

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA E EXPERIMENTAÇÕES DA ARTE
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS VISUAIS

JULIO FERREIRA SEKIGUCHI

A ARTE COMO COMUNICAÇÃO AFETIVA
A experiência espiritual e a produção artística

Rio de Janeiro

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA E EXPERIMENTAÇÕES DA ARTE
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS VISUAIS

A ARTE COMO COMUNICAÇÃO AFETIVA
A experiência espiritual e a produção artística

Julio Ferreira Sekiguchi

Orientador: Prof^a. Dr^a. Glória Ferreira

Rio de Janeiro

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA E EXPERIMENTAÇÕES DA ARTE
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS VISUAIS

Julio Ferreira Sekiguchi

A ARTE COMO COMUNICAÇÃO AFETIVA

A experiência espiritual e a produção artística

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Doutor em História e Teoria da Arte.

Orientador Prof^ª. Dr.^a. Glória Ferreira (UFRJ)

Rio de Janeiro

2011

SEKIGUCHI, Julio Ferreira.

A ARTE COMO COMUNICAÇÃO AFETIVA / A experiência espiritual e a produção artística.

Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2011.

Orientador Prof^ª. Dr^ª. Glória Ferreira

1. experiência, 2. espiritualidade, 3. produção artística, 4. criação, 5. história da arte.

CDD

JULIO FERREIRA SEKIGUCHI

A ARTE COMO COMUNICAÇÃO AFETIVA
A experiência espiritual e a produção artística

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História e Teoria da Arte.

Aprovada por:

Professora Doutora Maria da Glória Araujo Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Doutor Luciano Vinhosa
Universidade Federal Fluminense

Professor Doutor Ricardo Maurício
Universidade Federal do Espírito Santo

Professora Doutora Livia Flores
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Doutora Angela Azevedo Silva Balloussier Ancora da Luz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

Em 8 de setembro de 2011



Foto de minha mãe

Dedico este trabalho a meu pai, que nos trouxe para ver a cidade universitária e sonhou que um dia seus filhos nela estudariam.

Agradecimentos

A meus pais, irmãos e parentes, pela rica infância e alegre convivência

Aos professores José Reznik, Paulo Houayek, Italo Campofiorito e Carlos Zílio, como
modelos de artista e professor

À Igreja Céu do Mar e à Igreja Céu do Iguaçu, pela vivência na espiritualidade

A minha mulher, Rosane, e nossos filhos, Lucas e Pedro, pelo amor

Um agradecimento especial a Glória Ferreira, sempre serena, generosa e lúcida

Aos amigos, pela paciência

“Agradeço aos meus irmãos
E ao mestre de coração
Porque são a minha luz
Neste mundo de ilusão”
Pad. Fernando Tavares

O amor é a força mais sutil do mundo.

Mahatma Gandhi

Resumo

SEKIGUCHI, Julio Ferreira. A arte como comunicação afetiva / A experiência espiritual e a produção artística. Tese (doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A intenção da tese é pensar a produção artística – desenvolvida em perspectiva holística e integral da existência humana – tendo com referência principal a experiência espiritual.

As ponderações aqui apresentadas são resultado de observações que se iniciaram há 15 anos, sendo os últimos cinco os mais significativos; trata-se de pesquisas acompanhadas de estudos práticos e teóricos que articulam a experiência espiritual e a produção artística, descrevendo-as como experiências vivenciadas. Procuro demonstrar pela arte (produção artística) a relação materialidade versus imaterialidade existente no mundo e a possibilidade de que, pela experiência espiritual ou criativa, em um sistema unificado de provocação interior equivalente à experiência mística, o sujeito se coloque diante de dimensão única de liberdade, que lhe permite determinar e construir seu próprio destino; dessa forma, acredito que o equilíbrio do homem em relação a ele mesmo, à sociedade e ao meio ambiente poderá ser alcançado pelas experiências espiritual e criativa, bastando para isso cultivá-las; e a produção artística procura demonstrar essa possibilidade.

Como consequência dessas experiências e análises, recolhi algumas orientações, sendo as mais determinantes a que estabelece a experiência criativa e as relações afetivas como modelo para me relacionar com o mundo e a que entende que a experiência criativa não é privilégio de alguns, mas uma dimensão da vida humana à qual todos têm acesso.

Palavras-chave: experiência, espiritualidade, produção artística, criação, história da arte.

Abstract

SEKIGUCHI, Julio Ferreira. *Art as Affectionate Communication / The Spiritual Experience and the Artistic Production*. Thesis (doctorate in Visual Arts) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

The purpose of this thesis is to think about artistic production – developed in holistic and integral perspective of human existence – having the spiritual experience as its main reference.

The ponderations presented here result from observations which began 15 years ago, the last five years being the most significant. This work consists of researches paired with practical and theoretical studies which articulate the spiritual experience and the artistic production, describing them as lived experiences. The aim is to demonstrate through art (artistic production) the relation materiality versus immateriality existent in the world, and the possibility that – through the spiritual or creative experience, in a unified system of interior provocation equivalent to the mystical experience – the subject faces the unique dimension of freedom, which allows him/her to determine and construct his/her own destiny. This way, I believe that man's balance towards himself, society and the environment may be reached through the spiritual and creative experiences, which need to be cultivated; and the artistic production attempts to demonstrate such possibility.

As a consequence of these experiences and analyses, I collected some orientations. The most determinant are the one that establishes the creative experience and the affectionate relations as models to relate to the world and the one which understands that the creative experience is not the privilege of a selected few, but a dimension of human life which everyone has access to.

Keywords: experience, spirituality, artistic production, creation, art history.

Lista de imagens

Pág.53 Il.1. Ensaio nº1 – experiência/performance, 1997. Fogo, produção artística do artista até a data do Ensaio nº1 e piano. Produzido para o evento: calça de algodão cru, camisa de manga comprida de algodão na cor roxa, alpargatas, faca com cabo de madeira, apetrecho de cobre para tatuar de 3cm Ø, três bastões de giz de 9cm e caixa de pinho 21 x 32 x 12cm. Fonte: arquivo do artista – foto e vídeo

Pág.54 Il.2. O pendurado – experiência/performance, 1997. Corda de 27 metros e viga a 3m de altura (cerca de 15 minutos). Fonte: arquivo do artista – foto e vídeo

Pág.55 Il.3. Cabelo – experiência/performance, 1998. Calça de algodão, lençol de algodão bordado e tesoura enferrujada comprada em ferro-velho (cerca de uma hora e meia). Fonte: arquivo do artista – foto e vídeo

Pág.56 Il.4. O avesso da carne – experiência/performance, 1998. 30kg de adubo animal, ancinho e vestimenta da experiência/performance Ensaio nº1. Sala de 35m². Fonte: arquivo do artista – foto e vídeo

Pág.57 Il.5. Qualquer objeto, observado intensamente, poderá ser o portal de acesso à era incorruptível dos deuses – experiência/performance, 2000. Orelha, quatro brincos de turquesa, fotografia 40 x 30cm e tinta óleo branca. Fonte: arquivo do artista – foto

Pág.58 Il.6. A cabeça do artista, três variações sobre o mesmo tema. Linhas horizontais – experiência/performance, 2001. Foto 15 x 21cm, cabeça do artista raspada e desenho com lápis dermatográfico preto. Fonte: arquivo do artista

Pág.59 Il.7. A cabeça do artista, três variações sobre o mesmo tema. Linhas verticais – experiência/performance, 2001. Foto 15 x 21cm, cabeça do artista raspada e desenho com lápis dermatográfico preto. Fonte: arquivo do artista

Pág.60 Il.8. A cabeça do artista, três variações sobre o mesmo tema – experiência/performance, 2001. Foto 15 x 21cm, cabeça do artista raspada e pintura com cinzas da experiência/performance Ensaio nº1. Fonte: arquivo do artista

Pág.61 Il.9. Buda, 2007. Fotografia 20 x 25cm p&b sem fixador e pasta protetora preta. Fonte: arquivo do artista

Pág.62 Il.10. Retrato recuperado – experiência/performance, 2006. Foto 40 x 50cm, corretor de texto e restauração. Fonte: arquivo do artista

Pág.106 Il.11. Interior da Igreja de Le Thoronet (1160-1175), França. Fonte: História da Arte Salvat, v4, fascículo nº 49, São Paulo: Salvat Editora do Brasil Ltda, 1978, p.5

Pág.107 Il.12. Wassily Kandinsky, Composição VII, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300cm. Moscou, Galeria Nacional Tretyakov. Fonte: Becks-Malorny, Ulrike. Wassily Kandinsky. Colônia: Taschen, 2007, p.109

Pág.108 Il.13. Malevitch Kazimir, Quadrado branco sobre branco, 1918. Óleo sobre tela, 78,7 x 78,7cm. Museum of Modern Art, Nova York. Fonte: Simmen, Jeannot; Kohlhoff, Kolja. Malevitch Kazimir, vida e obra. Colônia: Köonemann, 2001, p.63

Pág.109 Il.14. Piet Mondrian, Broadway Boogie-Woogie, 1942-43. Óleo sobre tela, 127 x 127cm. Coleção The Museum of Modern Art, Nova York. Fonte: Schapiro, Meyer. A dimensão humana na pintura. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.24

Pág.111 Il.15. Barnett Newman, Sem título, 1958, da série “Stations of the Cross – Lema Sabachthani”, 1956-1958. Magma sobre tela, 198,1 x 152,4cm. Washington, D. C., National Gallery of Art, Coleção Robert e Jane Meyerhoff. Fonte: Hess, Barbara. Expressionismo abstracto. Colônia: Taschen, 2010, p.86

Pág.112 Il.16. Marck Rothko, 1959, Sem título. Óleo sobre papel, montado em masonita, 95,8 x 62,8cm, Coleção particular. Fonte: Baal-Teshuva, Jacob. Rothko. Colônia: Taschen, 2010, p.56

Pág.112 Il.17. Marck Rothko, 1965-66, Capela Rothko (vista parcial). Óleo sobre tela, Universidade de Rice, Houston, Texas. Fonte: Hess, Barbara. Expressionismo abstracto. Colônia: Taschen, 2010, p.95

Pág.112 Il.18. Yves Klein com o traje de cavaleiro da Ordem de São Sebastião, 1956. Fonte: Weitemeier, Hannah. Yves Klein (1928-1962). Colônia: Taschen, 2001, p.90

Pág.114 Il.19. Yves Klein, 1961, ex-voto oferecido ao Santuário de Santa Rita, em Cascia. Pigmento, folha de ouro, manuscrito e plexiglas, 21 x 14 x 3,20cm. Fonte: Weitemeier, Hannah. Yves Klein (1928-1962). Colônia: Taschen, 2001, p.70

Pág.113 Il.20. Yves Klein, Escultura esponja azul s/título, 1959. Pigmento, resina sintética, esponja natural e base de pedra, 28 x 18 x 11cm. Fonte: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS-klein-EN.htm>

Pág.114 Il.21. Yves Klein, Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio! 1960. Fonte: Weitemeier, Hannah. Yves Klein (1928-1962). Colônia: Taschen, 2001, p.50

Pág.115 Il.22. Constantim Brancusi, A coluna sem fim, 1937-38. Bronze, 29,33m. Targu Jiu, Romênia. Fonte: <http://phomul.canalblog.com/archives/2005/02/19/341404.html>

Pág.115 Il.23. Constantim Brancusi, Pássaro no espaço, 1923. Mármore, a. (com base) 144,1 x Ø 16,5cm. Coleção The Metropolitan Museum of Art, New York City. Fonte: <http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/11/brancusi-constantin-escultura.html>

Pág.116 Il.24. Mira Schendel, Trenzinho, déc. 1960. Folhas de papel-arroz e fio de algodão, 47 x 23cm [cada folha] e fio de náilon, dimensão variável. Coleção Ada Schendel. Fonte: Dias, Geraldo Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.224

Pág.117 Il.25. Luciano Fabro, Sisifo, 1994. [Sísifo] Pistoia 1994. Fonte: Fabro, Luciano. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p.28

Pág.123 Il.26. Imagimário Periférico, Linha do trem em Nova Iguaçu, 1992. Raimundo Rodrigues, Julio Ferreira Sekiguchi, Roberto Tavares, Ronald Duarte, Deneir de Souza e Jorge Duarte. Fonte: O Globo – Baixada, nº94, 12 de julho de 1992.

Pág.124 Il.27. Desenho mantra [cruz], 2010. Papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.127 Il.28. Desenho mantra [círculo], 2010. Papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.128 Il.29. Desenho mantra [mão direita], 2010. Papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.129 Il.30. Desenho mantra [vogais], 2010. Cinco folhas de papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.130 Il.31. Trecho de textos encontrados em pirâmides, datados de 2350-2175 a.C. e considerados os textos mitológicos mais antigos. Fonte: Campbell, Joseph. A imagem mítica. Campinas: Papirus, 1994, p.181

Pág.130 Il.32. Ícone grego do século VII. Fonte: Huxley, Francis. O sagrado e o profano. Rio de Janeiro: Primor, 1977, p.252

Pág.130 Il.33. Infinito aleatório, 2009. Gravura em metal 9 x 29cm. Fonte: arquivo do artista

Pág.131 Il.34. Firmamento, 2011. Desenho, papel e lápis 6B, 21 x 29cm. Fonte: arquivo do artista

Pág.134 Il.35. Reconstrução [Camisa], 2010. Tecido listrado e costura 72 x 50cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.135 Il.36. Reconstrução [Camisa], detalhe, 2010. Tecido listrado e costura, 72 x 50cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.136 Il.37. Modelo para reconstrução de camisa 1/4, 2010. Aquarela, 124 x 96cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.136 Il.38. Modelo para reconstrução de camisa 2/4, 2010. Aquarela, 124 x 96cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.136 Il.39. Modelo para reconstrução de camisa 3/4, 2010. Aquarela, 124 x 96cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.136 Il.40. Modelo para reconstrução de camisa 4/4, 2010. Aquarela, 124 x 96cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.137 Il.41. Montagem reconstrução, exposição Centro-livre. Galeria Imaginário. Rio de Janeiro, 2010. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.138 Il.42. Estampas Eucalol – INCRÍVEL porém VERDADEIRO. Série 222 – Estampa 1, 6 x 9cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.139 Il.43. Roda de oração, 2010. Madeira, espeto de churrasco, lata de marmelada e orações, a. aprox. 30 x Ø 15cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.142 Il.44. Roda de oração, 2010. Chapa galvanizada, banco e orações, a. aprox. 105 x Ø 30cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.141 Il.45. Roda de oração em movimento, 2010. Chapa de cobre, banco e orações, a. aprox. 105 x Ø 30cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág.142 Il.46. Conjunto de Roda de oração, 2010. Madeira, espeto de churrasco, cobertor popular, canela-preta, peroba-rosa, botão de madrepérola, banco e orações, a.aprox. 105 x Ø 30cm. Foto: Mauricio Seidl. Fonte: arquivo do artista

Pág. 143 Il.47. Orações para a Roda de oração, 2010. Consagração do aposento, On mani padme hum e Oração. Papel e tinta. Fonte: arquivo do artista

Pág.145 Il.47. Julio Ferreira Sekiguchi, 2011. Laboratório, Meier, Rio de Janeiro, com farda do Santo Daime. Foto: Bruno Lisboa. Fonte: arquivo do artista

Sumário

| | | |
|------|---|-----|
| 1. | Apresentação..... | 16 |
| 2. | A arte como linguagem afetiva..... | 28 |
| 3 | A experiência espiritual como experiência interior, e, por aprofundamento, mística e criativa..... | 33 |
| 4. | Sobre a espiritualidade no Daime e na Prática Virtuosa, e seus reflexos na produção artística..... | 63 |
| 5. | Tábua da matéria Liberdade, alegria e amor..... | 80 |
| 5.1. | Liberdade Criação..... | 82 |
| 5.2. | Amor Disciplina, exercício, concentração e técnica..... | 91 |
| 5.3. | Alegria Experimentação em arte..... | 99 |
| 6. | A harmonia com outras produções artísticas..... | 102 |
| 7. | A produção artística e as pesquisas afetivas..... | 119 |
| 7.1. | Desenhos-mantra A escada de Jacó..... | 124 |
| 7.2. | Reconstrução..... | 132 |
| 7.3. | Rodas de Oração..... | 138 |
| 8. | Considerações finais..... | 144 |
| 9. | Referências bibliográficas..... | 146 |

1. Apresentação

Gostaria de lembrar que falo essencialmente na ótica da minha
experiência artística e, portanto, da arte.
Joseph Beuys

Esta tese examina a relação da experiência espiritual com a produção artística.

Meu interesse pelos assuntos relativos à espiritualidade manifestou-se desde cedo. Na verdade, quando me dei conta da existência do mundo físico e de que ele é dimensionado pelo racionalismo e pela objetividade. Como compreendia o mundo de forma simbólica e subjetiva,¹ tornou-se indispensável demarcar e entender, mais profundamente, estas áreas de atuação, espiritual e artística. Por se tratar de assuntos demasiadamente instáveis, supus que deveria sistematizar e objetivar algumas ações como forma de melhor compreender a relação. Tal iniciativa mostrou-se premente quando percebi a importância que a produção artística tinha para mim como forma de comunicação. Estas duas áreas, a arte e a espiritualidade, determinam hoje minha relação com o mundo.

Considero que as investigações mais consistentes iniciaram-se em 1995, porque a partir de então procurei ordenar as experiências espirituais e mapear as relações, visando dessa forma mensurar como tais vivências influenciavam e deveriam influenciar a produção artística. Esta tese diz respeito a uma série de experiências pessoais desenvolvidas com o intuito de esclarecer essa relação. Mostra-se específica pela particularidade das relações e subjetividade das análises, ou seja, desenvolvo análise crítica sobre meu próprio trabalho, oriundo de uma experiência espiritual.

As observações são do ponto de vista do artista, da produção e das associações que ele artista desenvolve,² – inicialmente temos as informações do mundo (consideram-se todas, indiscriminadamente) que atingem o artista, descrevendo um percurso do exterior (mundo)

¹ A Igreja do Sagrado Coração de Jesus, situada na Rua Carolina Santos, 143, Meier, Rio de Janeiro, RJ, em que fiz minha primeira comunhão (em 29.11.1969, com a idade de nove anos) é caracteristicamente romana; seu interior é todo pintado com cenas bíblicas e desenhos geométricos. Suas pinturas, de colorido exuberante e de grandes dimensões, fascinavam-me. Lembro-me de ter mais interesse em observá-las do que no catecismo. Acreditava que não tinham sido pintadas por alguém; que simplesmente teriam emanado da parede depois de pronta a igreja.

² Não é objetivo aqui determinar diferenças ou semelhanças entre a produção artística (do artista) e a produção teórica da arte (de historiador e crítico), mas é certo que essas experiências são muito distintas. Como produtor, procuro diversificar o conhecimento enveredando pela experiência teórica, que é franqueada a qualquer interessado, assim como a produção artística, mas não desejo perder, em nenhum sentido, minha condição de produtor (artista).

para o interior (artista). Em determinado momento, porém, com a produção artística e a instauração da obra, o percurso se inverte, e as informações caminham do interior (obra) para o exterior (mundo). A proposta é examinar esse percurso, ou seja, a produção que se origina na dinâmica do próprio fazer as obras artísticas, tendo como personagem fundamental o artista e, por extensão, o fruidor. Entender a atuação do artista como elemento mediador, crítico e filtrante, capaz de processar e produzir respostas específicas segundo sua vontade e seu discernimento, é importante porque a pertinência artística e social da produção é consequência das escolhas que o artista determina para si. Ao ponderar sobre cada informação, aceitando-a ou descartando-a, ele constrói sua relação com mundo. Giulio Carlo Argan considera que “[...] a simples existência e presença da arte no contexto social realiza-lhe a função social, que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante”.³ Trata-se de um delicado sistema de relações interligadas e dependentes que o artista constrói com sua produção artística. Nessa linha de relações interdependentes, é observada a proposta de Félix Guattari⁴ de recomposição das práticas sociais partindo da articulação ético-política de três ecologias: o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana.⁵ “A questão será reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo.”

A tese também sugere autonomia (liberdade) em relação às experiências espirituais e aos processos de produção artística, percebendo essa autonomia como elemento auxiliar e necessário no desenvolvimento das propostas. Porque na livre experiência e produção os conteúdos passam a ser rearticulados sem necessidade de constatações e comprovações de suas verdades. Experiências, fatos e conceitos são relaxados e, embora existindo na mente, são deixados ocultos. Em arte é sensato que exista intenção na elaboração das obras, e a teoria é indispensável como parte integrante do processo produtivo, mas é demasiado imaginar que cada trabalho deva conter a plena consciência de seus elementos constitutivos ou que venha a representar uma revolução na história da arte; “nenhum artista poderia jamais trabalhar livremente com essa consciência”.⁶

³ Argan, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p.28.

⁴ Guattari, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1993.

⁵ É interessante ressaltar a importância que Guattari dá ao que ele denomina subjetividades pessoais, equiparando-as ao complexo sistema que encontramos na natureza ou na sociedade. A relação entre subjetividade e indivíduo é diferenciada. O indivíduo encontra-se isolado do sistema enquanto os componentes que elaboram a subjetivação se encontram articulados, tanto do sujeito com ele mesmo como do sujeito para com a sociedade e a natureza. “Assim, a interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes” (Guattari, 1993, op. cit., p.18.).

⁶ Clement Greenberg e o debate crítico. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p.107.

A questão a ser desenvolvida gira em torno da experiência da espiritualidade e a produção artística e tem por objetivo pensar a produção artística como obra do espírito.

As obras de arte são por característica abertas às interpretações, possibilitando diversas leituras. Constituem-se de materialidade exterior e podem ser percebidas pelos sentidos. Mas possuem também significado interior e inteligível. A obra em si, em sua fisicidade, representa apenas parte do entendimento, porque a verdade da obra não se esgota em sua aparência exterior. O que não se apresenta aos sentidos, o imaterial, o não verbalizado, é então acessado, pela atividade espiritual. A obra física é apenas o indicativo de um caminho, sugere Heidegger: “Na obra, a verdade está em obra, portanto, não é apenas algo de verdadeiro.”⁷

Os místicos, como Plotino,⁸ entendem a arte como um tipo de ação espiritual e contemplativa. Para a tese, a contemplação dá lugar à experiência, tanto na espiritualidade como na produção artística. É preciso, então, fechar os olhos do corpo para, através da experiência espiritual, abrir a visão interior.

O ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho foi a experiência. E John Dewey foi utilizado para esclarecer algumas dessas questões, como, por exemplo, que a experiência constitui-se em “unidade que não é nem emocional, nem prática, nem intelectual, porque esses termos denominam distinções que a reflexão pode estabelecer no interior dela”.⁹ A unidade na experiência só pode ser expressa enquanto experiência. Ela se origina a partir de uma decisão da vontade, pelo desejo interior de se alcançar um resultado, uma resposta para algo que não se sabe bem o quê – o desejo de mudança, porém, é o que determina sua finalidade. A vontade interior é a força que move e consolida a ação. “A experiência constitui-se de um material cheio de incertezas, movendo-se em direção a sua consumação através de uma série de variados incidentes.”¹⁰

Desse modo, a experiência desperta o corpo espiritual, obrigando-o a se posicionar.

O corpo é, em sua totalidade e unidade, composto pelo corpo físico e o corpo espiritual, cada qual inspirando visão do mundo segundo seus próprios entendimentos; ambos necessitam, entretanto, para se desenvolver, de estímulos, esforço, vontade e determinação; do contrário, mantêm-se adormecidos, aguardando, em seu estado latente, ser ativados.

Com a prática das experiências espirituais a compreensão das questões relativas à espiritualidade foi sendo gradativamente despertada, fornecendo parâmetros comparativos que distinguiram a relação entre espírito e matéria. Em decorrência dessa distinção, desencadeou-

⁷ Heidegger, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1977, p.44.

⁸ Plotino. Tratados das Enéadas. São Paulo: Polar editorial, 2000.

⁹ Dewey, John. Experiência e natureza: a arte como experiência. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.90.

¹⁰ Dewey, op. cit, p.20.

se todo o processo, ao constatar, pela experiência, que a sensação de liberdade diz respeito ao corpo espiritual e a de felicidade ao corpo físico, e que todos nós podemos ter acesso a essas experiências se trabalharmos devidamente nossos corpos.

A transposição dessa constatação para a produção artística ocorreu durante a própria produção artística. Sempre que ela se encaminhava em direção à experiência criativa, era percebida sensação de liberdade semelhante à da experiência espiritual, o que me levou a pensar que a experiência criativa está relacionada ao corpo espiritual e que a sensação de liberdade pode ser acessada tanto pela via espiritual como pela criativa.

A produção artística renova sua dimensão social, uma vez que a compreensão desses conceitos, via experiência criativa, influencia diretamente a construção do relacionamento humano, porque a experiência traz subordinada uma série de entendimentos, como a valorização da identidade subjetiva do indivíduo e temas como o amor, a liberdade, a alegria e o prazer.

Na atualidade, nossa sociedade se distingue por tendência materialista e consumista, o que dificulta e até mesmo impede o desenvolvimento de experiências fundadas na busca interior, como aponta Guattari:

Em todos os lugares e em todas as épocas, a arte e a religião foram o refúgio de cartografias existenciais fundadas na assunção de certas rupturas de sentido “existencializantes”. Mas a época contemporânea, exacerbando a produção de bens materiais em detrimento da consistência de Territórios existenciais individuais e de grupo, engendrou um imenso vazio na subjetividade que tende a se tornar cada vez mais absurda e sem recursos.¹¹

A proposta aqui apresentada acredita que o equilíbrio do homem em relação a ele mesmo, à sociedade e ao meio ambiente poderá ser alcançado pelas experiências espiritual e criativa, bastando para isso serem cultivadas; e a produção artística procura demonstrar essa possibilidade.

Essa explanação faz uma análise geral da intenção do trabalho. Particularizo a apresentação incluindo as referências que justificam os procedimentos adotados, esclarecendo primeiro o entendimento atribuído à experiência espiritual e apresentando em seguida os relatos sobre a produção artística.

¹¹ Guattari, 1993, op. cit., p.30.

Sobre as experiências espirituais

De modo geral, nossa mentalidade está sendo reduzida à crença apenas na existência do mundo visível, físico. A experiência espiritual investiga áreas em que o entendimento estruturado na lógica científica e na razão vacilam; com a pesquisa, procuro ampliar o debate sobre o tema, compensando a presença de um mundo visivelmente materialista.

Com nosso corpo físico, através da percepção sensorial, entramos em contato com o mundo físico a nosso redor. Em sua totalidade, porém, o corpo não só nos fornece essas informações; ele também as interpreta, seleciona e organiza, criando novos e variados sentidos para esse mesmo mundo. São reações subjetivas processadas no interior de cada indivíduo pelo corpo espiritual¹² e que não se referem só às sensações, mas também aos sentimentos. Os sentimentos geram, por exemplo, interpretações de antipatia e simpatia, e conceitos sobre o mundo que vão além das relações físicas.

Nossas percepções são sempre parciais. Quando olhamos uma escultura dependemos de uma série de contingências para compreendê-la em sua totalidade (espaço, tempo, iluminação, material utilizado, relações entre as partes, tema, etc.); por meio de nosso corpo espiritual, entretanto, podemos harmonizar todos os dados, fazendo deles um todo coerente e desenvolvendo um conceito próprio do objeto apreciado. A presença do corpo espiritual é que dá real individualidade a nós, seres humanos, reconhecendo nossas sensações, sentimentos ou instintos, associando a subjetividade de nossa percepção com alguma representação mental. Por meio do espírito entramos em contato com os conceitos e com entes que não têm manifestação física. Dessa forma penetramos o mundo imaterial.

O corpo físico e o espiritual interpretam os estímulos apresentados segundo características próprias. As diferentes interpretações fornecem os elementos comparativos para que, através da experiência espiritual/interior o indivíduo possa construir seu julgamento pessoal.

Com a prática dessa experiência, desenvolvida em sua total dimensão e profundidade, experimentamos intensas sensações, entre elas liberdade e felicidade, que devem ser destacadas por definir nossa relação com o mundo.

Com o corpo espiritual e na prática da experiência espiritual (aqui também entendida como experiência interior) alcançamos a experiência mística (êxtase espiritual), que nos

¹² A referência utilizada para a interpretação do corpo espiritual é a da antroposofia/teosofia, assim como para o corpo físico, é a de Sigmund Freud. A expressão corpo espiritual pode parecer um paradoxo e é. Sua utilização é meramente ilustrativa, para identificar a unidade do corpo composto pela matéria e pelo espírito.

proporciona sensação de transbordamento oceânico,¹³ de infinitude e de união com o Absoluto,¹⁴ nos fornecendo, dessa forma, modelos de liberdade, amor, e alegria.

O corpo, por sua vez, pertencente ao plano físico, nos apresenta como padrão, através da experiência sexual (orgasmo), os conceitos de felicidade, amor e prazer; segundo Freud, “[...] – o amor sexual – nos proporcionou a mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca da felicidade”.¹⁵

A intensidade das experiências, tanto no domínio sexual quanto no espiritual, é equivalente, embora dizendo respeito uma ao corpo e outra ao espírito. A comparação é importante porque identificamos que o amor está presente nas duas experiências, e isso porque é através de seu entendimento e compreensão que alcançamos a sensação plena de liberdade e felicidade nas experiências. Leonardo Boff, em seu livro *Mística e espiritualidade*, indica que

a experiência mística não é, pois, o privilégio de alguns bem-aventurados, mas uma dimensão da vida humana à qual todos têm acesso quando descem a um nível mais profundo de si mesmos; quando captam o outro lado das coisas e quando se sensibilizam diante do outro e da grandiosidade, complexidade e harmonia do Universo. Todos, pois, somos místicos num certo nível.¹⁶

O tema amor também é analisado por Wilhelm Reich, que considera a relação amorosa responsável fundamental para o equilíbrio da sociedade: “A verdadeira e secular luta pela democratização da vida social baseia-se na autodeterminação, na sociedade e moralidade naturais, no trabalho agradável e na alegria terrena do amor.”¹⁷ Porque “conhecimento, trabalho e o amor natural são as fontes da nossa vida”.¹⁸

A observação sobre o amor é importante por três motivos: primeiro porque é tema que necessariamente tem que ser trabalhado para se alcançar a plenitude em ambas as experiências; segundo, por sua relevância social no sentido de melhorar a relação do homem com a civilização e no conseqüente desenvolvimento social e cultural; e, por último, devido a sua relação com a produção artística, na experiência criativa (como será visto no capítulo 5, Tábua da matéria; seção 5.2, Amor / Disciplina, exercício, concentração e técnica).

¹³ Expressão utilizada por Freud. Ver Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p.14.

¹⁴ Que pode ser entendido como Deus, Ser Supremo, Cósmico, Mente Universal, entre outras denominações.

¹⁵ Freud, 1997b, op. cit., p.32.

¹⁶ Boff, Leonardo; Frei Betto. *Mística e espiritualidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.17.

¹⁷ Reich, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1975, p.20.

¹⁸ Reich, 1975, op. cit., p.21.

As experiências praticadas com determinada intenção, tanto na espiritualidade como nas artes, abriram caminho para que se ordenassem as relações entre elas que foram sendo gradativamente aprofundadas na sequência dos trabalhos.

