de várias dimensões, 2018.

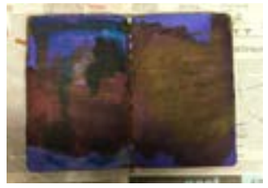


À deriva I, Azul Ultramarino (óleo) sobre tecido, ecolines e tinta da China sobre caderno, 15x30cm 2018.



Ilha azul, pigmento e gesso estuque, dimensões variáveis, 2019.

quando abertos proporcionam uma vastidão de experiências, como um oceano vazio, mas rico de pequenos instantes e detalhes. Cada caderno tem particularidades únicas. E vão, desde as suas capas às suas folhas - mais ou menos grossas, mais ou menos brancas, com ou sem linhas — tudo isso faz parte do corpo desse objeto. Cada diário reage distintamente às matérias (principalmente aos meios líquidos) e torna-se interessante ver a força do papel em resistir para não quebrar. (Podemos quase comparar como um barco em alto-mar resistindo à força das ondas.) Sendo a jangada um suporte que permite a navegação; podemos interpretar que estas barcaças (os cadernos) têm a potencialidade de nos transportar para realidades distintas - quer sejam elas físicas ou mentais. Cada caderno mostra uma relação com a escrita, primeiro com o poema – a poesia não deixa de ser a escrita mais próxima das imagens. Aqui, a pintura não é apenas uma imagem, mas é veiculada através de uma imagem. Estes cadernos possibilitam uma viagem no tempo, uma relação do diálogo metafísico com a natureza, cidade, com estes estados anímicos. É um mexer de coisas e de experiências, muitas delas por vezes são subtis e indecifráveis, outras são como uma poeira que vai assentando, ou seja, não tem ali naquele momento uma consciência fixa, algo que possa ser consistente para gerar pensamento. Por vezes, tudo se encontra em alvoroço, mas vai assentando e existe a possibilidade de extravasar e de poder converter tudo em gestos e formas. Ao fim ao cabo o que tento propor é exatamente esses estados de ligação constante. Estes cadernos funcionam como um objeto-arquivo da materialização dos sentidos, do que conheço e experiencio. Mas há aqui algo que é cada vez mais notório: de facto, quando convoco todos os meus livros, os diários e a escrita de memória, percebo, primeiramente, a portabilidade e a intimidade que lhes pertence. São objetos que posso guardar, esconder, pôr no bolso - sobressaindo a relação que tenho logo à partida com esta ideia de ilha, como se estes atos físicos criassem um arquipélago. Entendo que cada um destes objetos são uma ilha individual, com as suas próprias características, portáteis e que transporto comigo. E sei, aquando momento da realização de uma viagem terei que reduzir o transporte dos objetos que decido levar comigo. Ou seja, houve sempre uma gestão de como tornar isto portátil, como tornar os fragmentos (cada objeto individual) numa identidade una. É através da minha multiplicação que o consigo trazer, porque não vou transportar algo que está fora da minha dimensão. Estes diários apresentam a ideia de uma narrativa fragmentada dessas viagens, em mosaico e quando se abrem: eles próprios são propostas de viagem, levam-nos para o tempo. (Estes objetos por vezes têm ritmos de um vai e vem, como as ondas. A parte aquosa está cada vez a ganhar mais presença nos diários.)



Oscilante ideia de mar, técnica mista sobre diário, 22x28cm, 2019

Se olharmos para estes cadernos ao meio de um oceano, o quê é que isto nos faz lembrar? Uma jangada! Ao fim e ao cabo estes diários são jangadas onde embarco e por vezes estou à deriva: abro-me e navego um pouco mais. São ilhas que se deslocam!

Fiz das minhas ilhas um espaço não fixo, mas móvel. Sendo que este mundo das cores é um mundo que me transporta; que está sempre comigo e por isso quero confrontar; daí a visita ao estado aquoso, ao rio, ao silêncio, ao mar, à paisagem sem fio e sem linha do horizonte. Não existe aqui essa ideia de linha do horizonte. Mas, pertencem muito à ideia de tempo, de rasto, de acontecimento, de percurso, de experiência, ou seja, existe um conjunto de fatores que coloco nas minhas jangadas e as encho como se estivesse em parte a retirar um fragmento de todas as experiências por onde ancorei.

O mais importante é promover estados. Esses estados que estou constantemente a fazer, são estados de encontro. Ao fim ao cabo são estados onde vou destilando, vai enchendo, vai esvaziando e são esses estados, um pouco como a bacia que outrora está cheia ou vazia e que remete para uma fuga (a água que de tanto estar foge pela evaporação). Nos meus livros habita a ideia de encontro, de extravasar, desse meio líquido que se sente cheio e que permite que aconteça aqui um estado comunhão com a cor. Entre tonalidades escuras e claras, reconhecemos o magnetismo; o tons negros se calhar sugam ou se escondem, os mais claros destacam-se. Essas relações emotivas que estão constantemente a acontecer e todas elas são válidas. Não há

Oscilante ideia de mar, técnica mista sobre diário, 22x28cm, 2019

nenhum caminho que eu esteja a fazer que não seja válido para o trabalho. Há realmente no trabalho um momento de enorme intuição, de relação com diferentes dimensões temporais, diferentes estados amímicos.

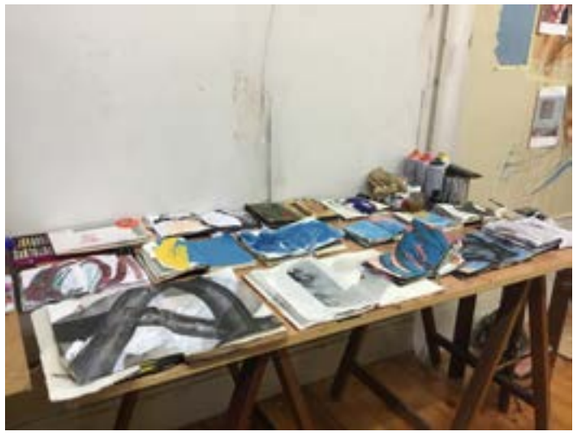
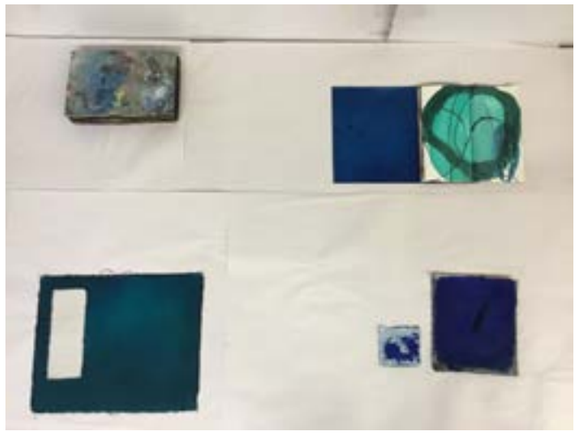
Um modo de construir jangadas (Galeria dos Prazeres, Madeira, Maio 2019) trabalha essa ideia de estar à deriva como um processo contínuo. Algo que considero corajoso. (Não pretende ter uma definição finalizada e fechada. Não é possível saber o seu fim. Talvez não tenha um e fique constantemente neste loop.) Abre-se ao acontecimento, às experiências e deixa que o rumo das forças em nosso redor possam conduzir o trabalho. A experiência de estar à deriva pode ser por si só espiritual, meditativa, silenciosa e introspetiva. Primeiro, a palavra silêncio na sua relação com a meditação e também com o espiritual; o espiritual é sempre um lugar íntimo, mas que nasce do encontro com o que se encontra fora de mim. É sempre qualquer coisa que estabelece diálogo. É por si só um diálogo. É um diálogo onde corpo, que é poroso, passa a absorver ou passa por um momento de êxtase, de saída de si. Ou seja, é permitir que o corpo se encontre fora e dentro. O espiritual, tal como a arte abstrata são linguagens que me pertencem. Simplesmente comunga com os outros, mas pertence-me. O silêncio é algo que procuro, e encontro-me com ele. Os cadernos também registam estes silêncios.

