

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

A Utilização da Metáfora na Conceção de Mundos Imaginários

Jorge Manuel Martins Cruz

Trabalho de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Artes Plásticas (Pintura)

Orientadora:
Professora Doutora Sofia Torres Gonçalves

Porto, 2024

Agradecimentos

Remeto estas primeiras palavras de agradecimento e apreço à Professora Doutora Sofia Torres Gonçalves, que, desde do início, aceitou o desafio de orientar este projeto e, talvez mais difícil, este seu orientando. Agradeço pelo incansável apoio, disponibilidade e sabedoria que sempre demonstrou.

Aos meus pais, Jorge Cruz e Elisa Martins, que, com todas as minhas virtudes e defeitos, sempre me orientaram e transmitiram os valores pelos quais me continuo a reger. Estou certo que se orgulham por ver este relatório de projeto concluído. O meu mais sentido obrigado pelo apoio, confiança e paciência.

Ao meu irmão, Diogo Cruz, a quem foram privadas muitas horas da minha presença e atenção, mas que me continua a apoiar incondicionalmente.

Um agradecimento especial ao Sr. Vladimir Kush – artista idolatrado – que concretizou o sonho deste jovem estudante que já durava, sensivelmente, há onze anos. Agradeço imensamente a disponibilidade e a oportunidade de o entrevistar, as palavras e ensinamentos trocados, e pela arte que continua a partilhar com o mundo.

Resumo

Reconhecendo a metáfora como uma poderosa ferramenta que auxilia na compreensão de conceitos abstratos ou intangíveis – oriundos do contacto diário entre um sujeito e o mundo onde este se insere – a sua ilustração e/ou entendimento verificar-se-iam como impossíveis senão pela aplicação de um qualquer processo comparativo que privilegiasse as associações e similitudes entre elementos aparentemente distintos.

Como tal, com o objetivo específico de compreender as circunstâncias e fatores que influenciam um indivíduo na criação e materialização dos diversos aspetos que compõem o seu universo imaginário, adotou-se a metáfora como principal recurso deste relatório de mestrado, passível de ser traduzida e contextualizada num sistema, aplicado não só em qualquer ação criativa, mas também no contexto artístico.

Este estudo culminou num processo de condensação e filtragem da natureza e das características interdisciplinares da metáfora, apoiando-se sempre tais argumentos nas opiniões dos mais prestigiados académicos, bem como nos estilos e obras de dois artistas contemporâneos – Vladimir Kush e Michael Cheval.

Como resultado desta metodologia, o sistema de tradução redigido procurou assegurar uma correta transferência das características da metáfora para o âmbito visual, fundamentando-se, sobretudo, na utilização de símbolos – considerados os verdadeiros transportadores de significados – justificando-se não só como uma atividade mental, mas também como um produto dessa mesma ação, capaz de oferecer um entendimento sobre determinados conceitos abstratos, contrastando assim com as ferramentas tradicionais.

Palavras-chave:

Conceito abstrato; conceito metafórico; metáfora; mundo imaginário; tradução simbólica

Abstract

Recognizing metaphor as a powerful tool that helps to understand abstract or intangible concepts that arise from a subject's daily contact with the world in which he lives, its illustration and/or understanding would be impossible if not for the application of a comparative process that prioritizes associations and similarities between seemingly distinct elements.

As such, with the specific objective of understanding the circumstances and factors that influence an individual in the creation and materialization of the various aspects that make up their imaginary universe, metaphor was adopted as the main resource of this master's thesis, capable of being translated and contextualized in a system, applied not only in any creative action but also in the artistic context.

This study culminated in a process of condensing and filtering the nature and interdisciplinary characteristics of metaphor, always supporting such arguments with the opinions of the most prestigious academics, as well as the styles and works of two contemporary artists – Vladimir Kush and Michael Cheval.

As a result of this methodology, the translation system designed sought to ensure a correct transfer of the characteristics of metaphor to the visual sphere, being based, above all, on the usage of symbols – considered to be the true convayers of meaning – justifying itself not only as a mental activity but also as a product of this same action, capable of offering an understanding of certain abstract concepts, thus contrasting with traditional tools.

Keywords:

Abstract concept; imaginary world; metaphor; metaphorical concept; symbolic translation

Índice

Introdução	11
 Parte I – Mundo Imaginário	 14
1.1. Definição	15
1.2. Natureza da Imaginação Criativa.....	16
 Parte II – Metáfora	 17
2.1. Definição.....	18
2.2. Ferramenta Linguística	19
2.3. Ferramenta Cognitiva / Pensamento Metafórico	20
2.4. Sistematização de Conceitos Metafóricos	23
2.4.1. Conceito abstrato e conceito familiar	23
2.4.2. Natureza do conceito metafórico	25
 Parte III – A Metáfora no Contexto Artístico	 29
3.1. Michael Cheval – Absurdo.....	32
3.2. Vladimir Kush – Realismo Metafórico.....	35
3.3. Análise das Obras	38
3.3.1.“ <i>Air of Attraction</i> ”	38
3.3.2.“ <i>Love is Blind II</i> ”	39
3.3.3.“ <i>Departure of the Winged Ship</i> ”	42
3.3.4.“ <i>Flying Fish</i> ”	43
 Parte IV – Projeto Prático.....	 45
4.1. A Metáfora como Ferramenta Visual	47
4.2. Tradução Simbólica	50

4.3. Função do Universo Imaginário.....	56
4.4. Um Ideal do Objeto.....	58
4.5. Portefólio.....	59
4.5.1. Trabalho prático e chaves-conceptuais	61
Conclusão.....	76
Referências	80
Catálogo de Pinturas e de Desenhos	86

Introdução

Particularmente interessado em compreender e explorar as circunstâncias ou metodologias que conduzem um qualquer sujeito na conceção e materialização dos ambientes e elementos que compõem o seu próprio plano imaginário. Assumiu-se como o principal motivo para esta investigação a argumentação e contextualização da metáfora, como uma possível ferramenta a considerar-se para este ato criativo, suscetível de ser igualmente traduzida para o âmbito das artes plásticas.

Compreendida como uma palavra, frase ou expressão, a metáfora é frequentemente associada à arte da retórica e considerada uma ferramenta linguística, cujo principal objetivo persiste na referenciação de algo por meio de uma comparação implícita, transferindo dados e informações de um elemento para outro, aparentemente distinto, estabelecendo uma qualquer relação de semelhança que se pretenda evidenciar.

Procurando transcender esta perspetiva um tanto elementar – esta investigação apoia e destaca as potencialidades da metáfora como um recurso que exerce um papel igualmente significativo no campo cognitivo – assumindo-se como condição essencial para que um indivíduo experiencie e organize, de forma adequada, as informações que recebe do mundo que o rodeia.

Reconhecendo que a teoria da metáfora cognitiva declara este recurso como crucial e empregue de modo automático por qualquer indivíduo no seu dia a dia, auxiliando-o na compreensão de um conjunto de conceitos que não estão inscritos no seu plano de realidade e que apenas poderão ser entendidos mediante de um necessário processo que enfatize as semelhanças formais e/ou simbólicas presentes entre elementos ou vocabulários mais familiares. Privilegiou-se a realização de uma análise aprofundada sobre o carácter interdisciplinar da metáfora, condensando as informações e os resultados obtidos numa fórmula devidamente redigida que permita contextualizar e sistematizar as capacidades deste recurso como processo criativo, ou como produto desenvolvido em contexto artístico.

Existe uma simultânea consciência da clara amplitude e subjetividade inerentes ao conceito de mundo imaginário. Como tal, antecipou-se logo no início desta investigação, a impossibilidade em se afirmar que a definição deste conceito fosse universal ou definitiva, estendendo-se semelhantes juízos aos fatores e motores aplicados num qualquer ato criativo, que – estando altamente dependente das perspetivas, opções

ou motivações pessoais que caracterizam o seu sujeito criador – tornariam inviáveis quaisquer argumentos que os defendam como hierarquicamente equivalentes.

Adotou-se uma metodologia de filtragem e condensação, oriunda desta mesma consciência sobre a subjetividade subjacente aos conceitos e ferramentas criativas com as quais se iria trabalhar, bem como da previsão de possíveis alargamentos do âmbito inicialmente proposto.

Percorrendo os diversos capítulos desta investigação, é verificável a utilização de diferentes autores, conceitos e mecanismos, todos eles importantes filtros que visam restringir o espectro deste estudo (justificados pela dubiedade implícita ao conceito de mundo imaginário, decorrente de constantes revisões que dificultam a tarefa de quem o analisa).

Desta forma, serviu a segunda parte desta investigação para apresentar o primeiro filtro a ser aplicado ao amplo processo conhecido como criação imaginária. A metáfora, recurso que apresenta certos pontos em comum com o conceito anterior, despertou um interesse suficientemente grande para ser apresentada como a principal temática a investigar-se neste relatório de projeto.

Fala-se, especificamente, da intenção heurística e esclarecedora acoplada a ambos os recursos. A natureza e funções do mundo imaginário, em comparação ao que foi anteriormente declarado sobre a teoria da metáfora cognitiva, são bastante semelhantes no que respeita ao auxílio que prestam a um indivíduo no momento de projetar, materializar e entender múltiplos conceitos abstratos – ou pouco delineados – que surgem no seu quotidiano e que só poderão ser compreendidos se houver um método que priorize as semelhanças entre esses conceitos e outros mais claros para o sujeito.

Para esta Parte II, foram utilizados principalmente os escritos de George Lakoff e de Mark Johnson, que – décadas depois do seu lançamento – ainda são considerados mecanismos substanciais na investigação conduzida sobre esta temática.

Por outro lado, numa terceira parte, apresentou-se um manifesto artístico próprio (composto por quatro pontos fundamentais) – que acumulou funções enquanto guia e orientador para uma adequada seleção dos dois artistas que influenciaram este projeto (tanto a níveis técnicos como conceptuais) – e cujos paralelos e divergências resultantes desta profunda análise permitiram sustentar a viabilidade do sistema metafórico concebido, justificando-o como uma ferramenta que sublinha as capacidades visuais e artísticas da metáfora, e que utiliza os símbolos e os seus sentidos para preencher o lugar dos conceitos familiares que apoiarão neste processo.

Contudo, além das funções categorizadoras que resultaram numa escolha de Vladimir Kush e Michael Cheval como artistas cujos estilos e obras seriam usados para exemplificar as capacidades da fórmula anteriormente referida, este manifesto seria igualmente relevante para contextualizar, decompor e sistematizar o próprio trabalho prático que acompanha esta componente mais teórica do projeto (apresentada numa Parte IV).

Assume-se o papel desta investigação como processo simultâneo que pesquisa e molda as perguntas e respostas que estão refletidas e/ou ilustradas nas obras que compõem o portefólio elaborado. Ambas procuram contextualizar e exemplificar o sistema metafórico que se criou, demonstrando a sua capacidade em preencher as lacunas do conhecimento humano.

Perante métodos tradicionais que usam a lógica e a razão – mas que não conseguem formular respostas para diversos conceitos que surgem diariamente – é necessária uma ferramenta que reúna as interpretações e significados de diferentes fontes ou meios subjetivos, possibilitando uma compreensão de elementos que constantemente aparecem perante um sujeito e que lhe causam uma sensação de inconformismo.

Parte I – Mundo Imaginário

1.1. Definição

Inicia-se esta investigação reconhecendo-se que o conceito de “imaginação” traduz-se como ação e resultado de uma cadeia de origens imemoráveis, cujo vasto contexto histórico-cultural, aliado a uma ampla gama de perspectivas individualizadas, comprovam assim a dificuldade com a qual estudiosos se deparam num momento de defini-lo.

Como derivação do latim “*imaginatio*”, a imaginação é considerada como faculdade humana que visa representar algo sensível, real ou desejado que não pertence ao domínio do sujeito.¹ Pelo que, e em concordância com Ribot (1906), é tida como verdadeiramente ilimitada e desprovida de quaisquer amarras científicas ou racionais pelas quais a “realidade” é regida.

Por outro lado, reconhecem-se ainda as capacidades deste termo no auxílio à compreensão de fenómenos estranhos, empregando-se um conjunto de relações cognitivas e psicológicas, realizadas num contexto de vazio e de ausência de dados/aptidões suficientes, para se compreender o estranho evento que se testemunhara.

Perante estes dados, afirma-se que um universo imaginário corresponde a um cenário ficcional que fora conscientemente ou inconscientemente concebido. Neste sentido – e antes mesmo de prosseguir com a investigação proposta – defende-se a decisão de não aprofundar diferentes questões sobre métodos, fatores e formas criativas que caracterizam este sistema de conceção/representação imaginativa, pois – tratando-se de uma faculdade altamente subjetiva – da qual é impossível desvincular-se o seu sujeito criador, a sua decomposição e sistematização são extremamente difíceis, já que as bases/ferramentas deste processo derivam, maioritariamente, dos distintos pontos de vista, opções e traços únicos de cada indivíduo.

Deste modo, optou-se por utilizar a metáfora como principal objeto de análise, ferramenta criativa e base deste projeto, desempenhando um papel fundamental como recurso auxiliar na representação/conceção de mundos, bem como dos conceitos/elementos que compõem tais planos imaginários. Tal opção resulta de uma categorização associada ao autor deste estudo, assumindo-se assim como um possível caminho entre os demais infinitos.

¹ Para mais informações, consultar (Imaginação, n.d.).

1.2. Natureza da Imaginação Criativa

Descrita como produto da estranha psique humana, a imaginação criativa caracteriza-se como um processo mental que intende a uma projeção anímica, cujas bases aludem para um conjunto de agentes que, consciente e inconscientemente, moldaram/influenciaram o sujeito.

Tal como já foi referido, esta investigação não tem como propósito aprofundar os diversos fatores por detrás deste processo. Contudo, como base para as ideias a apresentar nas Partes III e IV, seria impensável não mencionar as ações criativas envoltas à origem do elemento imaginário.

Neste sentido, e em correlação com Ribot (1906), afirma-se que a imaginação criativa opera em duas partes fundamentais: uma negativa e preliminar (intitulada de dissociação); e uma positiva e construtiva (a associação).²

Considerada como ação preparatória/inicial à criação, a dissociação é tida como um processo de “abstração” da forma ou propósito original, envolvendo uma variedade de métodos que visam categorizar, romper e desagregar os dados existentes, a fim de se produzirem novas combinações.

Por outro lado, e operando numa fase posterior, a associação seguirá dois possíveis trajetos: funcionando por contiguidade/continuidade (reproduzindo uma qualquer sequência de conexão entre as partes, sendo tal processo reduzido aos hábitos contraídos pelo sujeito); ou por semelhança (estabelecendo uma qualquer relação entre objetos que compartilham uma ou mais propriedades entre si).

Assumindo-se que criação imaginária que emerge desta dupla atividade estabelece novas combinações e conexões entre diversos elementos e conceitos, reconhecem-se que tais relações e associações estão sempre dependentes do sujeito criativo que as realiza.

Concluído este primeiro segmento, a Parte II funcionará como um segundo filtro aplicado a este amplo processo conhecido como imaginação criativa, abordando o principal fator e ferramenta sobre a qual toda a investigação foi conduzida – a metáfora.

² Para mais informações, consultar Ribot (1906, pp. 15–30).

Parte II – Metáfora

2.1. Definição

O termo metáfora resulta da junção das palavras μετά (*meta*-, “sobre”; “através”) + φέρω (*phérō*, “carregar”; “transportar”) que formam o verbo μεταφέρω (*metaphérō*, “transportar”; “transferir”), uma derivação da palavra grega μεταφορά (*metaphorá*).³

Uma metáfora é assim compreendida como uma palavra, frase ou expressão, aplicada na referenciação de algo através de uma comparação implícita, transferindo/deslocando e utilizando características/ideias de um elemento para outro – aparentemente distinto – mas com o qual mantém uma qualquer relação de semelhança.

Desta forma, esta ferramenta traduz-se num método que auxilia na compreensão de um conceito que não pode ser integralmente entendido, pois pertence a um domínio separado daquele em que o sujeito está inserido. Tal conceito – não delimitado ou abstrato – poderá apenas ser compreendido pela comparação a um outro elemento mais familiar. Como tal, uma das principais capacidades da metáfora reside na sua habilidade em fornecer e identificar semelhanças entre conceitos distintos, efetuando uma ênfase e/ou ocultação de dados.

³ Para mais informações, consultar Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal (2005).

2.2. Ferramenta Linguística

Na história da filosofia ocidental, a origem da definição de metáfora foi, na maioria das vezes, creditada a Aristóteles, sendo que a sua importância e principais funções poderão ser claramente compreendidas através da sua observação, em duas obras deste filósofo.