O interesse por esclarecimentos governava as ações, fazendo-me mergulhar cada vez mais profundamente na própria experiência. Segue-se esquema das sequências:

Experiência espiritual → experiência interior → experiência mística (êxtase espiritual)
= liberdade, amor e alegria.

Produção artística → experiência criativa = liberdade, acrescentados amor e alegria.

A experiência espiritual é também entendida como vivência interior e, em sua extensão, mística (experimentação do êxtase espiritual), e tem como um de seus objetivos a valorização da subjetividade do indivíduo (equivalente ao princípio da necessidade interior observado por Kandinsky, abordado adiante), entendida como entidade única que deve ser desenvolvida em sua mais absoluta profundidade para que se torne o principal referencial de reconhecimento e construção do mundo. Acrescenta, assim, mais singularidade ao mundo, realizando importante função social, semelhante à considerada por Argan para a arte, ou seja, impedindo acomodações mecanicistas e alienantes.

Na experiência espiritual espiritualidade é entendida não só como imaterialidade, mas também em suas possíveis variáveis como a religião (quando fundamentada por dogmas) ou práticas que busquem a compreensão da dimensão do ser em sua transcendência, na mais profunda essência e aspiração (ioga, budismo e antroposofia).

Outra importante referência relativa à experiência espiritual diz respeito a minha participação no Daime (doutrina espiritual de origem indígena com forte influência de folclore brasileiro), iniciada em 2000. Considero pertinente incluir aqui essa informação para destacar que o aprofundamento na experiência espiritual não é procedimento simples – trata-se de realidades distintas, estruturadas com valores próprios e que demandam do aspirante à participação práticas como disciplina, dedicação, força de vontade e até renúncias.

Na doutrina pude praticar, deliberadamente, experiências espirituais que se particularizaram por profundo mergulho interior, livres de todas as amarras e orientadas pela necessidade de encontro comigo e com a existência humana. Em alguns desses trabalhos tive a oportunidade de vivenciar o êxtase espiritual, identificado por transbordante sensação de liberdade.

O que precipitou a relação da liberdade experimentada no campo espiritual com a produção artística foi o fato de considerá-la equivalente à liberdade experimentada no processo criativo (que ocorre no aprofundamento da produção artística), enfatizando que, mesmo pertencendo ao mesmo sistema da produção artística, produzir e criar são ações substancialmente diferentes; voltemos a Heidegger:

A designação da arte como τέχνη não quer de modo algum dizer que a atividade do artista seja experimentada a partir da manufatura. Pelo contrário, o que na criação da obra de arte tem um aspecto semelhante ao de fabricação de manufatura é de outro gênero. Este fazer é determinado e afinado pela essência da criação, e permanece retido nesta essência.¹⁹

A relação pareceu-me interessante porque, dessa forma, o processo criativo, além de desvincular-se de determinados conceitos presentes na produção artística, como habilidade, maestria, destreza e virtuosismo, e até mesmo da ideologia romântica, que situa a criação no terreno difuso da genialidade, está disponível a qualquer pessoa interessada, independente de habilidades ou vocações.

A arte amplia sua função social se trabalhar a experiência focalizada na produção criativa voltada para o entendimento não só do mundo visível, mas também para a imaterialidade nele presente.

Foi necessário, para o aprofundamento dessas experiências, o entendimento de diversos temas, sendo os que mais se impuseram liberdade, amor e alegria.

Esses três ‘assuntos’ integraram-se como temas balizadores da produção artística e reconfiguraram minha relação comigo mesmo e com a sociedade. A produção é pensada como agente de reorganização social ao renovar o conceito humanista de igualdade, demonstrando que, através da produção artística/experiência criativa, somos igualmente livres.

Sobre a produção artística

Das várias funções da arte, a que mais me interessa é sua capacidade de criar novas realidades, indicando ou desvelando verdades que possam contribuir para o desenvolvimento do homem e o melhoramento das relações com a natureza e com a sociedade – o entendimento da liberdade proporcionado pela experiência espiritual é uma dessas verdades.

¹⁹Heidegger, 1977, op. cit., p.48.

Quando penso em produção artística refiro-me a abrangente área de atuação, que implica o trânsito em diversas linguagens. A própria denominação atual ‘linguagens visuais’ indica a variedade de opções.

Produção artística é aqui tratada como complexo sistema que se constitui em universo de premissas maleáveis e de fácil reorganização intelectual, sempre gerando novas ideias e aberta à experimentação. Trata-se de atividade humana que acima de tudo valoriza os conceitos de criatividade e imaginação.

Desmembrando a expressão teríamos: produção, porque está subordinada a processos ordenadores e configuradores (exercício, disciplina e técnica), instrumentos auxiliares na construção de novas realidades e novas maneiras de ver o mundo; e artística, porque nela deve estar implícito o processo da criação, criação no sentido de desvelamento de verdades: “Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente.”²⁰

Na criação existe um distanciamento natural da realidade, e um esgarçamento é produzido graças à interação de razão e sensibilidade. Nesse sentido, a leitura do livro *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, atingiu-me como um raio, impressionou-me tanto quanto os koans do zen-budismo, cuja leitura tem por finalidade “abrir a câmara secreta da mente”.²¹ O conceito de criação passou a ser a principal motivação na produção.

Criação entendida como póiesis, porque vai além de fabricar e produzir. Existe uma densidade pessoal nesse instaurar uma nova realidade, um novo ser, diferente do sentido de criar algo do nada, do caos – criar como desvelar, dando forma a um sentimento interior percebido na experiência espiritual.

Com relação à produção artística, é relevante relatar que a partir de 1985, já formado em pintura pela EBA/UFRJ, iniciei uma série de pesquisas com temas voltados para a religiosidade, até que, movido por insatisfação com os trabalhos produzidos, resolvi queimar toda a produção e transformar essa ação em rito de passagem (influenciado por leituras de C.G. Jung), que intitulei *Ensaio nº 1* (1997) e foi minha primeira experiência/performance. A princípio não pensava em aproveitar como performance artística; a intenção era promover um mergulho interior, que, no entanto, se constituiu em experiência artística porque simbolicamente abriu uma clareira. O espaço então desvelado apresentou-se emblemático, pois, já que estava aberto, deveria ocupá-lo, e resolvi habitá-lo com obras artísticas, daí surgindo a questão da criação – ocupá-lo com coisas semelhantes às que já havia queimado ou que a elas fizessem referência seria retornar ao ponto inicial.

²⁰Heidegger, 1977, op. cit., p.27.

²¹Suzuki, Daisetz Teitaro. *Introdução ao zen-budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p.84.

Em busca de esclarecimentos, desenvolvi outras experiências/performance (descritas no capítulo 3) que contribuíram para a compreensão da experiência e de seus aprofundamentos. Passei a considerá-las especulações sobre as experiências espirituais, porque nelas vivenciava intensa satisfação produtiva ou, melhor, criativa, sempre acompanhada do sentimento de alegria e da sensação de liberdade. Estava livre para produzir o que desejava e o que me interessava. Ao mesmo tempo, por conta dessas experiências, afastei-me do meio da arte, mantendo-me distante, em isolamento voluntário, que entendia como continuidade das experiências/performance que tinha por objetivo reproduzir a reclusão praticada no rito de passagem. Conforme as experiências foram apresentando resultados, e os resultados convergindo para questões relacionadas à criação como uma experiência de liberdade, entendi que, por um compromisso social (ideia que começava a se estruturar de humanismo renovado), deveria partilhar a informação e transformá-la em algo mais produtivo. Tanto, que percebia crescente desejo de tornar essas experiências social e artisticamente mais engajadas, dando-lhes maior amplitude.

Retomando a relação de experiência espiritual e produção artística, se na plenitude dessas experiências experimentamos igual sensação de liberdade, podemos deduzir que não existe diferença entre artista e não artista, porque, afinal, essa é uma dimensão da vida humana a que todos têm acesso.

Por analogia, nos remetemos a Joseph Beuys, especificamente a duas de suas afirmativas: “Qualquer pessoa é um artista.” E “Tornai produtivos os segredos.”²²

Por se tratar de visão peculiar, procurou-se, na medida do possível, atender às normas acadêmicas, ainda que o motivo inicial que desencadeou todo o processo, a experiência espiritual, não se evidencie propriamente como objeto a ser estudado, com hipóteses a serem comprovadas. A estratégia para o desenvolvimento do trabalho foi estabelecer relações com artistas que em seu ofício produzem ou produziram nessa linha de pesquisa, bem como apresentar conceitos e teorias de diversos pensadores que pudessem embasar teoricamente o trabalho, que se apresenta dividido em capítulos nesta sequência:

A arte como comunicação afetiva: expõe a importância da produção artística como forma de se relacionar com o mundo e é desenvolvido e construído com base em uma comunicação afetiva.

A experiência espiritual como experiência interior e, por aprofundamento, criativa e mística: aborda as distintas experiências e descreve possíveis aprofundamentos e intenções,

²² Joseph Beuys. *Jeder Mensch Ist Ein Künstler* (Qualquer pessoa é um artista), filme de Werner Krüger.

utilizando John Dewey como referência teórica; analisa Do espiritual na arte e na pintura em particular, de Kandinsky; e relata o caminho percorrido no desenvolvimento inicial de minhas experiências.

Sobre a espiritualidade no Daime e na Prática Virtuosa, e seus reflexos na produção artística: apresenta o funcionamento de uma realidade diferente da que estamos acostumados a vivenciar. A conceituação é importante, porque essa espécie de ilha espiritual no mundo contemporâneo favoreceu a imersão nessa realidade, o que despertou o entendimento para a experiência espiritual (mística) fornecendo, assim, subsídios para uma análise comparativa. Dessa comparação surgiram novos conceitos e entendimentos que possibilitaram encaminhar a produção artística para uma reformulação.

Tábua da matéria: revela os indicativos dos caminhos utilizados na produção artística e de como cada referência foi entendida e trabalhada, visando à aplicação na produção artística. Associa práticas artísticas aos temas liberdade, amor e alegria, a saber criação; disciplina, exercício e concentração; e experimentação em arte.

A harmonia com outras produções artísticas: pontua trabalhos e produções que influenciaram diretamente a pesquisa, o desenvolvimento e a construção de minha produção artística, e observa como a singularidade proveniente da relação entre arte e espiritualidade é aplicada no mundo.

A produção artística e as pesquisas afetivas: registra o modo como a produção artística se estruturou com os modelos da experiência espiritual e examina o esforço (e seu resultado) visando obter o desvelamento do sentimento oriundo dessas experiências em obras artísticas. A produção artística é apresentada em quatro linhas de pesquisas afetivas distintas.

Desenho-mantra propõe uma série de exercícios de simples execução (papel mata-borrão e grafite) com a finalidade de aplicar na prática a experiência espiritual/interior. Consequência direta dos exercícios propostos pelo Desenho-mantra, A escada de Jacó constitui-se de doze ensaios sobre o infinito e se refere ao incomensurável esforço empregado para se obter um propósito.

Reconstrução investiga a produção artística em pequenos circuitos, como os relacionamentos familiares e os vínculos afetivos. Utiliza como objeto de pesquisa a costura, entendida como elemento agregador do universo familiar. O que motiva a pesquisa nessa área são as formas de experiências que as relações construídas por essas atividades podem oferecer e desencadear. A intenção é perceber, através da experiência, seus mecanismos e, através da produção artística, apresentar novas relações e significados, mantendo as características da

afetividade. O trabalho teve como modelo uma camisa em uso há 12 anos.

Rodas de oração é exercício que considero de antropofagia cultural porque congrega diversos conceitos (budismo, islamismo, hinduísmo, cristianismo, esoterismo, etc.) e emprega em sua produção vários materiais (madeira, metal, plástico, papel, algodão, etc. quase sempre reciclados). Cada elemento adicionado agrega a cada Roda de oração uma tradição cultural de séculos de existência e, conseqüentemente, promove um acúmulo de carga simbólica.

Encerrando a apresentação considero relevante pontuar as seguintes fontes:

Os livros *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, que auxiliou o estabelecimento da relação entre as questões espirituais e a produção artística; *Do espiritual na arte*,²³ de Wassily Kandinsky, porque inaugura o debate sobre arte e espiritualidade sempre com o olhar crítico do artista, preocupado com a criação, com a estética e suas implicações na sociedade; *As três ecologias*, de Félix Guattari, que defende integração das três ecologias: a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana; *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud, utilizado na referência à liberdade e às exigências do corpo físico.

As teorias de Wilhelm Reich sobre o amor; e as propostas de Rudolf Steiner (antroposofia), que torna compreensível o acesso ao mundo espiritual, através de teorias e exercícios.

Foi igualmente importante para este trabalho a participação na doutrina do Santo Daime, no que se refere ao desenvolvimento e compreensão das experiências espirituais.

Muitos mais livros e teorias deveriam ser citados, e para compensar a omissão vou fazê-lo no texto.

Acredito que o trabalho se justifique artisticamente por entender que através da produção artística entramos em contato com a experiência criativa e que esta, por sua vez, é fundamentalmente uma experiência de liberdade, à qual todos têm acesso.

Esse conceito de arte só se tornará realidade se puder ser livre.

²³ Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

2. A arte como comunicação afetiva

A vida é a maior de todas as artes.²⁴
Gandhi

Desde quando me lembro, sempre que me perguntavam o que eu queria ser quando crescesse, respondia: médico. Lembro-me também de que o desenho era minha escrita, que ficava olhando as gravuras de enciclopédias antigas,²⁵ e viajava para aquelas cidades que via impressas, bastando-me reproduzir as imagens, que desenhava em qualquer papel disponível, com lápis de ponta preta e dura, que quase rasgava o papel. A caixa de Johann Faber colorido ganhei ao entrar na escola primária, e a tradicional mala de pintura veio poucos anos depois, atendendo a um pedido de Natal.

Uma noite (eu teria uns 14 anos) passou na televisão um filme sobre a vida de Vincent Van Gogh intitulado Sede de viver, com Kirk Douglas representando Van Gogh, e Anthony Quinn, Gauguin. Ali compreendi que ser pintor era uma opção de vida e naquela mesma noite troquei minha futura profissão. Além de poder passar a vida pintando, a história de Van Gogh mostrou-me outras possibilidades da arte: acrescentar novos significados ao mundo, estreitar relações, transformar-se, bem como o artista e a sociedade; enfim, a arte podia ser revolucionária em vários sentidos.

Mesmo diante da força transformadora que é a arte, entendo que sou artista por amor, simplesmente porque é com a arte que melhor me relaciono com o mundo. E, como ‘amador’, o desempenho, a exigência de resultado e a competição (no bom sentido da palavra), cedem lugar à afetividade.

Para mim, o que mais se aproxima de uma profissionalização em arte é a didática, porque constrói estreito vínculo entre as partes envolvidas, o que implica respeitarem-se os limites, como a exigência de resultados.

²⁴ Gandhi é para mim um exemplo de conduta humana, por sua coerência e firmeza em praticar uma filosofia que acreditava verdadeira, a não violência. Dizia ele: “Sei que aventurando-me na não violência me exponho àquilo que justamente pode ser definido como risco louco; mas as vitórias da verdade nunca foram obtidas sem riscos, riscos muitas vezes de extrema gravidade.” In.: Claret, Martin. O pensamento vivo de Gandhi. São Paulo: Martin Claret Editores Ltda, 1983, p.60.

²⁵ A principal delas era o Tesouro da Juventude, para jovens e crianças, publicada inicialmente na década de 1920, editado por W. M. Jackson, Inc., com sede em São Paulo.

Barthes faz uma poética explicação do artista amador:

O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (amator: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala graciosamente (por nada) no significante: na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporta nenhum rubato (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é – ele será, talvez – o artista contraburguês.

Quando li essa definição me localizei melhor no mundo e deixei de sentir-me tão isolado. Antes de comprar o livro Roland Barthes por Roland Barthes, visitei uma exposição sobre ele (não me lembro onde), e lá estavam presentes o pensamento e a memória, a família e a filosofia. Tudo meio desregrado e livre, mas envolvido em único e transbordante sentimento: o amor; nas mais variadas possibilidades.

Arte é comunicação; é uma forma de compreender e de reinventar o mundo e, assim, de melhor se relacionar socialmente. Tudo o mais parece supérfluo.

O problema tem início quando a seguinte questão é posta: se arte para mim é comunicação, o que desejo comunicar?

Essa passagem busca situar a arte como elemento mediador entre o artista e o mundo.

A produção artística é utilizada como o principal meio de me relacionar com tudo que me cerca, tanto na descoberta de novos caminhos (experiência espiritual e experiência criativa) quanto na comunicação (na utilização de uma linguagem e no aprimoramento das sintaxes). A princípio a arte não foi uma escolha consciente, era uma atitude natural, e seu caráter simbólico tornava possível o diálogo com o entorno, ajudando a amenizar minhas contradições com o mundo, que eu entendia demasiadamente materialista.

Ao definir a arte como meio de comunicação, acreditava que poderia diferenciar problemas artísticos e pessoais. Com o tempo, fui constatando que tudo convergia na formação de um só corpo, e, por conta desta unidade arte e vida, surgiram momentos de indefinições. A hesitação transparecia em afirmar realidades de difícil comprovação. Determinadas considerações, ainda que verdadeiras (para mim), necessitam de evidências convincentes e às vezes essas certezas não são tão facilmente comprováveis, em especial quando falamos a respeito de arte e de espiritualidade.

Como tudo girava em torno de entender nossa dimensão e existência em um mundo²⁶ de representação material e imaterial, decidi investir na imaterialidade, já que a materialidade mostrava-se presente e acessível.

²⁶ O termo mundo refere-se à totalidade das coisas que nos cercam e mudam ser cessar. Kandinsky utiliza a palavra “natureza” com igual sentido. In.: Kandinsky, op. cit., p.80.

O percurso escolhido, a experiência espiritual, desaguou em uma condição incontornável: a de que só alcançamos um profundo mergulho interior e, por conseqüência, o êxtase (entendido como uma transbordante sensação de liberdade), através da vivência do amor e da alegria, sendo essa sensação de liberdade semelhante à que se vivencia na experiência criativa.

A partir desse momento encaminhou-se a resposta para a pergunta ‘o que comunicar?’, agora, porém, acrescida de outra questão: como comunicar?

A forma de realizar a comunicação e o modo de construir a relação com o outro passaram a ser igualmente importantes devido à influência dos modelos de amor e alegria presentes na experiência espiritual.

Ao constatar a semelhança no conceito de liberdade, entendi que arte e vida se unificam pela experiência. Unificam-se com referências relativas à espiritualidade: liberdade, amor e alegria, temas que se distinguem por forte sentido ético – não no sentido moral entre o bem ou o mal, mas como postura singular diante da vida, estruturada por reações próprias a indagações próprias.

A arte se apresenta maleável porque se ajusta às circunstâncias mais diversas. É possuidora de intensa complexidade e, ao mesmo tempo, presta-se generosamente a articular as mais simples e diversas relações, característica própria do elemento que tem em sua essência a liberdade. Vamos a um breve exemplo hipotético: ao vermos uma pintura, observamos que o tema apresentado estimula uma atitude socialmente repreensível; a pintura, porém, pode conter outros elementos (estéticos, históricos e artísticos) que a qualificam como obra digna de interesse. Sabemos que a problemática que envolve arte e moral configura complexa discussão histórica, e eu a retomo nesse exemplo para dar rumo a minha posição sobre a arte como linguagem afetiva.

Se a obra artística apresenta essa abertura, ela também nos instiga a tomar alguma atitude em relação a ela, a interpretá-la (porque assim ela se torna mais visível). O interessante é que, seja qual for nossa posição a seu respeito a obra sempre continuará aberta.

A forma como a interpretamos, portanto, é de nossa inteira responsabilidade. Podemos e devemos construir uma análise crítica segundo nossos entendimentos; dessa forma, exteriorizando nossas convicções, todos se tornam mais visíveis no mundo, a obra e nós.

Lembro-me de uma passagem com Gandhi, em que ele defendia a desobediência civil. Na época os indianos não podiam fabricar tecidos e eram obrigados a comprar exclusivamente das indústrias têxteis inglesas, que impunham altos preços. Gandhi passou a incentivar os indianos a fabricar suas próprias vestimentas; insistia em recuperar a tradicional manufatura

indiana de tecidos com uso da roca. Certo dia, em uma de suas palestras, um indiano ao vê-lo somente com uma pequena túnica e um turbante, ponderou que não deveria usar vestimenta tão ridícula e feia, e que a roupa inglesa era mais adequada e bonita. Gandhi então respondeu: eu não reconheço beleza em nada que seja fruto da infelicidade de outro ser humano.

A pertinência de qualquer obra artística depende de uma série de fatores, mas o veredito final é dado pelo artista. Ao não reconhecer beleza em uma obra, a obra necessariamente não se desqualifica, mas decerto qualifica a posição do artista diante do mundo.

Trazendo a discussão mais para o campo artístico, Joseph Kosuth²⁷ tem a seguinte opinião:

Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade a priori (foi isso o que Judd quis dizer quando declarou que “se alguém chama isso de arte, é arte”).

O valor artístico segue determinadas prioridades (escala de valor), e para o trabalho aqui apresentado, a mais importante é o relacionamento social em um humanismo desenvolvido como linguagem afetiva.

Recapitulando: os entendimentos são elaborados pela experiência, que fornecem modelos comparativos possibilitando determinar as escolhas para minhas decisões diante do mundo (liberdade, amor e alegria). Por fundamento aceito a condição aberta e livre da arte; cabe-me então definir de que forma me relacionarei com o mundo (afetividade) para depois me relacionar com a arte. Assim posso afirmar os valores que me são próprios, orientando as relações segundo tais afirmativas.

O que comunicar?

Procuo demonstrar pela arte (produção artística) a relação materialidade versus imaterialidade existente no mundo e a possibilidade que, pela experiência espiritual ou experiência criativa, o sujeito coloca-se diante de dimensão única de liberdade, que lhe permite determinar e construir seu próprio destino.

²⁷ Kosuth, op. cit., p.219.

De que forma?

Por coerência à própria experiência, por uma comunicação/produção artística afetiva. Afetiva no trato da relação, priorizando as relações sociais e partilhando (o que significa repartir, dividir em partes, distribuir.) os conhecimentos.

Uma última questão arremata este capítulo: como transmitir uma informação que se construiu e se desenvolveu no campo da experiência se a experiência só pode ser compreendida em seu complexo sistema de experiência? Ela vive no homem, de forma espiritual, imaterial. Como trazê-la para ser desvelada, partilhada?

A cultura nos fornece a linguagem falada e escrita como suporte básico para a manutenção do convívio em sociedade. As palavras e as letras foram inventadas por esforço positivo da humanidade. No entanto, somos entidades autônomas e complexas. Conforme nos desenvolvemos e nos damos conta dessa complexidade, passamos a fazer uso de outras estruturas de comunicação, mais elaboradas. Dessa maneira, a linguagem artística, por seu caráter subjetivo e metafórico, vem ultrapassar o aspecto objetivo que a comunicação tradicional utiliza como elemento estrutural da comunicação.

A produção artística coloca-se como mediadora maleável devido a suas próprias características, também maleáveis. Será o início e o meio pelo qual transitaremos pelo tempo e pelo espaço da experiência, o fio de lã que garante nosso retorno de toda experiência espiritual/interior (êxtase espiritual) e será ela que se apresentará como veículo para partilharmos essas experiências: “Deve-se ter presente que o sentimento artístico, a par com uma natureza tranquila e mergulhada em si, é o melhor pressuposto para o desenvolvimento das faculdades espirituais. Esse sentimento penetra através da superfície das coisas e alcança assim seus mistérios.”²⁸

Segundo Dewey, a experiência criativa em si indica a disposição para compartilhar o resultado da experiência: “Para ser verdadeiramente artística, uma obra tem também que ser estética, isto é, feita para ser gozada na receptividade.”²⁹ A partir desse momento, o artista busca através da produção artística elaborar uma forma de comunicação, material ou não, para o valor que vive nele na condição espiritual.

O impulso de fabricar objetos artísticos já denota uma inclinação afetiva do homem para com a civilização.

²⁸ Stainer, Rudolf. O conhecimento dos mundos superiores: a iniciação. São Paulo: Antroposófica, 1996.

²⁹ Dewey, op. cit., p.99.

3. A experiência espiritual como experiência interior e, por aprofundamento, mística e criativa

Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da Necessidade Interior. Então, ele poderá servir-se impunemente de todos os métodos, mesmo daqueles que são proibidos. Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística que constitui o elemento essencial de uma obra. Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente necessários.
Wassily Kandisky

As ponderações aqui apresentadas são resultado de observações feitas em minhas experiências espirituais, que se iniciaram há 15 anos, sendo os últimos cinco os mais determinantes. São pesquisas acompanhadas de estudos teóricos, em diversas áreas, desde que o assunto ajudasse a compreensão do tema.

Devido às características do objeto de estudo, os entendimentos fundamentaram-se em parâmetros subjetivos e se desdobraram em sequência que considero natural porque seguiu caminho próprio, indicado no esquema abaixo. Dessa forma, o estudo diz respeito a uma abordagem específica com desdobramentos próprios, não devendo ser generalizado ou considerado modelo. Suas consequências foram importantes por reestruturar meu relacionamento comigo mesmo, com a natureza e com a sociedade, determinando novos encaminhamentos para minha produção artística.

Experiência espiritual → experiência interior → experiência mística (êxtase espiritual)
= liberdade, amor e alegria.

Produção artística → experiência criativa = liberdade, acrescentados amor e alegria.

O objetivo aqui é analisar a experiência como ponto de partida para um mergulho interior e seus consequentes desdobramentos.

Insatisfeito com o encaminhamento de minha produção artística e comigo de modo geral, decidi investir em mudança radical. Lembrei-me de que certa ocasião tive de produzir durante três dias seguidos uma série de trabalhos para uma exposição;³⁰ eram cerca de 20

³⁰ Biblioteca Pública Estadual Celso Kelly. Av. Presidente Vargas, 1.261; Centro, Rio de Janeiro.

grandes pranchas de 3m x 3m com desenhos em que só usava carvão e giz. Enquanto desenhava, já tarde da noite, tive uma grande sensação de realização e alegria. O esforço na execução dos trabalhos tinha um objetivo e uma intenção. Estava empenhado com a qualidade e preocupado com a finalização dos desenhos; nada me obrigava àquele esforço, até insistira com a direção da biblioteca para realizar o evento; no entanto, algo me motivava a seguir em frente, um compromisso interior me orientava para o término dos trabalhos. Percebi que a experiência para a realização da exposição, em seu conjunto, apresentou-se tão importante quanto a produção das obras ou seu resultado final, ou seja, a experiência do todo apresentava-se mais interessante do que as partes. Montada a exposição aquela sensação foi-se apagando, mas a experiência marcou-me e tanto, que, anos mais tarde, lembrei o ocorrido, e a experiência, como instrumento autônomo, serviu-me de referência para iniciar um processo de mudança.

A opção então foi pela experiência espiritual, porque nela o ser é livre se assim o desejar – experiência entendida como redenção, como mudança e transformação sem volta, como confissão e entrega absoluta. Georges Bataille foi grande incentivador; seu livro *A experiência interior*, encheu de palavras algo que para mim não se verbalizava: os estados de êxtase e de arrebatamento, decorrentes da experiência nua, livre de amarras, movimento no qual o homem se coloca inteiramente em questão, sem trapacear com o desconhecido. “Porque o término significa pelo menos isto: que o limite, que é o conhecimento como fim, seja ultrapassado.”³¹

Identifiquei-me no mesmo instante e por via direta: se ateei fogo em minha produção artística, para forçar uma nova compreensão (como relato adiante), ele propunha: “Quis que o não saber fosse o seu princípio [...]”³²

Existe autonomia na experiência, que lhe confere autoridade própria, capaz de auxiliar o homem em questões em que o desejo verdadeiramente interior do ser deve prevalecer. Tudo acontece porque ela nos fornece o desconhecido, “mas o desconhecido exige no fim o império sem partilha.”³³ Bataille observa:

³¹ Bataille, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992. p.16.

³² Bataille, op. cit., p.11.

³³ Bataille, op. cit., p.13.

É tão necessário opor a “experiência” às diligências da ciência quanto arrancá-la ao sono dogmático. O objetivo da “experiência” é a própria “experiência” e não tal conhecimento adquirido em um segundo tempo, sem passar por ela.

Estuda-se frequentemente a “experiência” através de documentos escritos, sem se perceber que, não tendo atingido pessoalmente a “experiência”, fala-se de maneira vazia. A “experiência” pode tornar-se sem dúvida objeto de estudo da ciência, como dado psicológico entre outros, mas o interesse deste objeto se distingue claramente do da própria “experiência”.³⁴

A arte, neste trabalho, deve ser entendida como experiência constante, tanto na produção como em sua fruição.

O que se iniciou sem um projeto determinado foi aos poucos se sistematizando, motivado pelo desejo de mudança. As experiências foram sendo construídas, desenvolvidas e pesquisadas, utilizadas como o principal elemento capaz de fornecer os subsídios necessários às transformações.

Este capítulo aborda três temas distintos

- A) A experiência. Utilizando John Dewey como referência para esclarecer as diferenças, descreve os diversos níveis de aprofundamentos e intenções da experiência.
- B) Do espiritual na arte. Analisa o livro de Wassily Kandinsky assim intitulado, importante referência artística, histórica e social porque inaugura o debate sobre arte e espiritualidade de forma direta e objetiva, sempre com o olhar crítico do artista preocupado com a criação, com a estética e suas implicações na sociedade. Apresenta apaixonadamente sua teoria de uma nova era espiritual, que marcaria novo momento na história, quando o homem reconheceria sua espiritualidade a partir do que ele denomina de princípio da necessidade interior, que constitui propriamente a essência de cada ser no mundo, bem como a da arte.
- C) Histórico das experiências/performances. Descreve o caminho que percorri no desenvolvimento inicial de minhas experiências/performances.

³⁴ Bataille, op. cit., p.186.

A) A experiência

Considera-se que uma experiência espiritual seja em maior ou em menor grau uma experiência interior, resultado da intensidade do aprofundamento que cada pessoa determina para si na experiência – desde a experiência rasa, não vivificada, até sua forma mais intensa, como a experimentada no êxtase espiritual da experiência mística.

A produção artística segue comportamento semelhante, porque nela o aprofundamento encaminha para a experiência criativa.

Na experiência mística (detalhada no capítulo 4), sucumbimos a um estado de plenitude, de desaparego e de liberdade, análogo ao vivenciado na experiência criativa.

Segundo Dewey a experiência confunde-se com o próprio processo da vida, e, nas mais diversas interações, qualifica-se a experiência com emoções e ideias de forma a fazer emergir uma intenção consciente. Frequentemente por distração ou dispersão, algumas experiências não chegam a se compor como experiência: preenchida com informações alheias, a ação principal se esvazia de sua qualidade constitutiva.

Podemos estabelecer a diferença entre viver simplesmente e ter experiências de vida. Na primeira possibilidade cada situação vivida transforma-se numa sucessão de acontecimentos que acabam por moldar um indivíduo segundo realidades independentes a sua vontade. São experiências que ocorrem, mas não constituem para a pessoa fato determinante que venha alterar sua realidade. Na segunda, a experiência é vivenciada segundo determinações próprias criadas pelo sujeito, e seu valor está em enfrentar os obstáculos que cada um escolhe para si mesmo.