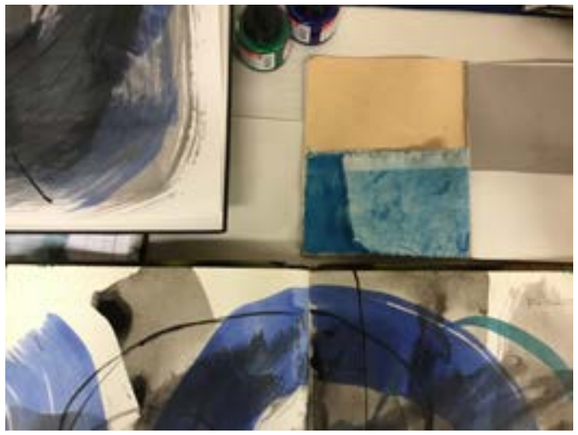
Na História da Arte são vastos os exemplos de artistas que recorreram aos chamados "livros de artista" ou "diários gráficos" e "diários de viagem" para registar e dar a conhecer as suas experiências.

*Seguem-se um conjunto de imagens que demonstram o dispor e a constante mudança das mesas (como objeto auxiliar de atelier ou artístico), como também o processo da construção das jangadas.

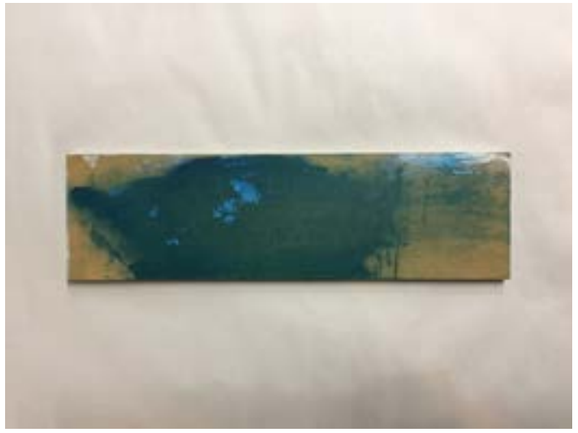
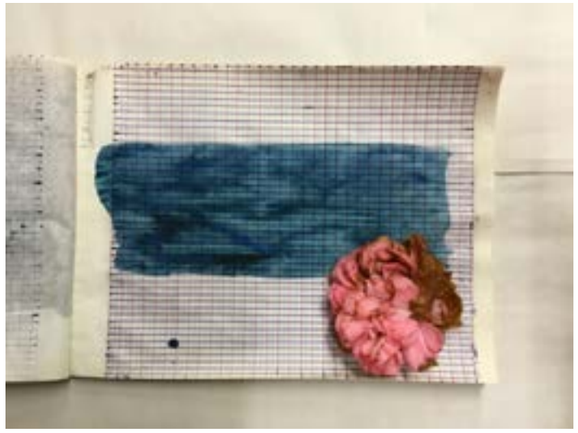
Deixo uma nota de agradecimento a Dino Santos, Joana Martins, Maria Cunha e Martinho Mendes por terem disponilizado alguns registos fotográficos do processo criativo no atelier como de momentos expositivos

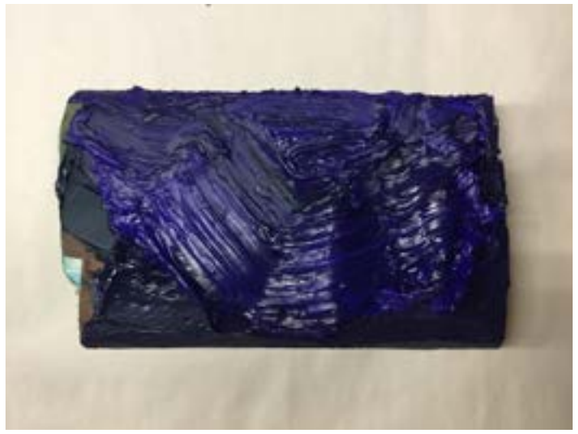
Registo do processo criativo no atelier momento de preenchimento dos cadernos.
Sobreposição de jangadas e o registo de uma paisagem marítima.



Registos da mesa de trabalho entre Outubro de 2018 a Janeiro de 2019 | espaço de execução e ensaio da pintura e dos seus objetos