Em “Poética” enfatiza-se a sua aplicação e funcionamento. “Metáfora é a aplicação de um nome estranho por transferência de gênero para espécie, ou de espécie para gênero, ou de espécie para espécie, ou por analogia, isto é, proporção.” (Aristóteles, 1922, p. 77–79).⁴ Enquanto em “Retórica”, é destacado o potencial da metáfora na criação de um processo de aprendizagem mais agradável. “Um efeito marcante é garantido pelo uso da metáfora que envolve um toque de surpresa. O ouvinte tem o prazer de aprender algo novo; daí também o prazer proporcionado pelos enigmas.” (Aristóteles, 1909, p. 27).⁵

Em linha com Umberto Eco, argumenta-se que poucos foram os académicos capazes de trazer algo de novo às ideias fundamentais de Aristóteles. Como tal, e reconhecendo a metáfora como parte de um conjunto de ferramentas usadas pela arte da retórica, e que visam demonstrar as capacidades linguísticas e de enunciação de um sujeito,⁶ admite-se que as suas funções como instrumento heurístico para educação, persuasão e motivação do público possibilitam, não só a iluminação de espírito do sujeito (já que proporcionam uma compreensão repentina de algo), como a realização de um principal apelo ao subjetivo de cada um.

⁴ No original “*Metaphor is the application of an alien name by transference either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or by analogy, that is, proportion*”.

⁵ No original “*A striking effect is secured by using a metaphor which involves a touch of surprise. The hearer has the pleasure of learning something new; hence also the pleasure given by riddles*”.

⁶ Opinião defendida pelo lexicógrafo e filósofo francês Émile Littré, que afirmou que “certas formas de linguagem é que dão ao discurso mais graça, vivacidade, brilho e vigor” (Suhamy, n.d., p. 7).

2.3. Ferramenta Cognitiva / Pensamento Metafórico

Analisados os antecedentes e a natureza da metáfora como dispositivo linguístico, autores como George Lakoff e Mark Johnson concluíram que a mesma desempenha um papel igualmente significativo a níveis cognitivos, ou seja, que “a metáfora é para a maioria das pessoas um recurso da imaginação poética e um enfeite retórico” (Lakoff e Johnson, 2003, p. 3).⁷

Deste modo, reconhecendo-se a sua complexidade e abrangência histórica, afirma-se apenas que o surgimento e disseminação desta perspectiva foram paralelos a um aumento do interesse pelas teorias cognitivas da psicologia, no século XX. Desde então, a temática foi abordada por diversos autores – levantamento esse que foi realizado por Madsen (2005) – no capítulo 1.2. de um artigo seu, intitulado: “*A brief history of cognitive metaphor theory*”.

Dada a extensa história do termo, as perspectivas diversificadas a respeito da sua natureza conceptual e funções cognitivas, bem como o facto deste mestrado focar-se na esfera das artes plásticas, é razoável afirmar-se que não se fará um estudo aprofundado sobre tais opiniões divergentes, uma vez que isso, inevitavelmente, ampliaria o âmbito proposto para esta investigação.

Consequentemente, esta análise conceptual do termo incidirá, principalmente, nas descobertas de Lakoff e Johnson (2003), cujas investigações reuniram a maioria destes dados, e os argumentos que forneceram são ainda considerados um desenvolvimento substancial na investigação conduzida sobre o assunto.

Reconhecendo-se que a principal característica deste recurso é realização de uma comparação que demonstra como dois elementos – aparentemente distintos – poderão apresentar semelhanças relevantes entre si, Lakoff e Johnson (2003) definem a metáfora como ferramenta crucial para o correto funcionamento do pensamento humano, descrevendo este seu sistema conceptual como fundamentalmente metafórico (definindo este processo como inconsciente e fruto de uma série de ações que um indivíduo realiza de forma automática).⁸

⁷ No original “*Metaphor is for most people a device of poetic imagination and the rhetorical flourish*”.

⁸ O sistema conceptual é o método utilizado para organizar o conhecimento adquirido sobre o mundo.

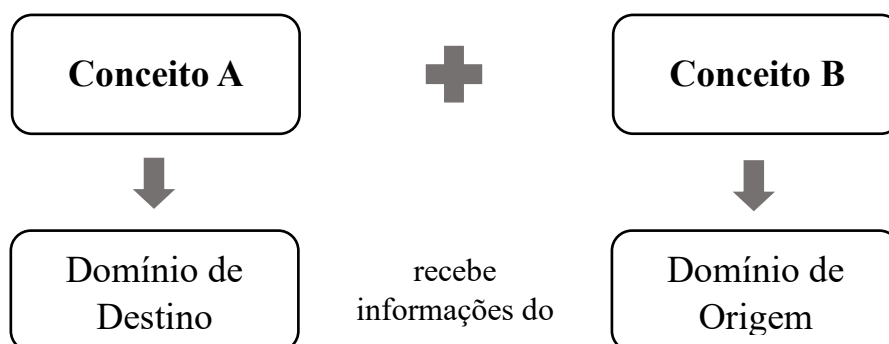
Reiterando o que foi inicialmente definido como potencial resultado desta investigação, inicia-se aqui o desenhar da fórmula que traduzirá as capacidades da metáfora – não só como recurso linguístico-cognitivo – mas também como dispositivo com amplas possibilidades visuais. Para tal, é importante salientar que a estrutura deste estudo seguiu um percurso de condensação e filtragem relativamente às noções intrínsecas deste recurso, analisando a sua natureza interdisciplinar, coletando dados sobre o seu funcionamento em outras esferas do conhecimento com o intuito de se elaborar um sistema semelhante, mas adequadamente traduzido para o campo visual.

Passando para a redação deste novo sistema, analisa-se e decompõe-se o processo de deslocamento que visa à formação de um conceito metafórico (ou seja, o domínio/ideia cujo entendimento resulta da aplicação da metáfora, que transferiu os dados/caraterísticas de um outro elemento, permitindo, dessa forma, a sua compreensão).

Traduzindo-se pela fórmula simples – conceito A é conceito B – os dois domínios que participam na criação deste conceito metafórico são designados, inversamente, de domínio de origem (conceito do qual se extrai informações) e domínio de destino (conceito que recebe essas informações). Numa perspetiva conceptual, a aplicação da metáfora traduz-se num desenvolvimento de *mappings* (relações de semelhança encontradas entre conceitos distintos). Ver figura 1.

Figura 1

Relação entre o Conceito A e Conceito B.



É inconcebível afirmar-se que, desde o início, este Conceito A tenha possuído semelhanças com o referido domínio de origem, pois tais paralelos só se tornaram aparentes no momento em que o último se definiu a partir do primeiro, adquirindo uma série de elementos/caraterísticas como produto dessa transferência.

2.4. Sistematização de Conceitos Metafóricos

Sendo que o quotidiano de um sujeito é marcado por uma constante receção de variadíssimos dados e informações (de origens internas e externas), os quais necessitam de ser decodificados e compreendidos, de modo a possibilitar uma manutenção/contínua presença no plano da realidade, é em concordância com Feinstein (1996), que se argumenta que o processo diário que caracteriza a evolução e interação de um indivíduo com este mundo, traduz-se numa rede de experiências adquiridas por contacto e do entendimento – não só de si próprio – como daqueles que o rodeiam, das ideias e dados que o circundam, etc.

2.4.1. Conceito abstrato e conceito familiar

Dado que um dos princípios fundamentais da teoria da metáfora cognitiva assenta na questão de que o entendimento de todas as noções abstratas envolve uma analogia à experimentação física e imediata do mundo, compreende-se que da constante interação com a realidade caberá ao sujeito formular um sistema comunicativo apropriado, criando e transformando variados símbolos – aqui tidos como os transportadores de sentido/significado – para transmitir/compartilhar informações com os seus pares.

Neste ponto, apresenta-se um novo aparte, pois não existem intenções em se aprofundar estes variados tipos de sistemas comunicativos, uma vez que tal opção apenas provocaria um desvio da temática proposta. Em contrapartida, a solução adotada (e a continuar a ser desenvolvida nas Partes III e IV), descreve uma perspetiva individual, também ela refletida na parte prática deste projeto.

Revisitando a fórmula anterior (ver figura 1) reconhece-se que um conceito abstrato (Conceito A), que descende da noção de domínio de destino, equivale a um conjunto de conceitos vivenciados diariamente, e que não pertencem ao mesmo plano do sujeito: tais como emoções; experiências estéticas; valores morais; ideias; etc.⁹

⁹ “A metáfora é uma das ferramentas mais importantes que usamos para tentar compreender parcialmente o que não pode ser compreendido totalmente: os nossos sentimentos, experiências estéticas, práticas morais e a consciência espiritual. Esses esforços de imaginação não são desprovidos de racionalidade; como usam a metáfora, empregam uma racionalidade imaginativa”. No original

Por outro lado, reconhece-se que a utilização de conceitos literais/familiares é uma consequência natural do desencadeamento da linguagem, considerados automáticos e acionados/utilizados no momento em que são necessários. Como tal, afirma-se que a linguagem abstrata é o resultado dessa mesma falha ou incapacidade do sujeito em compreender o significado de algo.

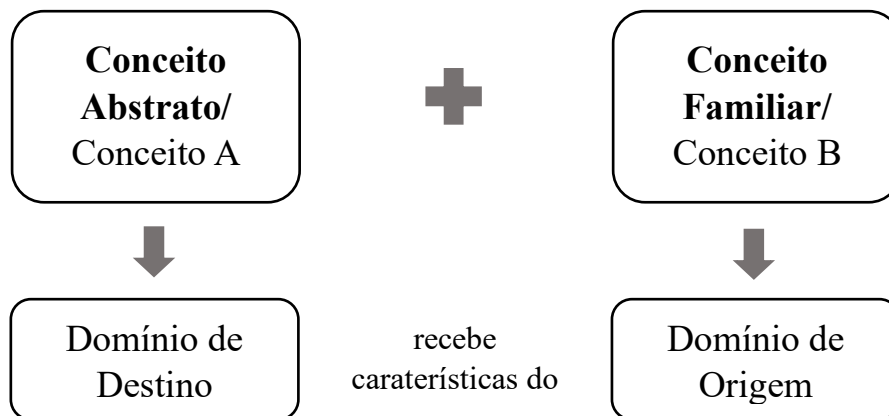
É perante este tipo de conceitos que não pertencem ao mesmo plano do sujeito, que se afirma como necessária a aplicação de um recurso que auxilie na sua compreensão. A metáfora surge neste preciso momento, definindo-se como ferramenta que utiliza um conceito mais concreto, tangível e físico (conceito familiar) para compreender todos os outros conceitos mais abstratos, difusos ou não delineados (daí afirmar-se que um Conceito Abstrato recebe as características do Conceito Familiar e que o entendimento de um Conceito Abstrato depende da familiaridade existente entre o sujeito com o domínio de origem utilizado).¹⁰ Ver figura 2.

“Metaphor is one of our most important tools for trying to comprehend partially what cannot be comprehended totally: our feelings, aesthetic experiences, moral practices, and spiritual awareness. These endeavors of imagination are not devoid of rationality; since they use metaphor, they employ an imaginative rationality” (Lakoff & Johnson, 2003, p. 193).

¹⁰ No entanto, a familiaridade por si só pode ser insuficiente para se compreender algo, visto que perante uma aplicação adequada e uma metáfora bem construída, até um indivíduo com menos conhecimento sobre o elemento pode entendê-lo parcialmente. Para mais informações, consultar Gluckberg (2003).

Figura 2

Relação entre o Conceito Abstrato e Conceito Familiar.



2.4.2. Natureza do conceito metafórico

Reiterando que a principal premissa da teoria da metáfora cognitiva refere que as noções abstratas resultam da experimentação direta e da ação física com o ambiente que envolve o sujeito. Ao aplicar a metáfora como ferramenta auxiliar na compreensão de conceitos abstratos, estabelece-se uma vasta rede de *mappings* com outros conceitos e/ou elementos mais familiares.

Neste sentido, seria irresponsável e incorreto não referir que o sujeito que realizou tais processos moveu-se por um conjunto claro de opções, motivos e perspetivas pessoais – sejam elas consciente ou inconscientemente aplicadas – e que culminam num processo de categorização, onde foram selecionados os melhores conceitos para serem usados neste processo de transferência de caraterísticas.

Admitindo-se que estas as operações cognitivas são universais – ou seja, possíveis de serem realizadas por qualquer indivíduo – tal universalidade não deve ser interpretada como facto de que todos os seres possuírem um sistema conceptual semelhante. Existem diferenças e alterações, decorrentes de diversos fatores socioculturais e individuais, que resultam numa igual mutabilidade do sistema conceptual de cada um.

Este argumento torna-se evidente numa análise aos valores fundamentais que distinguem as diferentes culturas, que – objetivamente – condicionarão a estrutura metafórica adotada por cada uma delas.

Ainda neste ponto, seria igualmente inadmissível afirmar que qualquer relação entre os conceitos A (conceito abstrato) e B (conceito familiar) seja aceitável, pois este

método utiliza sempre o conceito mais familiar para compreender um conceito mais abstrato. Ou seja, um conceito metafórico assume-se como unidirecional, impedindo que os domínios de destino sejam utilizados para compreender os domínios de origem.

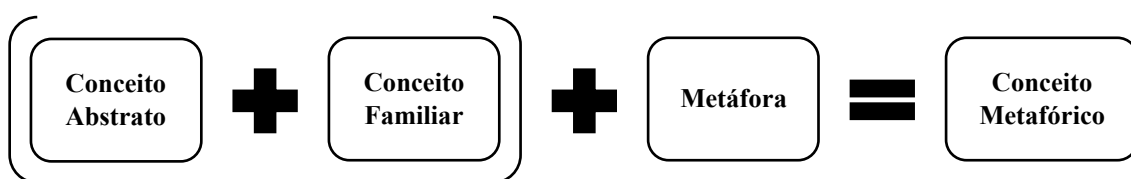
Por outro lado, não se pode afirmar que através deste processo se alcança um entendimento completo do conceito abstrato, uma vez que se trata de um conceito subjetivo e imaterial, cujas associações metafóricas estão também dependentes de uma série de opções pessoais – tornando apenas possível alcançar uma compreensão parcial deste.

Ciente dos factos, assume-se que esta investigação corrobora a perspetiva de Feinstein (1996). Neste sentido, reconhecidas as funções da metáfora como mecanismo linguístico e conceptual (tal como discutido em 2.2. e 2.3.), afirma-se o seu papel como processo e/ou ação do pensamento.

Por outro lado, ao serem avaliadas as suas capacidades na explicação e/ou ilustração parcial de conceitos abstratos (suprindo assim as deficiências da linguagem literal). Justifica-se que um conceito metafórico – o resultado deste mesmo método – demonstra como a metáfora, não só assume as funções de processo, mas também de produto dessa mesma ação mental. Algo verificável pela fórmula apresentada pela Figura 3.

Figura 3

Sistematização de Conceitos Metafóricos.



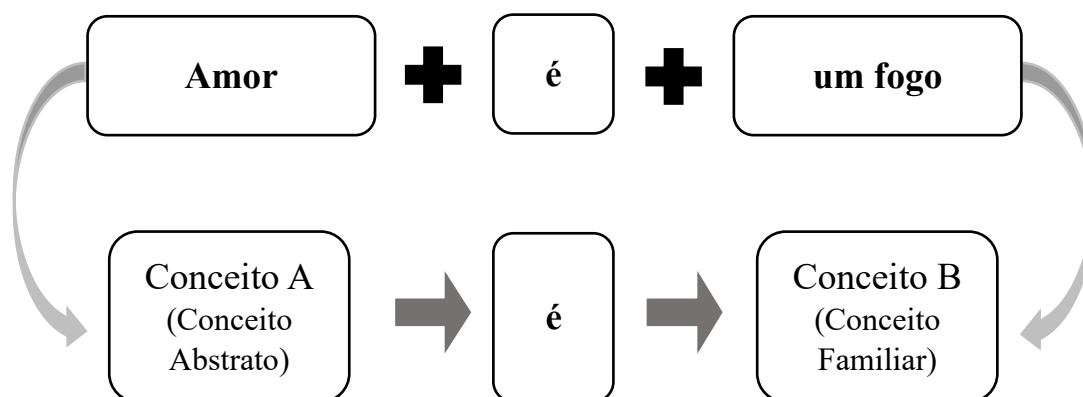
Como parte dos objetivos estabelecidos para esta investigação, procurou-se traduzir numa simples fórmula, um adequado sistema metafórico que condensasse e filtrasse diversos processos e aplicações da metáfora nos diferentes campos do conhecimento. Esse sistema seria, posteriormente, aplicado no campo visual (mais propriamente como ferramenta artística), evidenciando as capacidades deste recurso na ilustração ou tradução gráfica de conceitos incorpóreos e incompreensíveis por meio dos métodos tradicionais da lógica ou da razão.

Admitindo-se desde já, que a fórmula anterior (ver Figura 3) será aplicada como sistema comum na concepção de todas as obras que compõem este projeto autoral, deixa-se essa mesma análise e apresentação para a Parte IV desta investigação, uma vez que o que se propõem agora é uma exemplificação geral deste sistema, dando-se como exemplo o famoso verso do poeta português Luís de Camões: “Amor é um fogo que arde sem se ver” (Camões & Pimpão, 1953, p. 135).

Ao decompor e analisar tal verso, é possível notar o esquema geral da metáfora (conceito A é conceito B). Ver Figura 4.

Figura 4

Exemplificação da fórmula básica da metáfora com o verso “Amor é um fogo que arde sem se ver” (Conceito A é Conceito B).