A experiência não vivenciada é a que acontece a todo momento, lassa e distante; não a percebemos nem interferimos conscientemente em seus acontecimentos, e só a soma desses breves momentos pode nos fornecer, por insistência, algum aprendizado. Agimos como elementos pertencentes à natureza, nossos sentidos estão ligados a um tempo indefinido, expostos a condições externas e independentes de nossa vontade; estamos tão integrados a ela, que, por inércia, podemos considerar que somos a própria natureza.

Outra experiência de baixo significado é a ação técnica exercida automaticamente. Ainda que se empregando habilidade e destreza, perde-se completamente o propósito da ação, porque estamos submissos à convenção e aos procedimentos práticos e intelectuais institucionalizados. É nítida a existência de movimento e do desenvolvimento em direção à consumação de um produto; no entanto, mesmo que esse produto contenha elementos que revelem essas qualidades técnicas, em nada irá contribuir para a construção de informações capazes de modificar ou ampliar as relações pessoais diante do mundo. Dessa maneira, só

representa essa capacidade de execução, torna-se redundante e é admirado meramente pela destreza técnica.

As relações desenvolvidas, para que haja a compreensão, devem produzir nova visão em seu processo do fazer, e isso depende da vontade interior de quem executa esse fazer. A ação é dirigida pela intenção da execução, e o resultado é de tal natureza, que suas qualidades controlam a produção, e, simultaneamente, a experiência desse fazer se incorpora ao trabalho desenvolvido.

Esse retrair não é facilmente realizado porque vai além de anexar conhecimentos. Pesam sobre nós mudanças, o que implica sofrimento, porque depende de luta e de conflito em sentido amplo a ocorrência das mudanças, bem como a possibilidade de que esse aproveitamento seja integral.

Para que haja a incorporação da experiência e para que ela se mova em direção a seu término, é necessário padecimento que, no entanto, nada impede de ser prazeroso. Se a reconstrução será prazerosa ou penosa é algo de dependerá de condições particulares, exigências inscritas em cada indivíduo.

Nossos conhecimentos fazem parte de um conjunto de códigos que visam “instrumentalizar” o indivíduo na compreensão da experiência. Ela pode ser intensa, como, por exemplo, presenciar um terremoto, e, entretanto, pouco acrescentar, como no caso de não haver mecanismos capazes de perceber todas as conexões possíveis desse acontecimento. Nada se estabelece na mente quando não há equilíbrio entre o fazer e o receber. Necessitamos de lógica pessoal e independente que organize nossos conhecimentos diante de novos fatos para que tenhamos a compreensão dessas impressões. De certa forma, a quantidade e a qualidade de informações acumuladas vão determinar o nível de compreensão e de organização dos acontecimentos.

A relação entre o que é feito e o que deve ser excluído constitui o trabalho de nossa inteligência, como Dewey exemplifica:

A diferença entre as pinturas de diferentes pintores é devida mais a diferenças na capacidade de conduzir tal pensamento do que simples diferenças de sensibilidade à cor e a diferenças na destreza da execução. No que diz respeito à qualidade básica das pinturas, a diferença depende, na verdade, mais da qualidade da inteligência empregada na percepção de relações do que de qualquer outro fator...³⁵

A manipulação dos elementos verbais, matemáticos ou “estéticos” exige uma inteligência distinta da pura lógica racional ou da imanência sensível. Essa inteligência advém

³⁵ Dewey, op. cit., p.97.

da vontade e da elaboração de uma ação processual, que consiste em atuação e constante avaliação durante o curso da ação – não em suas pausas, mas precisamente no contexto da intenção da ação, fazendo com que uma experiência seja verdadeiramente uma experiência.

Essa tensão deve-se ao fato de que, se o artista não produzir uma nova visão em seu processo de fazer, agirá mecanicamente e acabará repetindo padrões preestabelecidos em sua mente.

No movimento da vanguarda ideológica e revolucionária, Wladimir Maiakóvski³⁶ afirmava que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Esses valores são de responsabilidades do “artista”, no entanto, pondera Maiakóvski, “eu não forneço nenhuma regra para que uma pessoa se torne poeta e escreva versos. E, em geral, tais regras não existem. Chama-se poeta justamente o homem que cria estas regras poéticas”.

Não basta a experiência ter início, meio e fim ou ser intensa, calorosa ou sofredora; é necessária uma condição diferenciada, implicada num tipo de comportamento que conjugue a experiência sensível com a inteligível; ainda assim, não há garantia de êxito. O imponderável apresenta-se como a principal variante a ser observada.

Vimos como os elementos se misturam na convergência de um ideal e é importante ressaltar: na convergência de um ideal, ou seja, algo que foi determinado e que por decisão de nossa vontade é posto em prática. Este é o primeiro passo para a experiência criativa, assumirmos nossa liberdade interior, afirmando e agindo. Kandinsky parece reconhecer o imponderável quando observa: “O caminho da liberdade passa pelo sentimento plenamente consciente da relatividade, pois, por si só, o saber não serve para grande coisa.”³⁷

A experiência vivenciada, como a apresentada por Dewey, desenvolve no nível pessoal a inclusão do homem na complexidade do mundo (complexos sociais, ecológicos e pessoais), porque toda experiência vivenciada é o resultado da interação entre o homem e algum aspecto do mundo em que ele vive. Percebo que esse aprofundamento na experiência está sendo progressivamente deteriorado na sociedade contemporânea por influência das relações culturais e econômicas, que conferem concretude ao mundo, representada por um materialismo exacerbado e consumista, no qual até mesmo a criação artística, às vezes, atrela-se ao sistema pragmático e imediatista de mercado, despontencializando suas propriedades espirituais e simbólicas.

³⁶ Maiakóvski, Vladimir. *Maiakóvski Poemas*. Tradução Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva. 1982.

³⁷ Kandinsky, op. cit., p.189.

Nesse quadro, justifica-se a possibilidade de uma experiência interior poder ser considerada espiritual, uma vez que recupera a problemática da dimensão do homem em sua mais profunda essência e aspiração (entendida aqui como o princípio da necessidade interior observado por Kandinsky), reintroduzindo a espiritualidade no sentido de perceber a imaterialidade do mundo.

A proposta de Dewey apresenta-se reveladora de intenções capazes de proporcionar uma inserção consciente do homem no mundo; esse diálogo, no entanto, desenvolve-se em lógica precisa, o que em parte obstrui uma possível transcendência; ficamos à beira do precipício, observando e analisando – falta o salto.

Por afinidade e pensando em uma entrega desvairada à experiência, no salto, a proposta de Georges Bataille me pareceu adequada e incentivadora dos Ensaios que vinha desenvolvendo em minhas experiências/performances.

A expressão experiência interior é utilizado por Bataille para a distinguir da experiência espiritual, comumente associada a processos religiosos. Qualifico a experiência gradualmente em três fases: experiência espiritual → experiência interior → experiência mística (êxtase espiritual). Entendo os limites entre experiência espiritual e interior como de ordem semântica (no sentido proposto por Bataille), sobretudo se o conceito de espiritual estiver relacionado às questões relativas à imaterialidade presente no objeto artístico.

Entendo a diferença proposta por Bataille, mas dela não faço uso por perceber que a experiência só se realiza, em sua plenitude, se conjugar os corpos espiritual e material. Em ambos a experiência impõe valores próprios, que têm por finalidade colocar-nos diante do desconhecido, e, nesse momento, o conceito é o que menos importa, porque estamos livres; livres para definir segundo nossa verdadeira vontade. Acredito que a experiência espiritual vivenciada em sua plenitude, de uma forma ou de outra, sempre realiza sua função de demonstrar a existência do mundo imaterial.

B) Do espiritual na arte

A verdadeira obra de arte nasce do “artista” – criação misteriosa, enigmática, mística. Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de um sopro espiritual, o sujeito que vive uma existência real – um ser. Não é um fenômeno fortuito que surge aqui ou ali, indiferente, no mundo espiritual. Como todo ser vivo, ela é dotada de poderes ativos, sua força criadora não se esgota. Ela vive, age, participa da criação da atmosfera espiritual.³⁸

Wassily Kandinsky

Desenvolver trabalho sobre a experiência espiritual na arte necessariamente passa pela pesquisa sobre Wassily Kandinsky. Seu livro *Do espiritual na arte* é referência, sendo o primeiro estudo no campo da arte a sistematizar tais abordagens. No prefácio da primeira edição (1910), ele informa: “As ideias que desenvolvo aqui são o resultado de observações e de experiências interiores acumuladas pouco a pouco...”³⁹ O mais interessante no texto de Kandinsky é o ponto de vista de artista preocupado com a produção artística e com sua contemporaneidade histórica, relatando com a autoridade de quem vivenciou os acontecimentos. Suas observações dizem respeito a criar uma arte que fosse própria de seu tempo, que correspondesse a uma necessidade interior e, sobretudo, que contribuísse para edificar um futuro melhor. O ato de criar implicaria finalidades que estariam além das convenções artísticas e também indicaria soluções para problemas coletivos, uma espécie de redenção social.

Kandinsky demonstra insatisfação com sua época e refere-se à “esmagadora opressão das doutrinas materialistas”,⁴⁰ à incredulidade e às tendências puramente utilitárias, como também ao desencantamento com as transformações científicas e tecnológicas, que se mostravam incapazes de resolver problemas básicos do homem.

Quando as verdades do mundo exterior se apresentam abaladas, cabe ao artista procurar caminhos e respostas em áreas pouco exploradas por essa sociedade racional e científica. Volta-se, então, para o místico, para o imaterial e para uma das fontes de beleza que lhe resta: ele próprio. Dessa forma, a arte mantém seu curso produtivo, capaz de reinventar-se com os meios que lhe são próprios (os processos criativos) e em consonância com as necessidades da sociedade.

³⁸ Kandinsky, op. cit., p.87.

³⁹ Kandinsky, op. cit., p.21.

⁴⁰ Kandinsky, op. cit., p.28.

O princípio único da obra de arte, segundo Kandinsky, é seu valor artístico, fruto de ação tripla: “Há a da cor do objeto, a de sua forma e a do próprio objeto, independente da cor e da forma.”⁴¹

A fim de se entender o que ele observa como valor artístico da obra, cabe analisar o próprio objeto, independente de sua cor e forma. Vejamos: o homem está continuamente submetido às informações da natureza (tudo que o cerca e que está em constante transformação); essas informações geram relações e percepções na forma de interpretar o mundo.

Percebemos a natureza pela cor e pela forma de seus elementos, mas existem também informações que transcendem a materialidade (por exemplo, a transitoriedade), e é através de nosso espírito que somos capazes de perceber essas informações imateriais, às quais temos acesso, a princípio, pela própria materialidade da natureza.

Os entendimentos espirituais são fundamentalmente interpretações pessoais e subjetivas próprias de cada artista, informações imateriais que são compreendidas pelo espírito do artista e existem como puro sentimento que, para ser partilhado, para vir ao mundo, necessita de uma forma e de uma cor. Surge então no mundo a forma abstrata. Trata-se de uma abstração em relação à cor e à forma dos elementos encontrados na natureza e que, por ser interpretação única de sentimento que se encontra presente abstratamente, no espírito do artista, ainda não possui forma identificada ou definida no mundo. “A escolha da forma é, pois, determinada pela necessidade interior, que constitui propriamente a única lei imutável da arte.”⁴²

Para que ela possa existir mantendo suas características de objeto que fala do espírito para o espírito é necessário utilizar um contato eficaz com a alma humana, e “[...] só o sentimento deve ser seguido, por ser a única coisa capaz de dosar a mistura de abstrato e de concreto”.⁴³

E o que fornece tais elementos que norteiam a materialização da obra de arte é o que Kandinsky denomina princípio da necessidade interior, constituído por três necessidades “místicas”:

⁴¹ Kandinsky, op. cit., p.80.

⁴² Kandinsky, op. cit., p.160.

⁴³ Kandinsky, op. cit., p.80.

1º Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa. (Elemento da personalidade.)

2º Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é o próprio dessa época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)

3º Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo.)

Através dos dois primeiros elementos, o olho espiritual enxerga a nu o terceiro. Reconhece-se então que a coluna “grosseiramente” esculpida de um templo indiano é animada pela mesma alma que uma obra viva, por mais moderna que seja.⁴⁴

Dessa forma o artista criador (como o autor denomina) estabelece novas bases para o elemento objetivo, cor e forma, dando-lhe nova estrutura e conservando apenas o despojamento e a pureza do elemento abstrato (podendo até mesmo bani-lo de seu repertório). “A obra é, destarte, a fusão inevitável e indissolúvel do elemento interior com o elemento exterior, ou seja, do conteúdo com a forma.”⁴⁵

A abstração, criação do artista, é a essência da obra de arte porque nela se integram todos os elementos puros da arte: forma e conteúdo. É a comunicação direta do espírito para o espírito, porque “só o elemento da arte puro e eterno conservará seu valor”.⁴⁶

A abstração abre o caminho para o advento de uma nova era espiritual na produção artística e na própria sociedade porque representa o reconhecimento de um mundo não físico de valor subjetivo e possível de ser acessado. Logo de início a mudança rumo ao espiritual determina o desaparecimento do objeto e, de imediato, uma revisão nos conceitos da pintura. Kandinsky recusa a arte decorativa e a “arte pela arte”, que em seu entendimento é a pintura na qual virtuosismo, habilidade e brio representam objetos que têm entre si relações de valor, às vezes elementares, outras, complexas. O problema é que “contempla-se essa obra com um olhar frio e uma alma indiferente. Os entendidos admiram-lhe a feitura como se admira um equilibrista na corda e saboreiam a pintura como se saboreia um patê”.⁴⁷ Dessa forma, o essencial, o valor artístico e eterno, é abafado, devido à predominância das doutrinas materialistas, que impõem como modelo o entorpecimento do espírito, a incredulidade e as tendências puramente utilitárias.

⁴⁴ Kandinsky, op. cit., p.12.

⁴⁵ Kandinsky, op. cit., p.170.

⁴⁶ Kandinsky, op. cit., p.84.

⁴⁷ Kandinsky, op. cit., p.30.

A predominância da visão privilegiadora das informações materiais, que sufoca toda ressonância interior – a vida das cores e do quadro como um todo – e despreza as forças artísticas que compõem a obra é categorizada por Kandinsky como a “arte pela arte”.

A espiritualidade na arte, segundo o autor, é perceber e conceber o mundo em sua imaterialidade, mas para isso é necessário despertar o olho espiritual, presente em todos nós. O despertar acontece a partir do princípio da necessidade interior e se constrói na experiência interior, em profundo mergulho no espírito humano que começa a viver e se desenvolver consciente ou inconscientemente nesse mesmo homem. “O ‘Belo interior’ é aquele para o qual nos impele uma necessidade interior quando se renunciou às formas convencionais do Belo.”⁴⁸

No momento em que as necessidades interiores se intensificam no artista, importantes transformações ocorrem, e inicia-se o reconhecimento de suas mais profundas e sinceras exigências; “[...] é então que o espírito criador (que se pode chamar de espírito abstrato) tem acesso à alma e depois às almas, provocando uma aspiração, um impulso íntimo”.⁴⁹

Em decorrência desse impulso íntimo é que se apresenta no espírito do artista um novo valor; nessa circunstância, de posse de suas reais exigências, ele é único e livre no mundo. “A partir desse momento, o homem busca consciente ou inconscientemente uma forma material para o valor novo que vive nele sob uma forma espiritual.”⁵⁰

Quando pintou em 1910 sua famosa aquarela “não figurativa”, Kandinsky instituiu um gênero de pintura até então inexistente. Com ele a arte não precisaria mais imitar a natureza (o mundo), porque a obra de arte deve corresponder ao princípio da necessidade interior do artista. Para o artista criador a abstração corresponde ao valor espiritual de seus sentimentos subjetivos. Essa subjetividade pode ser assim descrita: quanto mais é desenvolvido o espírito sobre o qual se exerce uma intenção, mais profunda e subjetivamente refinada é essa resposta. “Só a imaginação ou uma visão do espírito é que nos permite representar um vermelho ilimitado.”⁵¹

A arte deve corresponder a uma necessidade interior, e para tanto revela-se indispensável entrar em contato com a alma humana em profundidade cósmica, em harmonia mística, em que a fala é do espírito para o espírito.

O termo harmonia é emblemático porque representa a consonante união de interesses comuns em um espírito, em uma unidade harmônica e mística, explicitada em dois tempos:

⁴⁸ Kandinsky, op. cit., p.51.

⁴⁹ Kandinsky, op. cit., p.140.

⁵⁰ Kandinsky, op. cit., p.141.

⁵¹ Kandinsky, op. cit., p.74.

porque diz respeito às relações musicais, posto que “a musica é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista”;⁵² e porque na profundidade dessas experiências espirituais está a convergência das artes (música, literatura e artes visuais) em unidade harmônica. Tal unidade nos faz penetrar um reino novo, o da pura emoção, percebida, desenvolvida e construída pelo espírito existente em cada artista. De acordo com Kandinsky, às leis da necessidade interior pode-se dar o nome de espirituais. É defendendo esse ideal que ele preconiza o advento de uma nova era espiritual, a proclamar a crescente unificação das artes, desenvolvidas na subjetividade presente em cada artista e harmonizadas na linguagem espiritual.

C) Histórico das experiências/performances

O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em apreender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem enganchar em nada dos territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes.⁵³
Félix Guattari

Passo a apresentar como se estruturou o processo da experiência espiritual, desenvolvido inicialmente na prática da produção artística.

As experiências apresentaram-se a princípio como uma possibilidade de mudança em vista da crescente insatisfação com minha produção artística. Todo esse processo foi deflagrado com a experiência/performance Ensaio nº 1 (1997). Influenciado pela leitura de Carl G. Jung, ateei fogo em toda a minha produção em arte, em minhas roupas e em mim mesmo, recriando um rito de passagem ou rito de iniciação (segundo minhas interpretações do que seria um ritual desse tipo e adaptando-o a minha realidade), com o intuito de transformar-me em tabula rasa, zerando tudo e buscando novo entendimento sobre mim, sobre a arte e sobre o mundo.

Tudo foi cuidadosamente preparado, e a produção do evento incluiu estes objetos: calça de algodão cru, camisa roxa de algodão, de mangas compridas, alpargatas, faca com

⁵² Kandinsky, op. cit., p.58.

⁵³ Guattari, 1993, op. cit., p.17.

cabo de madeira, apetrecho de cobre para tatuar (formato de um círculo de 3cm Ø), três bastões de giz (cal virgem) de 9cm cada, caixa de pinho para guardar esse material.

Em uma sexta-feira de lua crescente, às 21h (e programado para terminar às 3h), dei início à experiência com a queima de um piano, um elefante branco que me acompanhava há alguns anos, livrando-me simbólica e materialmente do enorme peso que o piano representava e de um antigo desejo de ser músico. Com o material produzido pela queima, estruturei uma cama de brasas à guisa de altar, em que aos poucos fui colocando as obras, até que toda a produção artística foi consumida pelo fogo. Em seguida, ao lado do monte de brasas que se formou, risquei com giz um círculo no chão e me posicionei em seu interior, despi as roupas que usava e joguei-as nas brasas, calcei a alpargata, vesti a calça e a camisa, cortei com a faca um chumaço de cabelo e de barba, e queimei. Encerrando, aqueci nas brasas o apetrecho de cobre e tatuei o círculo em meu braço esquerdo. Acomodei na caixa o material e me recolhi; no dia seguinte limpei o local e guardei parte das cinzas. (II.1)

Foi fundamental inserir na experiência uma prova física; eu percebera que os trabalhos se tinham tornado um estorvo e queimá-los era uma forma de me livrar do problema; a tatuagem com o apetrecho em brasa potencializou e trouxe uma ‘verdade’ ao acontecimento; dessa forma, o corpo físico e o espiritual uniram-se com a presença do sacrifício corporal, o que remete à afirmação de Joseph L. Henderson de que no rito de iniciação o noviço deve renunciar a qualquer ambição ou aspiração:

Na verdade, deve estar preparado para morrer. Apesar de o grau da provação ser algumas vezes benigno (um jejum, um dente arrancado ou uma tatuagem), outras doloroso (as feridas de circuncisão, incisões ou outras mutilações), o propósito permanece sempre o mesmo: criar uma atmosfera de morte simbólica, de onde vai surgir um novo estado de espírito simbólico de renascimento.⁵⁴

A princípio não entendi a experiência como uma performance artística; a intenção era promover um mergulho interior para que de lá emergisse alguma resposta a minhas insatisfações. As consequências dessa experiência, entretanto, tomaram curso inesperado, porque a ação se constituiu em experiência artística: simbolicamente ela abriu uma clareira, espaço que se apresentou emblemático, pois, estando aberto, eu deveria ocupá-lo e resolvi habitá-lo com obras artísticas, surgindo daí a questão da criação, porque, se ocupasse esse espaço aberto com coisas semelhantes às que havia queimado ou se copiasse as existentes no mundo, retornaria ao ponto inicial, e minha insatisfação se transformaria em decepção. Não

⁵⁴ Jung, C.G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964, p.131.

tinha outra solução a não ser prosseguir na pesquisa da produção artística, objetivando agora a experiência criativa.

Percebi a necessidade de sistematizar as experiências e passei a conduzi-las como Ensaio, dado seu caráter experimental. A rigor, todas as experiências/performances têm início com a escolha do tema e a elaboração do projeto, que inclui: roteiro, escolha do local, data, hora e montagem. Procuo produzir tudo que vai ser utilizado, desenvolvendo apetrechos específicos para cada projeto. A organização dos estudos para a apresentação deste trabalho foi de grande proveito, porque levou-me a manter certa disciplina, visando sistematizar as observações a respeito das questões apresentadas, o que, aliás, não tem sido fácil. Pensar sobre essas experiências é trabalho árduo devido aos frequentes arroubos que a própria pesquisa da experiência proporciona, mas desenvolver um roteiro específico para cada Ensaio me possibilitava, no momento da experiência/performance, deixar-me levar integralmente por ela.

Em busca de esclarecimentos desenvolvi outros Ensaio e achei por bem passar a utilizar a expressão experiência/performance pelo fato de se estruturarem experimentalmente no campo pessoal e artístico. Seguem-se alguns exemplos que considero pertinentes ao trabalho.

O pendurado, 1997. Corda de 27 metros.

Memorial – Utilizava viga a três metros de altura. Amarrava uma ponta da corda em meu pescoço e ia enrolando em meu corpo até chegar aos pés, deixava sobraem cerca de nove metros, passava essa ponta solta pela viga, tornava a amarrar no pescoço, escorregava lentamente até me transformar em um pêndulo. A ação foi desenvolvida no mesmo ano do Ensaio nº 1 e era uma forma de encontrar meu equilíbrio. (II.2)

Obs.: essa experiência/performance foi apresentada na aula de Lygia Pape, na Pós-graduação da EBA/UFRJ.

Cabelo, 1998. Calça de algodão, lençol de algodão bordado e tesoura enferrujada comprada em um ferro-velho de Miguel Couto, distrito de Nova Iguaçu, RJ.

Memorial – A experiências/performances foi realizada após nove meses sem cortar o cabelo e a barba, vestindo uma calça de algodão e sobre um lençol de algodão (180 x 180cm) com esta inscrição bordada em círculo:

O que hoje somos se deve aos nossos pensamentos de ontem, e são os nossos pensamentos atuais os que constroem a nossa vida de amanhã – A nossa vida é a criação da nossa mente, se um homem fala ou atua com mente pura, o gozo lhe seguirá da mesma forma que sua própria sombra – A decadência é inerente a todas as coisas compostas – Vivei fazendo de vós mesmos a vossa ilha, convertindo-vos no vosso refúgio, trabalhai com diligência para alcançar a vossa iluminação.

A experiência constituiu em cortar meu cabelo e minha barba, para o que utilizei uma tesoura velha e enferrujada, o que muito dificultou o Ensaio. (II.3)

O texto de Edmund Ronald Leach *Cabelo mágico*⁵⁵ apresenta uma série de considerações antropológicas sobre o cabelo e suas simbologias. São diversas análises em áreas distintas que, entretanto, não indicam um modelo simbólico universal; o autor, porém, destaca o fato de o “sacrifício do cabelo” comportar um símbolo sexual e ser também substituto para o sacrifício humano, o que se justifica devido ao caráter de assento da alma, atribuído à cabeça.

O avesso da carne, 1998. 30kg de adubo animal, um ancinho e vestimenta da experiência/performance Ensaio nº 1. A ação se desenvolveu em sala de 35m², vazia, com piso preto e paredes brancas, pé direito de 6m, cujo acesso se fazia por duas portas em ângulos opostos.

Memorial – Um pensamento zen-budista apregoa que “as palavras jamais poderão expressar a verdade última”, frase que me levou a desenvolver uma experiência/performance que sintetizasse a expressão de uma verdade.

Os 30kg de adubo animal foram colocados no centro da sala, formando um monte, e em seguida morosamente espalhados com a ajuda do ancinho, o que gerava desenhos no chão, inicialmente circulares e com linhas paralelas 30 minutos depois, ao ser encerrado o Ensaio. Buscou-se sincronia entre matéria, espaço, tempo e participante, submetendo a experiência a direto e contínuo processo de entendimento e transformação – um acontecimento cujas imagens produzidas no chão com o adubo tinham por finalidade liberar puras sensações. A escolha do material decorreu da simbologia de nova fertilidade, a renovação para a terra esgotada.

Conceitos e sentimentos sendo trabalhados durante o processo demandam a presença integral; devemos estar por inteiro no momento presente. Tem-se um produto (imagem final) por interrupção temporal, que, embora pouco represente a experiência, cumpre sua função de revelar o que aparentemente desconhecemos. (II.4)

⁵⁵ Leach, Edmund Ronald. *Cabelo mágico*. In: Da Matta, Roberto (org.). *Antropologia*. São Paulo: Ática, 1983.

Qualquer objeto, observado intensamente, poderá ser o portal de acesso à era incorruptível dos deuses, 2000. Orelha, quatro brincos de turquesa, fotografia e tinta óleo branca.

Memorial – Após raspar a cabeça, a orelha foi furada e nela colocado um brinco confeccionado com turquesa (a proposta inicial era de que mais três pessoas furassem a orelha e usassem os brincos, mas não foi concretizada). A ação teve como suporte final uma fotografia da lateral da cabeça, que, entretanto, foi toda coberta por corretivo branco (originalmente seria usada tinta óleo), ficando exposta a orelha com o brinco. Textos explicativos legendavam a fotografia com os seguintes dizeres: “Não sou homem, nem mulher nem assexuado, mas Shiva, O Pacífico, cuja forma é fulgurante por si mesma; cuja forma é forte esplendor. Nem criança, nem jovem, nem velho; não tenho idade, sou Shiva, o Pacífico Abençoado, a Causa Única da Origem e da Desintegração do Mundo.” (II.5)

Entendo ser a orelha a parte visível do corpo que menos desperta atenção e imediatamente identifiquei-a com Shiva.

Cada orelha com brinco representaria os quatro braços de Shiva, o primeiro com a mão espalmada – “Não vos atemorizeis com a mensagem terrível que vos trago, pois também apresento a solução.” A mão do segundo braço segura um pequeno tambor que marca o ritmo da dança – “Tudo no universo segue um ritmo e está sujeito a uma ordem temporal.” E a do terceiro segura as línguas de fogo – “Aproxima-se o tempo de destruir o que se construiu, para se completar o ciclo da criação. Assim como no passado o mundo antigo acabou-se pelas águas de um dilúvio, agora ele será destruído pelo fogo.” O quarto braço apresenta a salvação, ao apontar para o pé levantado – “O homem não deve atender às solicitações das suas más inclinações, de suas más paixões, dos instintos bestiais, oriundos da sua natureza animal, inferior, e sim seguir sua natureza superior, espiritual: deve abster-se do ódio, dos vícios, dos excessos, obter o autocontrole.”

A cabeça do artista, três variações sobre o mesmo tema, 2001. Cabeça do artista raspada, lápis preto dermatográfico e cinzas da experiência/performance Ensaio nº 1.

Memorial – Três variações com minha cabeça raspada: desenho com lápis dermatográfico preto, linhas horizontais; desenho com lápis dermatográfico preto, linhas verticais; pintura com cinzas dos trabalhos queimados em 1997. Os dois primeiros trabalhos fazem referência às energias ortogonais cósmicas, pensamento presente no neoplasticismo assim descrito: “Os dois contrários fundamentais completos que dão forma à Terra são a linha horizontal de energia, isto é, o curso da Terra em redor do Sol, e o movimento vertical,

profundamente espacial, dos raios que se originam no centro do Sol [...]”⁵⁶ (II.6)

Pela primeira vez utilizei como suporte para o desenho e a pintura meu próprio corpo. Retirar a proteção natural, cabelo e barba, para receber os trabalhos, foi uma experiência bizarra. Fui tomado por estranha hesitação, receio da perda de controle, estranha sensação de invasão de privacidade, posto que eu orientava a experiência. Lembrei-me dos Exercícios Espirituais de Santo Inácio, que menciona três espécies de pensamentos, referindo-se aos espíritos que se acham presentes em nossos pensamentos: o espírito do bem e o espírito do mal, que nos solicitam sempre, e um terceiro que tem a função de aceitar ou recusar essas solicitações. E, para conduzir a experiência/performance até seu final, firmei-me nesse terceiro espírito, o que decide e determina nossa vontade.

Buda, 2007. Fotografia, filme preto e branco sem fixador, 20 x 25cm. Fotografia protegida por dois anteparos: envelope de papel duplex e pasta na cor preta.

Memorial – A não utilização do fixador de imagem deixa a fotografia sensível à luminosidade, e sua dupla proteção (envelope e pasta) a mantém estável. Toda vez que se retira a proteção para ver a foto, dá-se início a um desgaste, e a imagem vai gradualmente sendo “queimada”, em relação direta com o tempo de exposição à luz (cerca de uma hora é o bastante para que a imagem desapareça).

Retrato poético da impermanência do mundo. (II.7)

Retrato recuperado, 2006. 40 x 50cm. Fotografia pintada com corretivo e parcialmente restaurada.

Memorial – A fotografia estava preparada para o trabalho Qualquer objeto, observado intensamente, poderá ser o portal de acesso à era incorruptível dos deuses. Como tinha sido pintada com corretivo e não tinta óleo, como desejado, guardei a foto. Seis anos mais tarde resolvi restaurá-la retirando a tinta corretiva. (II.8)

Recuperar minha imagem após seis anos oculta por tinta teve interessante significado simbólico, porque parecia indicar uma resposta às questões que eu vinha trabalhando.

Produzi outras experiências/performances, sempre buscando compreensão e aprofundamento das questões que estavam em jogo. As interpretações e os entendimentos não se davam imediatamente após o acontecimento, ficavam um tempo a maturar e emergiam nos momentos mais diversos e até inesperados. Entendia que esses afloramentos indicavam que

⁵⁶ Stangos, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1974, p.103.

estava no caminho correto, porque existia uma interferência positiva dos Ensaio na realidade da vida cotidiana e essa interferência podia ser controlada, ou seja, mudanças estavam de fato ocorrendo.