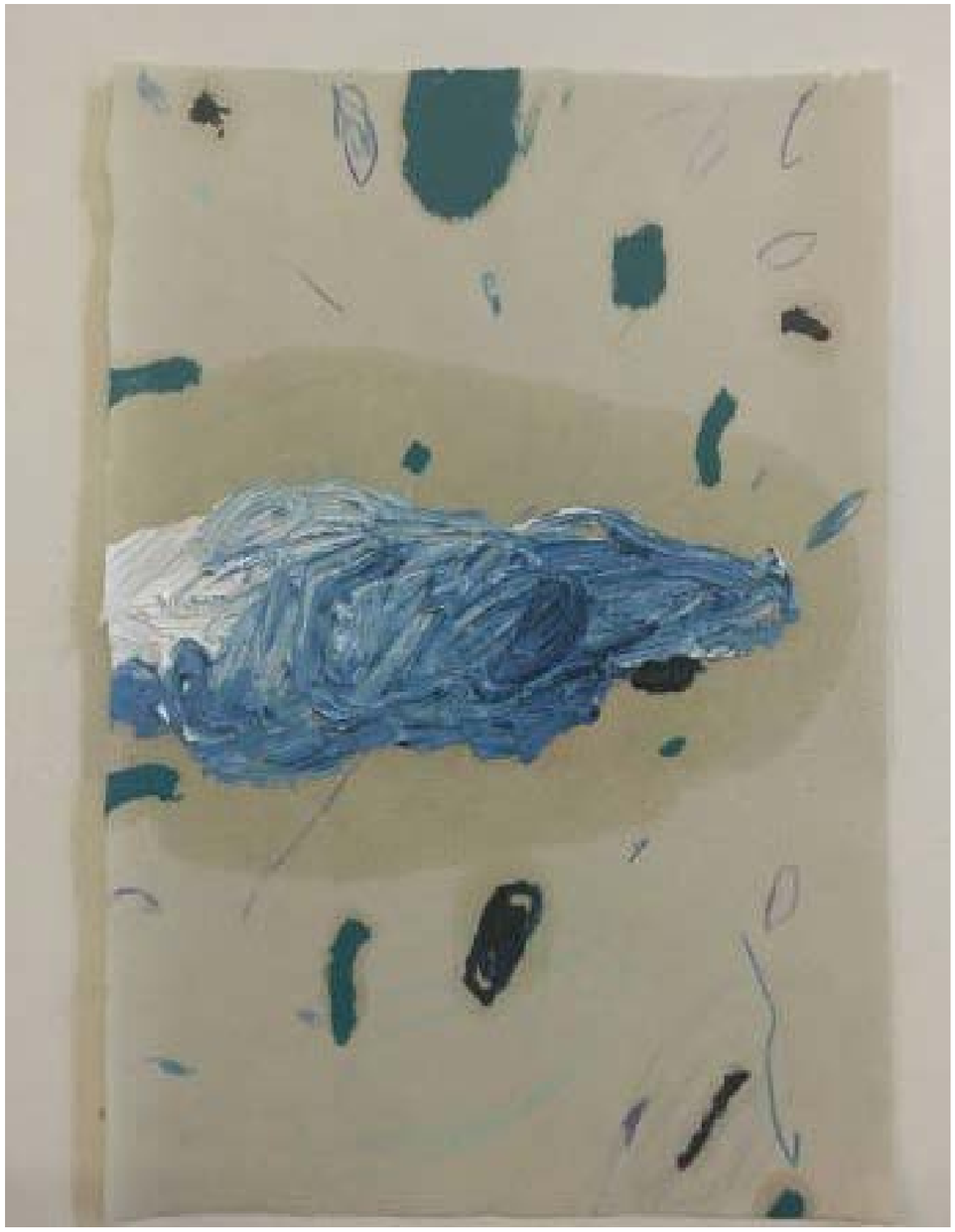





Registos da mesa de trabalho entre Outubro de 2018 a Janeiro de 2019 | espaço de execução e ensaio da pintura e dos seus objetos

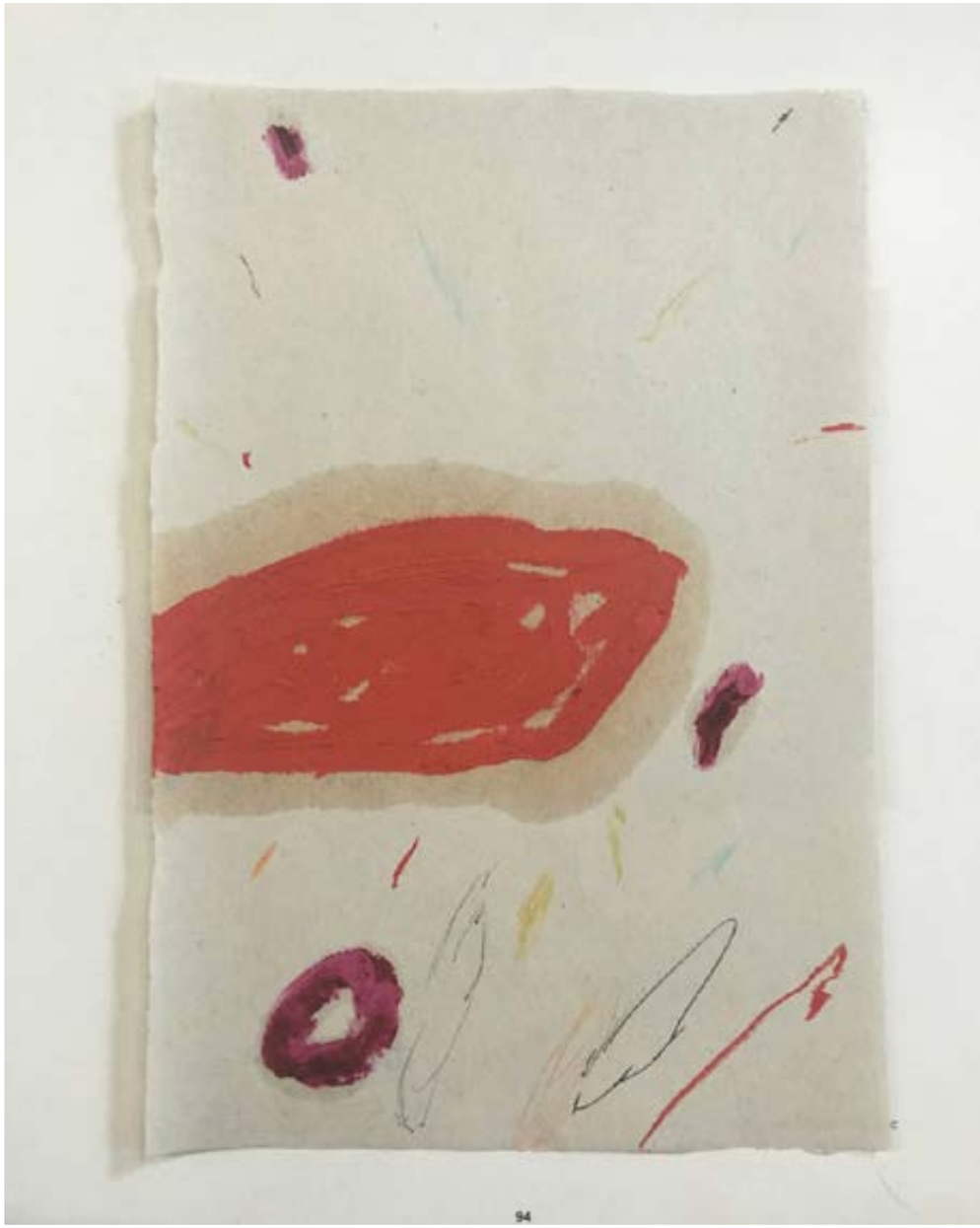
Sobre o gesto I,
óleo, lápis de cor e lápis litográfico sobre papel de jornal
19x12,5cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.



Sobre o gesto II,
óleo, barra de óleo e lápis de cor sobre papel de jornal
19x12,5cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.



Sobre o gesto III,
barra de óleo, lápis de cor e lápis litográfico sobre papel de jornal
19x12,5cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Sobre o gesto IV,
óleo, barra de óleo, lápis de cor e lápis litográfico sobre papel de jornal
19x12,5cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Sobre o gesto V,
barra de óleo, pastel de óleo, lápis de cor e lápis litográfico sobre papel de jornal
19x12,5cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Sobre o gesto VI,
barra de óleo, lápis litográfio e lápis de cor sobre papel de jornal
19x12,5cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Série: *Páginas de uma jangada*,
1º trabalho: óleo sobre papel
2º trabalho: gesso estuque e óleo sobre papel
3º trabalho: gesso estuque e ecoline sobre papel
4º trabalho: óleo sobre papel
5º trabalho: óleo e barra de óleo sobre papel,
21x15cm (cada página),
2019.