Reiterando o papel da metáfora como ferramenta que estabelece uma comparação implícita entre conceitos. O verbo copulativo “é” funciona como elemento que enfatiza tais semelhanças.

Se a palavra “amor” desempenha a função de conceito A, enquanto “um fogo” funciona como conceito B – ao aplicar os termos abordados nos capítulos anteriores desta investigação – compreende-se que o “amor” é designado de conceito abstrato (domínio de destino), enquanto “fogo” é um conceito familiar (domínio de origem).

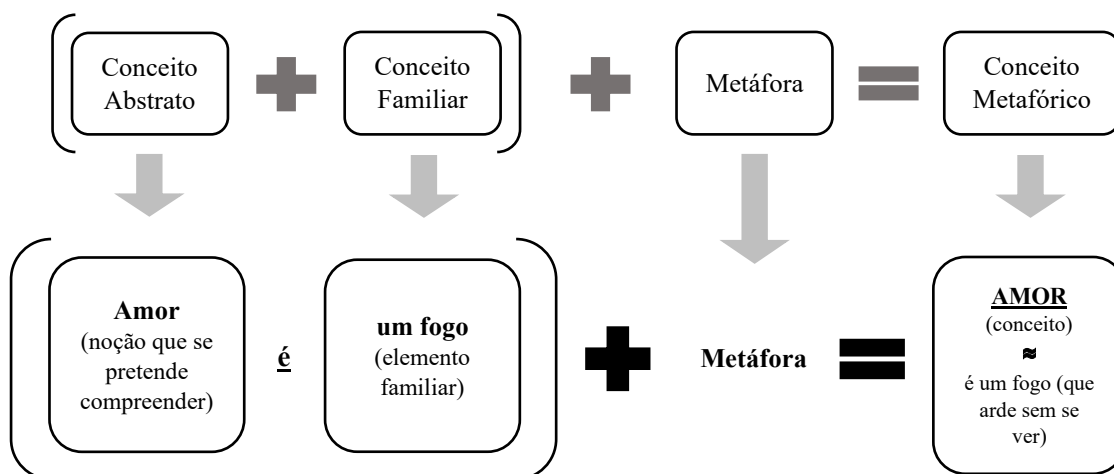
O conceito de amor é inteligível, intangível e subjetivo. Como tal, só através da utilização de um conceito mais físico, tangível e objetivo – como o fogo – é que esse conceito abstrato poderá ser compreendido.

Ao unir este primeiro trecho ao resto do verso – “arde sem se ver” – Camões confere uma ênfase gráfica e simbólica à noção de “amor”, expressando a intensidade da

paixão associada a este sentimento não visível, definindo-o – metaforicamente – como “um fogo que arde sem se ver”. Ver Figura 5.

Figura 5

Exemplificação do sistema metafórico com o verso “Amor é um fogo que arde sem se ver”.



Ciente que o exemplo utilizado partiu da esfera linguística, argumenta-se que, face à elevada popularidade e disseminação verbal do verso em questão – especificamente na cultura portuguesa – não seria errado afirmar que tal caracterização deste sentimento conquistou patamares conceptuais.

Reitera-se que um conceito metafórico não é universal, e tal como foi analisado em 2.4.2., a sua compreensão e validade estão altamente dependentes da estrutura metafórica de cada indivíduo ou cultura. Contudo, uma vez que esta investigação é produto de um relatório de mestrado elaborado em contexto e para uma instituição portuguesa, esta famosa metáfora de Camões pareceu apropriada para exemplificar o funcionamento do conceito metafórico.

Parte III – A Metáfora no Contexto Artístico

Apresentada a história, natureza e funções do principal elemento criativo que alicerça este projeto. Servirá esta terceira parte da investigação, não só para demonstrar a aplicação da metáfora enquanto ferramenta visual, mas também a viabilidade do sistema metafórico apresentado no capítulo anterior (ver Figura 3).

É evidente que discutir a metáfora em contexto artístico traduzir-se-ia num alargamento do âmbito proposto para esta investigação, pois todas estas questões sobre valorização e interpretação lateral dos elementos de uma obra, não são recentes no panorama/história das artes (poderá dizer-se inclusive, que talvez não existirá arte sem metáforas).

Dada a complexidade deste recurso, a imensidão de artistas que trabalham com/sobre o mesmo e ao facto deste texto se cingir a um relatório de projeto, apresentam-se – desde já – quatro tópicos fundamentais que compõem um manifesto artístico próprio. Estes tópicos serviram como pontos estruturais e orientadores para a execução do trabalho prático (a ser apresentado na Parte IV), bem como filtros e/ou condições empregues na seleção de dois artistas contemporâneos que demonstram como este recurso pode ser aplicado no contexto artístico.

Deste modo, reconhece-se (a) a anuência e utilização da metáfora como mecanismo criativo e ferramenta predileta que auxilia na compreensão de experiências ou elementos estranhos; (b) a aplicação de símbolos como transportadores de sentidos; (c) a identificação do plano imaginário/fantástico como espaço que legitima todo o processo, conteúdo e interpretações concebidas por meio deste sistema; e (d) a intenção e ilustração dos elementos compositivos como ideais deles mesmos – como pontos fundamentais de um manifesto orientador e estrutural para esta proposta e projeto – bem como filtros que foram aplicados ao amplo contexto artístico onde a metáfora atua.

Neste sentido, privilegiaram-se artistas que possuem um sistema de tradução e representação semelhante ao apresentado – utilizando a metáfora como ferramenta visual – unindo-a a conceitos reconhecíveis e tangíveis (bem como ao seu simbolismo), permitindo assim a compreensão de noções mais complexas.

Por outro lado, favoreceram-se aqueles que apresentam uma opinião idêntica sobre a função do mundo imaginário, destacando-se também pelo alto cariz realista das suas obras (uma função crucial na concretização e transmissão destes conteúdos).

Após consideradas as opções e a presença destes quatro filtros no trabalho de cada artista, selecionou-se Vladimir Kush e Michael Cheval para a análise que será feita em seguida, recusando-se assim quaisquer outros autores e percursos de estilos artísticos

adjacentes ao popularmente conhecido movimento surrealista, e que – embora se cruzem em alguns pontos específicos desta proposta de investigação – distanciam-se num qualquer dos outros três pontos.

Contudo – e igualmente consciente da natureza subjetiva deste recurso (dependente das escolhas e características pessoais do sujeito que o usa) – a seleção destes artistas também se deveu a uma identificação pessoal, em termos estéticos, técnicos e conceptuais, com os seus estilos e projetos.

Vale ainda referenciar que, por vezes, o trabalho destes dois artistas – Vladimir Kush e Michael Cheval – é apelidado ou categorizado como surrealista. No entanto, esta é uma adjetivação rejeitada pelos autores, pois os seus trabalhos em nada se enquadram na classificação deste movimento artístico do século XX, mas sim, nos estilos artísticos denominados de Realismo Metafórico e Absurdo (algo que será desenvolvido mais adiante).

3.1. Michael Cheval – Absurdo

Iniciando com a análise destes artistas – Michael Cheval – é um artista contemporâneo cuja obra se define como parte de um estilo artístico intitulado de “Absurdo”,¹¹ caracterizado como uma possível representação do lado invertido da realidade,¹² que se manifesta como “um jogo de imaginação, onde todos os laços são cuidadosamente escolhidos para construir uma trama literária” (Cheval, 2009b).¹³

Antes mesmo de prosseguir com a análise do termo, reconhece-se que a sua definição não é universal, pelo que – e no contexto desta investigação – privilegia-se a perspectiva de Cheval em detrimento de qualquer outro sentido popularizado pela doutrina do absurdismo.

Esta afirmação tem como objetivo salientar a existência de divergências e de uma variedade, não só de definições, mas também das soluções adotadas para responder à principal problemática desta filosofia. Dessa forma, recusam-se já aqui, argumentos de filósofos existencialistas como Chestov, Jaspers e Kierkegaard – uma vez que tendem para uma solução de escapismo – como principal contra-argumento para a noção/condição em questão.

Não se cogita refutar quaisquer opiniões apresentadas pelos filósofos enunciados. Tal recusa surge apenas do facto de (a) não ser essa a proposta desta investigação e (b) não se perceberem tais formas de escapismo como soluções decorrentes na obra de Cheval.

Deste modo, o que se reconhece é uma certa equivalência entre o projeto deste artista e as respostas apresentadas pelo ensaísta franco-argelino Albert Camus, na sua obra “O mito de Sísifo”.

Passando à explicação, compreende-se que para Camus, o absurdo traduz-se uma visão conflituosa entre aquilo que o sujeito procura no mundo onde se insere (ou seja, uma razão ou uma qualquer ordem que justifique as suas ações/existência) e a verdadeira

¹¹ “O absurdo, como qualquer outro gênero, tem regras próprias. Mas compreende tudo o que está fora das regras e limites comuns”. No original “*Absurdity, like any other genre has its own rules. But it comprises everything, which lies outside of common rules and boundaries*” Carrillo (2008).

¹² Citando Frank Zappa, Cheval afirma que “para mim o absurdo é a realidade”. No original “*To me absurdity is the reality*” (Huckleberry Fine Art Gallery, 2014, 0:04-0:24).

¹³ No original “*game of the imagination, where all ties are carefully chosen to construct a literary plot*”.

forma segundo a qual tal universo opera e se apresenta (um espaço absurdo, ou um caos sem forma).

Como tal, esta tangência entre a noção de “absurdo” defendida pelo ensaísta, face aquela que se observa em Cheval, justifica-se pelo facto de as imagens criadas pelo último remeterem para essa mesma ideia do mundo, um lugar irracional, onde todas as ações e desejos parecem culminar em algo sem sentido.

Perante uma definição original que acumula uma certa carga pessimista, pejorativa, e até mesmo cética – não o fosse o “absurdo” produto da filosofia existencialista – e explicado como a necessidade por significado, num universo onde tal não existe. Camus sugere que um sujeito absurdo tem no ato criativo um método que lhe permite lidar com o desgaste trazido pela realização da sua própria condição. Dessa forma, tendo em vista que os trabalhos de Cheval apresentam um tom mais alegre e otimista face à perspetiva filosófica do termo, poderá afirma-se que as suas obras são atos de expressão criativa que reconhecem a impossibilidade de escapar deste mundo absurdo, sendo apenas possível aceitá-lo e ilustrá-lo.

Esta propensão de aceitar o destino absurdo reservado à humanidade, foi retratado por Camus através da evocação da personagem da mitologia grega – Sísifo – tido como o herói absurdo por excelência, eternamente punido pelos deuses a rolar uma enorme pedra até ao topo de uma colina do submundo, apenas para que esta rolasse de volta para base da encosta.

Para Camus, a punição desta personagem funciona como derradeira representação desta condição absurda, alegando a necessidade de se chegar a um entendimento com os factos da vida e da existência de um sujeito, procurando apenas encontrar felicidade nos problemas dos quais não se consegue escapar.

Para Cheval estes mesmos aspetos desconhecidos e as situações paradoxais deste universo são valorizadas, pois permitem vivificar elementos comuns e quotidianos sob novas cores ou ângulos, fomentando uma sensação evolutiva, originada pela ampliação de horizontes oferecida pelas respostas/soluções dadas nestes trabalhos.

Por outro lado, reconhece-se ainda que este estilo é produto da passagem do artista pela Alemanha, em 1980, e da consequente absorção da cultura e filosofia ocidentais (em particular das obras literárias de Lewis Carroll e dos Irmãos Grimm, bem como dos poemas absurdos de Edward Lear).

Cheval pretende assim criar um jogo de imaginação, combinando passado, presente e futuro, para produzir imagens altamente realistas, semelhantes à arte holandesa do século XVII.

3.2. Vladimir Kush – Realismo Metafórico

Prosseguindo com um estudo ao estilo e obra de Vladimir Kush, é importante salientar que a escolha de analisar este artista em segundo lugar não foi aleatória, uma vez que, entre os selecionados, Kush foi quem mais influenciou este projeto autoral, sendo esta sua menção ainda mais pertinente no quesito da aplicação da metáfora como ferramenta visual.

Para melhor compreender o papel atribuído a Kush como modelo e referência ao projeto apresentado, realizou-se uma entrevista com o artista – por videoconferência – a 21 de novembro de 2023. E entre tópicos pertinentes sobre a definição do seu estilo artístico, a interpretação de alguns dos símbolos e obras que compõem o seu portefólio, etc, procurou-se também por importantes conexões e contrastes entre o trabalho de Kush e o projeto autoral em questão.

Deste modo, e recusando quaisquer nomenclaturas enquanto estirpe surrealista, contestando assim qualquer caracterização sua como movimento/estilo artístico que analisa e representa imagens originárias dos sonhos ou do inconsciente – o Realismo Metafórico – criação original do artista, reconhece as funções e capacidades da metáfora no quotidiano, afirmando uma possível aplicação das mesmas enquanto objeto de trabalho e elemento visual.

Tal como expresso no seu slogan, o objetivo de Kush é “refletir o mundo no espelho da metáfora” (Vladimir Kush - Kush Fine Art, n.d.)¹⁴ – e semelhante ao referido em 2.3. – o artista não considera que este recurso esteja somente ligado à esfera linguística, funcionando também como ferramenta conceptual que apoia a liberdade da imaginação individual e coletiva, permitindo ao ser humano estabelecer conexões entre conceitos/objetos aparentemente distintos.

Perante as persistentes falhas dos instrumentos lógicos e racionais, no que concerne à definição e apoio na compreensão de conceitos de carácter abstrato, Kush afirma que uma aplicação conjunta entre a metáfora e os símbolos, traduzir-se-á um método superior que possibilita a qualquer sujeito uma hipótese de alcançar o inteligível,

¹⁴ No original “*To reflect the world in the mirror of the metaphor*”.

pois “a linguagem dos símbolos é um meio que as pessoas utilizam para reconhecer o seu lugar no cosmos, os seus atos e o valor daquilo as rodeia” (Kush, 2002, p. 6).¹⁵

Para o artista, a metáfora pode ser interpretada como uma ponte que conecta os planos do tangível e do inacessível, e com recurso à mitologia mundial e aos contos de fadas pode-se igualmente conectar a realidade e a imaginação. Esta visão é apoiada nas palavras do poeta argentino Jorge Luís Borges, que sugere este recurso como essencial para “construir uma ponte entre essas duas noções absolutamente distantes e não relacionadas, e quanto mais profunda a distância entre elas, mais emocionante é a construção da ponte” (Cruz, 2023, 1:21-1:43).¹⁶

Sendo da opinião que metáfora privilegia conexões existentes – muitas das quais permanecem ocultas – e que ao serem percecionadas, não só permitem a discussão dos diferentes problemas que afetam o mundo, como facultam/revelam mais informações sobre o passado, presente e futuro, quando comparadas às ferramentas habituais/tradicionais. Kush descreve que diversas questões do universo podem analisadas por meio de relações metafóricas, pois este recurso traduz-se num método que transcende o popular papel de ornamento ou acréscimo retórico, possibilitando uma reflexão sobre as ambiguidades, complexidades e incertezas da vida moderna.

O estilo artístico de Kush – metafórico por definição e realista na sua concretização – desafia uma crença de um mundo feito de factos, que, por regra, resulta do crescimento e amadurecimento natural de um indivíduo.

Finalizada esta introdução dos dois artistas seleccionados, afirma-se que tanto as obras de Kush, como as de Cheval, são altamente metafóricas. E, embora este recurso e seu uso não estejam tão delineados no trabalho de Cheval, as suas obras também requerem uma considerável atenção para se decodificarem as diversas associações ocultas nos seus trabalhos, pois como o artista justifica “em todas as minhas imagens procuro analisar e depois converter em metáfora tudo o que me causa uma impressão” (Carrillo, 2008).¹⁷

¹⁵ No original “*The language of symbols is one mean that people use to acknowledge their place in the cosmos, their acts, and value of their surroundings*”.

¹⁶ No original “*Building a bridge between those two absolutely distinct and unrelated notions, and the deeper is the gap between them, the most exciting is a construction of the bridge*”.

¹⁷ No original “*In all my images I try to analyze and then convert to metaphor, everything that makes an impression on me*”.

Explorados os artistas e respectivos estilos a que se vincularam, propõe-se, agora, analisar duas obras de cada, a fim de se demonstrar os diversos paralelos entre as mesmas e o projeto autoral (a ser apresentado na Parte IV).

3.3. Análise das Obras

3.3.1. “*Air of Attraction*”

Iniciando-se com duas obras de Cheval, prossegue-se com o estudo de “*Air of Attraction*”, cujo principal elemento da composição é uma criança fantasiada de Arlequim a tocar um alaúde (ver Figura 6).

Reiterando que o carácter absurdo que caracteriza o trabalho deste artista tende a ser evidenciado em ações e elementos que, obviamente, carecem de sentido, ou são incomportáveis de pertencer ao plano de realidade que caracteriza este mundo. Observa-se que a personagem principal da obra encontra-se sentada numa almofada, em plena natureza – rodeada de maçãs caídas – estando o seu olhar inocente fixo numa única maçã suspensa no ar.