Passei a considerá-las experiências espirituais e pouco conversava a respeito com amigos/artistas, deixando-as restritas ao âmbito pessoal. Nelas vivenciava intensa satisfação produtiva ou, melhor, criativa, acompanhada de sensações de alegria e liberdade. Estava livre para produzir o que desejava e o que me interessava. É importante lembrar que todos os objetos que participavam das experiências/performances eram produzidos especialmente para cada Ensaio e estavam alinhados com a estrutura constitutiva de cada experiência. Os objetos estruturavam-se fisicamente, mas a presença de cada um deles deveria transcender sua presença material. Trabalhar com tal objetivo abriu uma perspectiva espiritual, no sentido imaterial. Quando foi associada à experiência espiritual, a imaterialidade gerou profundo e intenso sentimento abstrato (oriundo da necessidade interior), percebia claramente uma intenção de que esse sentimento poderia e deveria ser desvelado e, por vezes, faltava uma linguagem apropriada para trazê-lo ao mundo; o sentimento permanecia represado. Outra consequência interessante é a vontade de materializar o sentimento para poder partilhá-lo. A criação volta a ser objeto de estudo no momento em que surge uma exigência de trabalhar a linguagem (produção artística), reorganizando-a em um meio capaz de resolver o impasse que é o de desvelar o sentimento singular fruto de uma necessidade interior.

A relação com a experiência teve encaminhamento imprevisto em 2000, quando passei a frequentar o Santo Daime; a participação na doutrina foi crucial para fechar um ciclo de pensamento. Ela possibilitou profunda experiência, êxtase espiritual e, com ele, um modelo que determinou a diferença entre dois sistemas (as diferentes interpretações que nos são fornecidas pelos corpos espiritual e material). Considero fundamental porque, a partir do modelo apresentado, foi possível construir uma análise comparativa, esclarecendo diversas questões que se encontravam em aberto. Da interrogação passei à afirmação. Essa passagem será detalhada no capítulo 4. Não pretendo tornar minhas afirmativas, no que se refere ao Daime, conclusivas para a experiência em sentido geral. Como já foi dito, cada experiência tem sua independência. Os esclarecimentos obtidos via minha participação na doutrina pacificaram minha insatisfação em relação a mim e a minha produção artística, o que me parece mais do que suficiente.

Encerrando meu histórico, gostaria de ressaltar que para mim as experiências/performances apresentaram uma particularidade: a utilização de meu próprio corpo. E não poderia ser de outra forma, posto que desejava expor-me integralmente aos

acontecimentos. Acredito que foi através do equilíbrio entre os corpos físico e espiritual que tomei conhecimento da real existência de outros níveis de percepção, o que foi decisivo para as mudanças a que almejava.

Considerações finais do capítulo

Entendo que a materialidade do mundo representa parte do problema da produção artística e que a imaterialidade, também presente, é o dado complementar que define as questões. Acredito que se deva procurar harmonizar as relações para se chegar a um produto que contribua, de alguma forma, para o desenvolvimento pessoal, artístico e social.

Considerar a existência da imaterialidade pressupõe a existência de um meio de acessá-la e de compreendê-la; o estudo indicou que pela experiência temos a porta de entrada a essa compreensão e que a experiência espiritual possibilita o desenvolvimento dessa faculdade, que se encontra disponível em diversos níveis, bastando para tanto ser utilizado o estímulo adequado.

Kandinsky faz referência ao “olho espiritual”; semelhante proposição encontramos no corpo espiritual que “vê” as informações imateriais da obra, informações diretamente ligadas à compreensão da Verdade da obra de arte (Heidegger) e de seu valor artístico (Kandinsky), por transcender a fisicidade da obra.

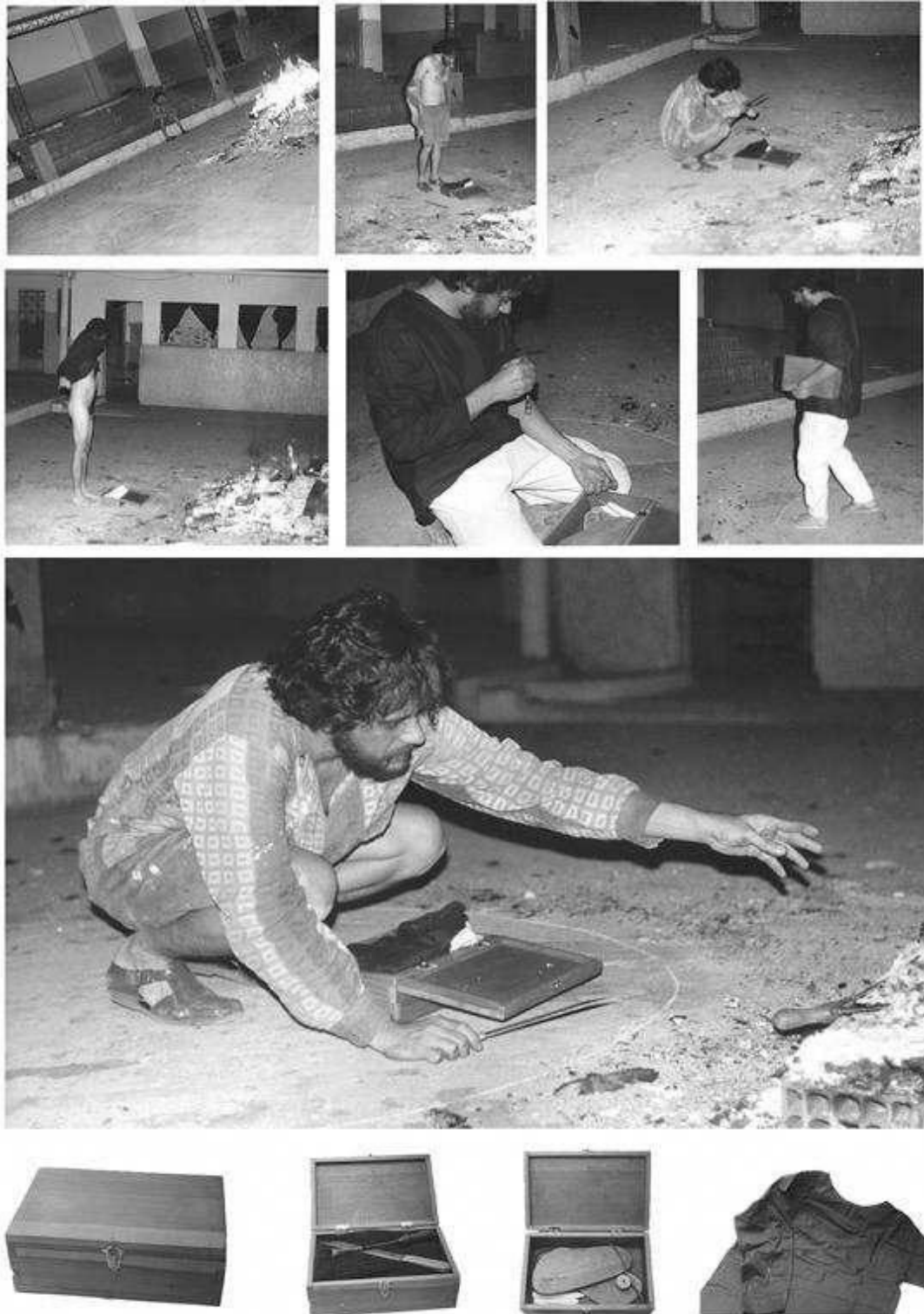
Foram apresentados três entendimentos tendo em comum a possibilidade de aprofundamento pela experiência. Uma investigação consequente implica envolvimento, compromisso pessoal e firme propósito de chegar a determinado fim que, na maioria dos casos, para a experiência, é o desconhecido. O caminhar rumo ao desconhecido é o que abre as novas perspectivas artísticas e pessoais, porque, pouco a pouco, os referenciais conhecidos são abandonados, e o único modelo que passamos a ter do mundo somos nós mesmos, e quando isso é alcançado o espiritual se apresenta; nesse momento, estamos diante de nosso mais puro sentimento, porque não existem elementos comparativos (nem forma, nem cor) para sustentá-lo. Trazer esse puro sentimento ao mundo é criar algo novo (o sentimento puro é, segundo Kandinsky, a essência da arte) e uma verdade a ser desvelada.

Pode-se entender, também, que esse sentimento que vive presente em cada artista (indivíduo) criador, quando trazido ao mundo (materializado, desvelado) compõe a perene cultura universal. “Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu.”⁵⁷

⁵⁷ Kandinsky descreve a pirâmide espiritual com um triângulo: “Um grande triângulo dividido em partes desiguais, a menor e a mais aguda, no ápice, representa esquemática mas suficientemente bem a vida espiritual.

Assim como Kandinsky, faço a defesa explícita da espiritualidade como forma de reconhecimento e de criação do mundo. Quando mergulhamos na experiência, mergulhamos em nós mesmos e quanto mais avançamos mais nos damos conta de nossas reais necessidades e possibilidades de interferir no mundo.

Quanto mais se vai em direção à base, mais essas partes são grandes, largas, espaçosas e altas[...] Podem-se descobrir artistas em todas as partes do triângulo. Aquele que, entre eles, é capaz de olhar além dos limites da parte a que pertence é um profeta para os que o cercam. Ele ajuda a fazer avançar a carroça recalcitrante. Porém, se seu olhar não é bastante penetrante, se, por uma razão mesquinha, ele se fecha deliberadamente os olhos ou deles faz mau uso, seus companheiros o compreenderão e o festejarão. Quanto mais perto estiver da base, maior será o número daqueles para quem suas palavras serão inteligíveis. Essa multidão tem fome – muita vezes sem que ela própria esteja consciente disso – do pão espiritual que convém às suas necessidades. É esse pão que seus artistas lhe oferecem e é desse pão que, amanhã, quando ocupar o seu lugar, a camada seguinte, por seu turno, se nutrirá. In: Kandinsky, op. cit., p.35-36 e 59.



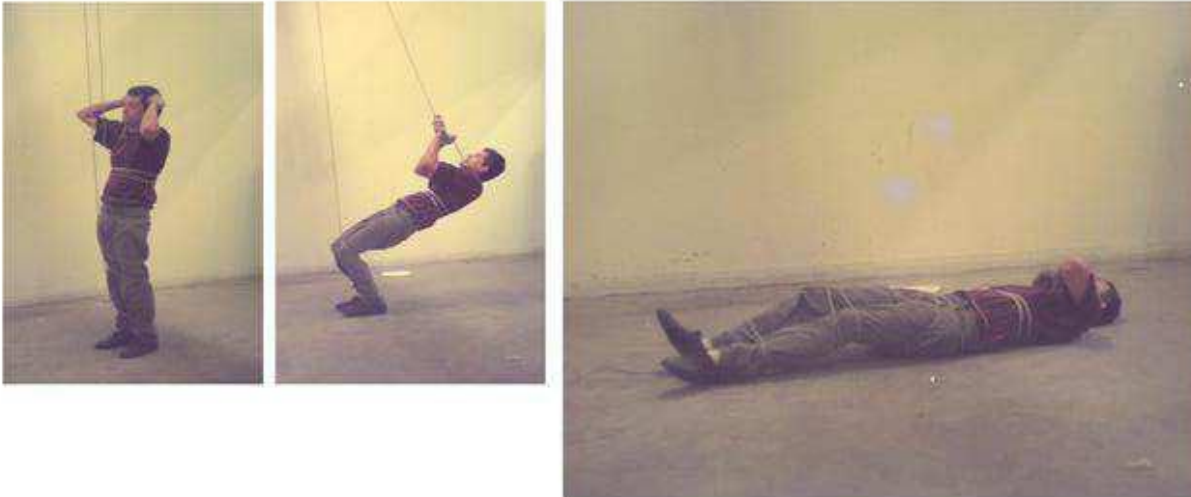
II. 1

Ensaio nº1, 1997

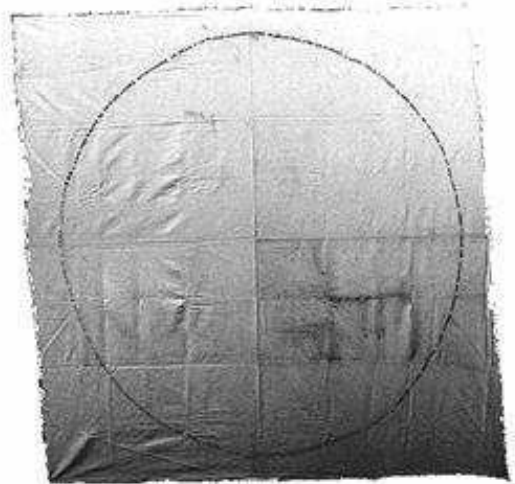
Experiência/performance realizada pelo artista; duração seis horas

Fogo, produção artística do artista até a data do Ensaio nº1 e piano

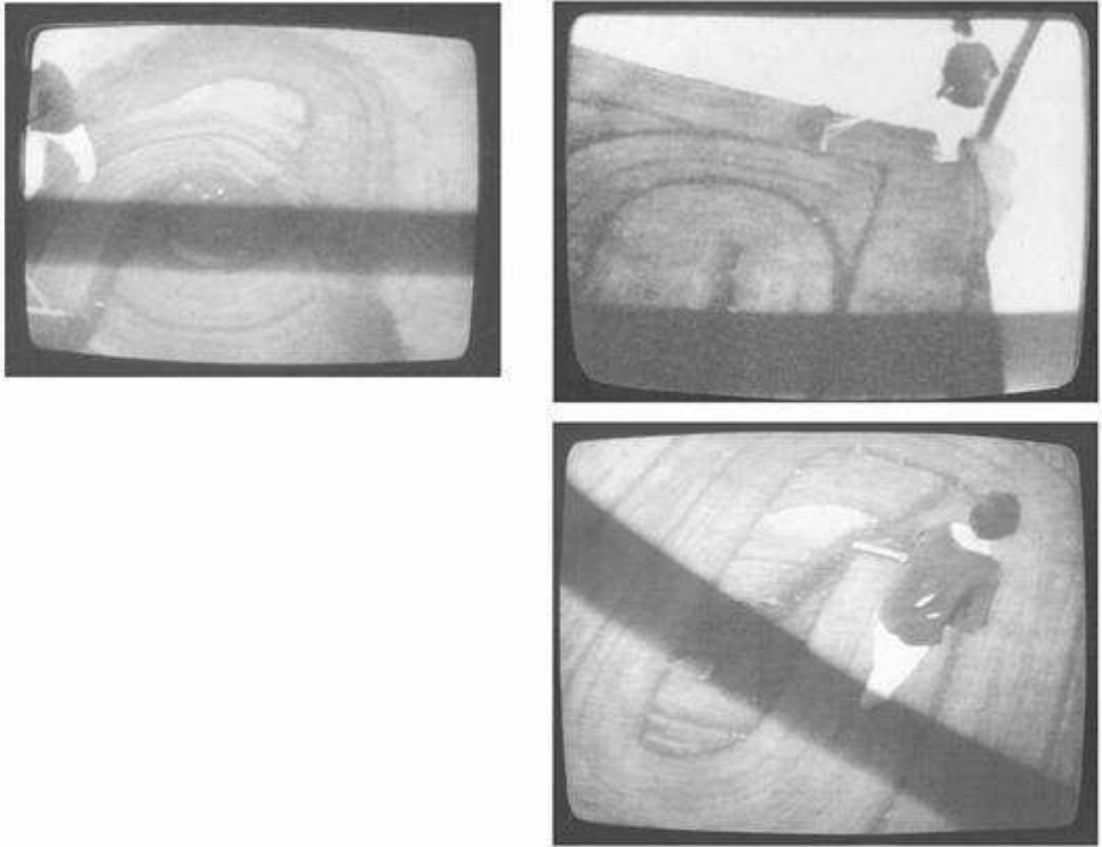
Produção para o evento: calça de algodão cru, camisa de manga comprida de algodão na cor roxa, alpargatas, faca com cabo de madeira, apetrecho de cobre para tatuar de 3cm Ø, três bastões de giz de 9cm e caixa de pinho 21 x 32 x 12cm



II. 2
O pendurado, 1997
Experiência/performance; duração 15 minutos. 27m de corda e viga a 3m de altura



II. 3
 Cabelo, 1998
 Experiência/performance; duração uma hora e meia
 Calça de algodão, lençol de algodão bordado e tesoura enferrujada comprada em ferro-velho



II.4

O avesso da carne, 1998

Experiência/performance; duração uma hora e meia

30kg de adubo animal, ancinho, vestimenta da experiência/performance Ensaio nº1 e sala de 35m²



II. 5

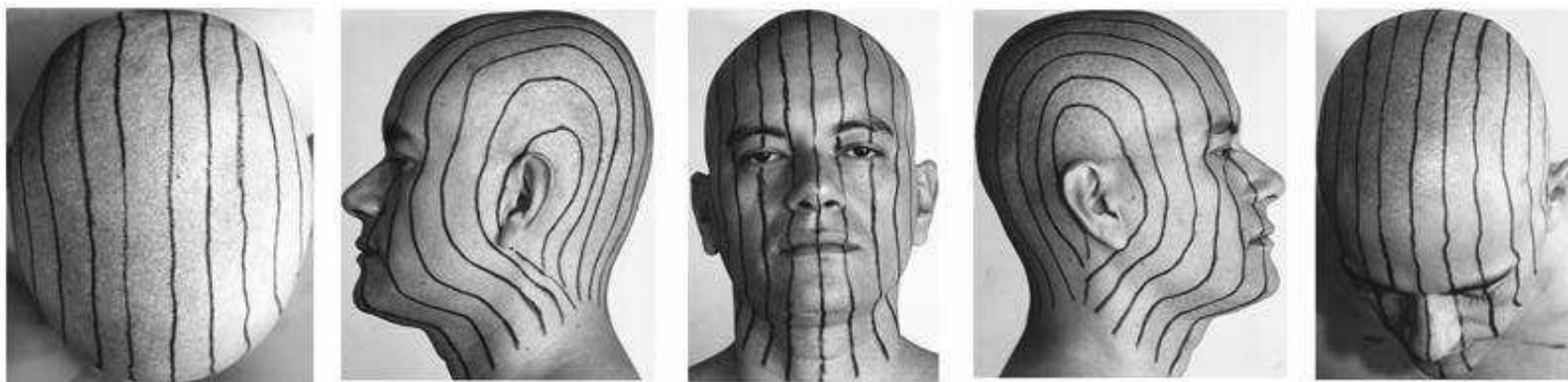
Qualquer objeto, observado intensamente, poderá ser o portal de acesso à era incorruptível dos deuses, 2000

Experiência/performance

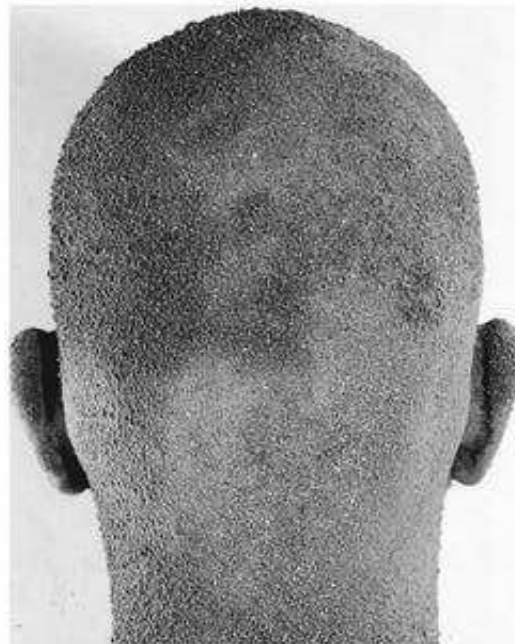
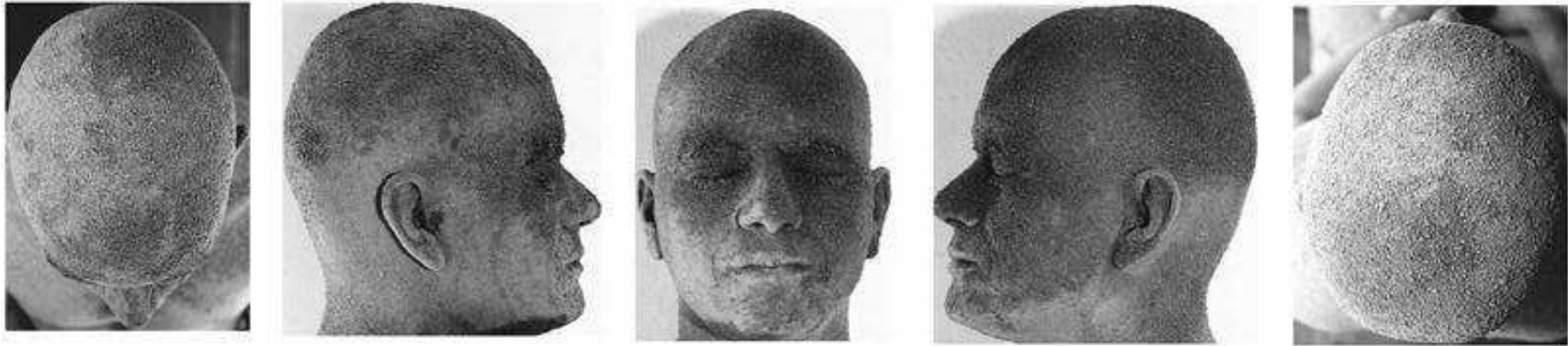
Orelha, quatro brincos de turquesa, fotografia 40 x 30cm e tinta óleo branca



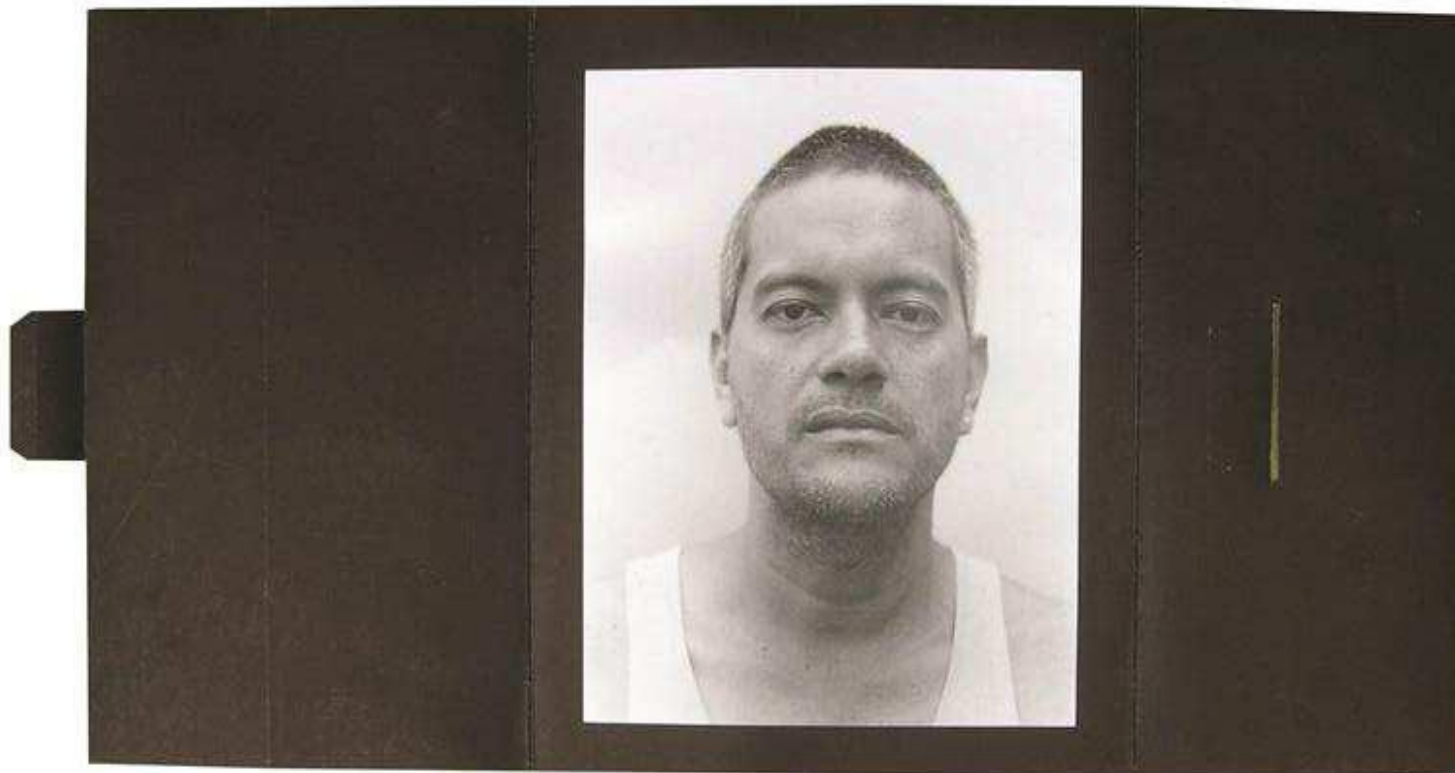
II. 6
A cabeça do artista, 2001
Linhas horizontais – Lápis dermatográfico preto
Foto 15 x 21cm



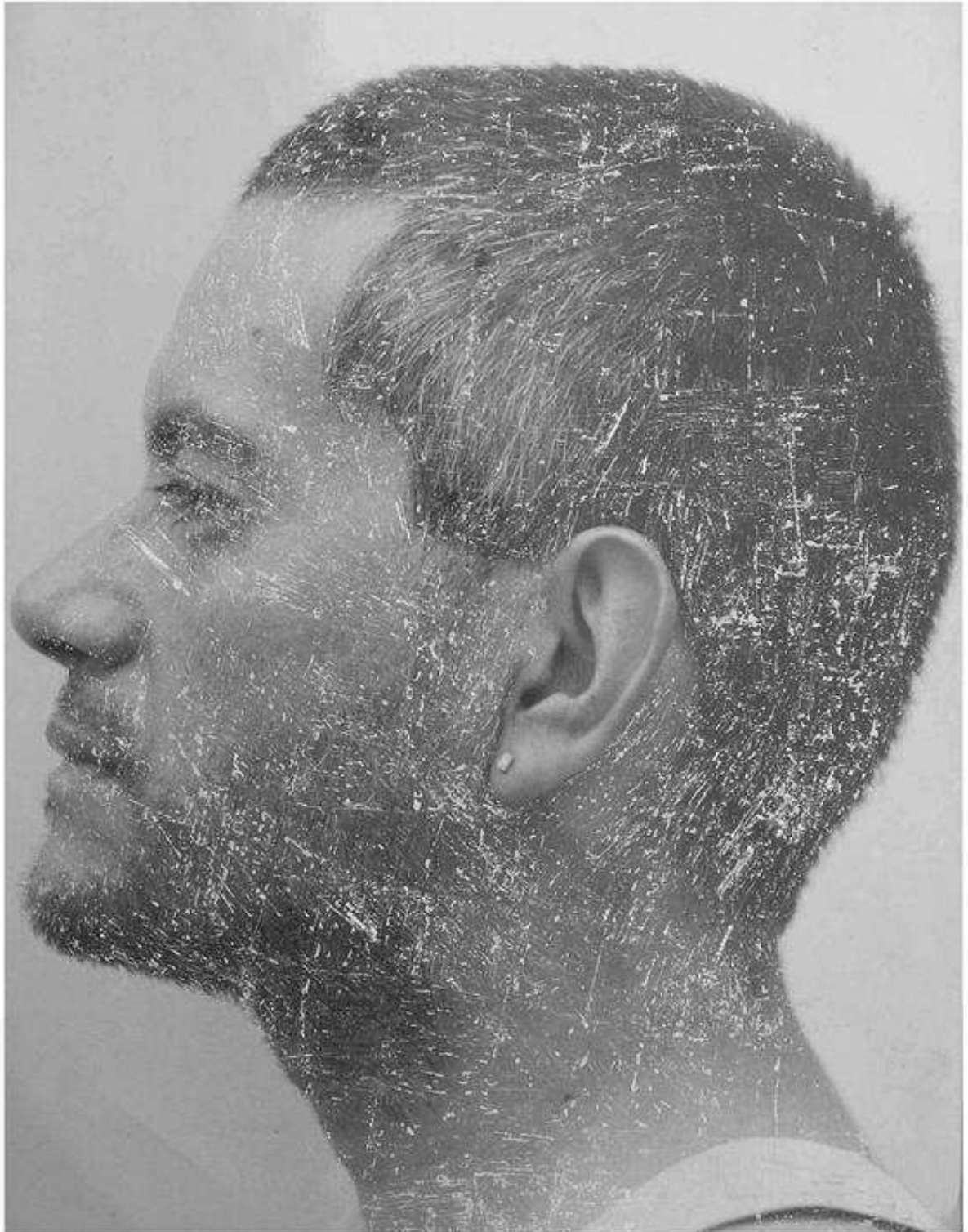
II. 7
A cabeça do artista, 2001
Linhas verticais – Lápis dermatográfico preto
Foto 15 x 21cm



II. 8
A cabeça do artista, 2001
Pintura com cinzas da experiência/performance Ensaio nº1
Foto 15 x 21cm



II. 9
Buda, 2007
Foto 20 x 25cm, filme preto e branco sem fixador e pasta protetora preta



II. 10
Retrato recuperado, 2006
Experiência/performance
Foto 40 x 50cm, corretor de texto e restauração

4. Sobre a espiritualidade no Daime e na Prática Virtuosa e seus reflexos na produção artística

Conheço um número consideravelmente grande de pessoas que tem que levar a sério suas experiências íntimas se quiserem pura e simplesmente viver (...) entretanto, devo indicar que não se trata de questão de fé, e sim da questão da experiência. A experiência religiosa é algo absoluto. Não se pode discutir a este respeito. Só é possível dizer que nunca teve a experiência desse tipo, ao que responderá o adversário: “lamento muito, mas eu tive” e isso se encerra a discussão.
C. G. Jung⁵⁸

Este capítulo tem por finalidade apresentar as referências espirituais que influenciam minha produção artística, com ênfase na doutrina do Santo Daime. Trata-se de narrativa autobiográfica que encaminha as observações segundo entendimentos despertados durante e após as experiências ligadas à espiritualidade; são, portanto, considerações construídas a partir do exercício e da prática.

Parece-me relevante relacionar a experiência espiritual com a produção artística primeiro por entender que os fundamentos da experiência espiritual são semelhantes aos que compõem a experiência criativa, uns e outros instáveis e inusitados. Na busca de melhor esclarecimento, vou a Heidegger: “A essência do criar determinamo-lo de antemão a partir de sua relação com a essência da verdade, enquanto desocultação do ente.”⁵⁹ O que se busca nas experiências espirituais é igualmente a tomada de conhecimento e a desocultação do eu, que agora se confunde com o ente (pode-se dizer que não existe distinção entre o ser e o objeto); as informações decorrentes revelam verdades que, se trabalhadas, contribuem significativamente para a constante resignificação do eu e, por extensão, da arte. A dificuldade de sistematizações explica-se pela natureza do material de estudo, a experiência viva, que é carregada de emoção, irracional e mutável; assim sendo, sua sistematização agrega uma imprecisão congênita.