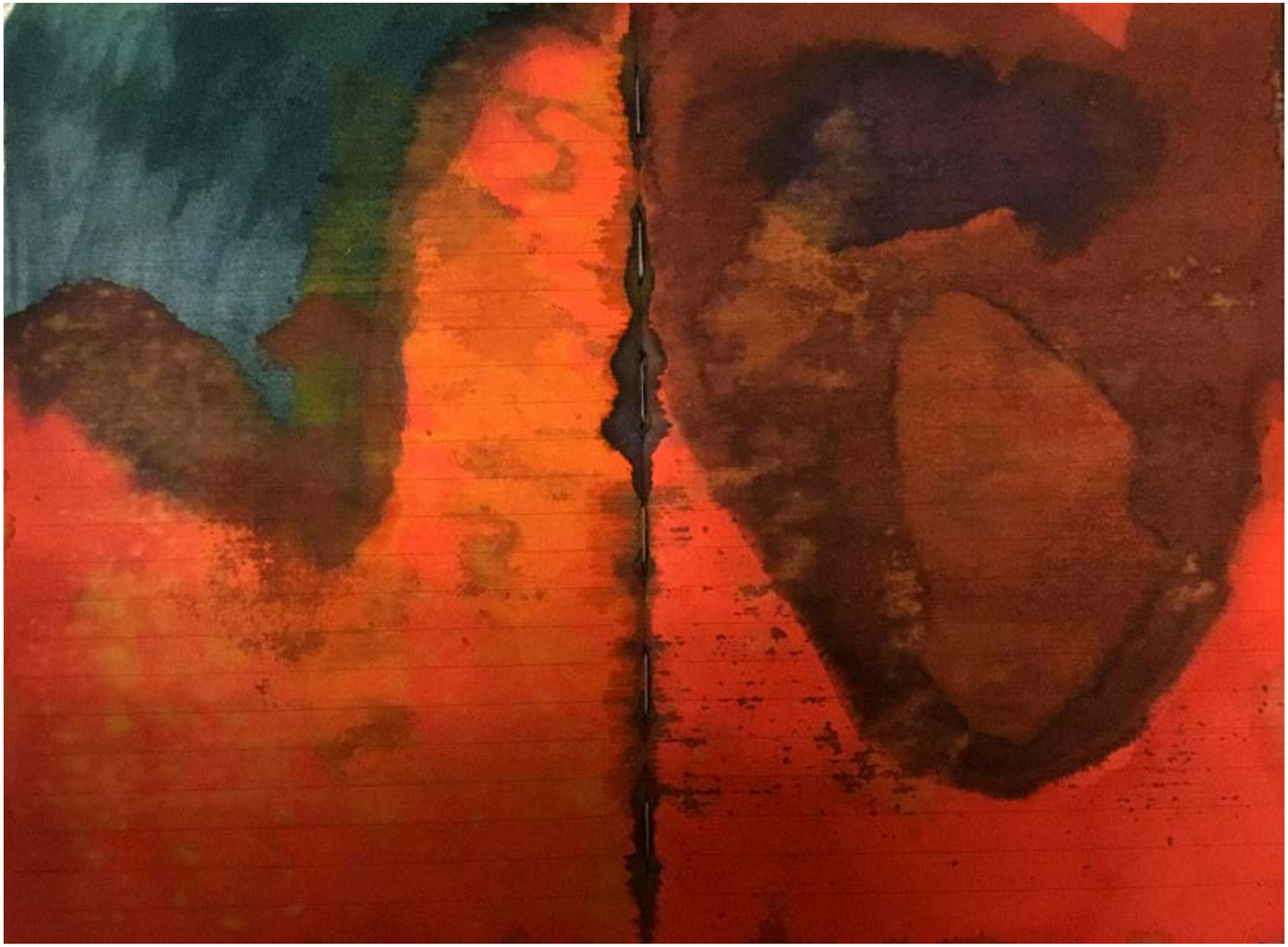
Trabalho presente nas exposições: apresentação final do Projeto *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, 13 de Novembro de 2019; *Um modo de constuir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira, 3 de Maio de 2019.

Série: *Páginas de uma jangada*,
1º trabalho: óleo e gesso estuque sobre papel
2º trabalho: gesso estuque sobre papel
3º trabalho: óleo sobre papel
21x15cm (cada página),
2019.

Trabalho presente nas exposições: apresentação final do Projeto *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, 13 de Novembro de 2019; *Um modo de constuir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira, 3 de Maio de 2019.

Oscilante ideia de mar (caderno),
ecoline sobre papel de um caderno,
22x28cm,
2019.

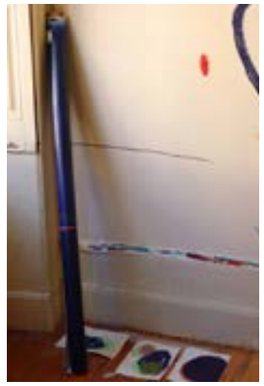
Trabalho apresentado nas exposições: *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.



Oscilante ideia de mar (caderno),
ecoline sobre papel de um caderno,
22x28cm,
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

3.2. O atelier e a pintura como espaço marinho

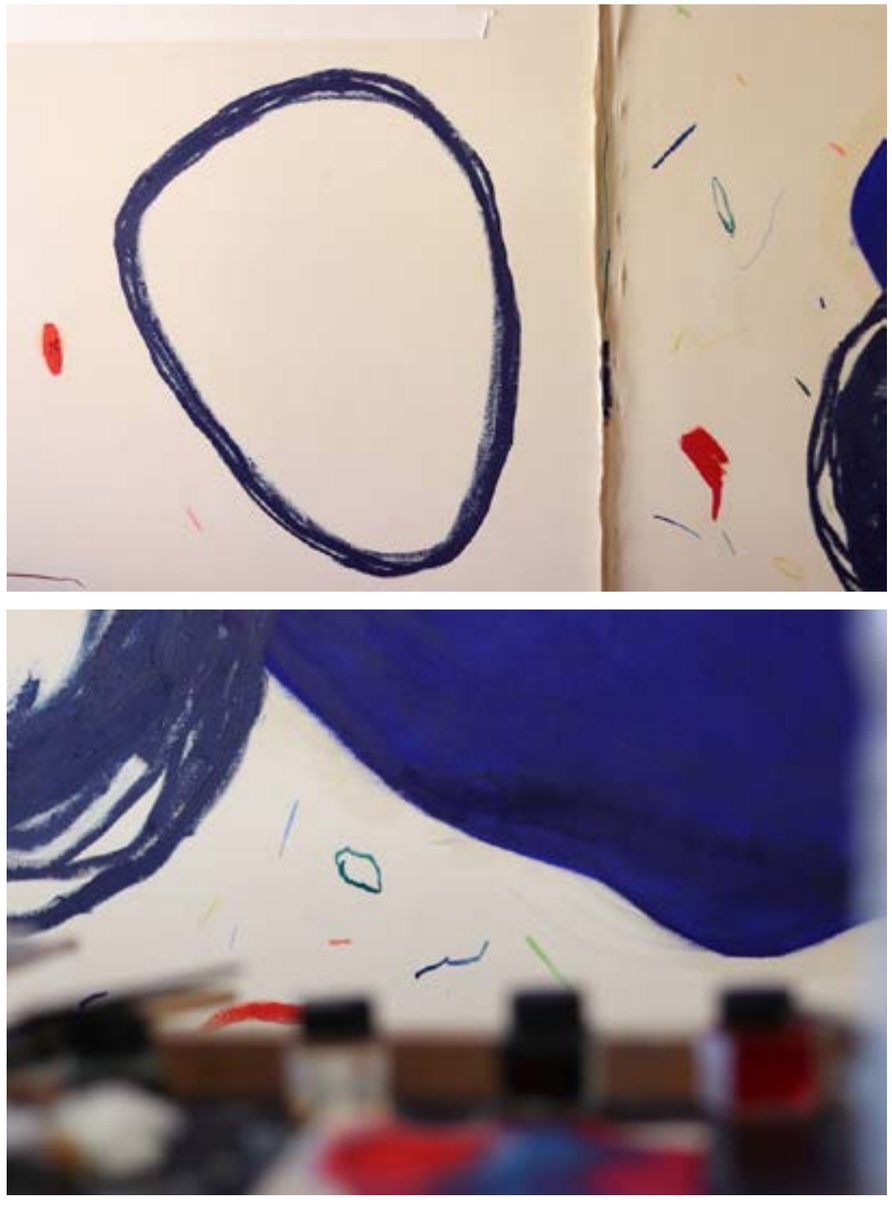


Registos do espaço de atelier.