Observando a imagem, além da clara presença e posição estranha em que uma única maçã se encontra, não são perceptíveis quaisquer sinais de ceticismo ou espanto da figura perante tal evento – agravando-se assim o carácter paradoxal e absurdo da cena.

Reconhecendo-se um particular interesse do artista pela música, aponta-se para uma melodia possivelmente calma e relaxante que impera sob ação, justificada pela expressão facial ou corporal da figura e pelas leis da gravidade – ou da sua ausência – que contribuem para o carácter sinestésico da obra.

Argumenta-se que este conjunto de informações e elementos, juntamente com a qualidade paradoxal da maçã suspensa, conduzirão o espetador numa corrente de distração involuntária, semelhante ao comportamento dos mais jovens (cujo fenómeno de total imersão em brincadeiras ou em mundos imaginários é-lhes frequentemente associado).



Figura 6. Michael Cheval, *Air of Attraction*, 2009a, óleo sobre tela, 14” x 11”.

3.3.2. “*Love is Blind II*”

Por outro lado, em “*Love is Blind II*” (ver Figura 7) reitera-se o prazer de Cheval pela música e reconhece-se a influência da canção “*Love is Blind*”, de David Coverdale.¹⁸

Reconhecendo que as características absurdas e paradoxais – empregues nos objetos e cenários que compõem as obras de Cheval – funcionam como um método que possibilita compreender conceitos e noções impossíveis de serem entendidos, segundo os métodos racionais e tradicionalmente usados. O artista utiliza estes mesmos elementos e processos para analisar e ilustrar a ideia abstrata “amor”.

Neste sentido, Cheval assume o rosto retratado – inspirado na atriz Audrey Hepburn – tanto como máscara que encapsula este conceito não delimitado ou como parte de uma figura paradoxal onde apenas a cabeça e as mãos aparecem. Os seus olhos foram substituídos por lábios (um órgão crucial para a comunicação amorosa e símbolo global

¹⁸ Para mais informações, consultar Apseloff (2014, pp. 86–87).

de ternura e desejo), sublinhando assim o facto de o objeto ser mais conceito do que a representação exata de uma mulher.

A utilização de figuras com certos elementos do corpo ausentes é uma das características mais comuns da série de obras “*Playhouse of the Quintessence*”, tratando-se uma técnica que Cheval considera determinante na comunicação deste tipo de ideias, concebendo às figuras apenas os atributos humanos necessários que permitam a transmissão adequada da mensagem.

Ao examinar os diversos componentes do chapéu que Hepburn usa, notam-se que várias rosas brancas (símbolos de amor, prosperidade e pureza) brotam do seu topo, agrupando-se em dois *bouquets*, cujos contornos se alinham para formar o desenho simplificado de um coração (ver Figura 8).

No centro destes elementos, duas personagens estão abraçadas e quase se beijam. Contudo, argumenta-se que, se a figura masculina permanece de olhos fechados, enquanto a figura feminina os mantém abertos, tal detalhe serve para enfatizar uma das mais notórias características deste sentimento – a impossibilidade de ser definido ou universalmente avaliado com base numa análise racional ou visual dos factos visíveis.

Por outro lado, o artista também destacou a relevância do cenário em que a figura de Hepburn “flutua”, podendo-se afirmar que o mar tranquilo e a tempestade em formação funcionam como metáforas que traduzem a atmosfera potencialmente traiçoeira e imprevisível que caracteriza qualquer relação amorosa.

Dado que a noção “amor” é altamente subjetiva e incompreensível, Cheval elaborou um modelo compositivo onde todos os elementos apresentam uma grande carga simbólica de associações ao tema – funcionando como pequenas peças que têm como tarefa principal auxiliar na sua definição.

O modelo em questão, que visa estruturar um conceito abstrato, é, juntamente com os figurinos extremamente elaborados que adornam as personagens de Hepburn e o casal, uma marca gráfica recorrente nas obras de Cheval.



Figura 7. Michael Cheval,
Love is Blind II, 2013, óleo
sobre tela, 30'' x 24''.



Figura 8. Imagem manipulada
da pintura de Michael Cheval,
Love is Blind II.

3.3.3. “*Departure of the Winged Ship*”

Na obra “*Departure of the Winged Ship*” – de Vladimir Kush – o elemento marcante da composição é um veleiro, cujos mastros ostentam numerosas borboletas, em lugar das supostas velas. As suas asas aparentam desempenhar corretamente o papel dos componentes ausentes, recebendo o forte vento que impulsiona a embarcação para mar aberto. No entanto, apesar de as condições marítimas parecerem calmas, a atmosfera ventosa na qual a narrativa se desenvolve é realçada, não só pela ondulação das águas, mas também pelos cortes abruptos na silhueta das nuvens (ver Figura 9).

A subespécie representada no quadro – as borboletas-monarcas – famosas por realizarem voos transcontinentais (cujas rotas vão desde a África à Escandinávia, dos EUA à Europa, ...), são simbolicamente reconhecidas como ícones e transmissores dos sentimentos de beleza e de felicidade que inspiram quem parte rumo a um destino distante.

Associadas aos melhores momentos da vida e à boa sorte (segundo a cultura japonesa), Kush considera as borboletas como símbolos autobiográficos que remetem para a sua viagem física, desde a Rússia até aos EUA.¹⁹

Por outro lado, o artista também utiliza esta mesma espécie como metáfora que ilustra a imortalidade, ressurreição e libertação da alma humana. Ao evocar as diversas analogias feitas pelos antigos gregos e cristãos, Kush reflete na forma de como as fases metamórficas das borboletas poderão traduzir-se numa semelhante representação dos diferentes estágios da alma humana.

Passando à explicação, justifica-se que a ascensão e evolução das almas (tanto a níveis espirituais como psicológicos) poderá ser traduzida pelo processo metamórfico desta espécie (de larva para casulo e de casulo para borboleta). Sendo que a fase embrionária da alma remete à versão preliminar deste ser, o seu estágio final é caracterizado pelo abandono do casulo e mutação final.

¹⁹ Para mais informações, consultar Kush (2002, pp. 34–35).



Figura 9. Vladimir Kush, *Departure of the Winged Ship*, 2000, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

3.3.4. “*Flying Fish*”

Por outro lado, em “*Flying Fish*”, Kush enfatiza a distância entre as noções de vida e morte, criando uma espécie de justaposição entre a imagem de um bombardeiro que lança contínuas bombas pelas suas comportas, e o ato de desova característico dos peixes (ver Figura 10).

Esta dualidade entre tais noções antagônicas é ilustrada pelas bombas (símbolo universal da morte e destruição) que se metamorfoseiam em pequenos peixes, lançados de uma aeronave (estabelecendo uma ligação direta com o nascimento de um novo ser vivo).

O confronto entre estas noções é ainda mais evidente pelo *design* da própria aeronave, que conserva a integridade gráfica típica dos peixes-voadores, reforçando assim que tais argumentos com bases comparativas ao ato de desova, não são descabidos.

Em contrapartida, na entrevista com o artista, Kush traçou um outro paralelo entre estas ideias e as figuras de Eros e Tânato (as personificações da mitológica greco-romana do amor e da morte).²⁰ Como tal, justifica-se um possível cruzamento com o conceito de “*Death Drive*” do psicanalista Sigmund Freud – que estabeleceu uma relação semelhante entre tais noções e figuras – associando Eros à vida (descrevendo a pulsão sexual como uma predisposição das espécies para preservar a linhagem e/ou para procriar) e Tânato com a morte (ilustrando assim os impulsos e instintos autodestrutivos das espécies).



Figura 10. Vladimir Kush, *Flying Fish*, 2023, óleo sobre tela, 49” x 72”.

²⁰ Para mais informações, consultar Cruz (2023).

Parte IV – Projeto Prático

Ao recapitular o percurso desta investigação, é perceptível que, além da exploração, da contextualização e dos cruzamentos interdisciplinares realizados sobre metáfora, também se estabeleceu uma posição pessoal sobre este conceito e possíveis aplicações do mesmo, resultado de uma capacidade constante em discernir o carácter subjetivo que caracteriza, tanto este recurso, como outro – igualmente relevante para o projeto autoral – e que foi introduzido na Parte I (o mundo imaginário).

Ciente da ampla variedade de contextos em que a metáfora atua, bem como da diversidade de artistas que trabalham com/sobre a mesma, tornou-se indispensável a aplicação de um processo de filtragem que – além de crucial num momento de seleção dos autores a serem analisados – também funcionasse como um filtro que impedisse que o cerne e a proposta assumidas para esta investigação se alastrassem infinitamente.

Como tal, e reiterando a posição expressa na Parte III desta investigação, utilizaram-se como filtros neste processo, os quatro principais pontos que compõem o manifesto aí enunciado.

Desta forma, dedicou-se esta quarta parte à realização uma análise mais aprofundada sobre cada um desses mesmos pontos, de forma que, para cada capítulo (entre 4.1. e 4.4.), correspondesse a análise necessária de um ponto em específico.

Além de estabelecerem conexões e distanciamentos entre este projeto e a obra Kush e/ou de Cheval, cada um destes capítulos também serviu como espaço de reflexão e argumentação sobre a defesa, viabilidade e relevância deste sistema metafórico para o panorama artístico.

4.1. A Metáfora como Ferramenta Visual

Tal como se declarou no primeiro ponto deste manifesto “reconhece-se a anuência e utilização da metáfora como mecanismo criativo e ferramenta predileta que auxilia na compreensão de experiências ou elementos estranhos” (ver Parte III).

Deste modo, e em concordância com Kush, reconhece-se que “a metáfora não é nova. Aristóteles colocou-a como a percepção intuitiva de semelhança em coisas que são diferentes” (Cruz, 2023, 3:42-3:49).²¹

Dado o potencial desta ferramenta no esclarecimento e clarificação parcial de conceitos intangíveis, sustenta-se que, diante das óbvias funcionalidades interdisciplinares da metáfora, o sistema apresentado na Figura 3 poderá funcionar como uma opção/método a ser igualmente aplicado nas artes plásticas.

Após examinada a história da metáfora, a sua disseminação e variedade de aplicações, não seria descabido afirmar-se que diversos autores e/ou estilos ultrapassaram a estrutura formal básica do termo (ou seja, Conceito A é Conceito B). Essas transformações e variações são comprovadas, seja pela aplicação e combinação de noções complementares ao recurso, ou pelos fundamentos distintos que sustentam os diferentes estilos artísticos a que um autor se associa.

O que se alega é que esta difusão é, sobretudo, determinada pela estrutura metafórica empregue (que varia de indivíduo para indivíduo ou de cultura para cultura). Nesse sentido – dada a natureza subjetiva e divergente de qualquer sistema metafórico – qualquer separação entre o processo/método metafórico usado e o seu autor/criador prevê-se como impossível (sendo tal afirmação inteiramente verificável pelo valor distinto que Kush e Cheval atribuem ao recurso).

Se Kush confere à metáfora um papel determinante na consciencialização de um indivíduo para as relações e semelhanças entre os diversos elementos que o rodeiam (assumindo-a como um catalisador para o seu desenvolvimento). Cheval utiliza-a como um método de propagação de novos significados e ideias (igualmente necessária para decifrar diversos conteúdos/assuntos ocultos do quotidiano).

Retomando ao papel e relevância dada à metáfora neste projeto específico, esta investigação concentrou-se, sobretudo, nas capacidades deste recurso como instrumento

²¹ No original “*Metaphor is not new. Aristotle had put it as an intuitive perception of likeness in things there are different*”.

que clarifica ou materializa conceitos que pertencem a um plano distinto daquele em que sujeito está inserido.

Estes conceitos – caracterizados como intangíveis e impossíveis de serem entendidos caso não se estabeleça uma qualquer relação de semelhança com outro conceito físico e mais familiar – foram considerados na seleção dos artistas para análise, uma vez que semelhantes preocupações estão também espelhadas nas obras de Cheval e de Kush.

Dado que a definição de “Absurdo” usada por Cheval é caracterizada como algo que carece de sentido, paradoxal e incompreensível segundo métodos racionais – utilizou-se a versão mais abrangente do termo – bem como o conflito e discrepâncias que este coloca.²²

Desta forma, afirma-se que o trabalho Cheval descreve uma espécie de representação – feita pelo homem racional – sobre a irracionalidade do mundo, bem como dos conceitos que se experimentam. O Absurdo desempenha assim a mesma função que a metáfora tradicional, permitindo a compreensão de conceitos que estejam além dos limites da racionalidade.

Por outro lado, Kush partilha da mesma opinião apresentada tanto neste projeto, como por Cheval, justificando o seu argumento com recurso às evidências obtidas em estudos da história civilizacional.

Para o artista, as técnicas e abordagens tradicionais não produzem soluções, nem definições adequadas ou eficazes sobre diversas questões necessárias para um bom funcionamento do sistema conceptual humano. A tradução para termos simples de questões de foro abstrato ou metafísico é uma tarefa que as ferramentas racionais tendem a falhar. Deste modo, o artista apresenta a metáfora como ferramenta predileta que auxilia no entendimento de conceitos aparentemente opostos, referindo que:

Existem poucos meios pelos quais conceitos difíceis como a criação do universo ou o funcionamento interno dos seres vivos são compreendidos. Mas, ao contrário do cientista, o artista não analisa nem dissecar tais conceitos – ele usa metáforas

²² Para mais informações, consultar Merriam-Webster (2024).

para conectar o que a maioria das pessoas antes dele vê como separado (Kush, 2002, p. 6).²³

Em correlação com estes dois estilos, também se admite uma segunda preocupação comum aos autores selecionados. Preocupação essa que a metáfora procura apoiar.

Ao crescer, o ser humano abandona a sua infância e inocência, bem como os contos de fadas ou histórias fantásticas, ingressando – desta forma – num mundo no qual é exigida uma plasticidade na execução das mais diversas tarefas.

Exigem-lhe uma conversão deste seu sistema conceptual para um modelo mais racional ou cientificamente valorizado. Como tal, tanto os artistas como este projeto apresentam as suas dúvidas em relação ao uso de métodos que não privilegiam as associações e semelhanças dos elementos, uma vez que se comprovou que as soluções fornecidas pelos métodos tradicionais são altamente questionáveis.

²³ No original “*There are few means by which difficult concept such as the creation of the universe or internal workings of living beings are understood. But unlike the scientist, the artist neither analyses nor dissects such concepts – he uses metaphors to connect what most people before him see as separate.*”

4.2. Tradução Simbólica

Prosseguindo-se com a análise ao segundo ponto do manifesto “a aplicação de símbolos como transportadores de sentidos” (ver Parte III). Sublinha-se a complexidade do processo metafórico que opera tanto nos trabalhos de Kush e Cheval, como nos trabalhos práticos que acompanham esta investigação.

Desta forma, defende-se como necessária a utilização dos símbolos como componentes e veículos de significados, indispensáveis na compreensão da equação apresentada na Figura 3.

Desempenhado as funções dos designados conceitos familiares, estes símbolos serão aliados à metáfora e à sua capacidade em transferir dados entre âmbitos, permitindo assim uma compreensão parcial de um conceito abstrato.

Admitindo-se uma naturalidade quanto à seleção deste método, argumenta-se que a aplicação de símbolos em processos metafóricos não é recente, pois Kush atribuiu-lhes capacidades de aproximação ao inalcançável (possibilitando a projeção dos sentimentos, emoções e subconsciente de um sujeito nos elementos que o rodeiam).²⁴

Por outro lado, Cheval considerava-os como ferramentas essenciais na sua prática de colocar objetos figurativos em situações paradoxais.²⁵

Neste sentido, e consciente de uma possível categorização ou projeção do mesmo *modus operandi* que define este projeto nos trabalhos dos artistas selecionados, defende-se que a conceptualização do conceito metafórico – traduzida pela fórmula apresentada na Figura 3 – poderá ser reduzida a dois tipos de paralelismos que surgem da ação conjunta entre a metáfora e os símbolos – paralelismos simbólicos ou semióticos – assumidos como tradução visual esperada e produto da fórmula já apresentada.

²⁴ Para mais informações, consultar Kush (2002, pp. 6–7).

²⁵ Para mais informações, consultar Vais (2003).