Em segundo lugar, e em consequência da primeira justificativa, porque a espiritualidade diz respeito a uma dimensão do ser que se inscreve no interior mais profundo de cada pessoa, não constituindo, portanto, realidade que se opõe ao conhecimento; ao contrário, são conhecimentos inesgotáveis que, se trabalhados, enriquecem diretamente a produção artística na busca de novas linguagens, a procura de novos caminhos de construção

⁵⁸ Jung, 1964, op. cit.

⁵⁹ Heidegger, 1977, op. cit., p.45.

da realidade, bem como de formas de redefinirmos a nós mesmos. São propostas com pequenas diferenças, que buscam igualmente a manifestação em sua mais pura dimensão e originalidade da necessidade interior (descrita por Kandinsky) presente em cada indivíduo.

A apresentação das referências espirituais está dividida em dois momentos distintos: a participação no Santo Daime como elemento fundamental para definição das áreas de competência relativas à espiritualidade, e a importância da Prática Virtuosa para o desenvolvimento e compreensão da espiritualidade.

A experiência espiritual no Daime

A meu ver a Realidade Vegetal e a Realidade Virtual irão se combinar para formar uma nova ontologia, assim como nossa noção do espaço cósmico e do espaço interior se aglutinarão numa outra noção de cosmografia.
Roy Ascott

As observações aqui apresentadas dizem respeito à participação intensa em complexa estrutura religiosa na qual me mantenho até a presente data como fardado.⁶⁰ Acredito ser esse um importante fator diferencial de outras pesquisas, porque a situação de integrante desse sistema me permite, de certa forma, ir além na experiência acadêmica; esse além está relacionado à aceitação incondicional dos fundamentos dessa doutrina; de outra forma, a postura como participante/pesquisador me proporcionaria uma interpretação com fundamentos racionais e conseqüentemente mais distanciada de meu interesse, a entrega plena.

Um estudo de caráter acadêmico pode ser questionado por valer-se desse envolvimento incondicional; entretanto, por se tratar de relações artísticas e espirituais, acredito que tal procedimento deva ser considerado e aceito, posto que as áreas em questão acrescentam mais para a sociedade se se mantiverem abertas para a experiência criativa. E mais: tenho a firme convicção de que a produção artística deva atuar, sempre, como um gerador de crises, porque é dessa forma que a arte se justifica como elemento fundamental para a sociedade, ou seja, impedindo a acomodação, o conformismo e o comportamento mecanicista. Uma breve menção a Heidegger ilustra nossa passagem:

⁶⁰ Nome que recebem os membros do Santo Daime, doutrina fundada por Raimundo Irineu Serra.

[...] a ciência não é um acontecimento original da verdade, mas sim a exploração, de cada vez, de um domínio da verdade já aberto e, mais propriamente, mediante a apreensão e fundamentação do que de correto, possível e necessário, se mostra no seu domínio. Sempre que, e na medida em que, uma ciência ultrapassa o correto em direção a uma verdade, a saber, um desvelamento (Enthüllung) essencial do ente como tal, ela é filosofia.⁶¹

Considero o Santo Daime a representação natural da espiritualidade brasileira, autêntica manifestação antropofágica – ecumenismo cultural orientado pelas forças da natureza e que tem sua fundação na floresta amazônica, onde as fronteiras físicas e simbólicas deixam de ter sentido.

Para os Kaxinawá⁶² o conceito de natureza se aproxima da noção grega de *physis*, isto é, a natureza possui alma, vontade e ordem própria, sendo a cultura apenas uma das possibilidades dessa ordem.⁶³

A utilização da ayahuasca ou ‘daime’ remonta às antigas tradições dos povos indígenas; trata-se de ritual pertencente a extenso contexto relativo à “cultura da floresta”, e sua prática se espalha ao longo da Amazônia (Brasil, Colômbia, Peru, Equador, Venezuela e Bolívia). Seu uso nas tribos estava relacionado ao xamanismo, às práticas de cura e aos mitos de origem dos grupos. A preparação do chá ritual sempre esteve inscrita nos povos de língua Pano, Aruák e Tucano, na região do vale do Juruá, oeste do estado do Acre, no Brasil. A denominação Daime ou Santo Daime foi adotada por um dos atores desse complexo sistema cultural. A palavra ayahuasca pertence à língua quíchua⁶⁴ e pode ser traduzida em português como corda (liana, cipó) dos mortos (da alma, dos espíritos).⁶⁵ Sua difusão para os centros urbanos tem início na primeira metade do século XX, quando o seringueiro Raimundo Irineu Serra toma conhecimento do chá utilizado cerimonialmente pelas sociedades indígenas amazônicas. Ele adaptou o consumo da bebida, antes utilizada de forma terapêutica pelos xamãs indígenas, aos cultos que incorporam elementos do xamanismo caboclo, do catolicismo, do esoterismo e do espiritismo. O seringueiro, portanto, não inventou a

⁶¹ Heidegger, 1977, op. cit., p.50.

⁶² Os Kaxinawá pertencem à família linguística Pano, que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, abarcando as áreas do Alto Juruá e Purus e o vale do Javari, respectivamente. São parte integrante dos grupos sociais da bacia amazônica que fazem uso ritualizado da ayahuasca.

⁶³ Labate, Beatriz Caiuby; Araújo, Wladimir Sena (orgs.). O uso ritual da ayahuasca. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 2002, p.38.

⁶⁴ O quíchua (qhichwa simi ou runa simi), também chamado de quechua ou quéchua, é uma importante família de línguas indígenas da América do Sul, ainda hoje falada por cerca de dez milhões de pessoas de diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Peru e ao longo dos Andes. Possui vários dialetos inteligíveis entre si. É uma das línguas oficiais de Bolívia, Peru e Equador. O quíchua era falado na região central dos Andes desde antes do estabelecimento do Império Inca.

⁶⁵ Labate e Araújo, op. cit., p.232.

ayahuasca; foi apenas responsável pela cristianização de seu uso, rebatizando a bebida a partir do rogativo “Dai-me amor”, “Dai-me firmeza”, “Dai-me luz” e “Dai-me paz”.⁶⁶

É grande a polêmica que acompanha a história da doutrina do Santo Daime desde seu surgimento na bacia Amazônica, nos anos 30, até os dias de hoje. Diversos elementos compõem esse enredo e ajudam a incrementar todo o mistério que a acompanha; podemos destacar como o principal elemento de controvérsia a ingestão do chá de origem indígena com propriedades psicoativas que promove a alteração da consciência, possibilitando o contato com realidades diferenciadas. O chá que recebe o nome de Daime (existem mais de 40 denominações diferentes) e que é servido nos trabalhos espirituais da doutrina do Santo Daime é obtido por mistura e cozimento de dois vegetais da floresta amazônica: o cipó-jagube (*Banisteriopsis caapi*) e a folha chacrona ou rainha (*Psychotria viridis*). “A folha rainha seria depositária da ‘energia feminina’ e da ‘luz’ da natureza, princípio também identificado com a Mãe, a Virgem Maria. O cipó-jagube conteria a ‘energia masculina’ e a ‘força’ do universo, identificado com o Pai, o Deus Criador de tudo que existe.”⁶⁷

O estado alcançado pela ingestão do chá é denominado ‘miração’, e é nessa situação que são propiciadas as visões e recebidos os ensinamentos. Na miração não somos meros observadores de nossas visões; ao contrário, atuamos como protagonistas. Cada indivíduo viaja dentro de si mesmo, o que funciona como autoanálise. Podem ocorrer modificações na percepção e, de acordo com as emoções e o envolvimento (entrega) do participante, é possível fruir experiências extrassensoriais, como precognição, contatos com pessoas distantes ou falecidas, revelações por parte de animais e plantas. Os sentidos ficam mais aguçados, e sensações físicas, como aumento da audição, visões luminosas, estímulos de calor ou frio, são

⁶⁶ Raimundo Irineu Serra ou mestre Irineu, como ficou conhecido após fundar a doutrina do Santo Daime, era filho de ex-escravo e descrito como negro, alto e forte; nasceu em São Vicente Ferrer, no Maranhão em 15 de dezembro de 1892 e faleceu em 6 de julho de 1971, em Rio Branco, no Acre onde chegou integrando o movimento migratório da extração do látex em seringais. Em 1912 fixa residência em Manaus, Porto Xapuri, trabalhando nos seringais de Brasileia e Sena Madureira. Nos anos que passou trabalhando na floresta amazônica toma contato com os grupos Kaxinawá brasileiros e peruanos e aprofunda o conhecimento a respeito da cultura da população cabocla local; é apresentado ao xamã peruano conhecido como dom Crescêncio Pizango, que realizava trabalhos com um chá de nome ayahuasca.

Não há muitos documentos que possam atestar a veracidade das várias histórias ligadas a Raimundo Irineu Serra no que tange aos acontecimentos que originaram a doutrina daimista; os existentes adquirem certo tom de mito fundador. Boa parte do conhecimento que se tem sobre a origem do Santo Daime e a vida de mestre Irineu foi passada oralmente pelos mais antigos seguidores da doutrina. Esses relatos, no entanto, se adequam às tradições costumeiramente associadas ao uso da bebida. Ao que parece, mestre Irineu se submeteu ao processo tradicional de iniciação e desenvolvimento xamanístico para ayahuasqueiros e vegetalistas da Amazônia.

Conforme relatos, com a utilização da ayahuasca intensificou-se a aparição de uma mulher chamada Clara, que a ele se apresentou como Nossa Senhora da Conceição, a Rainha da Floresta. Seguindo suas instruções, mestre Irineu recebeu o nome de Santo Daime para a bebida e uma série de regras que veio a constituir o fundamento da doutrina daimista.

⁶⁷ Pelaez, Maria Cristina. Santo Daime, transcendência e cura. Interpretações sobre as possibilidades terapêuticas da bebida ritual. In: Labate e Araújo, op. cit., p.480.

constatadas. Recordações e pensamentos sobrevêm em grande velocidade, a noção de espaço e tempo varia, alongando-se ou não. Para os iniciados é o momento de comunicação com os seres do astral, caracterizada como experiência mística.

O conjunto de informações adquiridas na doutrina foi e é importantíssimo por possibilitar um exercício objetivo dentro da própria experiência. A imersão em outro sistema, no caso de dimensão espiritual, forneceu subsídios para uma análise comparativa com o tipo de vida que naturalmente pratico (por ser o que me foi apresentado), que se caracteriza por ideologia materialista de só perceber o mundo em sua fisicidade.

Materialidade e espiritualidade são realidades que precisam ser ajustadas e equilibradas, e acredito que a espiritualidade não pode ser considerada único referencial para a produção artística; ela é apenas um dos importantes elementos componentes do emaranhado sistema que fundamenta a produção.

Considerações sobre a experiência espiritual no Daime

A experiência no Santo Daime ocorre em áreas em que a pesquisa encontra dificuldades de comprovação devido a seu alto grau de subjetividade; a intenção, porém, é justamente esta, vagar pela experiência espiritual em áreas aparentemente insólitas e inexploradas. Nesse momento estamos dependentes apenas de nossa vontade e, por assim dizer, livres, porque é através da experiência que são fornecidos os elementos informativos e é em seu decorrer que são elaborados os mecanismos de aferição. Temos uma estranha sensação de responsabilidade sobre as consequências que nossos atos podem motivar. Transcrevo uma passagem de William James que indica como o material apresentado pode contribuir para o estudo dos estados não padrão de consciência:

Nossa consciência normal quando estamos acordados, consciência racional como a chamamos, é apenas um tipo especial de consciência, espalhando-se sobre ela toda, apartadas dela pela mais fina das telas, encontram-se formas potenciais de consciência inteiramente diferentes. Podemos caminhar através da vida sem suspeitar a sua existência; mas aplicando o estímulo requisitado e disponível elas estão lá em toda sua completude, tipos definidos de mentalidade que provavelmente, em algum lugar, têm seu tipo de aplicação e adaptação. Nenhuma apreensão do universo, em sua totalidade, pode ser completa ao deixar estas formas de consciência bastante ignoradas.⁶⁸

A prática do Daime em contexto religioso tem como um de seus efeitos a intensificação da percepção. Quando aliamos essa intensificação da percepção a um propósito,

⁶⁸ Labate e Araújo, op. cit., p.689.

como o do autoconhecimento, temos uma intenção. Quando nossa atenção passa a ser dirigida pela intenção de encontro com nosso próprio ser, produz-se um fenômeno de expansão da consciência, que também pode ser considerado estado visionário (miração).

Com a expansão da consciência, o aumento da percepção e o encontro consigo mesmo, é trazido à luz da consciência, para ser confrontado, o chamado “eu inferior”, no qual se encontram tendências como vingança, egoísmo, orgulho, ódio, crueldade, ignorância, preguiça, avareza, vaidade, etc., para que a pessoa se dê conta de tudo que carrega em si. É a partir desse momento, no confronto das antigas convicções com os ensinamentos que são apresentados, que se busca reordenar o espaço interno e ali construir nova realidade interior, determinada agora por sucessivas escolhas entre o que considera bom ou ruim para si mesma. Como essas conclusões são concepções sobre a vida e sobre a própria pessoa, adquiridas no entusiasmo das experiências, o equilíbrio com o lado racional nesse momento é fundamental; deve-se ter em pensamento, sempre, a estabilidade mental e emocional nos julgamentos de toda a experiência. Esse é o momento mais crítico de toda a linha de conduta, a exclusão ou inclusão de qualquer conhecimento depende da aplicação de nosso julgamento, e, como tais decisões só terão significado se puderem ser postas em prática, uma avaliação ponderada é imprescindível para que os novos conhecimentos possam ser trabalhados em ações exequíveis e responsáveis, e que de fato possam ser manifestadas em convicções aplicáveis.

Por se tratar de reorganização interior e de imersão em áreas adormecidas e desconhecidas, é comum ocorrer uma necessidade de solidão, sendo a introspecção consequência natural. Ao longo do desenvolvimento da personalidade as relações interpessoais mudam, e as de estreita dependência se transformam. O indivíduo se percebe não como um produto da família ou do sistema de pensamento vigente, mas sim como algo diferente de tudo isso, um ser genuíno e único. O que o leva a reconhecer o homem como unidade individual com autonomia e singularidades próprias. Vemos como são recorrentes os temas como liberdade, singularidade e autonomia, igualmente pertinentes à produção artística e à criação.

Muitas vezes fazem parte do processo de individuação a busca, o encontro e a realização de tendências comportamentais ligadas à generosidade, à bondade e ao espírito de sacrifício. Existem pessoas que se realizam totalmente quando conseguem doar-se, ajudar os outros muitas vezes à custa de seu próprio sacrifício.

A intenção aqui foi construir a imagem de um sistema que se estrutura e se mantém voltado para uma realidade imaterial, termo que aqui está sendo utilizado como demarcação de área, divergente do conceito de cultura materialista e consumista que caracteriza nosso

momento histórico. Leonardo Boff aborda a carência de espiritualidade em nossa sociedade contemporânea:

Talvez um dos castigos de nossa cultura consumista, materialista, dualista, seja exatamente viver o que a teologia chama de a “experiência da morte de Deus”. Deus já não fala. É uma mercadoria que está dentro do mercado, e quando se pretende encontrar Deus, encontra-se um ídolo que não satisfaz o desejo infinito do ser humano.⁶⁹

Culturalmente a doutrina do Daime constrói uma série de conexões, com origem no conhecimento ancestral indígena da bacia amazônica e que se vai ramificando, criando rede caracterizada mais pela absorção do que pela exclusão; simbolicamente sua estrutura representa uma grande gamela em que os diversos valores culturais, brasileiros e mundiais, se misturam, manifestam-se em caldo de difícil compreensão para quem procura compreendê-lo com distanciamento crítico; não adianta querer entender olhando de fora; é preciso transpor o preconceito e provar, engolir, deglutir, participar, distanciar-se estrategicamente das raízes racionais europeias e se aproximar da confraternização carnavalesca carioca. O Daime como religião brasileira é também o resgate da antropofagia como ação alegórica de assimilação cultural, sem confronto, sem resposta, raiva ou rancor. É consequência natural do que somos, ilação de nossa história. “Só não há determinismo onde há mistério.”⁷⁰

O importante nestes dez anos de experiência foi poder demarcar as fronteiras entre materialidade e espiritualidade. Demarcar no sentido de compreender, e o que a experiência demonstrou é que uma proposta necessariamente não invalida a outra. São conteúdos distintos, comumente postos como antagônicos, e, no entanto, podem também ser considerados complementares; é uma questão de enfoque, e, nesse caso a expressão espírito ou matéria, pode ser substituída por espírito e matéria.

A doutrina do Daime é hoje uma possibilidade de experiência plena dentro da espiritualidade. Se existissem mais exemplos como esse em nossa sociedade, em que o exercício da espiritualidade pudesse ser praticado em sua plenitude e, se de fato houvesse equilíbrio entre espiritualidade e materialidade, com certeza a estranheza criada por esses movimentos religiosos seria bem menor, posto que dirimida pelo simples motivo de haver esclarecimento e melhor entendimento a respeito dos modelos de existência possíveis no mundo, e a liberdade poderia ser exercida a partir da possibilidade de escolha.

⁶⁹ Boff e frei Beto, op. cit., p.67.

⁷⁰ Teles, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1977, p.296.

A importância da Prática Virtuosa no desenvolvimento espiritual

O enigma reside nisto: em que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente.
Maurice Merleau-Ponty⁷¹

A Prática Virtuosa é uma deferência a um conjunto de ações que tem por finalidade auxiliar o desenvolvimento espiritual; procedimento recorrente nas mais diversas culturas e religiões, compõe-se de exercícios que devem ser praticados até se tornar integrantes do próprio ser. O tema é aqui tratado por dois motivos.

Em primeiro lugar porque entendo a prática na ação virtuosa como uma série de procedimentos que devem ser vivenciados e que têm como objetivo auxiliar a obtenção de determinados resultados na experiência espiritual e porque as questões espirituais reclamam seu espaço para se desenvolver e alcançar o equilíbrio em sua relação com a materialidade. Tais procedimentos são: a disciplina, o exercício, a concentração e a técnica (detalhados no capítulo 5). Por se tratar de atividades controladas e metódicas que dependem de constante exame de consciência, exigem do interessado força de vontade e disposição de entrega, que às vezes beira a renúncia de valores (geralmente os materiais), exigências indispensáveis para obtenção de resultado consequente.

Em segundo lugar, considero opção virtuosa questionável. A virtude, firme disposição para a prática do bem, envolve atributos como austeridade, retidão moral, firmeza de ânimo, disposição em ajudar os outros muitas vezes à custa de sacrifício pessoal e, como isso não bastasse, é arrematada pela consciência da própria dignidade, ou seja, a prática só tem valor se for desapegada de interesses escusos.

O que levaria alguém a optar por caminho que demanda tanto sacrifício?

Práticas virtuosas são procedimentos que acompanham a civilização e fundamentam culturas. Em alguns casos não se trata de mera determinação de implicações culturais, e a opção pela atitude altruísta ou egoísta é escolha consciente. As considerações que serão apresentadas dizem respeito a esse campo de ação, procurando entender o que está em jogo nessa escolha.

⁷¹ Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969, p.35.

A título de embasamento do pensamento, utilizei duas referências, Sigmund Freud e a teosofia/antroposofia, e sua comparação permite compreender essas escolhas e suas implicações.

Em *O mal-estar na civilização*,⁷² Sigmund Freud aborda a importância das regras para a manutenção da sociedade e o modo como o homem, de posse de sua liberdade, é obrigado a articular-se diante desse problema. São considerações instigantes que utilizo como referência para essa passagem.

O espírito de sacrifício não é condição natural do homem, sendo antes imposto (em maior ou menor grau) com vistas à garantia da civilização. O sacrifício pode ser particularizado na obediência às leis. As leis estruturam e disciplinam todas as relações humanas; no entanto, por constituírem condição artificial, seguem em sentido oposto ao das tendências humanas naturais. Podemos entender melhor se considerarmos que a liberdade é o principal atributo humano e que tanto a natureza quanto a sociedade cerceiam nossa liberdade quando nos impõem regras de convívio. Com relação à natureza costumamos ser mais condescendentes porque são forças superiores a nós, que a todo o momento demonstram e nos apontam nossa fragilidade diante delas. Recusamos aceitar o fato de que fazemos parte desse grande ecossistema porque nossa consciência nos distanciou da condição de partícipes da natureza (quando renunciamos a nossos instintos naturais em favor da civilização), e, agora, só mesmo nossa consciência poderá responder até quando continuaremos distante dela.

Quanto à sociedade, renunciamos a uma parcela de nossa liberdade (possibilidade de felicidade), em prol da aceitação das leis da civilização; ordem, beleza, limpeza e segurança são exigências da civilização; contudo, segundo a opinião de Freud, “a inclinação para a agressão constitui, no homem, uma disposição instintiva original e autossustentada, e retorno à minha opinião de que é o maior impedimento à civilização”.⁷³ Ou por imposição, ou por consenso, alguma lei deve vigorar. Em teoria, o ideal é que as leis sejam iguais para todos, a fim de que todos as respeitem, e a não existência de privilégios seria exatamente a única razão para que fossem toleradas. Na ausência de órgão regulador, vigora a “lei da selva”, que é a lei do mais forte ou a própria negação da civilização. Todos esses arranjos são necessários porque faz parte de nossos anseios instintivos desejar a todo momento obter felicidade e prazer – a “satisfação do instinto equivale para nós à felicidade”,⁷⁴ e liberdade, por consequência, é a possibilidade de realizarmos nossa felicidade sempre que desejarmos. O problema é que todos

⁷² Freud, 1997b, op. cit.

⁷³ Freud, 1997b, op. cit., p.81.

⁷⁴ Freud, 1997b, op. cit., p.27.

a desejam e, em decorrência, para nos ajustar às regras civilizatórias, temos que, de modo consciente e inconsciente, coibir sistematicamente nossos impulsos naturais, restringindo nossa liberdade. Uma observação positiva a esse respeito é a sublimação dos instintos canalizar as energias da libido para o desenvolvimento cultural, tornando possíveis as atividades psíquicas superiores – científicas, artísticas ou ideológicas. No entender de Freud todo esse sistema desenvolvido pela civilização produz sentimentos de culpa e ansiedade, “uma espécie de mal-estar, uma insatisfação para a qual as pessoas buscam outras motivações”. As religiões são exemplo da sublimação da culpa, posto que, através do sacrifício, o indivíduo nega seus instintos naturais em favor do coletivo. Trata-se de um grande esforço, porque, se identificamos em nós a inclinação para a agressão, é lógico que estará presente nos outros também. Para o ser religioso, o prazer ou felicidade estaria em uma superestrutura social, em que a libido seria orientada para o êxtase espiritual, representado pelo sentimento “oceânico”, a união do indivíduo com o Absoluto e sua integração com o universal, a redenção de todos os pecados, a transcendência. A renúncia impõe severas provas e, para sua realização, é necessária a observância de rígidos mandamentos de difícil êxito. “A ‘unidade com o universo’, que constitui seu conteúdo ideacional, soa como uma primeira tentativa de consolação religiosa.”⁷⁵ É importantíssimo ressaltar, contudo, que, de acordo com Freud, está na renúncia instintiva a origem de nossa consciência. A religião, ao propor redimir a culpa da humanidade, só potencializa esse sentimento. Distancia-se da realidade, posto que, em vez de desenvolver conscientemente defesas contra as sensações de desprazer, assume todas as culpas do mundo; compreende-se assim que, devido à impossibilidade de remissão de tantas culpas o ser se dilua no mundo, surgindo então o sentimento de integração cósmica (liberdade), decorrente de atitude escapista e não de enfrentamento do problema. “E desnecessário dizer que todo aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal.”⁷⁶ “Em outras palavras, o desenvolvimento do indivíduo nos parece ser um produto da interação entre duas premências, a premência no sentido da felicidade, que geralmente chamamos de “egoísta”, e a premência no sentido da união com os outros da comunidade, que chamamos de “altruísta”.⁷⁷

A proposta desenvolvida por Freud gera impasse, porque, como indica a última citação, só há duas opções disponíveis. A sensação de mal-estar seria fardo que a sociedade, assim como o personagem mitológico Sísifo, teria de carregar.

⁷⁵ Freud, 1997b, op. cit., p.19.

⁷⁶ Freud, 1997b, op. cit., p.31.

⁷⁷ Freud, 1997b, op. cit., p.105.

É brilhante e irresistível a forma como Freud constrói e desenvolve seu pensamento, mas, como qualquer entendimento que posiciona o olhar em único e fixo ponto de vista, a realidade percebida apresenta-se com assustadora nitidez, embora, baste uma sutil torção para o quadro se modificar: imagens ocultas aparecem, e as que pareciam nítidas e vívidas deixam de existir.

Mudando então o rumo da análise e tendo como ponto de vista a espiritualidade, percebemos que diversas são as linhas de pensamento que buscam com práticas virtuosas potencializar as experiências e o desenvolvimento espiritual. Podemos encontrar uma série de procedimentos recorrentes nas mais diversas práticas espirituais, entre eles regime alimentar, recolhimento, austeridade na vestimenta, vigilância dos pensamentos, retidão nas ações e disciplina. Por observar unidade nas diversas condutas, pareceu-me aceitável definir uma orientação espiritual para a abordagem e optei pela antroposofia de Rudolf Steiner; ela não é antagonista ao Daime; pelo contrário, suas explicações das dimensões espirituais existentes no mundo proposto por elas auxiliam a compreensão da cosmologia daimista.

A antroposofia, palavra de origem grega, significando “conhecimento do ser humano”, caracteriza-se como método de conhecimento da natureza, do ser humano e do universo que pode ser aplicado em praticamente todas as áreas da vida humana e que pesquisa e desenvolve produção própria em vários setores sociais, como medicina, pedagogia, agricultura, farmácia e arquitetura. A “ciência espiritual”, busca estreitar a relação entre fé e ciência; sujeito e objeto. Ao desenvolver sistemática que possibilita o acesso ao conhecimento das “verdades” ocultas, Rudolf Steiner busca tornar o ser “espiritualmente livre”. Emprega a palavra oculto em sentido bem específico; a intenção é referir-se ao que não está acessível a nossos sentidos físicos e, dessa forma, chamar a atenção para o fato de que esse “oculto” (não físico) pode ser investigado e sistematizado da mesma forma que se conceituam os fenômenos físicos. Os métodos para tanto trazem ao conhecimento novos processos e comprovam a existência de outros órgãos de percepção, também “ocultos”, que simplesmente se encontravam adormecidos por falta de utilização. Por isso um de seus principais livros chama-se A ciência oculta.

Desvelemos concisamente o tema.

De acordo com a antroposofia,⁷⁸ o ser humano é constituído por corpo, alma e espírito, sendo nosso corpo físico aquele que é material e tem forma física e composição química, e no

⁷⁸ Para os objetivos deste texto, o artigo de Valdemar W. Setzer intitulado Uma introdução antroposófica à constituição humana (www.ime.usp.br/~vwsetzer) me pareceu mais adequado por fornecer explanação concisa e

qual ocorrem processos químicos e físicos; com ele entramos em contato fisicamente com o mundo físico a nosso redor e por meio dele conhecemos as coisas perceptíveis aos sentidos e participamos do mundo. O corpo está adaptado às condições do mundo físico em que vivemos e tem necessidades resultantes dessa adaptação.

Segundo esse modelo, é por meio do corpo físico que recebemos os estímulos sensoriais dos objetos (perceptíveis por qualquer um dos sentidos) externos a nós e é por meio da alma que interiorizamos esses objetos de forma estritamente pessoal e subjetiva com motivação puramente interior; nossos sentimentos e sensações, portanto, são decorrentes da existência de nossa alma. A alma encontra-se entre a corporalidade e o espírito, tendo características voltadas para ambos: não é física, e não pode ser reduzida a processos físicos e químicos, apesar de poder influenciar nosso corpo físico, e ser por ele influenciada. As atividades anímicas são estritamente individuais e subjetivas.

No momento em que percebemos algo com nossos sentidos corporais – que temos sensações e sentimentos ligados às percepções – formulamos algo com nosso pensamento. Com base nessa afirmação formulou-se a ideia de que nossa alma deve ter dois componentes, um que contém nossos instintos, gostos, prazeres, etc., e que deixa de existir quando morremos, e outro que deve ser eterno e mutável, permanecendo após a morte – denominados alma e espírito, respectivamente. É pelo espírito, presente em todo ser humano, que entramos em contato com os conceitos. Também de caráter não físico, sua natureza, entretanto, difere daquela da alma. A substância espiritual é mais sutil do que a anímica, portanto “superior” a esta. Com nosso espírito temos a percepção objetiva da essência superior daquilo que percebemos sensorialmente, e também de entes que não têm manifestação física.

Por meio do corpo somos seres objetivos, porque entramos em interação com algo que não está em nós. Por meio da alma somos seres subjetivos, pois com ela temos reações interiores totalmente individuais. Por meio do espírito podemos desenvolver atividades voltadas tanto para o que é subjetivo quanto para o que é objetivo: ele nos dá a faculdade de reconhecer nossas sensações, nossos sentimentos ou instintos subjetivos.

Por meio de nosso espírito podemos completar a subjetividade de nossa percepção e da representação mental, associando-as com algo que está fora de nós como o está o objeto percebido, mas que está ligado a este, sendo porém imperceptível aos nossos sentidos e ao nosso corpo: o conceito do próprio objeto. Nossas percepções sempre são parciais, como por exemplo olhar a rosa de um certo ângulo. O espírito completa essas percepções colocando o sujeito em contato com a essência do objeto percebido, essência esta que está

no mundo platônico das ideias, subjacente ao mundo físico. Assim, conhecimento só pode ser obtido pela atuação de nosso espírito.⁷⁹

O acesso (consciente) a esses níveis de percepção demanda uma prática (disciplina, exercício, concentração e técnica) para despertar os canais específicos. Eles não se desenvolvem por si, porque existem obstáculos exteriores e interiores. A preparação, ou iniciação, consiste no cultivo bem determinado da vida, dos sentimentos e dos pensamentos. É por meio desse cultivo que os corpos anímicos e espirituais desenvolvem os instrumentos sensoriais e os órgãos próprios para as atividades mais elevadas.

Segundo Steiner, quem consegue atuar desse modo sobre sua vida interior penetra gradativamente o conhecimento do espírito. “O fruto de seus exercícios será o fato de se abrirem, à sua percepção espiritual, certos vislumbres do mundo suprassensível. Ele aprende a compreender o sentido das verdades a respeito desse mundo espiritual, e receberá uma confirmação delas por experiência própria.”⁸⁰ Cada ser deve descobrir em si seu microcosmo e se apropriar desses meios para torná-los operativos.

Toda essa faculdade está disponível caso o interessado desenvolva certas forças ainda adormecidas, o que a ‘disciplina do oculto’ orientará, apontando-lhe por onde começar a receber uma série de ensinamentos denominados científico-espirituais ou ocultos.⁸¹ Esse saber não contém mais mistério do que a escrita a quem não a aprendeu – e todos podem aprender a escrever, bastando dedicação e escolher os caminhos adequados.