De modo geral, ao citar a palavra "atelier", o que pensamos é um espaço privado, caracterizado, em primeiro lugar e sobretudo, pela sua funcionalidade. Onde tento a exibir apenas aquilo que é estritamente necessário para realização da pintura. Estes objetos que assinalam o processo da criação estão incessantemente em progresso. Contudo, ao aprofundar-me nas peculiaridades do espaço para o exercício da atividade criativa, percebo que o local não se constrói ao acaso. Na realidade, os ateliers dos artistas têm sido um tema cada vez mais recorrente na historiografia do ocidente. Assim, a experiência em atelier desdobra-se em diversas variantes: a prática em sentido restrito, onde me ocupo da função como pintor, preparando o espaço e os materiais; na sequência, os momentos em que a pintura se desenvolve e a idiossincrasia gera um ambiente social e afetivo, partilhado com outros artistas, amigos e demais cúmplices enquanto o processo prospera. Apresento e relaciono o espaço de atelier com o oceano, considerando-o pessoal e intocável. A metodologia da prática artística é em si caótica, misteriosa e poética como o mar. Aqui, dá-se a conhecer um lugar possível onde a imprevisibilidade de controlar o incontrolável toma forma, levando a experiência a gerar possibilidades sejam elas definidas como erros ou não. O espaço de atelier altera-se constantemente e sempre em função das necessidades do trabalho criativo. Assim, e de uma forma inconsciente a vida no atelier acontece de um modo natural e orgânico. O espaço começa por se desenhar com mesas que se agrupam umas às outras suportando os cadernos. À medida que o número de diários aumentava o número de mesas também crescia. Entre cadernos a secar e outros que iam sendo intervencionados, o objeto mesa, aos poucos foi fazendo parte do pensar a prática artística. Progressivamente passa de uma ferramenta de trabalho até fazer parte dele: até se tornar o próprio objeto artístico. As mesas arrastavam-me para a imagem de uma jangada que suportava algo que ainda não era decifrável: os diários. Nessas Jangadas, "as mesas", viajavam pensamentos, ideias, momentos, reflexões impulsivas inscritas nos diários. Com o passar do tempo e indeciso com os passos que devia seguir, foi a dimensão total do aglomerado de cadernos que apontava para a necessidade de pensar a ideia de jangada noutras escalas e suportes possíveis. A partir daqui comecei a pensar num conjunto de suportes que pudessem estar ligados de alguma forma a esta ideia de jangada tentando dar continuidade ao trabalho feito nos cadernos. A lona foi o suporte escolhido para avançar para uma segunda fase do projeto por existir uma ligação visual imediata da cor do tecido com as folhas dos cadernos utilizados. Assim surgia a ideia de desfragmentar a "jangada" e ter páginas soltas, possibilitando uma maior versatilidade no pensar o conceito de jangada. As lonas tornaram-se páginas soltas das jangadas sublinhando esta dicotomia entre escalas e o que cada uma proporciona. Desta maneira Cy Twombly, que já era uma referência para o meu trabalho tornar-se ainda mais preciso por demonstrar uma autenticidade na resolução das suas pinturas, parecendo quase páginas dos seus cadernos. Ao estudar as suas pinturas, absorvi e transcrevi gestos em alguns papéis, com o intuito de tornar mais fluído o gesto, para que matéria e gesto estivessem em sintonia. Essas páginas passaram a ser também elas um caminho onde inicialmente um certo tipo de materiais eram convocados devido à própria resistência do papel. Com o passar do tempo essa "regra" foi sendo quebrada, combatendo e levando ao limite o papel. Passou a ser do meu interesse explorar os limites de cada matéria, material e suporte usado, exercitando um conjunto de possibilidades e abrindo a prática oficinal ao desconhecido. No atelier podemos ver bacias com água suja, óleos abertos, pinceis com restos de ecoline e tinta da china. Este caos, esta tempestade que o próprio atelier apresenta ilustra o processo de estar à deriva. A pintura num terceiro momento passou a ser concretizada em diferentes planos: começou por ser feita sobre um plano horizontal, onde me debruçava nos cadernos em cima das mesas, passando num segundo momento para um plano vertical nas lonas engradadas à parede, por fim voltando para o plano horizontal onde essas lonas eram postas no chão. Aqui começou-se a pensar na pintura como uma ideia de

Registo da execução do trabalho em papel antigo (série *páginas de uma jangada*) após sessão de pintura.

mapa, numa compilação de gestos cartográficos que reúnem uma performance do corpo sob a lona. Nesta última fase foi importante a exposição a solo que tive na Galeria dos Prazeres, na ilha da Madeira. Intitulada de Um modo de construir Jangadas, foi aqui que todo o trabalho começou a fazer sentido: a ideia de estar à deriva e a necessidade de construir jangadas de diferentes maneiras. Este momento expositivo não só reuniu as várias fases como serviu para descobrir esta última fase, onde o corpo entra na pintura enquanto pinto. A passagem foi gradual, aos poucos o corpo foi entrando na tela, mas com a necessidade de criar um conjunto de peças propositadamente para esta exposição, o processo acelerou. O título desta investigação acaba por ter o nome desta exposição pela coerência, simplicidade, e força espiritual que este conjunto de trabalhos conseguiram reunir naquele espaço.

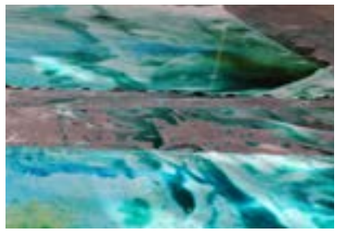


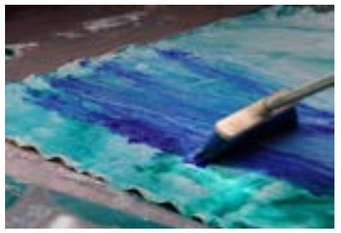
detalhe de *Before and after serenity* em desenvolvimento.

Registos da aplicação do gesso estuque na pintura Before and after serenity

Before and after serenity,
ecoline, barra de óleo, óleo e gesso estuque sobre lona,
180x140cm,
2019.

Trabalho presente na exposição final do Projeto *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, 13 de Novembro de 2019.





Registo da execução da Pintura *Fragmentos do azul meu VI*, maio de 2019.

*Página 97 e 98
Fragmentos do azul meu VI,
ecoline, tinta de parede, tinta acrílica, pigmento azul sobre lona e gesso estuque, 160x160cm,
2019.

Trabalho presente na exposição final do Projeto *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Conclusão