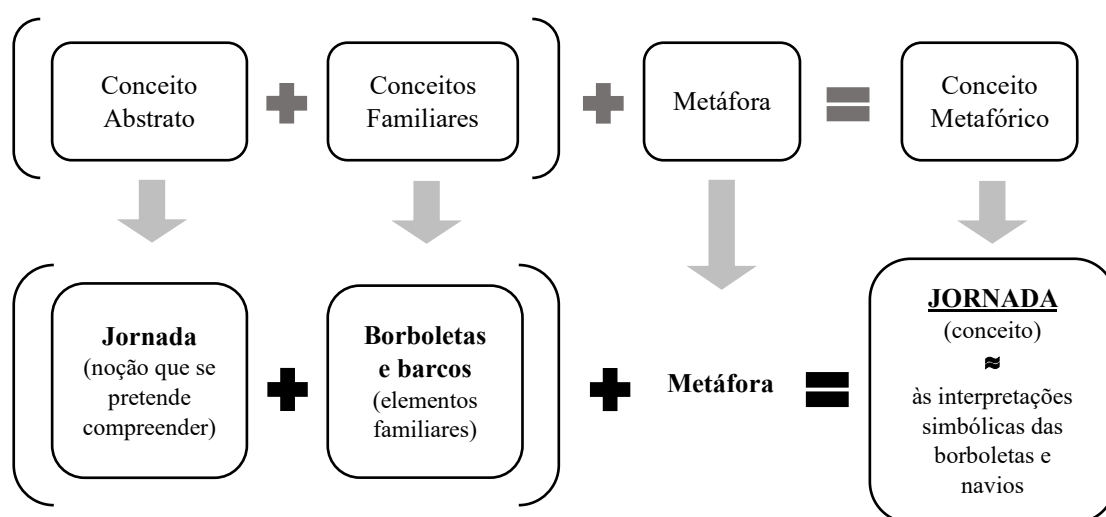
Propondo exemplificar do uso deste sistema nas obras de Kush e de Cheval, observe-se que, em “*Departure of the Winged Ship*”, a relação semiótica da imagem surge do aspeto funcional idêntico, entre as asas das borboletas e as velas ausentes.

Por outro lado, justifica-se que tanto as borboletas como os barcos desempenham a função de objetos familiares e tangíveis da obra, partilhando da mesma interpretação simbólica que os associa ao conceito de jornada.²⁶

Ao utilizar o valor simbólico destes dois elementos tangíveis numa ação conjunta com a metáfora, argumenta-se que Kush procura a conceptualização parcial da noção abstrata de jornada (tal como descrito na Figura 11).

Figura 11

Conceptualização parcial da noção de “Jornada” na obra “*Departure of the Winged Ship*”.



Em “*Flying Fish*”, entre as semelhanças gráficas do peixe-voador e do bombardeiro; da sua prole e as bombas; e dos atos idênticos que são o período de desova desta espécie e o lançamento destas armas. O aspeto simbólico desta obra surge desta última associação, na qual a desova (momento associado à fertilidade, à criação e à vida)

²⁶ As interpretações simbólicas destes dois elementos foram, naturalmente, verificadas com recurso a dicionários de símbolos. Para mais informações, consultar Chevalier e Gheerbrant (1996a; 1996b).

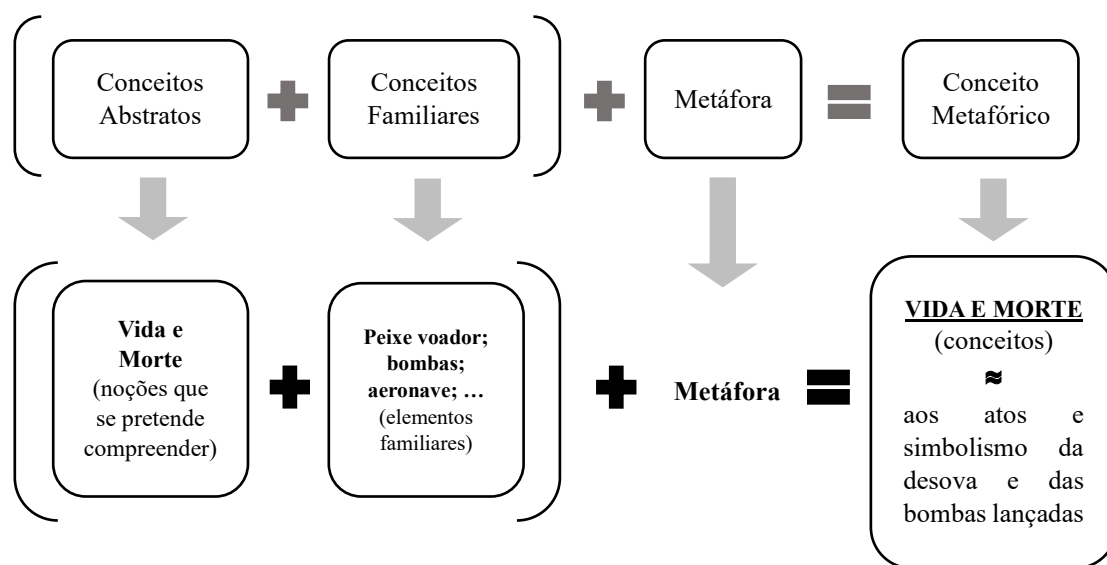
é apresentada como uma justaposição ao lançamento das bombas (símbolos universais da morte, destruição e terror).²⁷

Reafirmando-se as palavras do artista durante a entrevista realizada, Kush sublinhou que a principal relação simbólica da obra prende-se no distanciamento entre as noções abstratas de vida e de morte.

Utilizando o mesmo sistema e metodologia de análise de “*Departure of the Winged Ship*”, designam-se os peixes, as bombas e a própria aeronave como os conceitos familiares da obra. Todavia, a metamorfose entre o ato de desova e o lançamento das bombas pelas comportas do bombardeiro ilustrado, funcionam como representação/materialização física dos conceitos de vida e de morte, respetivamente. Ver Figura 12.

Figura 12

Conceptualização parcial das noções de “Vida” e “Morte” na obra “*Flying Fish*”.



Ao analisar as obras de Cheval sob a mesma metodologia, torna-se evidente que as relações metafóricas são menos acentuadas em relação às encontradas no portefólio de Kush, uma vez que o seu trabalho privilegia encadeamentos conceptuais em detrimento dos figurativos (uma posição igualmente válida para a investigação em curso).

²⁷ As interpretações simbólicas destes dois elementos foram, naturalmente, verificadas com recurso a dicionários de símbolos. Para mais informações, consultar Chevalier e Gheerbrant (1996c; 1996d).

Numa observação de “*Air of Attraction*” e “*Love is Blind II*” revela-se esta escassez de paralelismos formais, argumentando-se que a maioria das correlações feitas concentram-se nas questões simbólicas que se transmitem, e que favorecem a projeção imaginária do observador na figura e na ação/experiência retratada, bem como a materialização de conceitos vagos e indefinidos.

Uma questão fundamental a ter presente ao analisar o trabalho de Cheval é que a própria natureza absurda das suas criações é impossível de se desvincular das associações que se formulam. Pois estas estranhezas e incongruências são factos imutáveis e invariáveis que existem neste mundo e que não podem ser analisados por meio de fórmulas/sistemas racionais.

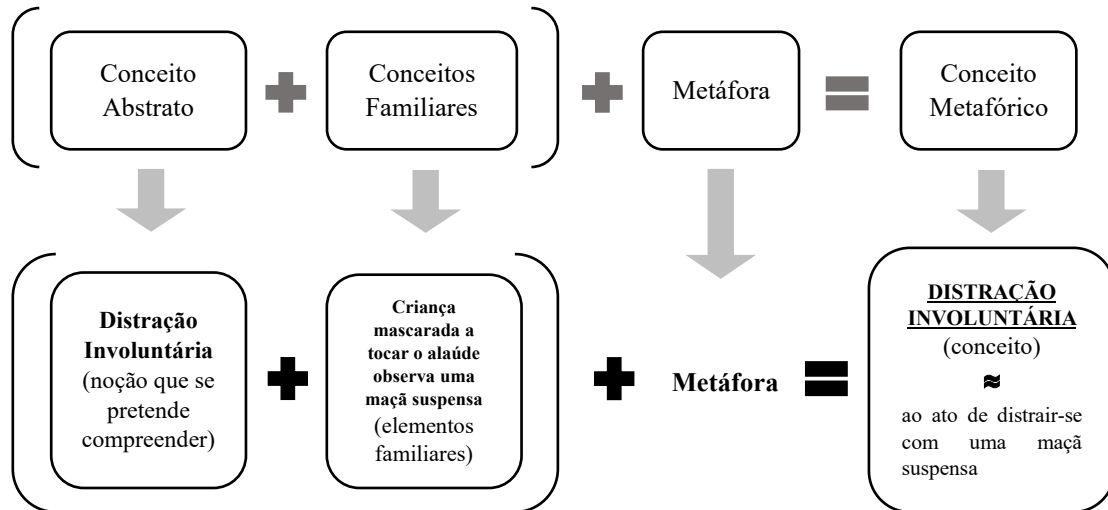
Contudo, o facto do projeto de Cheval contemplar esta vertente absurda, não compromete a viabilidade do sistema apresentado (Figura 3), nem um possível uso do mesmo na decomposição dos elementos que compõem as suas obras.

“*Air of Attraction*” – tal como se assumiu num momento anterior – conceptualiza a noção abstrata de distração involuntária. Deste modo, tanto a criança mascarada de Arlequim, como a maçã suspensa ocupam a posição de conceitos familiares da obra (mesmo que incongruentes ou paradoxais).

É da sua ação conjunta e do simbolismo que anexado tais conceitos, que se formulará um entendimento – sempre parcial – do conceito abstrato de distração involuntária. Ver Figura 13.

Figura 13

Conceptualização parcial da noção de “Distração involuntária” na obra “*Air of Attraction*”.

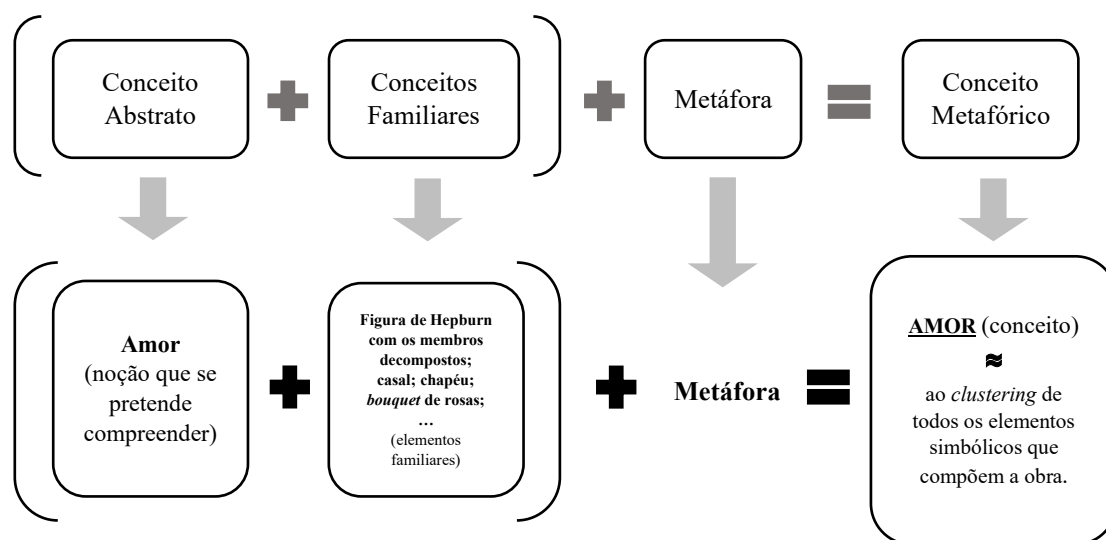


A mesma metodologia foi aplicada à obra “*Love is Blind IP*”. Cheval utiliza um processo de *clustering*, combinando assim vários elementos simbólicos que ocupam a função de conceitos familiares e tangíveis da composição (sejam os lábios no lugar dos olhos de Hepburn; a silhueta de um coração que resulta da agregação dos dois *bouquets* de rosas; a tempestade que se forma no fundo da imagem; etc).

A corporização do conceito abstrato “amor” é, novamente, determinada pelas interpretações simbólicas análogas que estão anexadas aos diversos elementos que o artista utiliza. Ver figura 14.

Figura 14

Conceptualização parcial da noção de “Amor” na obra “*Love is Blind II*”.



Em semelhança com o que foi discutido sobre a metáfora (em 2.4.2), sublinha-se o carácter mutável e volátil dos símbolos – que estão constantemente sujeitos a novas interpretações e significados – decorrentes dos diferentes sistemas simbólicos utilizados por uma certa cultura ou indivíduo.

Dado que estes símbolos expressam tanto sentidos literais (quando se apresentam como equivalentes à sua referência) como laterais (privilegiando correspondências metafóricas, derivadas de diversos processos de similitude ou associação),²⁸ este projeto valoriza – principalmente – o seu papel na preparação do espírito de um sujeito, auxiliando-o na formação de ideias e associações, permitindo-lhe assim uma melhor compreensão do mundo.

Esta opinião é partilhada por Sartre e Aristóteles, que evocam o já abordado processo duplo entre a dissociação e associação tanto na formação de imagens, como na formalização de conceitos incompreensíveis.²⁹

²⁸ Feinstein (1996, pp. 126–131) compartilha desta perspetiva sobre o comportamento e funcionamento dos símbolos nas obras de arte (capazes de interiorizar sentidos e significados, tanto por conotação como por denotação).

²⁹ “As imagens são necessárias para a formação dos conceitos, não há um único conceito que seja inato. A abstração tem precisamente por objetivo, na função original e geradora do inteligível, permitir que nos elevemos acima das imagens e pensar o objetivo sob uma forma necessária e universal” (Gándara & Copleston, 2008a, p. 366).

4.3. Função do Universo Imaginário

Prosseguindo com a análise do terceiro ponto do manifesto, definiu-se o plano imaginário/fantástico “como espaço que legitima todo o processo, conteúdo e interpretações concebidas por meio deste sistema”.

Face aos comentários realizados na Parte I desta investigação, conferiu-se ao mundo imaginário um dos papéis mais relevantes para a problemática central em estudo.

Além das suas propriedades estruturais e esclarecedoras, aprecia-se a forte carga psicológica que é atribuída às imagens que resultam da associação a este contexto.

O mundo imaginário funciona assim como principal espaço que fomenta o sentido evolutivo de um sujeito (elevando-o em termos físicos ou espirituais), possibilitando-lhe um momento de interação com representações corporificadas dos conceitos abstratos já mencionados.

Por outras palavras, o mundo imaginário proporciona um espaço e ponto de encontro onde um sujeito confronta-se com uma qualquer noção que lhe tenha causado uma sensação de inconformismo, instabilidade ou intangibilidade.

Para o projeto em questão, o mundo imaginário corresponde a uma área única na qual os conceitos abstratos que, anteriormente, eram inacessíveis (por pertencerem a um plano distinto daquele onde o sujeito está inserido) poderão ser compreendidos.

Existem poucas dúvidas de que o mundo imaginário é uma das muitas noções subjetivas que esta investigação contempla. Contudo, sublinhando-se a opinião anteriormente defendida, este projeto (e o sistema que advém dele) são uma entre infinitas possibilidades de se abordar estes conceitos, uma vez que estão sempre dependentes de fatores subjetivos, impossíveis de serem totalmente desvinculados do seu autor/criador.

No entanto, reforça-se o potencial do método como forma criativa válida na conceção/projeção imaginária de algo, pois como havia demonstrado Sigmund Freud existe todo um funcionamento metafórico nos sonhos e no inconsciente.³⁰ Ao mesmo tempo, Aristóteles também argumentou que qualquer ação mental que careça da influência da imaginação seria inviável:

“O nosso espírito não pode conceber diretamente outro inteligível que não seja o inteligível abstrato; e o inteligível abstrato não pode ser produzido a não ser a

³⁰ Para mais informações, consultar (Suhamy, n.d.).

partir da imagem e com a imagem pela atividade intelectual. Toda a matéria suscetível de ser explorada pela inteligência é de origem sensorial e imaginativa” (Gándara & Copleston, 2008a, p. 366).

4.4. Um Ideal do Objeto

Já no quarto ponto do manifesto, onde se descrevia a “intenção e ilustração dos elementos compositivos como ideais deles mesmos”, é também à semelhança aos dois autores selecionados, que este projeto acompanha e contextualiza o debate entre o dualismo técnico-ideológico que caracteriza ambos estilos artísticos.

Afastando-se do ideal de representação do objeto pelo objeto, por motivos semelhantes aos de Kush e Cheval, assume-se que o carácter realista das obras deste portefólio resulta da intenção de representar os elementos como ideais/conceitos deles mesmos.

Propõem-se a utilização de técnicas de precisão e um mimetismo aparente dos elementos e ambientes representados, para assim fomentar no observador uma noção de que tais ilusões poderiam muito bem ser realidades (mas que se desenrolam noutra dimensão).

4.5. Portefólio

Dedicou-se o último capítulo desta Parte IV à apresentação e contextualização dos trabalhos práticos – pinturas – que gráfica e conceitualmente traduziram toda a investigação e sistemas elaborados.

Após uma extensa dissecação dos quatro pontos fundamentais que alicerçam este projeto, sublinha-se o grande potencial da metáfora como ferramenta que se estende além do escopo linguístico e conceptual.

Apropriando as palavras de Susanne Langer “a metáfora é muito mais do que um instrumento linguístico” (citadas por Feinstein, 1996, p. 1),³¹ capaz de transferir características/ideias entre elementos, possibilitando a compreensão de qualquer conceito/experiência não-quantificável, intangível, complexa.

Existe uma óbvia consciência das complexidades que podem surgir da dissecação deste assunto, pois não é tarefa fácil trazer para os holofotes questões referentes à corporificação e definição de conceitos abstratos.