Não existem restrições, consequências ou implicações psicológicas que impossibilitem o acesso às questões aqui apresentadas, e, salvo raras especificidades, essa compreensão é capaz de acender-se em toda alma sadia. Joseph Beuys, em um depoimento, assinala que:

Agora tornou-se um pouco mais claro. Mais uma vez, tentei intencionalmente expressar algo na imagem do necromante, nós temos um conceito científico materialista que supõe não existir aquilo que o necromante assegura. Entretanto surge uma pessoa que conhece muito bem aquele conceito científico, devo lembrar que, antes de estudar artes, estudei ciências naturais e conheço com precisão os métodos das ciências exatas, então, aparece uma pessoa que conhece a metódica do materialismo e repete o que o necromante assevera, ou seja, que existem outras dimensões da vida, que existem outras forças muito diferentes das conhecidas no mundo, e que os seres humanos na atualidade são isolados sistematicamente destas últimas pelos sistemas políticos, e isto eu quis demonstrar.⁸²

⁷⁹ Setzer, op. cit.

⁸⁰ Steiner, Rudolf. Teosofia. São Paulo: Ed. Antroposófica (livro virtual), 2004, p.64.

⁸¹ Steiner, Rudolf. Os exercícios colaterais para a meditação. São Paulo: Ed. Antroposófica (livro virtual). Os exercícios colaterais para meditação./Exigências gerais que deve colocar a si próprio aquele que pretende fazer um desenvolvimento oculto (1906), p. 15.

⁸² Retirado do filme de Werner Krüger sobre Joseph Beuys intitulado Jeder Mensch Ist Ein Künstler (Qualquer pessoa é um artista)

A sistemática desenvolvida pela antroposofia permite o acesso indiscriminado a essa forma de pensar o mundo; erudição e formação científica não são premissas indispensáveis para a abertura desse ‘sentido superior’.

O desenvolvimento da espiritualidade, não implica necessariamente renúncia ou atos de sacrifícios, como o observado por Freud, mas exige disciplina, exercício e concentração, condições básicas para o rompimento das estruturas estabelecidas – que não são elementos naturais; foram e são estabelecidas pelos homens e dependem de força de vontade pessoal para que sejam penetradas e transformadas em territórios livres. Essas instâncias do conhecimento devem ser exploradas e encaradas como territórios existenciais nos quais nos colocamos em constante confronto; infinitas e singulares, capazes de bifurcações e estratificações, mas abertas por práticas que devem ser elaboradas por um projeto humano definido, que permita torná-las habitáveis.

Conclusão do capítulo

A participação na doutrina do Daime demonstrou que através da experiência espiritual, em intenso mergulho interior, vivencia-se a experiência mística, caracterizada pelo êxtase espiritual, o que pude confirmar pela vivência de uma e de outra. Poder vivenciar o sentimento foi fundamental porque, além de mostrar-se possível, viabilizou o estabelecimento de um modelo comparativo, posto que esse sentimento de liberdade é tão intenso quanto o de felicidade proporcionado pelo corpo no amor sexual (orgasmo).

Visando à melhor compreensão dos dois sistemas observo que, quando menciono o orgasmo, quem já o teve, sabe a respeito do que estou falando, justamente porque já o teve; agora, tente descrevê-lo para alguém que o desconhece e se dará conta da dificuldade que significa encontrar adjetivos, sinônimos ou expressões para defini-lo – no entanto, a falta de meios para expressá-lo não inviabiliza sua existência. Trata-se de uma experiência real. Com relação ao êxtase espiritual, o entendimento é semelhante; o exercício da experiência espiritual, dentro de suas particularidades, nos proporciona um transbordante estado de plenitude e integração com o Absoluto, fornecendo, assim, um modelo de liberdade. Dito dessa forma sintética, pouca relação encontramos com a experiência em si. Percebe-se igual dificuldade de definição à recém apontada; no entanto, não é privilégio de alguns, mas uma dimensão da vida humana à qual todos têm acesso. É perfeitamente realizável, e, reiterando, tal compreensão é capaz de acender-se em toda alma sadia.

Onde, então, o êxtase espiritual vivenciado na experiência espiritual estaria identificado com a produção artística?

No conceito de liberdade.

A relação ocorreu durante o próprio exercício da produção artística; sempre que ela se encaminhava em direção à experiência criativa, em meio a envolvimento que implicava decidida dedicação, percebia um intenso sentimento de liberdade semelhante ao da experiência espiritual, o que me levou a pensar que a experiência criativa está relacionada ao corpo espiritual (às questões ligadas ao espírito) e pode ser acessada também pela experiência espiritual, porque, assim como o êxtase espiritual está para a experiência espiritual, a experiência criativa está para a produção artística, e, nos dois casos, o sentimento de liberdade está presente. Se a experiência espiritual e o êxtase estão disponíveis para qualquer pessoa interessada, é razoável pensar, por analogia, que a experiência criativa é também atividade à qual todos podem ter acesso e, então, deduzir que na experiência criativa não existem diferenças entre artistas e não artistas.

A analogia pareceu-me interessante porque dessa forma, a experiência criativa desvincula-se de determinados conceitos atrelados à produção artística, como habilidade, maestria, destreza e virtuosismo, e até da ideologia romântica que situa a criação no terreno difuso da genialidade. A experiência criativa é atividade envolvida em ‘pré-conceito’ que distancia e restringe a participação, mas, segundo o entendimento aqui proposto, ela se encontra disponível a qualquer pessoa interessada, independente de habilidade ou vocações.

A experiência criativa diz respeito à compreensão e a desvelamentos dos sentimentos interiores (semelhantes aos observados por Kandinsky no princípio da necessidade interior) que vivem abstratamente no indivíduo; a singularidade de tais sentimentos se deve ao fato de não encontrarem correspondências no mundo, pois são experiências do espírito diante de uma clareira aberta por nós mesmos no mundo. Somos absolutamente livres para interpretar o mundo segundo nova perspectiva, a espiritual, que se relaciona ao espírito presente em cada um de nós. Desvelar esse sentimento é um problema da produção artística e de atividades que envolvem a disciplina, o exercício, a concentração e a técnica, porque, para que possamos materializá-lo no mundo, devemos criar e desenvolver novos modos operativos que se adequem e ‘traduzam’ o sentimento percebido; e, consideramos artista o indivíduo que tem a preocupação de desvelar a experiência interior para o mundo.

Até há pouco podíamos distinguir historicamente a existência de movimentos religiosos que forneciam e estruturavam modelos definidos para uma linha espiritual; essas definições ajudavam a manter equilibrado o relacionamento do homem com o mundo a sua volta. Entendo que a concepção de Félix Guattari desenvolvida no livro *As três ecologias* pode ser aplicada a esse caso. Diante de um mundo que se deteriora lentamente, ele propõe

uma visão holística que integra os contextos do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana, ordenando de forma a reverter o quadro de degradação e passividade que caracteriza nosso momento histórico. A opção pela sociedade materialista e consumista, distante dos valores humanísticos subjetivos e espirituais, tem indicado rápido esgotamento das riquezas naturais da Terra e a evolução dos modos de vida humanos individuais e coletivos para crescente deterioração. Nesse contexto Félix Guattari apresenta interessante visão sobre a relação homem/natureza e, apesar de não ser texto recente (1989), mostra-se atual porque pouca coisa mudou desde então:

Chernobil e a Aids nos revelaram brutalmente os limites dos poderes técnico-científicos da humanidade e as “marchas à ré” que a “natureza” nos pode reservar. É evidente que uma responsabilidade e uma gestão mais coletiva se impõem para orientar as ciências e as técnicas em direção a finalidades mais humanas. Não podemos nos deixar guiar cegamente pelos tecnocratas dos aparelhos de Estado para controlar as evoluções e conjurar os riscos nesses domínios, regidos no essencial pelos princípios da economia de lucro.⁸³

Nossa contemporaneidade priorizou a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da “consistência de Territórios existenciais individuais e de grupo”,⁸⁴ o que tem como consequência o desinteresse pelos valores subjetivos das práxis humanas nos mais variados domínios, como, por exemplo, as experiências espiritual e criativa. Guattari propõe, então, a recomposição das práticas sociais e individuais a partir da valorização dos processos de subjetivação e de singularização agrupados em três rubricas: “a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental – sob a égide ético-estética de uma ecosofia”.⁸⁵ Enfatiza firmemente que o surgimento da nova mentalidade deve emergir do indivíduo, distante do “consenso cretinizante e infantilizante”, estando a questão no “cultivar o dissenso e a produção singular de existência”.⁸⁶

A arte renova e amplia sua função social se trabalhar a produção artística com ênfase na experiência criativa, porque a experiência traz, subordinada, uma série de entendimentos, como a valorização do indivíduo através do reconhecimento de sua liberdade e singularidade no mundo; o desenvolvimento de modelos como amor e liberdade que influenciam a construção de um relacionamento humano mais harmônico com a sociedade e o meio ambiente; a promoção e o aprofundamento do entendimento do mundo, com a percepção da

⁸³ Guattari, 1993, op. cit., p.24.

⁸⁴ Guattari, 1993, op. cit., p.30.

⁸⁵ Guattari, 1993, op. cit., p.23.

⁸⁶ Guattari, 1993, op. cit., p.34.

presença de seus componentes materiais e imateriais; o enriquecimento do mundo pela reinterpretação e criação de novos significados e elementos, que passam a habitá-lo mais conscientemente.

Foi necessário, para o aprofundamento das experiências (espirituais e criativas) o entendimento de diversos temas. Os assuntos que mais se impuseram – liberdade, amor e alegria – integraram-se como temas balizadores na produção artística, tendo a experiência como o ordenador das relações, assunto que veremos a seguir.

5. Tábua da matéria

liberdade, alegria e amor

Eu quero criar um palácio real. Não para glorificar os velhos reis, mas para dizer que todos os seres humanos são reis. A dignidade de cada pessoa reside no fato de estar viva. Eu não estou satisfeito com a interpretação simples e materialista da vida. Na nossa época materialista, os elementos do mistério e da alma foram destruídos (...) e é por isso que eu embarquei neste conceito antropológico, para tentar fazer com que as pessoas se conscientizem de que elas são uma grande forma de vida e a expressão de suas almas.
Joseph Beuys

Seguem-se as informações teóricas que fundamentam a produção artística.

A experiência e a espiritualidade são os principais referenciais porque foi a partir delas que o processo despertou.

As experiências espiritual e criativa, quando vivenciadas em sua plenitude, fornecem um modelo de liberdade; para se alcançar essa plenitude, porém, é imprescindível que os temas, amor e alegria sejam igualmente trabalhados e vivenciados.

Durante a experiência, às vezes, temos a impressão de que determinados caminhos são direcionados à revelia de nossa vontade; no entanto, em minhas experiências, pude perceber que tais elementos são sempre pertinentes.⁸⁷ São informações que ficam veladas e emergem assim que relaxamos nossa consciência racional para que, através daquela vivência, passemos a compreender seu significado mais profundo, um significado pessoal.

Os modelos de liberdade, amor e alegria emergiram como consequências do aprofundamento das experiências, apresentaram-se categoricamente e se consolidaram em amigável anuência; resolvi então, conscientemente, introduzi-los como elementos de referência para que passassem a orientar a produção artística. No momento em que os aceitei percebi que já eram elementos integrantes da minha produção e que, de alguma forma, sempre estiveram presentes, só não tinham sido observados por um estudo mais sistemático.

Cada modelo apresentado na experiência espiritual está associado a um procedimento pertinente à produção artística.

Liberdade ↔ criação

Amor ↔ disciplina, exercício, concentração e técnica

⁸⁷ Carl Jung, explorando a teoria oriental, revela integrações entre a meditação e o afloramento de uma percepção pessoal, através de um processo denominado sincronicidade. Ver Jung, C.G. Sincronicidade. Rio de Janeiro: Vozes, 1984 e Jung, C.G.; Wilhelm, R. O segredo da flor de ouro. Petrópolis: Vozes, 1984.

Alegria ↔ Experimentação em arte

As associações têm por objetivo orientar a produção artística e a experiência, apresentam-se como os principais ordenadores de toda a produção e representam um sistema que pode ser explicado pelo modelo:

→ experiência ↔ artista ↔ desvelamento/proposição/experiência ↔ fruidor ↔ experiência ←

As seções a seguir têm por finalidade detalhar cada um dos itens apresentados.

5.1. Liberdade criação

Essa liberdade ilimitada deve basear-se na necessidade interior a que se dá o nome de honestidade. Aliás, esse princípio não é próprio somente da arte, mas também da vida.⁸⁸
Wassily Kandinsky

Alguns conceitos, durante as experiências, alinharam-se com outros para sua realização; com relação à tese, criar harmonizou-se diretamente com liberdade, porque a experiência criativa é também exercício de liberdade. São condições específicas que dizem respeito exclusivamente ao presente trabalho. A passagem tem por finalidade elucidar essa proposição.

Criação pode ser entendida como póiesis, porque estamos falando de produção e fabricação, mas vai além disso; existe densidade em função de instaurar uma nova realidade, novo ser. Não se trata do sentido de criar algo do nada, do caos, mas no sentido proposto por Heidegger, de desvelar uma verdade. Criar é dar forma a sentimento interior, percebido na experiência espiritual.

Criar é verbo, ação e como tal se justifica em seu movimento, ou seja, só existe enquanto ação. Como obra artística ou como ideia (conceito), tem que existir na ação para dar a entender o exato sentido de criar, senão percebemos somente parte do que a obra pode revelar. A experiência, tanto na produção quanto na percepção da obra, possibilita esse continuum, que representa a verdadeira essência da criação e da totalidade da obra, que é fruto da experiência.

Em toda experiência vivenciada, a liberdade está presente, sendo exatamente o que possibilita à experiência transcorrer em uma sucessão de fenômenos segundo sua própria ordem interna. A liberdade quando está associada a amor e alegria potencializa a experiência espiritual e conduz a uma experiência mística, propiciando o sentimento de transbordamento oceânico, que se caracteriza pela infinitude e união com o Absoluto, representada por profundo sentimento de liberdade; assim, pela vivência temos um modelo de liberdade construído a partir de uma verdade (necessidade) interior, pessoal, singular e única.

⁸⁸ Kandinsky, op. cit., p.126.

A compreensão da liberdade é importante na produção artística por quatro motivos: nos dá entendimento em relação a nós mesmos, à arte, à sociedade e à natureza; possibilita a abertura de uma clareira no mundo; nos permite “silenciar” nossa consciência nas experiências espiritual e criativa; através delas, temos um modelo de liberdade, construído a partir da necessidade interior do artista, portanto, pessoal e singular.

Vejamos então, um a um, esses motivos.

A liberdade em relação ao artista, à sociedade e à natureza

Os códigos e as leis são necessários para o funcionamento da sociedade, e com eles compreendemos e interpretamos o mundo que nos cerca; eles nos são fornecidos culturalmente e apreendidos sistematicamente através da educação, institucionalizada ou não, e estabelecidos segundo complexos sistemas de interesses que procuram ajustar a convivência em sociedade, como afirma Peter Sloterdijk: “Homens são seres que cuidam de si mesmos, que guardam a si mesmos, que – onde quer que vivam – geram ao seu redor um ambiente de parque. Seja em parques municipais, nacionais, estaduais, ecológicos – por toda parte os homens têm de decidir como deve ser regulada sua automanutenção.”⁸⁹

A utilização de regras racionais e transparentes assegura a unidade social; a coletividade só existe e é possível através da regulação. É o caminho do selvagem ao domesticado, o que nos faz penetrar os domínios da lei.

No livro *O mal-estar na civilização*, Freud afirma que a ordem é exigência da civilização. Como já vimos, as regras e as leis, sejam elas do homem ou da natureza, sempre nos assombram, porque nos lembram constantemente nossos limites: seja pelo poder superior da natureza, pela fragilidade de nossos corpos ou pela inadequação das regras sociais, que têm por propósito ajustar os relacionamentos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade.

Uma das condições fundamentais do homem é ser livre, e o propósito da vida e de nossa liberdade é podermos satisfazer nossas necessidades instintivas. Satisfazê-las equivale para nós à felicidade. A experiência do amor sexual nos possibilita imensa sensação de prazer, fornecendo-nos um modelo de felicidade; no entanto, não podemos exercer plenamente essa liberdade, porque encontramos outro ser humano com igual condição de liberdade, o que implica constante conciliação de interesses. Segundo Freud,

⁸⁹ Sloterdijk, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estalação Liberdade, 2000, p.49.

[...] o elemento de civilização entra em cena com a primeira tentativa de regular esses relacionamentos sociais. Se essa tentativa não fosse feita, os relacionamentos ficariam sujeitos à vontade arbitrária do indivíduo, o que equivale dizer que o homem fisicamente mais forte decidiria a respeito deles no sentido de seus próprios interesses e impulsos instintivos. Nada se alteraria se, por sua vez, esse homem forte encontrasse alguém mais forte do que ele. A vida humana em comum só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados. O poder dessa comunidade é então estabelecido como “direito”, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como “força bruta”. A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o primeiro passo decisivo da civilização.⁹⁰

O controle de nossos instintos mediante mecanismos repressivos é exigência da civilização para garantir sua continuidade e seu desenvolvimento. As regras são elementos básicos para que a sociedade se estabeleça. Abrimos mão de uma parcela de nossa liberdade (felicidade) em troca das leis (segurança) que, em sendo respeitadas por todos, garantem a unidade social. Como essas demarcações nem sempre se mostram claras e são pouco respeitadas, estamos frequentemente testando os limites das leis que estabelecem tais relações, o que gera conflitos de várias naturezas, obrigando o homem a permanecer em incessante estado de vigília (com relação a ele mesmo, à natureza e à sociedade).

A civilização, porém, também se caracteriza por incentivar as elevadas atividades mentais do homem, como as científicas, as intelectuais e as artísticas. O destaque que algumas concepções de pensamento como a religião, a filosofia e a psicanálise alcançam na civilização demonstra e motiva o esforço do homem pelo desenvolvimento, que corresponde a necessidades e interesses coletivos. Trata-se de um jogo contínuo de afrouxar e apertar, porque, para que os avanços aconteçam, há que ter liberdade e, portanto, vencer fortes resistências impostas pela sociedade.

Faz parte do credo humanista a convicção de que os seres humanos são “animais influenciáveis”⁹¹ e de que é imperativo prover-lhes o tipo certo de influências. A sistematização do conhecimento é uma forma de a civilização se estabelecer e avançar: o valor estético, por exemplo, é conceito cultural da civilização, a forma pela qual a sociedade nos educa para que possamos nos relacionar com a obra de arte, tal como o ato de criar está vinculado a determinado conceito estabelecido. A presença física da obra, nesse caso, é mero fator existencial, porque sua definição conceitual já estava determinada.

Na cultura contemporânea, trava-se luta frequente entre os impulsos domesticadores e os selvagens. Em meio a essas contradições e tensões é que a obra de arte vem atuar. Digo

⁹⁰ Freud, 1997, op. cit., p.48.

⁹¹ Expressão utilizada por Peter Sloterdijk.

atuar porque acredito que o objeto artístico seja um importante ator para o desenvolvimento da sociedade, posto que atua instaurando o novo em seu sentido mais puro, uma vez que surge da necessidade interior do artista, desenvolvida e percebida na experiência espiritual.

Para se compreender esse novo sentimento que surge da necessidade interior e para que haja realmente contribuição social, é necessário trazê-lo ao mundo para ser partilhado. E é através da experiência criativa que o artista desenvolve os novos códigos normativos e operativos para o desvelar. O novo objeto revela-se ao ser compartilhado e, a partir desse momento, inicia um processo de fundamentação e estabelecimento de critérios para que possa ser compreendido e inserido socialmente; nesse sentido, ele força a abertura de um espaço na sociedade para instalar-se, ampliando a realidade do mundo e constituindo-se assim em novo valor social.

Apresenta-se então uma contradição em relação às regras: a obra funda novos marcos, ampliando a área de atuação social; simultaneamente, entretanto, ocorre a demarcação de novo limite; assim, após conquistar território, o próprio conceito que amplia seu campo de ação determina seu limite.

Se, por um lado, a observância às leis organiza a civilização, por outro, sua aceitação como verdade absoluta e imutável impede a possibilidade de qualquer tipo de avanço, de história; promove, portanto estagnação social. A experiência criativa, quando instaura o novo, produz a crise necessária para a oxigenação social. Na experiência criativa o homem pode vivenciar plena e construtivamente a liberdade.

Segundo Sartre o homem é, antes de tudo, livre e se angustia diante de sua condenação à liberdade. Ele só não é livre para não ser livre; está, portanto, condenado a fazer escolhas, e a responsabilidade de suas escolhas é tão opressiva, que surgem escapatórias através das atitudes e paradigmas de má-fé, em que o homem se aliena de sua liberdade, mentindo para si mesmo através de condutas e ideologias que o isentem da responsabilidade sobre suas decisões.

Só conscientes de nossa liberdade poderemos utilizá-la construtivamente.

Em *A revolução somos nós*, Joseph Beuys afirma em tons radicais que só a arte pode ser revolucionária: “[...] posso afirmar que a revolução só pode brotar da liberdade, de um modelo radical de liberdade, da arte”.⁹²

Acredito que por meio das experiências mística e criativa podemos construir entendimento consciente da liberdade.

⁹² Beuys, Joseph. *A revolução somos nós*. In: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.304.

A clareira no mundo e a liberdade

Com relação a este trabalho, a clareira foi aberta pela queima de minhas obras artísticas na experiência/performance Ensaio nº 1. Influenciado por pesquisas que vinha desenvolvendo sobre as teorias de C. G. Jung, utilizei como modelo para elaborar o Ensaio os ritos primitivos de passagem e de iniciação de determinadas culturas – de passagem por representar simbolicamente meu renascimento como homem para nova fase da vida; e de iniciação pelo simbolismo do sacrifício, de livrar-me das obras, de abrir mão de tudo e, assim, pôr-me livre para iniciar uma nova fase. Abrir uma clareira significava esvaziar-se simbólica e fisicamente. A renúncia era ato deliberado para tornar-me livre e tinha por finalidade afirmar na prática minhas determinações e assumir conscientemente a responsabilidade pelas consequências de minhas ações.

No final da experiência/performance Ensaio nº 1 abriu-se uma clareira que tinha de ser habitada. Eu era livre para determinar como fazê-lo, e, para ocupar um espaço que existia imaterialmente, a obra de arte mostrou-se a opção mais adequada.

O criar ficou evidente no momento de habitar, porque forte sentimento produtivo emergia, e era patente que esse sentimento deveria ser canalizado para o desvelamento de novas obras.

Só se justifica abrir uma clareira para habitá-la com criações; portanto, quem desejar habitá-la deve estar renovado e consciente de suas responsabilidades, para não retornar à condição inicial. “Só esta clareira confere e garante a nós, homens, um acesso em direção ao ente, que nós próprios somos.”⁹³

A liberdade no silenciar de nossa consciência

A compreensão da liberdade é necessária porque é ela que nos permite o silenciar e o esquecimento de nossa consciência na experiência espiritual. Afirmar que devemos silenciar não significa que eu esteja de alguma forma negando o conhecimento adquirido e o domínio que devemos ter sobre o conhecimento, o que é importante para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal, em especial no momento da experiência criativa, para trazermos ao mundo os sentimentos que se revelam. Durante a experiência, quando silenciamos nossa mente, nos percebemos solitários na clareira e, para compreender plenamente essa abertura, devemos silenciar ao máximo nossa mente e fazê-lo de tal forma, que o próprio íntimo fique absolutamente calado. Segundo Steiner, é exercício a ser praticado: “Ele terá de olhar o

⁹³ Heidegger, 1977, op. cit., p.42.

mundo sensorial sem prevenções, com um senso sadio, com senso agudo de observação e, em seguida, entregar-se a seus sentimentos. Não deve querer tirar conclusões sobre o significado das coisas, especulando por meio da razão, mas, sim, deve deixar que as próprias coisas se lhe revelem.”⁹⁴

O artista italiano Piero Manzoni (1933-1966) escreve sobre a verdadeira criação na arte, que ele entende fundamentada e originada na mitologia individual no momento em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal. A dificuldade para alcançar esse ponto está em libertar-se dos fatos estranhos e inúteis que poluem nossa realidade e dela nos distanciam. É necessário desenvolver um processo de autoanálise para que possamos nos reconectar a nossas origens, eliminar tudo o que é inútil e que se constitui de falsas angústias, nebulosas impressões e sentimentalismos.

Através desse processo de eliminação, o originário humanamente atingível vem manifestar-se, assumindo a forma de imagens que são nossas imagens primeiras, nossos “totens”, nossos e dos autores e espectadores, pois são as variações historicamente determinadas dos mitologemas primordiais (mitologia individual e mitologia universal identificam-se).

Tudo deve ser sacrificado a esta possibilidade de descoberta, a esta necessidade de assumir os próprios gestos.⁹⁵

Podemos considerar a palavra eliminação equivalente a silêncio ou esquecimento, posto que todas têm igual função, a de fazer emergir uma verdade pessoal da necessidade interior que é induzida a manifestar-se o que pode ser resumido nesta frase de Luciano Fabro: “Trata-se de ler as coisas, não os próprios pensamentos.”⁹⁶

O modelo de liberdade nas experiências espiritual e criativa

A vivência da liberdade na experiência espiritual se dá através do amor e da alegria, temas determinantes no encaminhamento para a plenitude da experiência mística (união com o Absoluto). O amor destaca-se por utilizar procedimentos considerados moralmente bons, o que lhe confere caráter humanístico, identificado no partilhar o conhecimento, no dividir e distribuir.

Em breve análise da produção artística, percebemos que ela está desvinculada de tal conceito, porque a qualidade artística das obras independe da questão moral; a produção pode, por exemplo, apresentar qualidades técnicas, estéticas e históricas em temas moralmente

⁹⁴ Steiner, 1996, op. cit., p.35.

⁹⁵ Manzoni, Piero. A arte não é verdadeira criação. In: Ferreira e Cotrim, 2006, op. cit., p.36.

⁹⁶ Fabro, Luciano. Discursos. In: Ferreira e Cotrim, 2006, op. cit., p.143.

reprováveis; mesmo assim, a liberdade pode apresentar-se na produção artística; dito de outra forma, a liberdade é condição inerente à arte pura, diferentemente da arte aplicada, que está sujeita a determinadas condições normativas.

A liberdade na experiência criativa é problema diferente, porque transcende a produção; a experiência denota um tomar posse que vai além do material; portanto, não basta trabalhar com liberdade (no sentido do conceito), é preciso ser e estar existencialmente livre pela experiência; na união da liberdade com a necessidade interior. Por se tratar de união em instâncias pessoais que dizem respeito à necessidade interior do homem, o critério de julgamento apresenta-se, igualmente, pessoal e subjetivo. Luciano Fabro tem posição interessante sobre a experiência, que se enquadra na experiência criativa: “Uma experiência em si não é bela nem feia: torna-se bela quando, uma vez terminada, nos deixa contentes.”⁹⁷

Relevante é não estarmos tratando apenas de conhecimentos e de conceitos que a obra artística vem desvelar; a questão é o modo como anexamos as informações e construímos o vínculo entre obra e fruidor. Estar diante de uma obra nos possibilita construir uma relação que se desdobra em uma condição natural, consequência de nossa presença ‘natural’ no mundo; o problema é que existe algo mais do que simplesmente receber impressões: é preciso tomar posse da obra:

Temos que distinguir a impressão da experiência; a impressão é um fato transitório, dificilmente controlável, que pode modificar qualquer coisa em nossa bagagem psicológica, ao gerar um choque. A experiência não é apenas ver, mas sentir, tocar, ser capaz de reconstruir etc. A experiência é precisamente este tomar posse.⁹⁸

Todo o exercício da experiência tem uma só função: possibilitar o entendimento segundo a verdadeira natureza de cada ser, porque existem informações que estão além da matéria (forma e cor), que independem da palavra ou da escrita. Tais informações sensibilizam diretamente a essência do ser, e, para ser interpretadas, é necessário que o indivíduo alcance sua visão interior, produto de sua verdadeira natureza. O indivíduo entra na posse de sua própria força considerada em si mesma, isto é, independente de tudo que o rodeia e, nesse sentido, a experiência criativa pode ser considerada revolucionária porque possibilita o entendimento da autonomia e determinação do homem em relação ao mundo que o cerca.

⁹⁷ Fabro, 2006, op. cit., p.145.

⁹⁸ Fabro, 2006, op. cit., p.144.

Considerações finais da seção

Trazendo a questão para uma discussão mais alinhada com a produção atual, percebemos que cada momento histórico é caracterizado por uma tendência; a contemporaneidade nos atinge, em especial, pela possibilidade de trabalharmos o conceito de liberdade, tanto na prática quanto na teoria – valiosa herança da autocrítica presente nas vanguardas modernista.

A liberdade artística contemporânea é o campo em que tudo é possível; não existe elemento material ou imaterial do qual o artista não se possa apropriar desde que o justifique no contexto de um processo artístico. No texto *Arte sem paradigma*, Arthur C. Danto, apresenta conciso mas significativo histórico artístico da atualidade; ele lança mão do conceito hegeliano de “fim da arte” para conceber a contemporaneidade como momento especialmente *sui generis*: “[...] na realidade é um período que me parece muito interessante; mas é o primeiro período da história no qual não há uma direção precisa e no qual qualquer escolha é possível”.⁹⁹ Danto considera que a ausência de paradigma é oriundo do fim da estrutura narrativa, o que dá início a crescente tomada de autoconsciência e leva a arte a atingir a compreensão filosófica de sua identidade. O texto esclarece que “Hegel, já em sua *Lição de Estética*, de 1821, havia falado a respeito do fim da arte como de um momento que se atingia a partir de uma tomada de consciência por parte da arte e de um reconhecimento de sua própria natureza”.¹⁰⁰ Na conclusão, Danto considera que o fim da história da arte indica a ruptura entre arte e filosofia e que dessa data em diante cada um que se ocupe com seu próprio fazer: para os artistas o campo de atuação mostrava-se ilimitado porque estavam livres dos paradigmas, dos projetos e dos esquemas preestabelecidos.

É sem dúvida discussão interessantíssima, porque a questão da liberdade implica autonomia, independência e autodeterminação, o que, em meu entender, significa humanismo renovado, que envolve nova harmonização entre natureza, sociedade e nós. Joseph Beuys afirma em *A revolução somos nós* que o conceito positivista da ciência não é mais revolucionário; degenerou-se ao priorizar o desenvolvimento tecnológico, normatizando e consolidando o conceito positivista, atomista e materialista, em detrimento das necessidades de natureza sociológica e psicológica. A consequência foi o agravamento da “[...] alienação do homem, privado de sua espiritualidade e debilitado em sua vontade e em sua capacidade de

⁹⁹ Danto, Arthur C. *Arte sem paradigma*. In: *Arte & Ensaios* n.7, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2000, p.201.

¹⁰⁰ Danto, 2000, op. cit., p.199.

autodeterminação”.¹⁰¹ A retomada do processo revolucionário pode brotar apenas de novo modo de pensar, com base na liberdade do homem e defensor da ideia de que só na arte e através dela pode um novo método de realização e de desenvolvimento instrumentalizar-se. Beuys assevera que a criatividade da arte é uma das formas fundamentais de liberação do homem.