Neste relatório de projeto pretendeu-se uma investigação que permitisse mostrar abertamente o vínculo entre pintor (o náufrago) com a pintura (a jangada) e, por conseguinte procurar assimilar a influência do mar com a necessidade espiritual que o próprio exercício de viajar e de estar à deriva nos proporciona. O título prossupõe haver apenas um modo possível para a construção da jangada (de realizar e pensar a pintura). Essa afirmação baseia-se numa opinião e visão pessoal de que a pintura permite vários caminhos em paralelo obedecendo unicamente à necessidade de perseguir a experiência que cada momento revela. Ou seja, o projeto rege-se pelo conceito Carpe diem, possibilitando que a intuição represente o aqui e agora. O trabalho explora a pintura e a sua relação com a ideia de mar - como espaço onde os mitos, medos e lendas nos dão a conhecer a sua história, a vivência do Homem, as suas conquistas e perdas. Dentro deste tema e da sua densidade, o foco direciona-se para as seascapes por contribuírem para a documentação da evolução histórica do mar e da paisagem, oportunizando por último uma geografia que só a pintura e o desenho nos permite revelando sempre o ponto de vista do artista. No género seascapes podemos perceber a dor, o gosto pela ruína, uma necessidade espiritual e íntima que a paisagem revela para o Homem romântico. Na paisagem romântica, a temática Seascapes debruça naufrágios e navios atribulados. Tais obras refletem também uma outra variedade de assuntos: desde eventos marítimos da época, relações políticas e emoções privadas dos próprios artistas, etc. (Estes românticos deram continuidade ao trabalho já iniciado pelos Holandeses no século XVII.) Já Kandinsky em Do Espiritual na Arte respetivamente, afirma-se a pintura como sendo uma experiência paradoxal e inefável, que revela o Homem como um ser de abertura ao infinito e onde conquista um elo de comunicação. A arte não só pertence à vida espiritual, afirma Kandinsky, mas é um dos seus mais poderosos agentes. Na segunda parte deste documento os artistas apresentados são importantes para aprofundar a ideia de mar e do espiritual. Cy Twombly e Mark Rothko nas suas pinturas propõem uma experiência para lá da fisicalidade do objeto. Através da cor (no caso do Rothko) e do gesto (em Cy Twombly) essa noção de pintura e de real desfaz-se. Ali tudo é válido, convocam a abstração para conhecer o real. Em ambos os trabalhos se sente uma inquietação dos artistas, a necessidade de revelar o que lhes vai na alma. No caso de Twombly, percebe-se que pintura é quase um exercício de meditação de forma a reter o momento, o aqui e agora. Para Rothko, a sua prática e o trabalho em si, descreve-nos um silêncio indecifrável. Outros dois artistas escolhidos foram J.M.W.Turner e Jan Bas Ader, que de uma maneira dramática trabalharam o mar, explorando este ao extremo. Ambos passaram por experiências trágicas, sendo que o Jan Bas Ader é dado como desaparecido na sua última performance In search of the miraculous tudo isso com a finalidade de relevar o seu trabalho artístico. Já Turner também nos conta alguns episódios onde, amarrando-se no mastro do barco ao meio de uma tempestade, esboça o que vê e sente, mostrando também, com essa finalidade de que na prática artística não há limites. Concluindo, a terceira e última parte, apresenta a parte pictórica e metodológica do projeto. Debruça-se sobre esta ideia de náufrago na sua janda à deriva em alto-mar. Exploraram-se várias possibilidades de jangada e dessas experiências a ideia de jangada é adaptável. Tanto pode ser um objeto como um pensamento, ou até o nosso próprio corpo, porque a função da jangada é transportar algo ou alguém dos destroços ou do vazio. Viu-se a importância da prática no atelier que passou a ser o processo contínuo de estar à deriva. Percebe-se a importância desse processo, da incerteza de não ter uma imagem mental do que pode ser uma pintura final. Todo esse percurso é uma forma pura e genuína de eu descobrir a pintura e me questionar a mim próprio sobre isso.

Referências Bibliográficas

Bense, Max (2003). *Pequena Estética-coleção Debates*. Jardim Paulista, São Paulo: Perspectiva.

Boase, T.S.R. (1959). *Shipwrecks in English Romantic Painting*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (332-346). London: The Warburg Institute.

Castro, Paulo Alexandre (2013). *Mark Rothko & Romy Castro.* Create Space – Independent Publishing and The Philosophy Books Company.

Conrad, Joseph (1984). *Mocidade: uma narrativa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Conrad, Joseph (2003). *The miror of the sea.* Rockville, Maryland, EUA: Wildside Press.

Conrad Joseph (2008). *Twixt Land and Sea*. Cambridge University Press.

Conrad, Joseph (2016). *Histórias Aquáticas*. Lisboa: Sistema Solar.

Diderot, Denis (1975). *Salons*. Oxônia, England: Oxford University Press.

Eitner, Lorenz (1955). *The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay on the Iconography of Romanticism.* The Art Bulletin Vol.37 (281-290). New York, EUA: CAA.

Fleming, Willliam (1955). *Arts and Ideas*. New York, EUA: Holt.

Focillon, Henri (s.d). *A vida das formas, seguido de elogio da mão.* Lisboa: edições70.

Franastel, Pierre (s.d). *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: edições70.

Furst, Lilian R (1969). *Romanticism*. London: Methuen and Co Ltd.

Gerald Eager (1976). *The Iconography of the Boat in 19th-Century American Painting*. Art Journal (224-230) Vol.35. New York, EUA: CAA.

Hardy, George (2006). T*empests: Tempests and Romantic visionaries: Images of Storms in European and American Art.* Oklahoma City, EUA: Oklahoma City Museum of Art.

Harris, Jonathan (2003). *Critical Perspectives on Contemporary Painting (Hybridity, Hegemony, Historicism).* Liverpool: Liverpool University Press + Tate Liverpool.

Huyssen, Andreas & Bathrick, David (1991). *Modernity & the Text*. New York, EUA: Columbia University Press.

Kandinsky, Wassily (1999). *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Kandinsky, Wassily (s.d). *O Futuro da Pintura.* Lisboa: edições70.

Legouis, Emile & Cazamian, Louis (1995). *History of English Literature.* Nova Delhi: Macmillan India Limited

Lewis, Michael J. (2002). *American Sublime*. Lewis, Michael J. The New Criterion, no. 1 p.27-33.

Manoogian, Richard A. (1989). *American Paintings From the Manoogian Collection.* Detroit: Detroit Institute of Arts.

Roscio, Nicola del & Schama, Simon (2014). *The Essencial Cy Twombly*. London: Thames and Hudson.

Rosenblum, Robert & Janson, H.W. (2005). *19th Century Art*. Upper Saddle River, New Jersey EUA: Pearson Prentice hall.

Rothko, Mark (2007). *A realidade do artista/filosofias da arte.* Lisboa: Cotovia.

Stein, Roger B. (1975). *Seascape and the American Imagination*. New York, EUA: C.N. Potter.

Valença, Roger David (2018). *Narrativas da origem: Cy Twombly e a crítica de arte enquanto tradução* (tese de mestrado). Porto: FBAUP.

Verne, Júlio (2000). *A Jangada.* Lisboa: Verbo.

Verne, Júlio (2003). *Aventuras do Capitão Hatteras /Os ingleses no pólo norte.* Barcelona: RBA Coleccionables.

Verne, Júlio (2003). *Aventuras do Capitão Hatteras /O deserto de Gelo.* Barcelona: RBA Coleccionables.

Verne, Júlio (2005). *A invasão do mar.* Lisboa: Antígona.

Verne, Júlio (2010). *A volta ao Mundo em 80 dias.* Lisboa: 11x17.

Verne, Júlio (2011). *Vinte mil léguas Submarinas.* Lisboa: 11x17.

Verne, Júlio (2016). *Viagem ao centro da terra.* Sintra: Girassol Edições.