Além disso, devido à ausência de uma hierarquia ou universalidade nos sistemas metafóricos e nos mundos imaginários adotados e concebidos por um indivíduo ou cultura, bem como nas interpretações e valores atribuídos aos símbolos – aqui considerados como veículos de sentidos e significados – reconhece-se que os resultados desta investigação e projeto não podem ser considerados fixos, nem universais.³²

Ao se utilizarem noções e metodologias vinculadas a fatores e motivos de natureza subjetiva, torna-se inevitável uma categorização de determinados aspetos ou opções. Contudo, esta incapacidade de regular ou assegurar uma total compreensão das temáticas expressas numa obra altamente metafórica e simbólica, não impede, nem prejudica a validade ou a qualidade do sistema concebido.

Todos os seres humanos possuem sistemas conceptuais distintos. Ou, como Lakoff e Johnson (2003) propõem, todos os seres humanos possuem um reino onde utilizam uma abordagem mais objetiva ou mais subjetiva (sendo que tais projeções variam de pessoa para pessoa e de cultura para cultura).³³

³¹ No original “*Susanne Langer argues that metaphor is far more than a linguistic device*”.

³² Conforme as palavras do linguista francês André Martinet “toda a língua é um jogo de regras de número limitado, mas cujas possibilidades combinatórias são infinitas; ...” (conforme citado por Suhamy, n.d., p. 12).

³³ Para mais informações, consultar Lakoff e Johnson (2003, pp. 185–194).

Este problema foi constantemente mencionado por diversos críticos que assumiram posições mais objetivas³⁴ ou subjetivas.³⁵ Contudo, nunca se forneceu nesta investigação, quaisquer palavras que incinerassem ainda mais este debate, uma vez que se reconheceu, adotou-se e argumentou-se, desde o início, que um sistema metafórico-imaginativo representa um dos melhores métodos que apoiam no entendimento, comunicação e organização da experiência quotidiana. Opinião essa, corroborada por Lakoff e Johnson (2003) que afirmam que:

“A imaginação metafórica é uma habilidade crucial na criação de relacionamentos e na comunicação da natureza da experiência não compartilhada. Essa habilidade consiste, em grande medida, na capacidade de distorcer sua visão de mundo e ajustar a maneira como categoriza a tua experiência” (Lakoff & Johnson, 2003, p. 231).³⁶

Respondendo-se, desde já, a uma questão genérica sobre as várias imagens idênticas que compõem este portfólio, e que, maioritariamente, apenas se distinguem pelo suporte ou técnica, admite-se que estes trabalhos foram e são frequentemente concebidos em três etapas práticas (o adjetivo “prático” é empregue de forma consciente, pois existem múltiplas etapas intermediárias destinadas ao reexame dos conceitos ou símbolos usados).

Como tal, o conceito e a composição inicial das imagens foi realizado por meio de desenhos a caneta ou a lápis.

³⁴ Platão, na sua obra “A República”, expressou desconfiança sobre todos os tipos de abordagens retóricas, afirmando que a sua proibição seria essencial na manutenção da verdade. Thomas Hobbs afirma que as metáforas são recursos que levam as emoções ao erro (são *ignes fatui*), não podendo ser utilizadas como método de raciocínio. John Locke continuou no mesmo discurso, enfatizando o papel da metáfora como inimiga da verdade. Para mais informações, consultar Lakoff e Johnson (2003, p. 190).

³⁵ A teoria do subjetivismo tem as suas raízes na tradição romântica, onde existia uma ênfase dos sentimentos humanos, bem com das experiências psicológicas. Para mais informações, consultar Lakoff e Johnson (2003, p. 192).

³⁶ No original “*Metaphorical imagination is a crucial skill in creating rapport and in communicating the nature of unshared experience. This skill consists in large measure, of the ability to bend your world view and adjust the way you categorize your experience*” (Lakoff e Johnson, 2003, p. 231).

Em seguida, será realizado um estudo cromático em aguarela, no qual se aprofundará e detalhará a composição e os cenários da obra (podendo-se anular esta etapa devido à consciencialização da ideia como algo já definido).

Por último, executa-se a imagem em pintura a óleo sobre tela, fazendo uso das conhecidas capacidades desta matéria para reproduzir pormenorizadamente qualquer elemento da imagem.

Todas as etapas listadas são alvo de uma constante revisão da literatura, necessária para compreender se os símbolos ou elementos utilizados continuam a fazer sentido, assumindo-se – por vezes – a necessidade de os remover, modificar, ou acrescentar num estágio seguinte da ilustração.

4.5.1. Trabalho prático e chaves-conceituais

Antecedendo à apresentação das obras que contextualizam esta investigação, realiza-se um aparte, salientando que apenas serão expostas/apresentadas neste capítulo, as versões definitivas de cada trabalho – as pinturas a óleo sobre tela – evitando-se assim explicações redundantes ou cruzamentos excessivos com as imagens conceptualmente homólogas feitas em caneta ou aguarela (estas serão disponibilizadas no Catálogo de Pinturas e de Desenhos).

Por outro lado, de modo a não se alargar o escopo deste relatório de mestrado, não se prevê como necessária uma análise ou decomposição minuciosa sobre cada símbolo ou elemento visível nestas imagens, pois tanto as narrativas, como os conteúdos e objetos simbólicos representados são bastante diversificados, assumindo-se aqui que este projeto não se focou somente num único conceito abstrato ou temática.

As obras concebidas representam diversos assuntos e noções, sendo importante salientar que determinados trabalhos não se restringem a um único conceito. Esta variedade de noções abstratas justifica-se pelo facto de que todas elas clamam pela atenção do sujeito que as experiencia no quotidiano, estimulando ou fomentando nele sensações constantes de inconformismo, instabilidade ou intangibilidade.

Reitera-se que o cerne desta investigação não são os valores e/ou interpretações simbólicas anexadas a cada um dos elementos compositivos, pois esses são apenas uma parte do processo (funcionando como elementos familiares ou cenários criados para se delinear e compreender parcialmente um conceito abstrato).

O principal motivo deste relatório de projeto prende-se então no modo como o sistema metafórico (apresentado na figura 3) foi traduzido para a esfera visual e artística, assumindo-se como uma opção válida na utilização da metáfora como ferramenta auxiliar na materialização deste tipo de conceitos.

Sendo que neste projeto, os símbolos funcionam sempre como elementos familiares cujos dados semióticos e simbólicos serão transferidos – por meio da metáfora – para se compreender uma outra noção mais abstrata. De modo a poupar-se uma confusão de interpretações sobre as variadas simbologias ou narrativas distintas, propõem-se uma alternativa.

Juntamente com cada pintura será apresentado o/os conceito/s abstrato/s que a mesma representa e reconhecendo-se o valor dado à interpretação que o artista/criador tem dos símbolos que utiliza, apresentam-se as chaves conceptuais que acompanham cada trabalho, e que funcionam como um pequeno texto informativo que contém a simbologia associada a cada elemento da obra,³⁷ mas que não restringe qualquer acumulação e interiorização de novos sentidos ou significados provenientes do observador.

Neste sentido, reserva-se – finalmente – este próximo espaço para uma apresentação de cada uma das pinturas a óleo sobre tela que compõem o portefólio.

Em “*Arrow of Fate*” (ver Figura 15) abordou-se o conceito de “Destino”, tendo-se utilizado a seguinte chave-conceptual:

Flecha

- Símbolo de intercomunicação entre o Céu e a Terra, representando as respostas de Deus aos homens;
- Dante utiliza-a como o símbolo do destino;
- Representa a libertação da imaginação, quebrando as barreiras do espaço e tempo que confinam o ser humano;

³⁷ É importante salientar que interpretações simbólicas e informações retiradas de áreas filosóficas; literárias; religiosas; etc, são, naturalmente, provenientes de diversas fontes, contextos e culturas (impossíveis de serem integralmente citadas ou mencionadas neste relatório).

Assente numa conceção semelhante à do Fatalismo (uma doutrina que afirma a existências de uma sucessão de acontecimentos, relacionados a uma ordem cósmica, controlados por uma entidade superior e dos quais se é impossível escapar), esta imagem simboliza o percurso de um ser segundo tal ideologia.

Tendo na água um símbolo de purificação e de reflexão, esta representa tanto o passado, como um novo estágio para o ser humano.

O eclipse (símbolo de renovação, de novos começos e de oportunidades) expressa o futuro. E, ao ser apresentado sob a forma de um olho, representa a própria entidade divina.



Figura 15. *Arrow of Fate*, 2022,
óleo sobre tela, 50 x 30,6 cm.

Em “*A Certain Search for Perfection*” (ver Figura 16) materializaram-se os conceitos “Perfeição” e “Absoluto”, apresentando este primeiro como produto de uma constante busca pelo segundo, tendo-se desenvolvido a seguinte chave-conceptual:

Compasso

- Símbolo das ciências exatas e das rigorosas regras da matemática;
- Ferramenta da Geometria, Geografia, Arquitetura, etc, capaz de medir a distância e a relação entre objetos;

A evolução humana concentra-se em momentos que visam a busca pelo absoluto, caracterizados como tentativa de aproximação a uma entidade superior, reconhecida como detentora de capacidades onipotentes, onnipresentes e onniscientes.

Embora considerado um ser imperfeito – com falhas e defeitos em diferentes níveis e/ou áreas – o ser humano sempre insistiu e investiu em aprimorar as suas capacidades, recorrendo aos diversos domínios do saber por melhores soluções que lhe permitissem resolver os problemas com que se depara.

Nas artes, a prática constante, aliada a um contínuo desenvolvimento teórico, são as bases para o progresso, melhoria e aperfeiçoamento das capacidades de um sujeito.



Figura 16. *A Certain Search for Perfection*, 2022, óleo sobre tela, 55 x 40,2 cm.

Em “*Golden Void*” (ver Figura 17) representaram-se os conceitos “Poder” e de “Tentação”. A obra em questão funciona como sátira à intoxicação e putrefação do carácter humano, provocada pelo desejo ou pelo poder obtido. Como tal, utilizou-se a seguinte chave-conceptual:

Maçã

- Símbolo do conhecimento, liberdade, êxtase, tentação, juventude, imortalidade, etc;
- Popularmente associada a profecias, bem como a mitos, histórias e lendas;

Existem várias referências à maçã ao longo da história, desde do mito grego de Hércules (no qual um dos seus trabalhos era roubar tais frutos do Jardim das Hespérides); na tradição cristã (associada a Adão e Eva e à expulsão do Paraíso); na mitologia nórdica (relacionada com a deusa *Iðunn*); etc.

Frequentemente utilizada como símbolo do abuso e atrevimento humano perante a divindade, principalmente após a obtenção de um imenso poder que o distingue do comum mortal. A sensação de êxtase e de embriaguez provocada pelo poder obtido fariam com que o seu espírito deturpe (ao mesmo tempo em que o desvanecimento da linha que o separa dos imortais culminará na sua queda).

“*Golden Void*” assume-se como representação de todos os desejos e tentações que habitam no interior do ser humano. E na busca pela realização física e/ou espiritual, existe a necessidade de se manter alerta para uma simples premissa: quanto maior for o poder obtido, maior será o preço a pagar no futuro.



Figura 17. *Golden Void*, 2023, óleo sobre tela, 35 x 27,2 cm.

Em “*Persephone’s Allegory*” (ver Figura 18) aborda-se a noção de crescimento num ambiente agreste, bem como o conceito de “Evolução” (assumido como uma necessidade adaptativa essencial à preservação e sobrevivência de um sujeito em determinado espaço). Neste sentido, formulou-se a seguinte chave-conceitual:

- Nas Ilhas Afortunadas as diferentes plantas fornecem diferentes tipos de alimentos, utensílios, etc;³⁸
- Na obra de François Rabelais “Pantagruel”, as árvores cultivadas na “Ilha das Ferramentas” são descritas como produtoras de todo o tipo de ferramentas e armas;

³⁸ Muitas das informações apresentadas são provenientes das obras literárias originais, ou interpretações pessoais. Contudo, vários dados sobre diversos mundos de fantasia foram reunidos no “Dicionário de Lugares Imaginários”. Para mais informações, consultar Manguel e Guadalupi (2013).

A imagem alude para um processo de evolução normal e característico a todos os seres vivos – que adaptam e ajustam as suas características para sobreviverem melhor em determinado espaço – ou para alcançarem uma certa harmonia com o ambiente em que se inserem.

Em oposição ao Fixismo, “*Persephone’s Allegory*” apresenta-se como uma hipótese derivada das teorias posteriores do evolucionismo, sobre os mecanismos evolutivos adotados por determinadas espécies, de modo a sobreviverem e a ultrapassarem certos ambientes, épocas, circunstâncias, etc.

Reconhece-se que essas alterações se manifestam sob a forma de mutações, alterações e seleções físicas na sua estrutura. Como tal, e não pretendendo que o foco da imagem esteja somente direcionado para a transformação visível e formal do elemento, assume-se o papel desta obra como um igual alerta para as alterações que ocorrem no planeta, traduzindo-se em fenómenos cada vez mais agrestes e imprevisíveis que pretendem contrariar a descuidada e abusiva atividade humana.



Figura 18. *Persephone’s Allegory*,
2023, óleo sobre tela,
52 x 40,6 cm.

Já em “*Saviour*” (ver Figura 19) o foco da obra não se limita à caracterização de uma noção de cura física, evocando uma pertinente análise da saúde psicológica e espiritual do ser humano.

Anjo

- Ser celestial e espiritual, intermediário de Deus que desempenha funções como seu ajudante e mensageiro;
- Nas diferentes religiões, os anjos estão associados a fenômenos milagrosos e à teoria da intervenção divina no mundo (processo de aproximação ao sobrenatural);

A imagem assume-se como homenagem à relação entre os profissionais de saúde e os seus pacientes. “*Saviour*” traduz-se como tributo aos profissionais que prestam mais do que um serviço, dedicando a sua vida para atenderem a uma vocação e atuarem pelo propósito de cuidar.

No mito de Esculápio (deus greco-romano da medicina), filho de Apolo e de Corónis – educado pelo centauro Quíron nas artes da cura – fala-se de um humano cujas habilidades para a medicina o permitiam até mesmo ressuscitar os seus semelhantes – algo que assustou os próprios deuses – levando a que Zeus o executasse por interferência em assuntos divinos.

Guardiões da saúde, não só física como também psicológica, são bastiões e confidentes nos quais se deposita as esperanças e sonhos por uma futura melhoria no estado de um sujeito.



Figura 19. *Saviour*, 2023, óleo sobre tela, 64 x 62 cm.

Em “*The Secret of Life*” (ver Figura 20) formulou-se uma tradução gráfica sobre os três períodos temporais (passado, presente e futuro) numa composição singular.

Implementando uma perspectiva que equilibra as disciplinas da Cosmogonia (que visa compreender a realidade com base na mitologia e no onírico) e da Cosmologia (que procura compreender a realidade por meio de explicações fundamentadas pelas ciências e pela razão), traça-se este percurso tão difuso que é a vida humana.

Reconhecendo que o conhecimento *a priori* de toda a existência de um indivíduo é impossível, representa-se num só plano, todo o espaço e tempo que definem o seu período neste mundo.

Sendo o futuro incerto – um longo corredor escuro – somente quando se avança é que se consegue perceber, pouco a pouco, o caminho a seguir.



Figura 20. *The Secret of Life*, 2023, óleo sobre tela, 40 x 40 cm.

Em “*Cosmic Fisherman*” (ver Figura 21) assume-se uma intenção em se definir o processo de formulação e aquisição cognitiva, descrevendo-o como idêntico ao ato de conquista, caracterizado como contínuo, épico e – acima de tudo – não quantificável, intangível e altamente subjetivo.

Peixe

- Espécie aquática que adota várias interpretações e simbologias características do ambiente onde habita (a água);
- Na religião Hindu, encontra-se associado ao ciclo de nascimento e reencarnação;
- Na religião católica, Jesus Cristo descrevia-se como um pescador, sendo que os seres humanos eram os peixes;
- Na cultura chinesa, esta espécie encontra-se associada à boa sorte;

Assumindo-se como uma representação visual da evolução humana, a imagem adota um carácter mais espiritual para a ação em questão.

Reconhecendo-se que palavra grega para peixe – ἰχθύς (*ichthus*) – foi utilizada pela religião cristã como um acrónimo para “*Iesu Christos Theou Uios Soter*” (Jesus Cristo, filho de Deus, Salvador). Por outro lado, esta espécie é também utilizada como metáfora que descreve o processo pelo qual o ser humano renasce e se purifica (através do ritual do batismo).

Coletando e evocando os diversos progressos da história civilizacional, “*Cosmic Fisherman*” ilustra a vontade humana em transcender para um estágio superior – um sentimento análogo a uma noção de conquista – destinada à evolução intelectual e espiritual do sujeito e assente na necessidade do mesmo em compreender, não só o seu próprio funcionamento, mas também o do mundo em que este se insere.

Para tal, utilizam-se ferramentas e conceitos, símbolos e mecanismos, vocabulários e práticas mais familiares que permitem sistematizar, decompor e compreender tudo o que rodeia um ser humano.



Figura 21. *Cosmic Fisherman*, 2023, óleo sobre tela, 69,6 x 85 cm.