A produção artística não detém o monopólio da criação, mas leva ao extremo a capacidade de invenção na experiência criativa, porque os modelos não estão fora e sim dentro de cada artista, de cada homem, o que possibilita uma infinidade de desdobramentos.

A experiência é importante porque viabiliza vivenciarmos existencialmente em sua totalidade a liberdade – e acredito que só podemos transitar conscientes pela criação se estivermos, também, conscientes de nossa liberdade.

¹⁰¹ Beuys, 2006, op. cit., p.315.

5.2. Amor

disciplina, exercício, concentração e técnica

A essência da póiesis é a fundação da verdade. O fundar compreendemô-lo aqui em um triplo sentido: fundar como doar, fundar como fundamentar e fundar como começar. A fundação, porém, é verdadeira somente na leitura-inaugural. Assim, a cada modo de fundar corresponde uma semelhante da leitura-inaugural-desvelante.

Martin Heidegger

Como já mencionado, foi através da experiência espiritual que liberdade, alegria e amor se tornaram referências para a produção, parâmetros que propiciam coerência e identidade ao trabalho atuando como um sistema balizador. Percebi que esses sentimentos se associavam a procedimentos presentes na produção artística, direta e indiretamente. Não se tratava de experiência restrita à espiritualidade, ela se irradiava para outras áreas simbioticamente; dessa forma, o amor ajustou-se à disciplina, ao exercício, à concentração e à técnica, elementos pertinentes à experiência criativa.

No momento em que houve a maturação do sentimento vivenciado, despertou o desejo de dar vazão ao ‘novo’ valor, que só existia subjetiva e imaterialmente. O amor é concebido como a necessidade do artista de partilhar o sentimento vivenciado. Para desvelá-lo, porém, é necessário desenvolver nova forma de apresentar esse sentimento singular, e tal desvelamento só será possível se se viabilizar o sentimento num suporte, no fundar uma nova obra no mundo, ou seja, o desvelamento é a formalização da nova proposição, é o lócus em que a experiência passa a ser uma obra artística, apresentada como comunicação afetiva.

Duas observações são necessárias para esclarecimentos relativos a esta seção: optei pelo termo desvelamento que equivale ao conceito de materialização para dar unidade ao texto, já que constantemente faço menção a Heidegger, que o emprega; a segunda observação diz respeito às propostas expostas no trabalho (liberdade, amor e alegria): elas são interligadas, fazem parte de um modo operativo que deve ser entendido em seu conjunto; sua separação em seções obedece a intenção meramente expositiva didática. É compreensível, portanto, que disciplina, exercício, concentração e técnica estejam intimamente ligados à criação (que foi associada à liberdade), mas que também sejam procedimentos desenvolvidos e praticados pelo artista na experiência criativa para o desvelamento da obra.

Na experiência criativa se dá a criação, compreendida como uma série de elementos independentes que constituem outro elemento: a obra artística. É ela que rege todas as ações e os elementos, integrando-os, e é nesse momento de diálogo entre objeto e homem que o artista instaura a arte no mundo – a partir de então, a obra se desvela.

A criação é entendida como póiesis. É ela que mantém a obra artística aberta – se fosse mera construção técnica estaria congelada no tempo e presa culturalmente a uma determinada expressão social. Essa densidade transcendente é o que fornece as diretrizes na experiência criativa para o desvelamento da obra, e tem a função de um constante refletir sobre sua própria forma e existência, possibilitando a conservação da experiência na obra. É a partir da criação e do desvelamento que o trabalho de fruição e interpretação se estabelece na relação da experiência do artista com a obra e da obra com o fruidor.

→ experiência ↔ artista ↔ desvelamento/proposição/experiência ↔ fruidor ↔ experiência ←

Quando a experiência é a referência e o motivo da obra, a intenção não se encerra na obra acabada, porque a questão não parte da obra, mas de nós. A obra deve conservar a experiência para suscitar no fruidor a possibilidade de nova experiência.

Vejamos como essas implicações dependem da disciplina, do exercício, da concentração e da técnica.

Como esta tese versa sobre arte e espiritualidade, tomo a liberdade de utilizar duas passagens da vida de Buda para ilustrar a associação.

Primeira. Quando Gautama alcança a libertação (nirvana), com a extinção da chama da paixão e dos desejos, ele atinge a sabedoria plena e a verdade; alcança a paz e o amor inabalável, em nível que o torna uno com o cosmo. Quem chega a esse estágio não precisa mais permanecer no mundo. Gautama toma, então, a seguinte decisão: põe na balança a paz eterna do nirvana e o amor que votava aos homens, e prefere permanecer no mundo; torna-se, então, Buda – Iluminado – para todos, trabalhando para que a libertação espiritual humana fosse realizada.

Segunda. Proferindo Buda um sermão, foi-lhe perguntado sobre o nirvana; ele então apresentou uma flor ao grupo, sem pronunciar uma só palavra. O episódio ficou conhecido como o sermão da flor e só um discípulo o ‘compreendeu’.¹⁰²

¹⁰² Percheron, Maurice. Buda e o budismo. Rio de Janeiro: Agir, 1994; Suzuki, op. cit.

Na primeira passagem o importante a reter é que, mesmo diante da paz eterna, Buda permanece no mundo pelo amor que votava aos homens. Se optasse por permanecer no nirvana, os homens não conheceriam os caminhos para alcançar a plenitude espiritual.

Quando retornamos de qualquer experiência bem-sucedida, estamos plenos de um sentimento singular, e o desejo de partilhá-lo passa por outro sentimento, o amor. O entusiasmo de comunicar, de participar, não é disposição natural ou obrigatória, mas decisão voluntária, que percebo fazer parte de um entendimento humanista; humanismo, todavia, renovado, no qual o homem é criador dos valores morais, que se definem a partir das exigências concretas (psicológicas, históricas, econômicas, ecológicas e sociais), que condicionam a vida humana e que têm por finalidade a evolução da civilização em relação harmônica. O problema principal é como trazer ao mundo esse sentimento puramente singular e imaterial.

A segunda passagem é exemplo da dificuldade de compreender um sentimento que é desvelado. Por mais exato que o gesto de Buda possa ter sido em relação à experiência do nirvana, a criação de algo, por ser um elemento novo no mundo e, pela incapacidade do fruidor de adaptar-se de imediato à nova circunstância, gera imprecisões e tropeços interpretativos. Na plateia apenas um discípulo entendeu seu significado (o que deu origem ao pensamento do zen-budismo; para o zen, quem muito procura explicar seu significado o faz porque ainda não percebeu sua verdade). Esse é um problema que precisa ser enfrentado pelo artista, a quem cabe iniciar o debate e propor enfrentamentos através da produção artística. A iniciativa de procurar realizar tal desvelamento faz do homem um artista.

O amor evidencia-se pela necessidade de partilhar e de doar o sentimento, o que não é facilmente realizado, porque demanda dedicação e energia para serem adotados novos modos operativos que viabilizem o desvelamento do sentimento.

O esforço transparece em fundar, em dar forma à experiência espiritual através da experiência criativa: no conflito do elemento interior com o exterior, na ação e reação com a materialidade do meio produtivo, nos limites que devem ser rompidos, na disciplina da execução, no exercício constante, na prática da concentração e no entendimento das limitações da técnica. Percebe-se claramente uma dificuldade no desvelamento da obra em função das possibilidades do meio.

Esse desvelamento depende dos métodos conhecidos pelo artista. Se o ideal que ele deseja materializar é de natureza pessoal e única, pode ser que seu domínio dos mecanismos para tanto não seja suficiente; nesse caso, a experiência corre o risco de permanecer como sentimento exclusivo do artista. Outro grande problema da experiência como fundamento é

que a intenção não é somente produzir uma obra, mas também conservar a experiência para ser usufruída. A obra vai além de produto artístico, posto que a intenção da experiência criativa está fundamentalmente em transferir para a obra uma intenção capaz de provocar no fruidor efeito similar ao provocado pela experiência. São necessários, portanto, a compreensão e o domínio dos procedimentos normativos e operativos que viabilizem o desvelamento da obra.

Para este trabalho seguiu-se a sequência: disciplina, exercício e concentração associada à técnica (artística), porque esses elementos auxiliam a imersão nos procedimentos (normativos e operativos), possibilitando não só a materialização da obra, mas sua impregnação na obra por póiesis.

De forma geral, a técnica é considerada ora meio para realizar um fim, ora atividade humana. Neste trabalho, será compreendida como ferramenta e, nesse sentido, pode ser comparada a uma linguagem, meio pelo qual nos comunicamos com o mundo. Portanto, quanto mais temos o domínio da técnica (sintaxes) mais recebemos e fornecemos informações acerca do mundo.

Utilizar os métodos convencionais foi o ponto de partida, e o conhecimento das técnicas artísticas foi fundamental, pois são ferramentas históricas e culturais que temos disponíveis e são elas que, quando associadas a outros procedimentos, como a disciplina, o exercício e a concentração, particularizam a própria técnica, transformando-a em novo método de repertórios e significações, desenvolvido para novas releituras (ou a elas adequadas) com características próprias adaptadas às necessidades de cada artista – o artista não só desvela a obra como também cria e desenvolve os modos operativos para fazê-lo.

Disciplina, exercício e concentração foram coligados aos procedimentos técnicos artísticos, potencializando o conjunto. Os três procedimentos foram emprestados de várias práticas espirituais, mas gostaria de revelar que com relação à disciplina e ao exercício a referência principal foi o livro Exercícios espirituais, de Santo Inácio, e à concentração foi a ioga.

Particularizo, então, os temas.

A disciplina tem a função de submissão ao conhecimento.

A palavra deriva-se de “discípulo”, que significa “aquele que segue”, e evidencia a disposição a seguir os ensinamentos e as regras de comportamento; ambas têm sua origem no termo latino para pupilo que, por sua vez, significa instruir, educar, treinar, dando ideia de modelagem de caráter, ou seja, uma intenção de desenvolver firmeza e coerência de atitudes e autodomínio – em síntese, de estar todo inteiro no momento presente da experiência criativa,

de forma que a causa de desejar e conservar uma coisa ou outra seja o único serviço do desvelamento.

Para o exercício a referência principal foi o livro de Santo Inácio Exercícios espirituais, cujo texto tem base em sua própria experiência espiritual. São observações, notas e regras para ajudar as pessoas em seu crescimento espiritual, no conhecimento de si e no perceber e acolher a íntima ação de Deus em sua vida, desenvolvido para ser praticado em dinâmica participativa e, segundo Santo Inácio, “[...] para o homem se vencer a si mesmo e ordenar a própria vida, sem se determinar por nenhuma afeição desordenada”.¹⁰³

A opção por esse texto deve-se à intensa carga devocional estruturada em uma filosofia cristã (procurei entender melhor esse pensamento que influencia a cultura ocidental), equilibrada com projeto definido em que a inteligência e a vontade são consideradas faculdades espirituais. A vontade¹⁰⁴ determina a ação, e o processo apoia-se na repetição, como um mantra, até que, durante a prática do exercício, em seus erros e em suas correções, se atinja a intenção determinada. (ver Desenhos-mantra, capítulo 7.1)

O exercício é atividade controlada, um processo, uma metodologia para uma experiência criativa que tem como ferramenta principal a repetição e como meta o discernimento de uma intenção determinada harmonizada com a necessidade interior. Essa experiência deve ser vivenciada no núcleo mais íntimo de cada artista.

O início do processo busca libertar o exercitante dos afetos desordenados que o impedem de conhecer e colocar em prática sua necessidade interior. Não se trata de frio ascetismo, mas, sim, de união mística e amorosa com a experiência criativa, integrando na fruição a materialização e o desvelamento da obra em relação experimental.

Cabe aqui distinguir experiência e exercício. Na experiência busca-se o desvario mediante a entrega plena ao desconhecido, e a consequência é a abertura da clareira. O exercício é utilizado no momento de habitar a clareira, porque existe a necessidade de se estruturarem as condições para que a experiência criativa se dê efetivamente.

Concentração é a capacidade de ter a mente ocupada com apenas um pensamento. O foco se volta inteiramente para o domínio da mente e para a aplicação de sua capacidade de disciplinar corpo, mente e espírito; assim, nem o corpo nem as emoções dirigem mais nossas ações; quem as dirige então é a necessidade interior presente em cada indivíduo.

¹⁰³ Loyola, Inácio de. Exercícios espirituais. São Paulo: Edições Loyola, 1985, p.27.

¹⁰⁴ A vontade, palavra do vocabulário escolástico tradicional, é uma inclinação que nos leva a amar; no vocabulário moderno, esta palavra poderia ser traduzida por coração. In: Loyola, op. cit., p.13.

Minha referência foi a ioga, que significa “união” e é influente ferramenta que tem a preocupação de integrar corpo, mente e espírito, para que possamos atingir consciência maior de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Por meio de exercícios que trabalham os corpos físico, energético, emocional e mental, somos capazes de trilhar o caminho do autoconhecimento, interno e externo.

Para desenvolver a concentração precisamos nos disciplinar, e o ponto principal é fazer cessarem as agitações da consciência. Com esse intuito, são utilizadas práticas específicas de meditação, relaxamento e respiração (geralmente ritmadas e lentas). O que se procura é atingir um estado de neutralidade psíquica e de descontração muscular absoluta. Enquanto o mundo exige que façamos “milhões de coisas” ao mesmo tempo, a concentração nos oferece experiência diferente: a de parar e contemplar o que existe dentro de nós, para que as modificações necessárias aconteçam na profundidade e consciência do ser.

Aplicada à produção artística, seu primeiro passo consiste em cultivar o pensamento, até que se torne habitual a ideia de que o corpo físico é parte de um sistema que inclui o corpo espiritual e que eles devem estar integrados. A concentração mantém o foco em uma intenção específica que deve ser posta em prática. É importante ressaltar que a concentração é que une os modos operativos – a respiração, a visualização da intenção, a disciplina, o relaxamento, a meditação, etc. – em propósito específico. Por exemplo, no exercício do desenho, a concentração promove a correta execução e a manifestação de uma intenção (sentimento) no plano físico, e conseqüentemente seu desvelamento.

Todo esse processo, que incluiu amor, disciplina, exercício, concentração e técnica, tem a função de desvelar, no mundo, os sentimentos vivenciados na experiência espiritual – não se trata, reitero, apenas do ato de criar, no sentido de materializá-lo, mas é preciso impregná-lo de póiesis. Para encerrar esta seção considero relevante desenvolver um pouco mais essa ideia. “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.”¹⁰⁵

Quando o artista tem o domínio dos modos normativos e operativos, ele está de posse de seu repertório e de sua linguagem, o que o capacita para a produção artística. A escolha desse repertório e seu desenvolvimento se realizam através da experiência que o artista tem em relação a sua produção artística; o desvelamento significa encontrar similaridade na

¹⁰⁵ Pareyson, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.11.

representação da experiência espiritual; portanto, o desvelamento também é uma experiência. O mérito da obra artística, nesse caso, encontra-se na confluência da experiência espiritual com a experiência criativa, e no desenvolvimento e criação dos sistemas expressivos (normativos e operativos), utilizados para o desvelamento da obra.

Evidencia-se a correlação da experiência com os elementos materiais e imateriais nas relações de similaridade e idealização que se apresentam subjetiva e fisicamente na obra artística, que são mediadas na obra desvelada. Trata-se de caminho único e singular, de criação, pois a experiência e suas potencialidades são próprias de cada artista. Sendo assim, toda e qualquer produção é única, e só se torna evidente ao ser desvelada em obra artística.

Neste momento a produção está voltada para si (artista e experiência criativa), entregue à pesquisa com os meios de produção. O amor é que faz participar o terceiro elemento, que é o fruidor. No embate entre experiência e produção, o fruidor fornece a razão para a obra vir ao mundo. É através da poética desenvolvida pelo artista que a potencialidade da obra se apresenta e que a concreção do desvelamento se realiza na obra, constituindo-se em novo elemento no mundo.

Quando o fruidor entra em contato com a obra artística numa relação experimental as diversas qualidades de sensações e sentimentos potentes que estão na obra provocam uma tensão; a crise entre fruidor e a obra é que dá o suporte para a experiência. Entende-se que quanto mais original, singular e criativa for a obra artística mais intensa será a experiência. Segundo Guattari “[...] a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas”.¹⁰⁶

Todo esse processo considera a produção no sentido da criação – produzir e dar forma – e o artista como aquele que organiza, ordena e instaura uma nova realidade, obedecendo a modos normativos e operativos característicos seus e oferecendo pressupostos para que a obra se torne singular. A poética e a singularidade da obra artística refletem-se em sua forma, conferindo-lhe autonomia no mundo.

A experiência criativa é ação, movimento e crescimento. Uma vez que a criação é verbo, ela se mantém aberta e em ação contínua, estando sujeita também a inferências imediatas em seu processo, o que dá margem ao aparecimento de novas significações, ampliando a relação de diálogo entre vários códigos e linguagens implicados no reconhecimento da obra por parte do fruidor.

¹⁰⁶ Guattari, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p.135.

As categorias não podem ser aplicadas isoladamente; são análises que só podemos apreender em sua totalidade, porque tudo está adaptado ao programa poético da obra, que se engendra concomitante e ininterruptamente. A melhor indicação é percebê-las a partir da experiência com a obra artística, porque é ela que possibilita o continuum, representação da essência do criar.

5.3. Alegria

experimentação em arte

Embora o artista seja filho do seu tempo, grave seria para ele se fosse simultaneamente o seu discípulo ou o seu favorito.

Friedrich Schiller

A vida humana é pesquisa, invenção, produção e comunicação, e a arte é seu melhor espelho – um tipo de comunicação com particularidades próprias, porque se baseia em sistema arbitrário, puramente conceitual, no qual se estruturam nossas hipotéticas interpretações do mundo.

A atividade artística é essencialmente uma atividade da imaginação.

As obras artísticas podem ser pensadas por um modelo que lhes é externo e corresponde à prática do crítico, historiador, filósofo, etc., como também pelo que se origina na dinâmica de seu fazer.

Neste trabalho refiro-me à arte como experiência espiritual, conhecimento e produção artística, portanto, como artista.

Esta seção discute como a alegria, elemento integrante da experiência espiritual, se alinhou com a produção artística.

Uma amiga artista apresentou-me a seguinte frase: “O trabalho do artista é desregular a natureza das coisas.”¹⁰⁷ Sua aparente despreensão encerra uma alegre verdade: o salvo-conduto que a arte tem na sociedade.

A civilização necessita dos códigos de conduta para sua organização e seu desenvolvimento, e a arte tem a função de questioná-los. O caminho da arte, entretanto, é diferente do litígio com as regras, próprio do homem, nas circunstâncias propostas por Freud, porque, para ele, o desejo de liberdade está ligado à busca constante de felicidade. De acordo com Giulio Carlo Argan; “a obra de arte não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte”.¹⁰⁸ E o valor artístico da obra de arte e sua importância para a sociedade estão em sua efetiva atuação rompendo com a estagnação social e impedindo a generalização de um comportamento mecanicista e alienante.

¹⁰⁷ Lucenne Maria é artista plástica formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

¹⁰⁸ Argan, Giulio Carlo. Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p.17.

O ímpeto pela experiência criativa, quando proveniente da experiência espiritual, possibilita ao homem o reconhecimento de diversos sentimentos interiores. O desejo de desvelar tais sentimentos obriga-o a criar novos modos operativos para a materialização desse sentimento único que existe nele subjetivamente. A exigência expressiva individual conduz a uma definição própria da expressão (modo operativo) que se estabelece em atitude fundamental idêntica à vivenciada pelo espírito. A criação é possível porque nos sentimos e estamos livres para arbitrar nossas concepções sobre o mundo, interpretando-as, transformando-as e adicionando-lhes novas possibilidades, enfim, dando-lhes continuidade. O desejo de desvelar o sentimento, enfrentando todas as dificuldades que esse processo proporciona, é que faz do homem o artista.

Se a felicidade se relaciona à experiência do corpo físico, à alegria pertence a experiência do espírito. E o que alimenta a produção artística no sentido da experiência criativa é a constante experimentação na arte. É ela que renova a alegria para que o espírito não se acomode.

A alegria é disposição espiritual que nos impele à interrupção da uniformidade e à experimentação; é dispositivo que mantém viva a disposição do espírito e que encerra forte componente lúdico; é reação contra o adormecimento, o tédio, o status, as leis, as regras, as obrigações e a monotonia.

Como artista, entendo a obra artística também como experiência e, nesse caso, o artista seria o propositor da experiência, porque a obra desvelada não é apenas a materialização de um processo findo; ela é o estatuto de toda uma existência que congrega em si o tempo e todo o sentido da experiência – por isso não há como se determinar seu fim; ela simplesmente é e existe. Percebemos a obra submetendo-nos a ela e estando abertos à experimentação. A experiência indica um tipo de produção com características próprias, uma vez que as obras são dotadas de atributos ligados à experiência; o problema é que muitos dos atributos surgem no decorrer da experiência, derivam de complexa relação do artista com ele mesmo e com a experiência do desvelamento, demandando a todo momento adaptação às novas condições apresentadas.

A maior virtude do artista e de qualquer interessado em participar é estar aberto a fruição da experiência com a obra; trata-se de processo harmônico de imponderáveis relações e adaptações, mas é exatamente nesse aparente ‘não saber’ que desvelamos a obra e a experiência.

Em O olho e o espírito, Merleau-Ponty observa:

Panofsky mostra que os “problemas” da pintura, os que lhe imantam a história, muitas vezes são resolvidos de modo indireto, e não na linha das pesquisas que a princípio os haviam suscitado; ao contrário, quando, no fundo do “impasse”, os pintores parecem esquecer-los, deixam-se atrair para outro lugar, e súbito, em plena diversão, reencontram-nos e transpõem o obstáculo. Esta historicidade surda que avança, no labirinto, por desvios, transgredções, usurpações e pressões súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas sim que o que ele quer está aquém das metas e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil.¹⁰⁹

Na experiência criativa é desfeita a diferença entre artista e fruidor; o que existe é a fruição da própria experiência criativa. A diferença reaparece no momento em que o fruidor sente a necessidade de desvelar esse sentimento.

A experimentação em arte é uma disposição pessoal de entrega à experiência. É estar desarmado para ela. Desvelar uma experiência é diferente de querer explicá-la e categorizá-la. Para que a experiência nos fale, não podemos nos ater a conceitos já estabelecidos. Apreender em seu âmbito é empreender um esforço cuja garantia de empenho se dá enquanto sentido de uma livre relação com a própria interpretação.

Até aqui me utilizei do texto para demonstrar uma ideia que tem como origem a experiência espiritual e tenho repetido e insistido em demasia sobre alguns pontos devido à estreita semelhança entre os procedimentos apresentados. Verifica-se imprecisão inata quando se escreve sobre a experiência espiritual, porque experiência e espiritualidade são temas vastos que dizem respeito a relações internas e pessoais. Em ambos os casos considero que a beleza da experiência reside na seguinte particularidade: ela é bela quando se realiza no indivíduo em sua plenitude.

Todos os referenciais para a plena realização são construídos na relação da necessidade interior com a experiência; portanto, cada caso é um caso. O trabalho do artista (produção artística) é demonstrar a existência da experiência como fato possível de ser vivenciado indicando os caminhos, propondo situações e desvelando sentimentos.

Permitir e estimular a experimentação em arte é promover a liberdade e independência, e, indiretamente, construir resistência contra o conservadorismo e a estagnação.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, op. cit., p.109.

6. A harmonia com outras produções artísticas

Não basta portanto dizer que todo o esclarecimento do intelecto só merece respeito na medida em que se reflete no caráter, também ele emana de certo modo do caráter, uma vez que o caminho para a cabeça tem de ser aberto através do coração.
Friedrich Schiller

Ter como referência a espiritualidade na arte é trabalhar com a diversidade, porque toda experiência interior é em maior ou menor grau uma experiência espiritual que representa sempre um sentimento interior, portanto, pessoal, singular e único. O espiritual na arte trabalha em níveis diferentes de percepção, e a produção se alinha a essa lógica apresentando as mais variadas representações desse entendimento. Este capítulo tem por finalidade pontuar trabalhos e produções que influenciaram diretamente a pesquisa, o desenvolvimento e a construção de minha produção artística, e também perceber como a singularidade proveniente da relação entre arte e espiritualidade é aplicada no mundo.

A discussão sobre esse tema na arte toma corpo, com influências socialmente significativas, a partir do final do século XIX e início do XX. Com o avanço científico e tecnológico e a crescente industrialização, a predominância do pensamento materialista passa a influenciar decisivamente o modo de entender o mundo, moldando o cenário mundial, em particular a Europa e as Américas; imaginação, fantasia e invenção, fundamentos da arte, tomam concretude diante da ciência e, necessariamente, precisam ser justificadas racionalmente para se validar no mundo. Segundo Kandinsky, “do ponto de vista científico, esses homens são positivistas: só reconhecem o que pode ser medido e pesado”.¹¹⁰ O crescente avanço do pensamento materialista acirrou o debate sobre o tema, e quanto mais radical é o pensamento dominante maior parece ser a reação no sentido de recuperar o equilíbrio. “A esmagadora opressão das doutrinas materialistas, que fizeram da vida do universo uma vã e detestável brincadeira, ainda não se dissipou. A alma que volta a si permanece sob a impressão desse pesadelo.”¹¹¹ O momento histórico conduzia a profundas mudanças em toda a sociedade, e diversas correntes de pensamentos, espiritualistas e não espiritualistas, procuravam esclarecer e determinar o posicionamento do homem diante das

¹¹⁰ Kandinsky, op. cit., p.44.

¹¹¹ Kandinsky, op. cit., p.28.

transformações. A teosofia e a antroposofia, desenvolvendo uma proposta holística de compreensão do saber, foram importantes linhas de pensamento de grande ascendência nas artes; ambas se referem a um corpo de conhecimento que sintetiza filosofia, religião e ciência, caracterizadas por profundo misticismo; trazem interpretação ocidental para uma série de práticas orientais, como hinduísmo, budismo, taoísmo, ioga, sufismo e tantrismo, como também, desenvolvem estudos no campo das ciências herméticas: maçonaria, rosa-cruz, neoplatonismo e alquimia, que se tornaram temas frequentes de debate.

A teosofia foi apresentada ao mundo por Helena Blavatsky¹¹² no final do século XIX, e seu caráter interdisciplinar proporcionou uma ponte entre as diversas culturas e tradições religiosas. Segundo Blavatsky, “teosofia é conhecimento divino ou ciência divina”¹¹³ que se constitui na sabedoria universal e eterna presente nas grandes religiões, nas filosofias e nas principais ciências da humanidade.

A antroposofia é filosofia e prática introduzida no início do século XX por Rudolf Steiner, de acordo com quem a realidade surge no encontro do mundo físico com o espiritual e pode ser caracterizada como um programa que procura ampliar o conhecimento obtido pelo método científico convencional, inserindo conceitos e observações espirituais. A principal diferença em relação à teosofia encontra-se na aplicação desses conhecimentos, que emprega diretamente no mundo em praticamente todas as áreas da vida humana, englobando o ser humano, a natureza, a sociedade e o universo.

O sincretismo ecumênico da teosofia e da antroposofia, misturado ao misticismo e ao ocultismo oriental e ocidental, favoreceu a adesão de artistas com as mais diversas nuances de pensamento e proposta, interessados em desenvolver arte que expressasse o espiritual, o utópico e os conceitos metafísicos que não podiam ser expressos nos termos pictóricos/artísticos tradicionais.

Segundo esses espiritualistas a essência do universo se manifesta como força rítmica geométrica em meio à harmonia. Rudolf Steiner interessou-se pelos estudos de Goethe¹¹⁴ que, investigando as sementes das dicotiledôneas, percebeu a existência de manifestação arquetípica da planta primordial, que denominou urpflanze; trata-se de entidade espiritual universal que, como tal, não pode ser encontrada em nenhum lugar do mundo físico; ele concebia toda planta em sua totalidade orgânica e viva, em profunda conexão com o mundo

¹¹² Helena Blavatsky ou madame Blavatsky, (Ucrânia, 1831-1891) escritora, filósofa e teóloga, responsável pela sistematização da moderna teosofia e cofundadora da Sociedade Teosófica.

¹¹³ Blavatsky, H.P. A sabedoria tradicional, o registro da ciência dos iluminados. São Paulo: Hemus Editora, 1982, p.13.

¹¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang Von. A metamorfose das plantas. São Paulo: Antroposófica, 1997.

espiritual, e não um mecanismo frio e sem alma, meramente constituído por matéria em movimento. De acordo com o geólogo Hendrik Ens¹¹⁵ “ela não pode ser alcançada pelos sentidos, nem sequer pela imaginação, mas apenas pelo pensamento abstrato”.¹¹⁶ Ao conceber a urpflanze, observa Steiner, Goethe reproduziu mentalmente o trabalho que a natureza realiza ao formar seus seres. “Era preciso ser tão cientista quanto poeta para executar tal façanha.”¹¹⁷

Duas importantes questões são observadas nessa passagem: a primeira está na afirmativa de Steiner “Era preciso ser tão cientista quanto poeta para executar tal façanha”. Assim, a observação do mundo deve incluir olhar que equilibre o material e o imaterial, o físico e o espiritual. A segunda percebe que a essência da natureza (universo) se manifesta como força rítmica em meio à harmonia, e, dessa forma, se expressa claramente a diferença entre caos primordial e cosmo (cosmo = simetria; o significado grego original *sün metros* = com medida, a medida harmoniosa), concepções que remontam à origem do universo e suas cosmogonias: a *Timeu*,¹¹⁸ à gênese judaico-cristã ou ao Brahman hindu (citando somente as utilizadas na tese). Porque, se aceitamos o princípio do caos, a pergunta seguinte é: quem o ordenou? Porque o cosmo é constatação que pode ser facilmente comprovada com um olhar atento para o céu (procedimento comum e presente nas mais remotas civilizações) e que desperta os mais variados sentimentos como os de impotência, medo, liberdade, vazio, plenitude, equilíbrio e tranquilidade. Trata-se do reconhecimento da existência de ordem superior que regula e equilibra o universo segundo estatutos que mantêm as relações em movimento e harmonia. Temos, então, algumas questões frequentemente abordadas na produção artística: o caos e o cosmo, e o Absoluto e a harmonia.

O caos e o cosmo estão relacionados à criação.

O Absoluto pode ser entendido e interpretado de diversas formas: como elemento gerador da harmonia cósmica, o infinito, a verdade, o transcendental, o nada, o vazio, a existência desde sempre, atributo metafísico de Deus;¹¹⁹ Johann G. Fichte o identifica a Deus, e Friedrich Schelling declara que “*l’absolu [est] le plus haut principe de toute philosophie*”.¹²⁰ Na arte podemos também relacioná-lo à abstração, à metafísica e à não objetividade.

¹¹⁵ Professor da Escola Rudolf Steiner, de São Paulo.

¹¹⁶ In. http://galileu.globo.com/edic/100/con_goethe2.htm, 12/10/2010.

¹¹⁷ Steiner, 1996, op. cit.

¹¹⁸ Platão. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. São Paulo: Hemus, 1981.