Wilmerding, John (1968). *A History of American Marine Painting*. Salem, MA: PeabodyMuseum of Salem.

https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2018/wind-water-waves-marine-paintings-dutch-golden-age.pdf (este documento explica de uma forma sucinta a tradição da pintura marítima holandesa) – visto a 28 de junho de 2019.

https://www.nga.gov/exhibitions/2018/water-wind-and-waves.html - visto a 28 de junho de 2019

Índice de Imagens

Fig.1 – Mapa do Mundo, representado na segunda projeção proposta por Ptolomeu (Leinhart Holle,1482).
Fonte:https://www.publico.pt/2018/06/25/ciencia/ensaio/a-geografia-de-ptolomeu-ou-o-texto-obsoleto-mais-importante-de-sempre-1835095

Fig.2 – Brasão da cidade de Cádis com motivo aludindo ao mito de Hércules.
Fonte: https://wikibanderas.com/bandera-de-cadiz/

Fig.3 – Iluminura medieval inglesa (British Library, Harley MS 4751) ilustrando o desembarque numa ilha - baleia.
Fonte: http://bestiary.ca/beasts/beastgallery282.htm#

Fig.4 – Peter Paul Rubens, Jonah cast to the whale, 1619, óleo sobre painel, 77x77cm, Coleção Museu das Belas Artes de Nancy.
Fonte: https://rkd.nl/nl/explore/images/23139

Fig.5 – Simon De Vlieger A Ship Wrecked off a Rocky Coast ,1640, óleo sobre painel, 75x101cm, Coleção National Maritime Museum, Greenwich, Londres
Fonte: https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/12265.html

Fig.6 – Ludolf Bakhuizen's Ships in Distress off a Rocky Coast, 1667, óleo sobre tela, 114x167cm, Coleção da National Gallery.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludolf_Bakhuizen_-_Ships_in_Distress_off_a_Rocky_Coast_-_WGA01128.jpg

Fig.7 – Ludolf Bakhuizen's Ships in a Stormy Sea off a Coast, 1695, óleo sobre tela, 149x231cm, Coleção North Carolina State Art Society
Fonte: https://ncartmuseum.org/blog/view/fighting_the_forces_of_nature

Fig.8 – Claude-Joseph Vernet Seascape and Shipwreck, 1740, óleo sobre tela
Fonte:https://www.bildergipfel.de/kunstdrucke/kunststile_und_epochen/rokoko/stuermische_see_mit_gescheitertem_segelschiff_1740-er_jahre_claude_joseph_vernet

Fig.9 – John Singleton Copley Scene of a Shipwreck, 1790, óleo sobre tela
Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:SceneofaShipwreck-Copley.png

Fig.10 – Théodore Géricault The Raft of the Medusa, 1819, óleo sobre tela, 491x716cm
Fonte: https://www.britannica.com/topic/The-Raft-of-the-Medusa

Fig.11 – Washington Allston Rising of a Thunderstorm at Sea, 1804, óleo sobre tela, 97x129cm, Coleção do Museu de Belas Artes de Boston.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Storm_Rising_at_Sea.jpg

Fig.12 – J.M.W.Turner The Wreck of a Transport Ship, 1810, óleo sobre tela, 173x245cm, Coleção do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.
Fonte:https://artsandculture.google.com/asset/naufr%C3%A1gio-de-um-cargueiro/sQGKScWwUEhaOw?hl=pt-PT

Fig.13 – William Smyth Perilous Position of the HMS Terror, 1837, óleo sobre tela, 83x121cm, Coleção National Maritime Museum, Greenwich, Londres.
Fonte: https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/15128.html

Fig.14 – Cy Twombly Leda and the Swan, 1962, lápis de cor, Giz e óleo sobre tela, 190x200cm Colecção MOMA, Nova Iorque.
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/80083

Fig. 15 – Cy Twombly, School of Athens,1961, óleo e tinta de parede, lápis de cor sobre tela, 190.3 x 200.5 cm
Fonte:https://hyperallergic.com/356404/cy-twombly-paris/?utm_medium=e-mail&utm_campaign=Two%20Cy%20Twombly%20Exhibitions%20Marry%20Myth%20and%20Sensual%20Abstraction&utm_content=Two%20Cy%20Twombly%20Exhibitions%20Marry%20Myth%20and%20Sensual%20Abstraction+CID_6aacc82a712a2082ab590526fd17f91f&utm_source=HyperallergicNewsletter&utm_term=Read%20More

Fig.16 – Cy Twombly, Untitled, 1970, óleo e tinta de parede, cores de cera sobre tela, 405x640cm MOMA, Nova Iorque
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/80088

Fig.17 – Mark Rothko, No. 3 (Bright Blue, Brown, Dark Blue on Wine), 1962, óleo sobre tela, 205x193cm
Fonte: https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/not_detected_242136

Fig. 18 – Mark Rothko, White Center, 1950, óleo sobre tela, 200x141cm Colecção Privada
Fonte: http://www.galleryintell.com/mark-rothko-the-seagram-murals/

Fig.19 – J.M.W.Turner, The Decline of the Carthaginian Empire, 1817, óleo sobre tela, 170x230cm Colecçao, Tate, Londres
Fonte:https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-decline-of-the-carthaginian-empire-n00499

Fig.20 – J.M.W.Turner, Fishermen at Sea, 1796, óleo sobre tela, 91x122cm Colecção Tate, Londres
Fonte:https://en.wikipedia.org/wiki/Fishermen_at_Sea#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Fishermen_at_Sea_-_Google_Art_Project.jpg

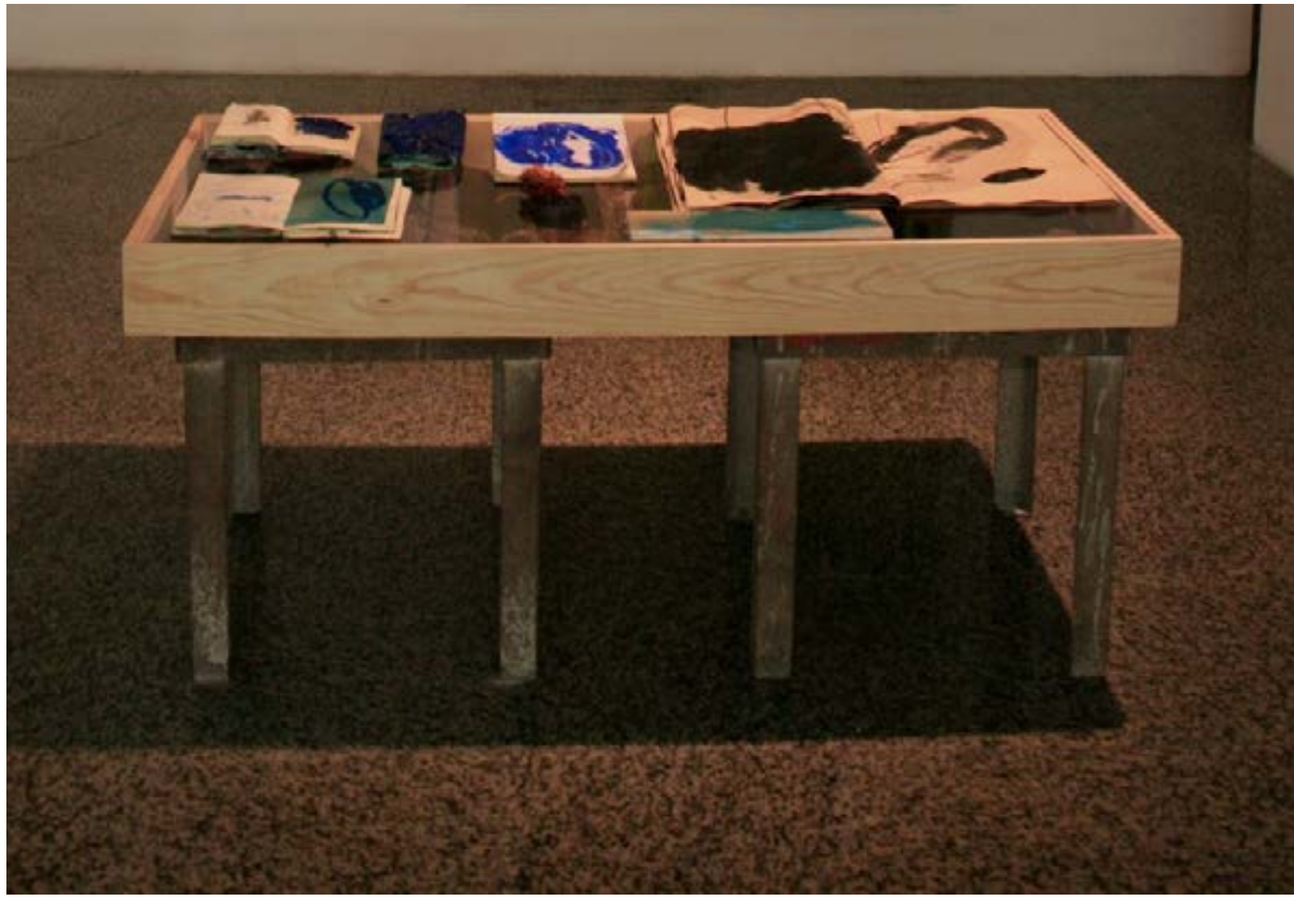
Fig.21 e 22 – Bas Jan Ader, Broke Fall (Geometric), 1971, impressão a cores, 41x29cm, Colecção MOMA, Nova Iorque
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/192478