Em contrapartida, “*Cocoon of Time*” (ver Figura 22) apresenta-se como uma interpretação do conceito abstrato de “Tempo”, cuja chave conceptual é a seguinte:

Sendo o relógio um dispositivo utilizado na medição e indicação do tempo, “*Cocoon of Time*” assume-se como representação e materialização deste mesmo conceito abstrato.

Assumindo formatos distintos, este é principalmente associado à renovação e ao desenvolvimento.

O formato circular, comum em muitas das culturas mais antigas, apresenta tal noção com um ciclo contínuo e repetitivo, observável não só na natureza, como também no próprio destino dos seres.

Por outro lado, o formato linear, remete para uma interpretação mais moderna sobre o conceito, que o descreve como um fator que marca os momentos de progresso e de mudança.

Símbolo de maturidade e de independência, o relógio auxilia um sujeito na administração e gestão do seu próprio tempo e – contando com que o mesmo esteja a funcionar corretamente – é incapaz de permanecer preso no passado, tornando-se uma recordação de que nada na vida é permanente, que a morte é inevitável, e que ninguém possui a capacidade de a deter.



Figura 22. *Cocoon of Time*, 2023, óleo sobre tela, 30 x 30 cm.

Na obra “*Dawn*” (ver Figura 23), os principais conceitos abstratos que se representam são a “Liberdade” e a “Iluminação”.

Pássaro

- Símbolo máximo que expressa a relação entre o Céu e a Terra;
- Nas histórias dos povos celtas, os pássaros desempenhavam um papel de mensageiros/assistentes dos deuses, ficando a seu cargo o transporte de mensagens entre os vários mundos;
- A religião Hindu estabelece uma analogia entre estes seres e a alma humana, que migra de corpo em corpo, sendo que o último voo traduz a chegada ao ninho, expressando-se assim como momento em que a alma é finalmente libertada deste ciclo de transmigração;
- Em correlação como as borboletas, os pássaros não só simbolizam as almas dos mortos, como também exprimem a liberdade e imortalidade das mesmas, agora libertas de todos dos vínculos terrestres;

Partilhando da mesma simbologia das plantas, as folhas encontram-se associadas à prosperidade e boa sorte, pelo que a imagem se traduz numa alegoria entre a natureza das mesmas e a alma humana.

O simbolismo da obra “*Dawn*” é assim bastante transparente. Quando associadas aos pássaros – bem como das temáticas de voo – as plantas ilustram a contínua ascensão dos seres no processo de alcance do seu ideal (algo verificável em várias histórias e/ou mitos).

Sendo o pássaro uma metáfora para a mente e espírito humano, ao conseguir alcançar o céu, este alcança a liberdade. Cria-se um dualismo com a planta, um elemento fixo ao plano terrestre, mas cuja intenção em se libertar se encontra espelhada na sua natureza, refletindo-se no seu crescimento e progressivo afastamento do ponto que a prende.

Por outro lado, os caracóis simbolizam um contínuo ciclo de renascimento, associado à libertação do ser – seja ela física e/ou espiritual – pelo que a relação entre a vida e a morte encontra-se diretamente associada à sua capacidade em estender ou retrain os seus tentáculos. Tal ciclo é ainda enfatizado pelo formato

espiral da sua concha (que para os antigos egípcios se traduzia numa ilustração natural da evolução).



Figura 23. *Dawn*, 2024, óleo sobre tela, 45 x 44,2 cm.

Por último, a obra “*A Sign of the Times*” (ver Figura 24), traduz-se como uma representação física do mesmo conceito abstrato abordado em “*Cocoon of Time*” (ver Figura 22). O tempo é agora corporificado nas ampulhetas que servem de corpo às figuras retratadas.

Ampulheta

- Dispositivo utilizado na medição da passagem do tempo;
- Sendo composta por duas âmbulas de vidro simétricas, conectadas verticalmente por um gargalo estreito – que permite um fluxo regulado de areia – simboliza a eterna passagem do tempo;
- O seu formato característico resulta em diversas analogias entre os espaços superior e inferior, alertando para a necessidade de inverter o objeto para produzir um fluxo reverso;

- A passagem da substância entre os espaços remete para a própria troca de dados/elementos entre os dois planos (mortal e imortal);

“*A Sign of the Times*” assume diversas conjecturas sobre a separação dos planos do divino e do mortal, definindo-se como representação do curto período que caracteriza a passagem humana neste mundo.

Sendo que o conceito de tempo está diretamente relacionado com a duração de uma ligação estabelecida, bem como da existência de um período finito – o qual separa a existência de um indivíduo neste mundo e a sua partida para um outro – remete-se para o momento de transmissão de ensinamentos e para uma igual passagem de testemunho à geração seguinte.



Figura 24. *A Sign of the Times*, 2024, óleo sobre tela, 70 x 60 cm.

Conclusão

Desde o começo desta investigação, assumiu-se que o principal motivo para a sua realização decorre de um interesse particular em contextualizar e aplicar tanto a metáfora como um espaço imaginário – que constantemente emerge e que é utilizado pelos seres humanos – enquanto ferramentas criativas passíveis de serem igualmente aplicadas no âmbito das artes plásticas.

Ao recapitular o percurso tomado para este relatório de mestrado, é importante salientar que a metodologia de análise adotada desde o início, consistiu numa definição e contextualização das temáticas, partindo-se do seu contexto mais abrangente para um mais particular. Por outras palavras, esta investigação assume-se como um processo de filtragem e condensação (que vigorou desde a Parte I até à Parte IV), e que resulta de uma plena consciência da amplitude e do carácter subjetivo dos conceitos/recursos com os quais se trabalharia.

Previu-se ainda um alargamento do âmbito proposto para esta investigação, bem como o surgimento e discussão de noções redundantes que pouco seriam aprofundadas. Como tal, vários desses mecanismos utilizados serviram para limitar o espectro deste estudo, aplicados logo na primeira parte, marcada pela caracterização e defesa de uma posição pessoal sobre o conceito e funções do mundo imaginário – um termo de origens dúbias – e cuja definição permanece alvo de constantes revisões.

Utilizou-se uma tradução mais abrangente deste termo, definindo-o como espaço livre de quaisquer restrições científicas ou racionais, concebido por um sujeito (de forma consciente ou inconsciente) e que visa representar algo exterior ao domínio em que o mesmo se insere.

Por outro lado, foi também neste capítulo que se apresentaram as etapas para um qualquer ato de criação imaginária, basicamente, dividida em duas partes: uma primeira, em que se separam os elementos que compõem uma noção ou objeto; seguindo-se de uma outra, onde se associam outros conceitos ou interpretações, estabelecendo-se/gerando-se, desta forma, novas relações e significados.

Já na Parte II, reduziu-se ainda mais o objetivo desta investigação, apresentando-se a metáfora como principal recurso criativo que alicerça todo o projeto, e cuja natureza, interdisciplinaridade e capacidades foram devidamente analisadas e condensadas, passando pela sua popular aplicação enquanto ferramenta linguística capaz de estabelecer uma relação de semelhança (através da transferência de características e de ideias de um

conceito para outro, aparentemente distinto), ou pelo papel igualmente significativo que lhe é atribuído pelo campo cognitivo.

Neste segundo âmbito, entre vários autores – privilegiaram-se os registos e argumentos defendidos por Lakoff e Johnson (2003) – teorizando que a forma de como um indivíduo experiencia o mundo, bem como uma série de conceitos que não pertencem ao seu plano de realidade, é feita através de metáforas ou de relações de semelhança entre estes conceitos abstratos com outros mais familiares.

Após a realização desta análise à teoria da metáfora cognitiva e da comunhão de informações obtidas pelas aplicações interdisciplinares deste recurso, começou-se a desenhar uma fórmula que asseguraria uma correta transferência das funções da metáfora para o âmbito artístico, defendendo-se que qualquer conceito abstrato (domínio de destino) que receba dados e informações de outros conceitos mais familiares (domínios de origem) poderá de ser parcialmente entendido.

Constantemente antecedendo o carácter subjetivo que permeia nestas noções, a Parte III concentrou-se na apresentação dos estilos e obras de dois artistas que, além das óbvias influências para a conceção deste projeto e investigação, serviram também como argumento para a contextualização da metáfora como ferramenta com capacidades visuais.

Contudo, ficou claro que perante a ampla variedade de contextos em que a metáfora atua, bem como a diversidade de artistas que trabalham com/sobre a mesma, foi necessária a aplicação de novos filtros que possibilitassem uma seleção e análise devidamente fundamentada para estes artistas, impedindo-se também que o cerne desta investigação se alastrasse infinitamente.

Para isso, foram utilizados quatro principais pontos que compõem um manifesto criado e que, além de contextualizarem e servirem como diretrizes na elaboração deste projeto autoral, funcionaram como guias e orientadores para a seleção dos dois artistas escolhidos – Vladimir Kush e Michael Cheval.

Reservou-se para a Parte IV, a realização de uma análise mais aprofundada de cada um dos pontos que compõem tal manifesto, de forma que, para cada capítulo (entre 4.1. e 4.4.) correspondesse uma análise devida a um ponto em específico, sem esquecer de anotar pertinentes cruzamentos e distanciamentos entre este projeto e a obra de Kush e/ou de Cheval.

Poderá até afirmar-se que cada um destes capítulos serviu como espaço de reflexão e de defesa da viabilidade e relevância deste sistema metafórico no panorama

artístico, deixando-se para o último capítulo desta quarta parte (4.5.) a apresentação dos trabalhos práticos – pinturas – que graficamente traduziram toda a investigação e sistemas realizados.

Feito este resumo ao conteúdo de cada parte, bem como à metodologia adotada nesta investigação, consideram-se os vários aspetos deste trabalho bipartido, que acumula uma parte mais conceptual e outra mais prática.

Diante destas observações, argumenta-se a pertinência desta aplicação metafórica, não só no contexto de ferramenta criativa capaz de compor e conceber os cenários e elementos que habitam num plano imaginário, mas também como um recurso auxiliar e essencial para um sujeito na objetificação e compreensão de conceitos abstratos, subjetivos ou pouco delineados.

O enquadramento interdisciplinar realizado, bem como o portefólio elaborado que contextualiza e traduz todas estas questões sobre a utilização da metáfora e dos símbolos (no papel de conceitos familiares) como objetos/ferramentas capazes de preencher as lacunas do conhecimento humano, justificam assim a caracterização de um qualquer processo metafórico como ação e produto do pensamento.

No entanto, e embora exista uma consciência de que este método está longe de se traduzir numa fórmula universal, ou de conseguir o apoio das frações mais objetivistas, esta opção apresentada em nada se assume como hierarquicamente definitiva. Trata-se de um método entre outros tantos que, ao utilizar conceitos altamente subjetivos e dependentes de indivíduo para indivíduo ou de cultura para cultura, tornam-se impossíveis de serem desligados do seu sujeito criador.

Não se pretende com este último parágrafo que este método seja, portanto, irracional ou impreciso, pois, perante as óbvias falhas dos métodos tradicionais apoiados na razão e na lógica – incapazes de entregar uma forma concreta que exprima conceitos de carácter abstrato – este método é visto como uma mais-valia, de acordo com as frações subjetivistas, valorizado por reunir e aplicar significados e sentidos provenientes do interior do seu sujeito criador na formulação de resultados.

O que se privilegiou foi uma forma que auxiliasse no entendimento de todo um conjunto de elementos que, frequentemente, surgem no quotidiano de um sujeito e que lhe provocam uma sensação de inconformismo. As possibilidades são infinitas, uma vez que cada conceito deste tipo abarca diversos símbolos e/ou significados, resultantes da variedade de sistemas metafóricos ou das interpretações constantes que lhes são adicionadas, não se prevendo por isso, que este projeto artístico se finalize tão cedo.

Referências

- Apseloff, S. (2014). *Michael Cheval's Dreams: Love and romance* [Book]. Ohio Distinctive Publishing.
- Aristóteles. (1909). *The Rhetoric of Aristotle* (R. C. Jebb, Trans.) [Ebook]. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/rhetoricaristot12sandgoog>
- Aristóteles. (1922). *The Poetics of Aristotle* (S. H. Butcher, Trans.; 4th ed.) [Ebook]. Macmillan and Company. <https://archive.org/details/poeticsofaristot00arisuoft/mode/2up>
- Ashfaq, P., Habib, Z., & Laghari, T. (2022). Absurdism in Kafka's *A Hunger Artist*. *Journal of History and Social Sciences*, 13(2), 134–144. <https://doi.org/10.46422/jhss.v13i2.230>
- Camões, L. D., & Pimpão, Á. (1953). Sonetos [Ebook]. In *Rimas de Luís de Camões* (p. 135). Acta Universitatis Conimbrigensis. https://archive.org/details/bub_gb_5E6KJh5Svj8C/mode/2up
- Camus, A. (1991). *The Myth of Sisyphus and Other Essays* (J. O'Brien, Trans.; 1st ed.) [EBook]. Vintage International. <https://archive.org/details/the-myth-of-sisyphus-and-other-essays-camus-albert-1913-1960-o-brien-justin-1906/mode/2up>
- Carrillo, D. (2008, August 30). *Michael Cheval – creator of Absurdology* [Press release]. Retrieved March 24, 2024, from <https://www.chevalfineart.com/michael-cheval-creator-of-absurdology/>
- Cheval, M. (n.d.). *Bio*. Michael Cheval. Retrieved March 24, 2024, from <https://www.chevalfineart.com/inf/bio/>
- Cheval, M. (2009a). *Air of attraction* [Oil on Canvas]. <https://www.chevalfineart.com/wp/wp-content/gallery/reality-of-absurdity/22.jpg>
- Cheval, M. (2009b, May 27). *Magic and the subconscious in Michael Cheval's art* [Press release]. Retrieved March 24, 2024, from <https://www.chevalfineart.com/magic-and-the-subconscious-in-michael-chevals-art/>
- Cheval, M. (2013). *Love Is Blind II* [Oil on Canvas]. <https://www.chevalfineart.com/wp/wp-content/gallery/sense-of-absurdity/22.jpg>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1996a). Boat. In *Dictionary of Symbols* (pp. 106–108). Penguin Books.

- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1996b). Butterfly. In *Dictionary of Symbols* (pp. 140–141). Penguin Books.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1996c). Fish. In *Dictionary of Symbols* (pp. 383–384). Penguin Books.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1996d). Weapon. In *Dictionary of Symbols* (pp. 1091–1092). Penguin Books.
- Cruz, J. (Producer). (2023, November 21). Entrevista com Vladimir Kush (Jorge Cruz) [Video file]. Google Drive. <https://drive.google.com/file/d/16g21gjSYhY0P7eJZeq5KUGFEqWEHE9my/view?usp=sharing>
- Death instinct. (2018). In *APA Dictionary of Psychology*. Retrieved March 24, 2024, from <https://dictionary.apa.org/death-instinct>
- Death-drive. (n.d.). In *Oxford Reference*. Retrieved March 24, 2024, from <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095704767>
- Dempsey, A. (2019). *Surrealism* [Book]. Thames & Hudson.
- Feinstein, H. (1996). *Reading Images: Meaning and Metaphor* [Book]. Metapress.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (1992). *O fantástico na arte portuguesa contemporânea* [Book].
- Gándara, D., & Copleston, F. (2008a). A imaginação [Book]. In *Jean-Paul Sartre: Vida, pensamento e obra* (Vol. 17, pp. 342–372). Planeta DeAgostini.
- Gándara, D., & Copleston, F. (2008b). *Jean-Paul Sartre: Vida, pensamento e obra* (Vol. 17) [Book]. Planeta DeAgostini.
- Gibbs, R. (2005). Introduction [Book]. In *Embodiment and cognitive science* (p. 3-5). Cambridge University Press.
- Glucksberg, S. (2003). The psycholinguistics of metaphor. *Trends in Cognitive Sciences*, 7(2), 92–96. [https://doi.org/10.1016/s1364-6613\(02\)00040-2](https://doi.org/10.1016/s1364-6613(02)00040-2)
- Huckleberry Fine Art Gallery. (2014, April 28). *Michael Cheval: Absurdist Painter (Short Documentary)* [Video]. YouTube. Retrieved February 20, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=RcDroOWAOug>
- Imaginação. (n.d.). In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Vol. 13). Editorial Enciclopédia, LDA.
- Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal. (2005). Metáfora. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Vol. 12, p. 5461). Temas e Debates.

- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A practical introduction* (2nd ed.) [Book]. Oxford University Press Inc.
- Kövecses, Z. (2014). The metaphorical conceptual system in context [Book]. In *Wrestling with words and meanings: Essays in Honour of Keith Allan* (pp. 141–158). Monash University Publishing.
https://www.researchgate.net/publication/318701904_The_metaphorical_conceptual_system_in_context
- Kush Fine Art. (2020, August 18). *Vladimir Kush sets the record straight on his painting “Departure of the Winged Ship” that has been mistaken as Salvador Dali’s* [Press release]. Newswire. Retrieved April 6, 2024, from <https://www.newswire.com/news/vladimir-kush-sets-the-record-straight-on-his-painting-departure-of-21192701>
- Kush, V. (2000). *Departure of the winged ship* [Oil on Canvas].
<https://kushfineart.com/artworks/categories/9/9599-departure-of-the-winged-ship/>
- Kush, V. (2002). *Metaphorical Journey* [Book]. Kush Fine Art.
- Kush, V. (2023). *Flying fish* [Oil on Canvas].
<https://kushfineart.com/artworks/categories/11/10001-flying-fish/>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by* [Book]. University of Chicago Press.
- Langer, S. K. (1954). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (6th ed.) [EBook]. The New American Library.
<https://archive.org/details/pdfy-rhrw7VPajPHIhLwH/page/n1/mode/2up>
- Li, X. (2010). Conceptual metaphor theory and teaching of english and chinese idioms. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(3), 206–210.
<https://doi.org/10.4304/jltr.1.3.206-210>
- The Longworth Gallery. (2016, January 16). *Vladimir Kush Long* [Video]. YouTube. Retrieved April 7, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=q1Qgfy7st74>
- Madsen, M. W. (2005). Cognitive Metaphor Theory and the Metaphysics of Immediacy. *Cognitive Science*, 40(4), 881–908. <https://doi.org/10.1111/cogs.12320>
- Manguel, A., & Guadalupi, G. (2013). *Dicionário de Lugares Imaginários* (A. Bastos & C. Marques, Trans.) [Book]. Tinta da China.

- Merriam-Webster. (2023). Figure of Speech. In *Merriam-Webster.com Dictionary*. Retrieved October 24, 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/figure%20of%20speech>
- Merriam-Webster. (2024). Absurdism. In *Merriam-Webster.com Dictionary*. Retrieved May 23, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/absurdism>
- Metáfora. (n.d.). In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Vol.16). Editorial Enciclopédia, LDA.
- Metaphor Amsterdam Lab & CogVim Project. (2015). The Art of Metaphor. In *Metaphor Lab Amsterdam* [Poster]. Artist Talk With Vladimir Kush, Amsterdam, Netherlands. <http://metaphorlab.org/event/vladimir-kush-the-art-of-metaphor/>
- Metaphor. (2021). In *Online Etymology Dictionary*. Retrieved May 17, 2023, from <https://www.etymonline.com/word/metaphor>
- Michael Cheval. (2012, December 6). *Michael Cheval's Art* [Video]. YouTube. Retrieved February 20, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=nIl86KYJtDg>
- Midkiff, T. (2007). *Kush creates new mythologies*. *Sedona Red Rock News*, 7. <https://news.google.com/newspapers?id=jZA1AAAAIIBAJ&sjid=vhMGAAAAIIBAJ&pg=1184,2799044&dq=vladimir+kush&hl=en>
- Miguens, S. (2002). Metáfora. *Revista Da Faculdade De Letras: Filosofia*, 19, 73–112. <https://hdl.handle.net/10216/8311>
- Morin, E. (1980). *O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia* (2nd ed.) [Book]. Moraes Editores.
- Nagel, T. (1971). The Absurd. *The Journal of Philosophy*, 68(20), 716–727. <https://www.jstor.org/stable/2024942>
- Ribot, T. (1906). *Essay on the creative Imagination* (A. Baron, Trans.) [Ebook]. The Open Court Publishing Company. <https://archive.org/details/essayoncreativei00ribo/mode/2up>
- Richards, I. A. (1936). Metaphor [Ebook]. In *The Philosophy Of Rhetoric* (1st ed., pp. 87–112). Oxford University Press. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.499530/page/n7/mode/2up?view=theater>
- Rose. (1884). [Ebook]. In *The Language of Flowers* (pp. 128–144). Ballantyne Press. <https://archive.org/details/languageflowers00l/mode/2up>
- Suhamy, H. (n.d.). *As Figuras de Estilo* [Book]. RÉ-S-Editora, Lda.
- Tolkien, J. R. R. (2001). *Tree and leaf* [Book]. HarperCollins Publishers Ltd.

Vais, S. (2003, October 30). *All about Michael* [Press release]. Retrieved March 25, 2024, from <https://www.chevalfineart.com/all-about-michael/>

Vladimir Kush - Kush Fine Art. (n.d.). *About the artist*. Retrieved February 21, 2024, from <https://kushfineart.com/about/>

Vladimir Kush - Kush Fine Art. (2021, February 26). *Vladimir Kush “To see the world in the mirror of metaphor”* [Video]. YouTube. Retrieved December 4, 2023, from <https://www.youtube.com/watch?v=DXbZlRmPPKE>

Catálogo de Pinturas e de Desenhos

Arrow of Fate

Desenho a caneta sobre papel

30,2 x 22 cm

2022



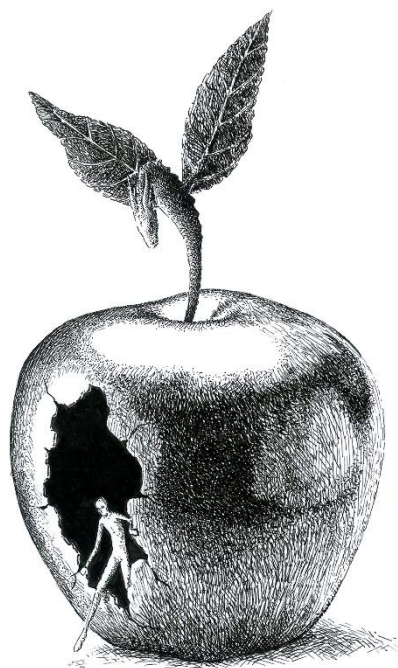
A Certain Search for Perfection

Desenho a caneta sobre papel

25 x 17,6 cm

2022





Golden Void

Desenho a caneta sobre papel

20,8 x 16,3 cm

2022

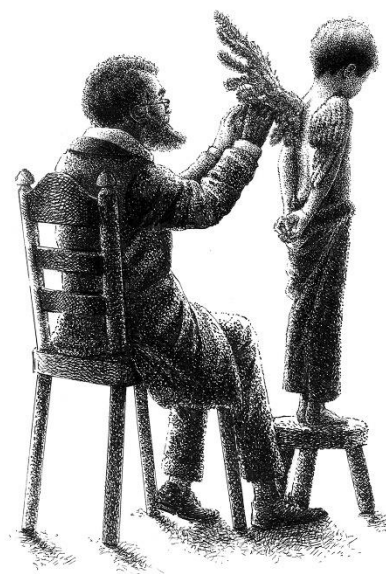


Persephone's Allegory

Desenho a caneta sobre papel

24,6 x 19,1 cm

2022



Saviour

Desenho a caneta sobre papel

18 x 14,9 cm

2023

JF
2023



The Secret of Life

Desenho a caneta sobre papel

21 x 21 cm

2023

JF
2023



Cocoon of Time

Desenho a caneta sobre papel

19,1 x 17,6 cm

2023

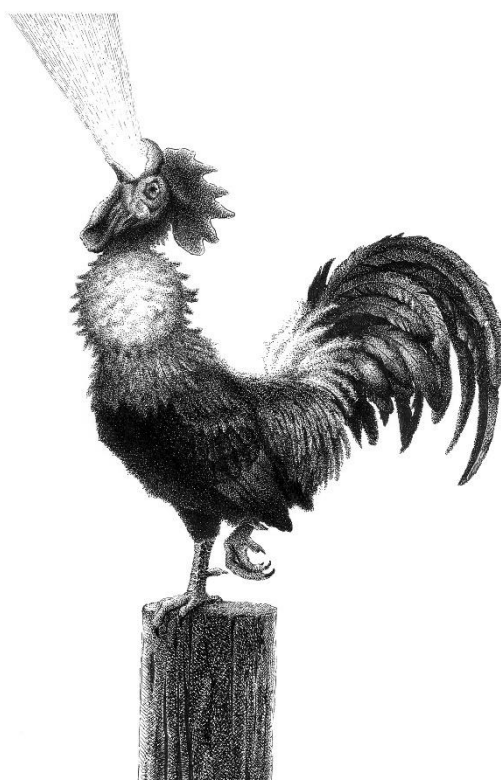


Dawn

Desenho a caneta sobre papel

16,9 x 16,6 cm

2023



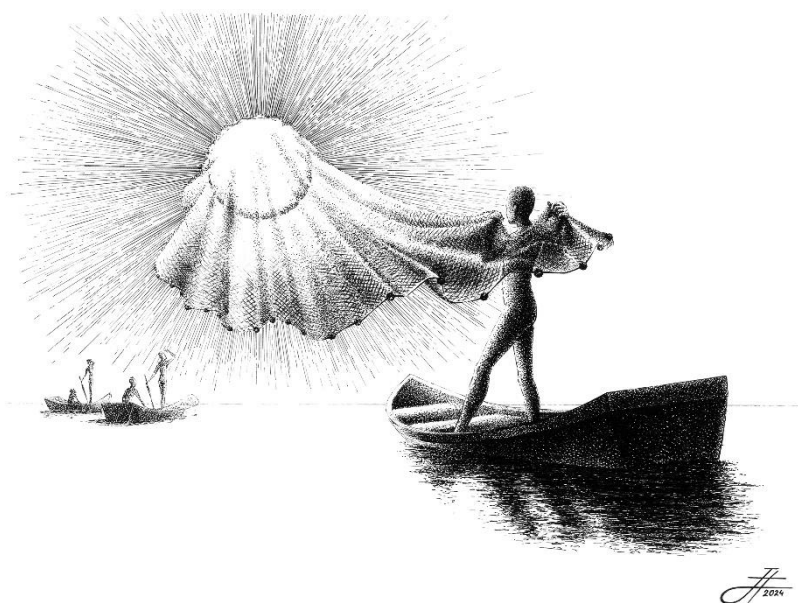
Where the Sun Rises

Desenho a caneta sobre papel

25 x 19,5 cm

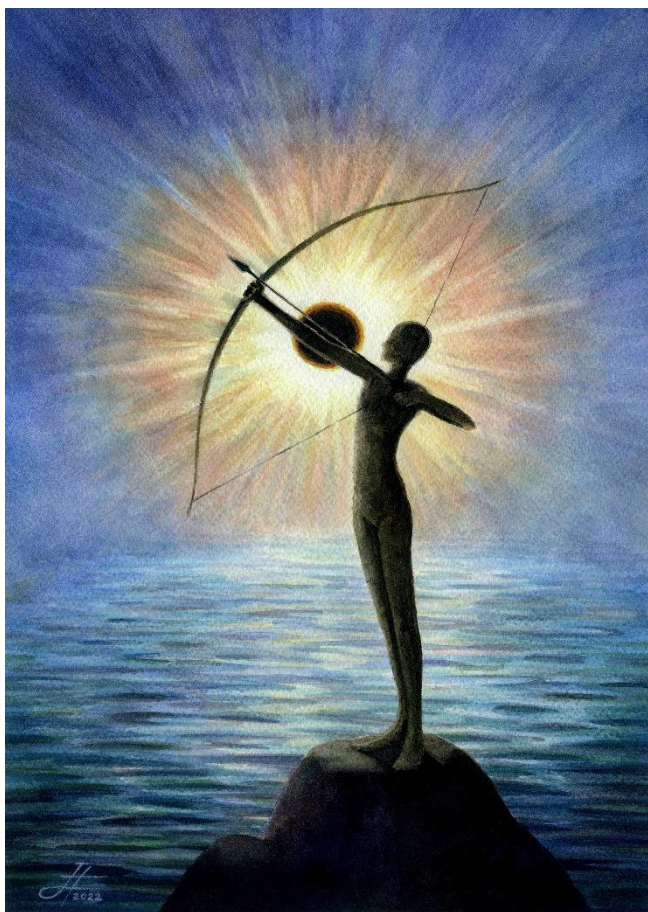
2024

JH
2024



JH
2024

Sun Catcher, Desenho a caneta sobre papel, 19,5 x 26,1 cm, 2024



Arrow of Fate
 Aguarela sobre Papel
 32,3 x 23 cm
 2022



A Certain Search for Perfection
 Aguarela sobre Papel
 27,5 x 21,4 cm
 2022

Golden Void

Aquarela sobre Papel

23,5 x 19,4 cm

2022



Persephone's Allegory

Aquarela sobre Papel

27,9 x 22,9 cm

2023





Saviour

Aguarela sobre Papel

19 x 16,2 cm

2023



Cosmic Fisherman

Aguarela sobre Papel

17 x 20,3 cm

2023

Cocoon of Time

Aquarela sobre Papel

17,7 x 17,7 cm

2023



Dawn

Aquarela sobre Papel

16,9 x 16,6 cm

2024

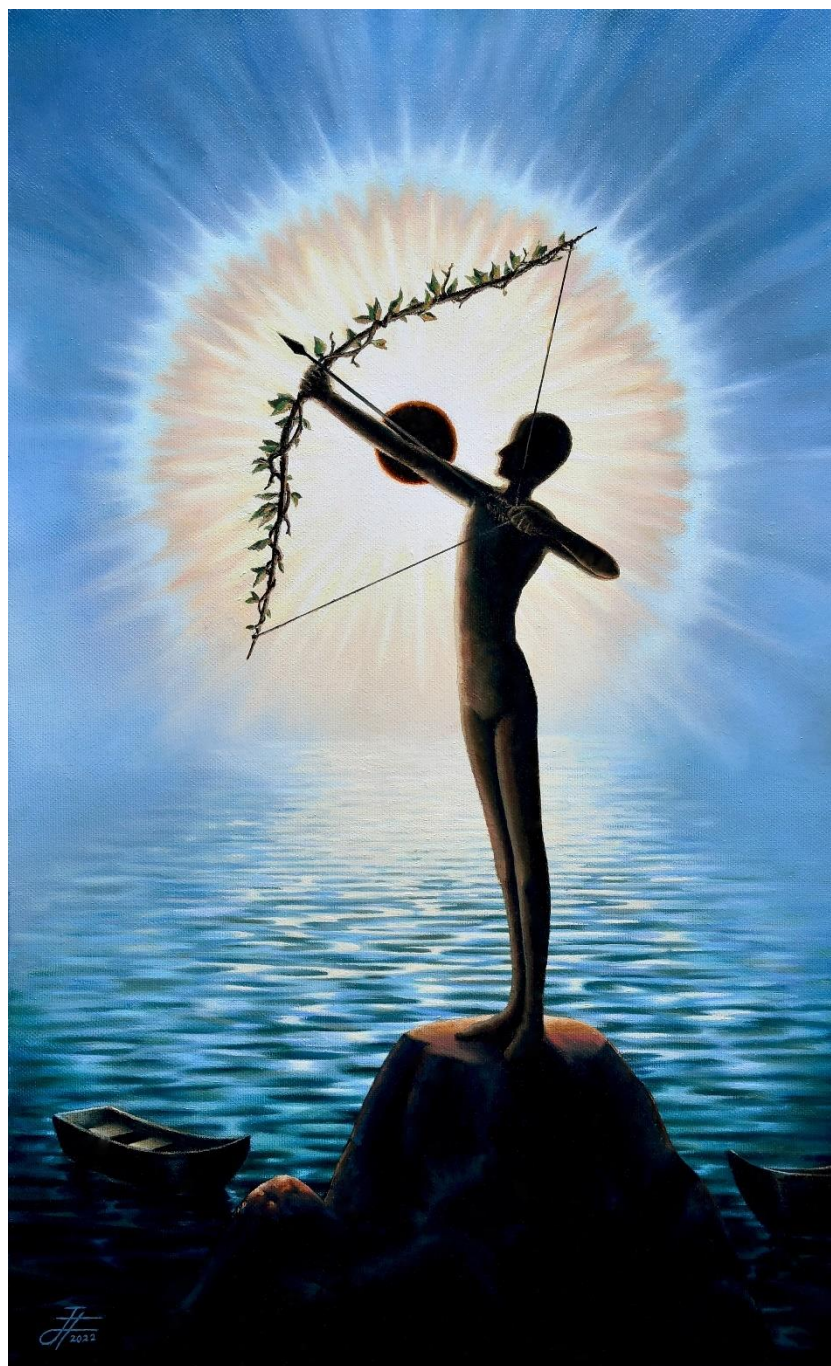




A Sign of the Times
 Aguarela sobre Papel
 24,5 x 21 cm
 2024



Where the Sun Rises
 Aguarela sobre Papel
 26 x 21,4 cm
 2024



Arrow of Fate

Óleo sobre Tela

50 x 30,6 cm

2022



A Certain Search for Perfection

Óleo sobre Tela

55 x 40,2 cm

2022



Golden Void

Óleo sobre Tela

35 x 27,2 cm

2023



Persephone's Allegory

Óleo sobre Tela

52 x 40,6 cm

2023



Saviour

Óleo sobre Tela

65 x 52 cm

2023



The Secret of Life

Óleo sobre Tela

40 x 40 cm

2023



Cosmic Fisherman

Óleo sobre Tela

69,6 x 85 cm

2023



Cocoon of Time

Óleo sobre Tela

30 x 30 cm

2023



Dawn

Óleo sobre Tela

45 x 44,2 cm

2024



A Sign of the Times

Óleo sobre Tela

70 x 60 cm

2024