Fig.23 – Bas Jan Ader, In Search of the Miraculous, 1975, fotografia impressa em papel, 27x40cm
Fonte:https://hyperallergic.com/336146/in-search-of-bas-jan-ader-the-artist-who-disappeared-at-sea/

Anexos

As imagens em anexo são de peças exibidas em quatro momentos expositivos: Decurso pensamento sobre a Pintura, Um modo de construir Jangadas, Ilhéstico e a apresentação final de Mestrado.

Detalhes de *A Jangada*



A Jangada;
vários cadernos e objetos de diferentes dimensões sobre caixa de madeira (com ripas de árvore),
dimensões variáveis,
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

O navio de Teseu,
lápis de cor, marcadores de feltro, canetas bic, ecoline, pastel de óleo e barra de óleo sobre lona, 180x140cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019.

Fragmentos do azul meu (e detalhe)
marcadores de feltro, caneta bic, pastel de óleo e barra de óleo sobre papel montado em mdf,
13,5x9cm (cada um),
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019.

Cartografia de uma ação,
técnica mista e madeira til sobre lona,
120x160cm (lona),
2019.

Trabalho apresentado na exposição *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019.

Páginas de uma jangada (46 peças),
ecoline, tinta da china, barra de óleo, óleo e gesso estuque sobre papel,
120x160cm (cada folha mede 21x15cm),
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

After Wanderer Above the Sea of Fog,
ecolines, óleo, tinta sintética, tinta acrílica/ pigmento azul ultramarinho e barra de óleo sobre lona,
170x160cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019.

Oceano pessoal e intocável,
óleo e lixívia sobre lona,
30x46cm,
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Fragmentos do azul meu II,
pastel de óleo, barra de óleo e óleo sobre lona,
26x22cm (cada um),
2019.

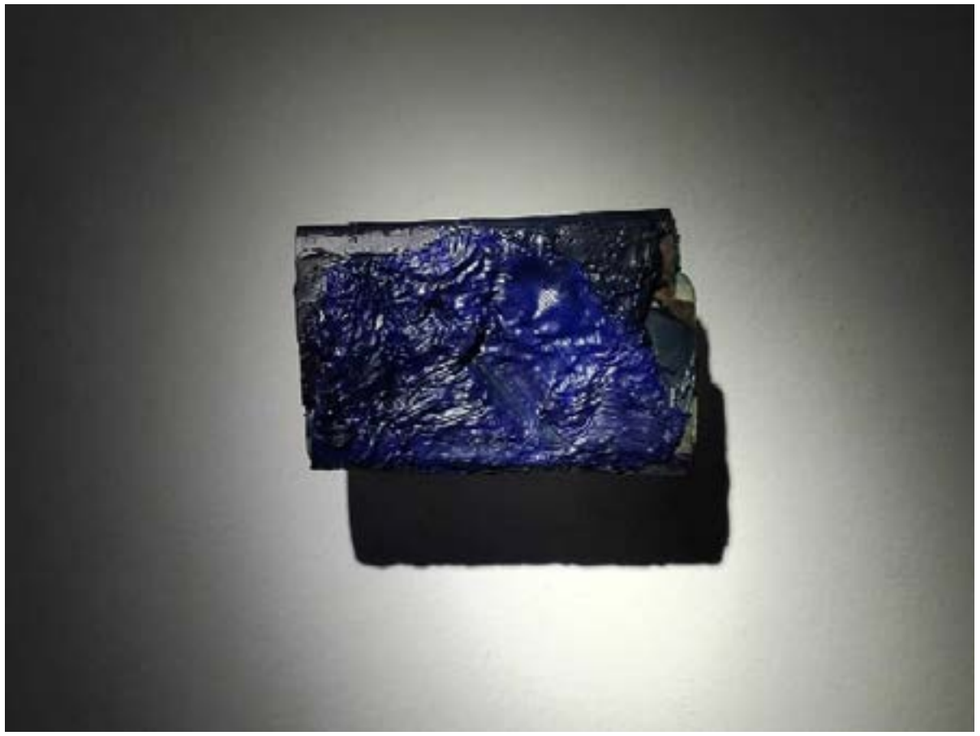
Trabalho apresentado nas exposições: *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

Fragmentos do azul meu,
marcadores de feltro, caneta bic, pastel de óleo e barra de óleo sobre papel montado em mdf,
13,5x9cm (cada um),
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019.

Oscilante ideia de mar,
diferentes materiais sobre caderno (na imagem ecoline e papel azul colado sobre diário),
22x28cm,
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.



Do naufrágio e da jangada II,
óleo sobre caderno,
12x20cm,
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

*Vistas da exposição *Um modo de construir jangadas* na Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira, maio de 2019.
Com curadoria de Martinho Mendes

O mar estava branco como um lençol de espuma, como um caldeirão de leite fervente; não havia nas nuvens um único rasgo; não... nem sequer do tamanho da mão de um homem,
aguarela e acrílico montado em mdf,
13x9,5cm,
2019.

Trabalho exibido na exposição *Ilhéstico*, comemoração dos 30 anos da Porta 33, com curadoria de Miguel Von Hafe Pérez, Galeria Porta 33, Funchal-Madeira, 7 de Setembro de 2019.

Fragmentos do azul meu III,
ecoline, tinta de parede, tinta acrílica e pigmento azul sobre lona,
200x160cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

O naufrágio,
óleo, spray e lixívia sobre lona,
26x20cm,
2019.

Trabalho apresentado na exposição: *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

A Jangada,
óleo, guache, tinta spray, tinta da china, ecoline, pastel de óleo, óleo e óleo em barra sobre diários e lona
dentro de caixa de madeira,
12x58x133cm (tamanho da caixa),
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.

*Vistas da exposição e apresentação do projeto *Um modo de construir jangadas* no Museu, FBAUP, Porto, 13 de Novembro de 2019.

Do naufrágio e da jangada II,
óleo sobre caderno,
12x20cm,
2019.

Trabalho apresentado nas exposições: *Decurso pensamento sobre a Pintura*, Fórum Maia, Maia 22 de Fevereiro de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, Madeira 3 de Maio de 2019; *Um modo de construir jangadas*, Museu FBAUP, Porto 13 de Novembro de 2019.