¹¹⁹ Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

¹²⁰ In: *Traces Du Sacré ; Catalogue – França: Centre Pompidou, 2008. p.154.*

A harmonia associa-se a equilíbrio, proporção e ordem, com as relações entre as partes apropriadamente dispostas umas em relação às outras. “A simetria é o grau de transformações permissíveis (biunívocas), que preserva a integridade estrutural dos sistemas em consideração. É a lei de composição (ou construção tomada como ordenação crescente) de objetos estruturais.”¹²¹ A harmonia é questão de entendimento e desenvolvimento interior, uma vez que, segundo Mircea Eliade, “de fato, a diferença entre o cosmo e o homem é tão somente uma diferença de grau e não de essência”.¹²²

Esses modelos, arrisco-me a afirmar, vão praticamente balizar a questão da espiritualidade na produção artística.

Antes de relacionar artistas, obras e conceitos, é preciso mencionar o livro *Formas de pensamento*,¹²³ de Annie Besant e C. W. Leadbeater, importantes teóricos da teosofia, que expõem original estudo sobre o poder do pensamento e sua natureza. Os autores confirmam a expressão popular “o homem se converte naquilo que ele pensa,” porque todo pensamento dá origem a uma série de vibrações que atuam no mundo físico e no mundo espiritual. A clareza didática com que apresentam o tema de elevada transcendência, analisando a formação e constituição de formas de pensamento das mais diversas qualidades, nos permite compreender o funcionamento e as consequências de nossos pensamentos e o modo como eles atuam profundamente em nós mesmos e em nossa relação com o mundo. Figuras coloridas ilustram as formas resultantes de pensamentos de amor e ódio, auxílio e temor, devoção e ciúmes, depressão e alegria; os desenhos são elaborados segundo critérios que obedecem a estatutos específicos. A seu modo, os autores justificam que a prática do homem em busca de uma relação harmoniosa com a sociedade e a natureza promove o equilíbrio interior, pacificando sua presença no universo. O livro foi utilizado como manual de aprimoramento evolutivo por aqueles que ansiavam por mudanças verdadeiras e é considerado único na literatura espiritualista ocidental por suas informações transparentes e acessíveis. Tem sido importante referência, influenciando diversos artistas como Kandinsky, Mondrian e Malevich.¹²⁴

Por se tratar de análise sobre a gênese operativa e normativa de minha produção, a relação a seguir diz respeito às referências que influenciaram a construção das obras; a intenção não é a de fazer uma análise conceitual histórica, mas abordar proposições

¹²¹ Platão, op. cit., p.45.

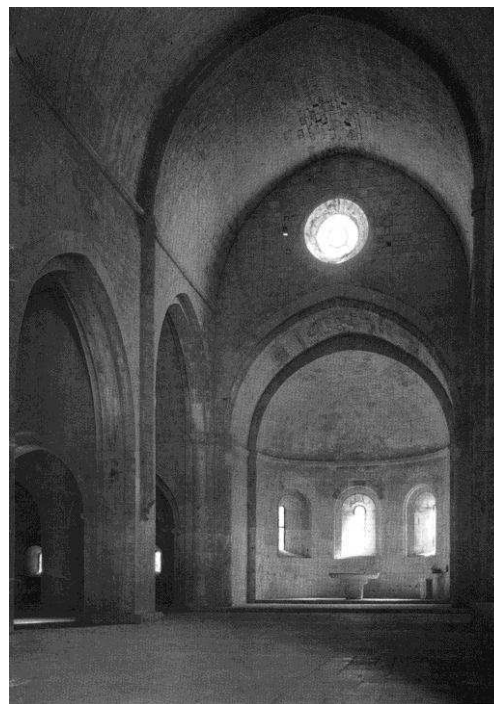
¹²² Eliade, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*, tomo II, v.1. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979, p.69.

¹²³ Besant, A.; Leadbeater, C. W. *Formas de pensamento*. São Paulo: Editora Pensamento.

¹²⁴ Petrova, Yevgenia. *Abstracion in Russia XX Century*; catálogo – Palace Editions: Publisher Joseph Kiblitky, 2001. Tuchman, Maurice (org.). *The spiritual in art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/Bbeville Press Publishers, 1986.

específicas que levei em consideração na elaboração das obras. Trata-se, portanto, de apreciação objetiva de pontos específicos; movimentos como o romantismo e a metafísica, assim como diversos artistas, não foram relacionados porque participaram indiretamente, e incluí-los tornaria a exposição demasiadamente detalhada e longa.

Gostaria de iniciar a apresentação com os cistercienses¹²⁵ por configurarem interessante exemplo da aplicabilidade de uma intenção espiritualizada. Tendo como meta a realização espiritual, os cistercienses propuseram despojar-se de todo excesso, e foi na arquitetura que esse partido se tornou mais aparente; a simplicidade, a funcionalidade e o despojamento (segundo São Bernardo, a autenticidade) deixavam intactos e visíveis muros e estruturas, sendo a luz empregada como elemento expressivo, destacando a harmonia e a beleza das formas. Não utilizavam esculturas ou pinturas de qualquer espécie, e era vedada a construção de torres e campanários com altura exagerada.¹²⁶ (Il.11)



Il.11 Interior da Igreja de Le Thoronet (1160-1175), França

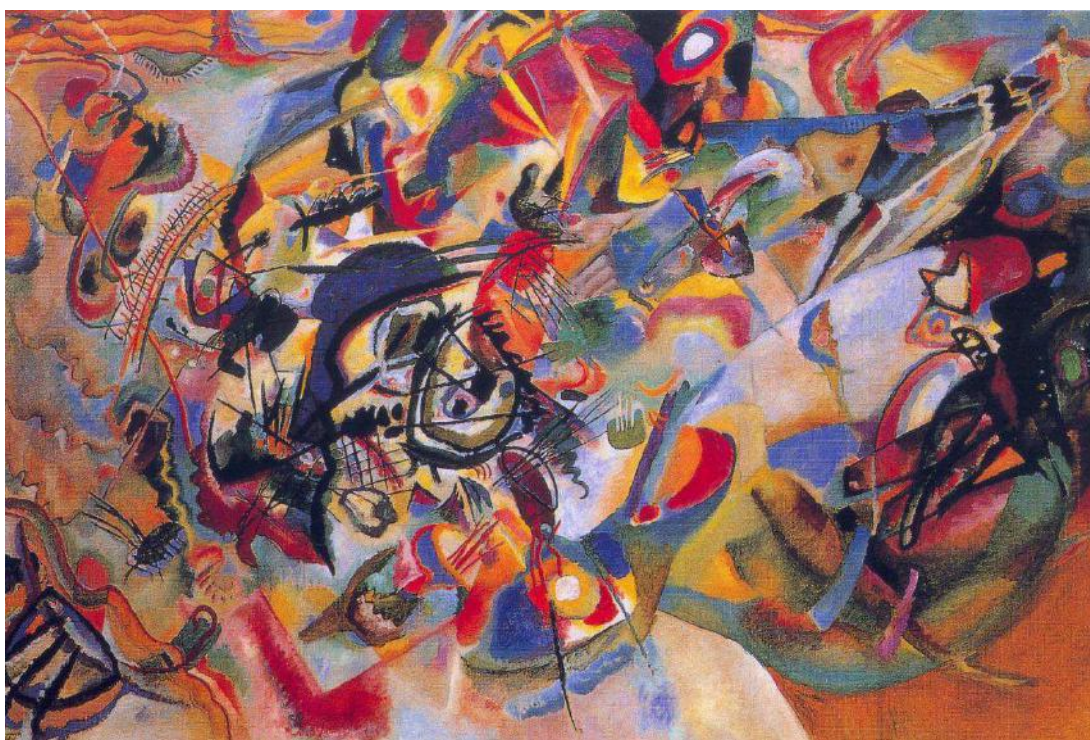
Levaram tão profundamente essas propostas a termo, que não é de estranhar a resposta de um monge cister para definição de Deus: altura, largura e profundidade (uma boa interpretação do Absoluto). A arte, em seu entendimento, possuía valor ambíguo: se por um lado a obra artística era considerada objeto de enfeite e ostentação, desviando a atenção do devoto de sua intenção de transcendência do mundo material, por outro, ela é objeto de superação, por estabelecer ambiente propício ao sagrado, integrando os conceitos espirituais de harmonia e Absoluto. Essa circunstância é relevante porque muitos artistas se interessarão pela igreja

¹²⁵ Em 1098, no dia 21 de março, é fundada na Borgonha francesa, ao sul de Dijon, sede monástica que foi chamada de 'Novo Mosteiro' e mais tarde recebeu o nome de Cîteaux, proveniente do nome da localidade, Cistercium, em latim. Organizada por São Bernardo e orientada pelo desejo de reformar a vida monástica imitando os padres do deserto, seus membros concordaram em praticar vida de pobreza onde o supérfluo deve ser retirado. Nela podemos encontrar bom exemplo de despojamento monástico e espiritualidade. In: Duby, George São Bernardo e a arte cisterciense. São Paulo: Martins Fontes, 1990. E Os Cistercienses: documentos primitivos /introdução e bibliografia Irmão François de Place. São Paulo: Musa Editora; Rio de Janeiro: Lúmen Christi Mosteiro de São Bento, 1997.

¹²⁶ "Eles procuraram fazer com que, na casa de Deus, onde desejavam servi-Lo com devoção, noite e dia, nada houvesse que deixasse transparecer ostentação, vaidade ou superfluidade, nada que ameaçasse corromper um dia a pobreza, guardiã das virtudes, que haviam escolhido espontaneamente" (Os Cistercienses, op. cit., p.65).

como ambiente transcendente, apropriações espaciais para que a intenção espiritual possa ser estimulada e trabalhada.

Retornando à história recente, Wassily Kandinsky¹²⁷ traz para as artes a discussão sobre a espiritualidade e tem o grande mérito de sistematizar e apresentar ao debate suas ideias, com a publicação de seu livro *Do espiritual na arte*, mas expõe também a pintura abstrata como indicativo da representação do sentimento interior (Il.12). Abstração porque o princípio da necessidade interior, que ele defende é sentimento pessoal e único, e porque todas as artes provêm da mesma e única raiz, que é o espírito presente de cada indivíduo, portanto, singular no mundo e sem equivalências; a abstração seria a linguagem universal, comunicação do espírito para o espírito. Existe intenção libertadora na abstração, que é a de possibilitar que o sentimento espiritual seja desvelado para o mundo físico através da pintura abstrata.



Il.12

Wassily Kandinsky, *Composição VII*, 1913, óleo sobre tela, 200 x 300cm
Moscou, Galeria Nacional Tretyakov

¹²⁷ No editorial da revista *Tosão de Ouro* ele faz a seguinte observação “os franceses são os mais sensuais, os russos os mais espirituais”. A revista *Tosão de Ouro* pretendia propagar a arte russa além de seu país de origem, especialmente representá-la na Europa. In: Gray, Camila. *O grande experimento. Arte russa 1863-1922*. São Paulo: Worldwhitewall Editorial Ltda., 2004, p.47.

De acordo com Kazimir Malevitch, o suprematismo é a sensação cósmica, o ritmo do estímulo: “[...] a supremacia do sentimento puro na arte plástica.”¹²⁸ Com sua pintura *Quadrado branco sobre o fundo branco* (1918) (Il.13) o homem “chega a um ‘deserto’, no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido”.¹²⁹ A referência da pintura foi durante anos a relação entre figura e fundo, que proporcionava aparência de profundidade e a conseqüente sugestão de realismo. A relação com a realidade objetiva presente no mundo físico atrelava a pintura a um método de representação que, no entendimento de Malevitch, só servia para distanciá-la da essência da arte e do significado da criação artística, que continuavam incompreendidos, assim como de todo o trabalho criativo em geral, porque o sentimento era para ele a única fonte da arte e de toda a criação. Na pintura *Quadrado branco sobre o fundo branco*, o quadrado não se encontra nem na frente, nem atrás, mas descentralizado e inclinado, dando a impressão de estar suspenso, como nada no nada. Todos os referenciais objetivos são contestados, restando apenas o sentimento de deserto espiritual. No entanto, a pintura não é um nada, um vazio pleno, como o vácuo; ela é o próprio sentimento do Absoluto, em que tudo é possível para um espírito liberto. A diferença é percebida pelo espírito humano que é provocado a se manifestar diante da aspereza da pintura suprematista, e “[...] esse deserto é preenchido pelo espírito do senso da não objetividade, que perpassa todas as coisas”.¹³⁰ As formas suprematistas, quadrado, círculo, triângulo ou a cruz, auxiliavam o desenvolvimento dessa nova dimensão espiritual, pois, sendo elementos primordiais, anulam qualquer intenção interpretativa objetiva. A pintura está livre para se configurar em objeto absoluto e deve ser compreendida em sua totalidade, que abrange: pintura, forma, cor, tempo, espaço e percepção. A negação do espaço pictórico tradicional visava à construção de nova arquitetura pictórica, em que a superfície da tela se transformasse em campo dedicado à



Il.13
Malevitch Kazimir
Quadrado branco sobre branco, 1918
óleo sobre tela, 78,7 x 78,7cm
Museum of Modern Art, Nova York

¹²⁸ Chipp, op. cit., p.345.

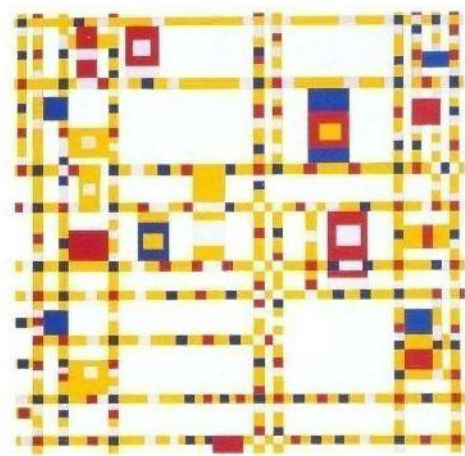
¹²⁹ Chipp, op. cit., p.345

¹³⁰ Chipp, op. cit., p.346

discussão de novas concepções formais e relacionais. “O artista (o pintor) não mais está preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço.”¹³¹

Piet Mondrian (Holanda, 1872-1944) declarou: “A primeira finalidade de um quadro deve ser a expressão universal.”¹³² Paralelas a sua pesquisa formal, Mondrian também desenvolve investigações no campo da espiritualidade. Em 1909 ele se filia à Sociedade Teosófica,¹³³ e os estudos místicos passam a desempenhar importante papel estruturante em sua produção. Segundo os teósofos, “o universo se manifesta como uma força rítmica geométrica e infinita”.¹³⁴ A aplicação dos conceitos é percebida claramente na pintura, porque a segunda finalidade do quadro, sugere Mondrian, é a “[...] expressão concreta, universal”.¹³⁵ Não se tratava mais, portanto, de simples recusa da representação do mundo visível; a construção de novos valores era condição natural porque a dimensão de uma obra reside, inicialmente, no artista e em sua percepção do mundo, e, se a finalidade era expressar o sentimento universal e os meios tradicionais da arte não atendiam a essa necessidade, era razoável e imprescindível a criação e o desenvolvimento de novos nodos normativos e operativos que atendessem à nova demanda.

Seu objetivo era atingir uma arte de “relações puras”, veladas na pintura pelos traços da natureza, “[...] que apenas distraiam o observador do universal e absoluto na arte, o verdadeiro fundamento da harmonia estética”.¹³⁶ (Podemos estabelecer relação com os cistercienses quando decretam a pureza das formas como estatuto da harmonia e do Absoluto.) A extrema simplicidade com que aplica esses conceitos em suas pinturas concentra o espaço pictórico, sintetizando forma e cor através das linhas verticais e horizontais, harmonizando as forças cósmicas. Trata-se de equilíbrio manifestado no espaço pictórico que se expande infinitamente para além dos limites



II.14
Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43
Óleo sobre tela, 127 x 127cm
Coleção, The Museum of Modern Art, Nova York

¹³¹ Malevich interessava-se, em especial, pela quarta dimensão, influenciado pelos estudos de Piotr Ouspensky (1878-1947), filósofo e psicólogo russo. In: Chipp, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.351.

¹³² Chipp, op. cit., p.366.

¹³³ Petrova, op. cit., p.22.

¹³⁴ Blavatsky, op. cit.

¹³⁵ Chipp, op. cit., p.367.

¹³⁶ Schapiro, Meyer. *A dimensão humana na pintura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.31.

da tela, que é a dimensão humana para o Absoluto. (Il.14) Segundo Mondrian, o artista deve discernir entre o equilíbrio estático e o dinâmico; é da natureza do homem buscar o equilíbrio estático para sua existência no tempo, “mas a vitalidade na sucessão contínua do tempo destrói sempre esse equilíbrio. A arte abstrata é uma expressão concreta dessa vitalidade”.¹³⁷ As ortogonais descrevem a expansão do universo segundo as leis do Absoluto. Na maioria dos casos o que vemos na tela pertence só a ela e ao homem; não encontramos equivalente em nenhum outro lugar do mundo porque se trata da dimensão humana que é desvelada.

Seguindo no mesmo sentido da dimensão humana dois artistas devem ser lembrados: o americano Barnett Newman (1905-1970) e o russo naturalizado americano Mark Rothko (1903-1970). Ainda que suas crenças não estivessem associadas à teosofia e à antroposofia, suas fontes eram espirituais; tinham profundas relações com a cosmogênese judaico-cristã, com o pensamento zen, com os conceitos das formas arquetípicas de Jung e com arte nativa americana.¹³⁸

Newman entende “que o tema da criação é o caos”. O desenvolvimento da forma compreende pensamentos abstratos e sentimentos apavorantes, porque nos posicionamos diante do desconhecido, representado pelo caos. “A forma abstrata era, portanto, real, e não uma ‘abstração’ formal de um fato visual, com sua conotação de natureza já vista. Nem era uma ilusão purista, com sua sobrecarga de verdades pseudocientíficas.”¹³⁹ O problema está em compreendermos o mistério que é a vida, a natureza e os homens; e o principal é perceber o caos, que é a morte, e a tragédia, que é caos mais suave. Newman entende que quando a arte europeia buscou a transcendência na espiritualidade a produção artística envolveu-se em retórica vazia de formalismos geométricos e na especulação quanto à natureza da beleza: se existe beleza na natureza e se pode ser encontrada fora dela. Em sua opinião, parte desse problema decorre do peso da cultura europeia; mais preocupados em negar seus mitos e lendas, os artistas não percebiam a existência do sublime diante do vazio e do caos. Newman afina-se com a filosofia de Edmund Burke “e considera que foi o único a fazer a distinção da categoria de sublime sem comprometer-lo com o belo. Para Burke, o sublime se dá num recuo teórico e prático do sujeito sobre si mesmo, o que o diferencia do belo que leva em direção ao outro por movimento de simpatia irresistível”.¹⁴⁰ O princípio essencial do sublime é o terror, e nele existe um caráter universal porque provoca um sentimento descritível; Newman declara

¹³⁷ Chipp, op. cit., p.367.

¹³⁸ Petrova, op. cit., p.24.

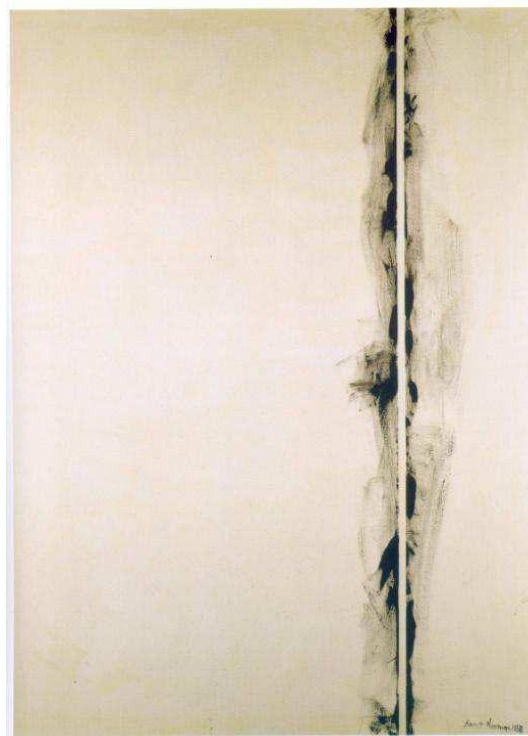
¹³⁹ Chipp, op. cit., p.559.

¹⁴⁰ Newman, Barnett. O que é pintar? In Novaes, Adauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

que “terrível e constante, o ‘eu’ é para mim a matéria da pintura e da escultura”. Não é à toa que ele afirma que “o primeiro homem era um artista” porque, ao perceber sua impotência diante do nada e do caos, ele grita de espanto e raiva, em explosão poética e não por exigência de comunicação.

O sublime para Newman é recolocar o homem diante do caos e da criação (criação entendida no sentido hebraico de fazer algo do nada). As listras de Newman evocam o sublime, porque criam grande tensão entre as massas na construção de um ordenamento; essas tensões expressam intenção poética e não comunicação constituída por sinais ou signos. Suas pinturas e esculturas são mediadores entre o homem e o sublime porque conectam corpo e mente ao momento-limite entre forma e abstração – e o limite é tão estreito, que podemos perceber a presença do caos. (Il.15) Não é experiência de harmonia, porque é de contato com o criador, que representa ao mesmo tempo ordem e desordem; o artista ao criar dá um passo em direção ao caos, como que se colocando diante do criador.

A dimensão humana está presente na pintura de Mark Rothko na aparente quietude que transborda de seus trabalhos. A serenidade denota postura de reverência diante do enfrentamento que o artista é exposto quando, por consequência de sua prática, se encontra diante da questão da criação. Assim como para Barnett Newman, o tema da criação é para ele o caos; a diferença é que em Newman transparece o desejo do filho em desafiar o pai; sua obra tem sentido épico por enfrentar o caos com a ideia da criação. Ser artista e desejar criar é, indiretamente, igualar-se a Deus, aquele que transformou o caos em cosmo, criando a luz e tudo mais que existe para que o universo fosse instaurado.



Il. 15
Barnett Newman, Sem título, 1958
Série “Stations of the Cross – Lema Sabachthani” 1956-1958
Magma sobre tela, 198,1 x 152,4cm
Washington, D. C., National Gallery of Art



II.17

Marck Rothko, 1965-66, Capela Rothko (vista parcial), óleo sobre tela, Universidade de Rice, Houston, Texas

II.16
Marck Rothko, Sem título, 1959
Óleo sobre papel, montado
em masonite
95,8 x 62,8cm
Coleção particular



Rothko é reverencial e contemplativo. (II.16) Suas pinturas têm o silêncio de um filho que se apresenta diante do pai, ansioso por ouvir as respostas a suas dúvidas, angústias e medos. Não quer confronto, mas conhecimento, e por isso a luz é acolhedora. Se existe medo e pavor, é de origem pessoal diante da vida, dos homens e da possibilidade do vazio de Deus. A Capela Rothko (II.17) é espaço para ouvir o Deus todo-poderoso. Um monge cisterciense poderia ter pintado seus quadros.

Passei a me interessar mais profundamente pela obra de Yves Klein quando vi uma foto sua em traje de cavaleiro da Ordem de São Sebastião. (II.18) Geralmente os estudos sobre artistas negligenciam a vida real e centralizam o discurso na produção artística, como se fossem relações independentes. A construção da identidade artística é recheada das mais diversas informações, simples e reveladoras, e, dependendo do artista, aquelas podem ser tão reveladoras quanto estas.

O ex-voto que Klein ofereceu a Santa Rita (II.19) incentivou-me a manter uma relação próxima com o Absoluto; próxima no sentido de participação cotidiana, integral, como quando alguém assume determinada fé.



II.18
Yves Klein com o traje de cavaleiro da
Ordem de São Sebastião, 1956

As Esculturas-esponja, 1960-1962 (Il.20) são exemplo dessa integração abrangente e total; o pigmento é plenamente absorvido pela esponja e, mesmo assim, ambos mantêm sua essência e integridade. A principal questão para Klein era entender o mundo sem barreiras (Salto no vazio, Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio! 1960), (Il.21) logo, o infinito e a imaterialidade eram consequências. Diversos temas relacionados à espiritualidade oriental vão orientar sua produção artística, como o vazio, que frequentemente era questionado (Zona de sensibilidade pictórica imaterial¹⁴¹); não o vazio do vácuo ou da nulidade do caos; o vazio correspondia para ele ao nirvana budista, ou seja, à união com o Absoluto através do desapego e da renúncia aos valores materiais; Klein atribuía ao vazio significado metafísico de harmonia espiritual. Utilizava a meditação, outro procedimento oriental, como método para esvaziar a mente e afastar os pensamentos que nos desviam de nossa procura interior; e substituiu as mandalas, que têm por finalidade auxiliar a concentração na meditação, por seu azul-Klein (desenvolvido em laboratório para se transformar na cor Absoluto, sob a patente International Klein Blue – IKB¹⁴²) “Julgo poder afirmar que nos encontramos diante de uma alquimia da pintura, nascida da tensão que a cada instante se registra na matéria (a matéria pictórica), que nos dá a sensação de um banho de espaço mais vasto que o infinito. O azul é o invisível tornado visível.”¹⁴³ O olhar dissolve-se progressivamente em consciência cósmica e nos permite o intercâmbio com o universal. Klein comenta: “Essa sensibilidade pictórica existe para além do nosso ser; contudo pertence à nossa esfera [...] A imaginação é o veículo da sensibilidade!”¹⁴⁴ A arte não é linear, mas um valor de impregnação, de impregnação da sensibilidade humana no espaço.



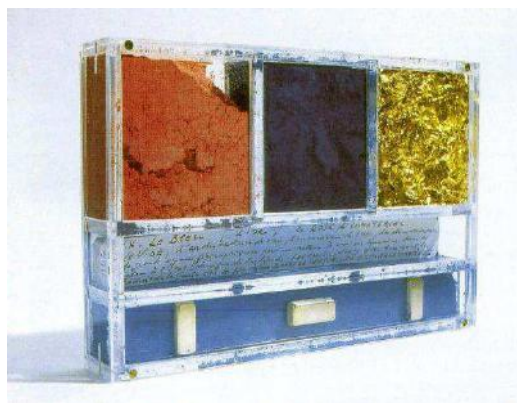
Il.20
Yves Klein
Escultura esponja azul S/título, 1959
Pigmento, resina sintética, esponja natural e base de pedra, 28 x 18 x 11cm

¹⁴¹ “Fui introduzido ao vazio pela repulsiva nulidade [rebuffed nothingness]. O manancial das zonas pictóricas imateriais, extraídas das profundezas do vazio que eu possuía naquele tempo, era de uma natureza extremamente material. Achando inaceitável vender essas zonas imateriais por dinheiro, pedi em troca da mais alta qualidade do imaterial a mais alta qualidade de pagamento material – uma barra de ouro puro.” In: Ferreira e Cotrim, 2006, op. cit., p.64.

¹⁴² Fórmula registrada em 19 de maio de 1960, no Instituto Nacional de Propriedade Industrial, sob o número 6.3471. In: Weitemeier, Hannah. Yves Klein (1928-1962). Colônia: Taschen, 2001.

¹⁴³ Weitemeier, op. cit., p.40.

¹⁴⁴ Klein, op. cit., 2006, p.64.



II.19
 Yves Klein, 1961
 Ex-voto oferecido ao Santuário de Santa Rita, em Cascia
 21 x 14 x 3,20cm, pigmento, folha de ouro, manuscrito e plexiglas



II.21
 Yves Klein
 Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio!, 1960

Incluí neste estudo Constantim Brancusi (Romênia, 1876-1957) por identificar-me com sua produção eminentemente voltada para a manufatura. Tendo a experiência do manuseio direto e objetivo da matéria, ele percebeu que a realização de sua arte estava na relação com o material. Representar pacientemente e detalhadamente o fato objetivo é o sentido do entalhe presente na tradição de artesãos, em que perseverança e habilidade são levadas ao infinito por exigências práticas. Segundo Brancusi, a matéria é trabalhada abstratamente buscando a unidade que nela está velada e que é a intenção do artista em relação à matéria; duas condições distintas que devem ser trabalhadas até revelar apenas única intenção. O homem aprende com a madeira, dócil e prestativa; a pedra e o metal requerem conciliação para que as contradições alcancem o objetivo – é paciência que tem de ser exercitada em parceria, homem e matéria, orgânico e inorgânico. A intenção é a verdade presente na natureza e que a todo momento ela revela, provocando todos os nossos sentidos e percepções; trata-se de puro conceito espiritual que deve ser trabalhado na matéria para que ela se constitua em unidade absoluta e perene. A contradição dos materiais em harmonia é o que dá leveza e faz flutuarem pensamento e matéria. Coluna sem fim é o voo profundo e intenso, o contato entre o céu e a terra, o material e o imaterial, e o desafio à gravidade, à física e à ciência. (II.22)



II.23
Constantim Brancusi
Pássaro no espaço, 1923
Mármore, a. (com base) 144,1cm, Ø 16,5cm

II.22
Constantim Brancusi
A coluna sem fim, 1937-38
Bronze, 29,33m
Targu Jiu, Romênia



É esforço tanto para o artista quanto para o fruidor perceber a intenção desvelada na matéria; esforço meditativo, individual, concentrado e silencioso. A escultura Pássaro no espaço (1941) é como um mantra que auxilia a meditação para alcançarmos um estado Absoluto da mente. (II.23) É o reconhecimento do escultor como criador do próprio mundo.

Em meus ensaios A escada de Jacó, que apresentarei adiante, o conceito é semelhante: transcender a matéria através da própria matéria, conciliar pela experiência e através da produção artística intenção e meio (no caso o desenho), poder reconhecer pela experiência as diversas formas de habitar o mundo – A escada de Jacó é o caminho para o Absoluto.

Conhecer a obra de Mira Schendel (1919-1988) foi experiência intensa e curiosa: eu não tinha referência sobre sua produção e entrei em contato com seus trabalhos em uma retrospectiva no Centro de Arte Hélio Oiticica¹⁴⁵ que reunia pinturas e objetos; poder perceber o conjunto foi essencial para o impacto que se estabeleceu. Na terceira sala da exposição, olhar para as obras simplesmente se transformou em experiência metafísica – digo metafísica na ausência de palavra melhor, porque o sentimento era de que algo tinha sido revelado porque o espírito estava desperto. As obras cumpriram sua missão e pronto. Tinha de tudo, mas o que fez o sentimento transbordar foi o conjunto de folhas de papel-arroz enfileiradas que ela chamou de Trenzinho. (II.24)



II.24

Mira Schendel, Trenzinho, déc. 1960

Folhas de papel-arroz e fio de algodão, 47 x 23cm [cada folha] e fio de náilon, dimensão variável

¹⁴⁵Rua Luís de Camões, 68. Centro, Rio de Janeiro, RJ.

Depois disso já li muitas críticas bonitas e interessantes sobre seu trabalho e compreendo o caminho que ela percorreu até chegar àquelas obras. Mira deixou um legado de reflexões filosóficas que se desenvolvem com base em pressupostos espirituais registradas em escritos fragmentados, espalhados em diários, cadernos e cartas. A questão é que a materialidade em seus trabalhos é transcendente; eles parecem pertencer à dimensão espiritual, como se só estivessem neste plano por acaso. A forma com que ela trabalha o material e o imaterial desloca os objetos no espaço e no tempo – eles não são alegres nem tristes, nem bonitos e nem feios; são o que são, mas são intensos. Alegra-me ter sentido algo diante de obra com essas características, pois em geral só através de estudo e exercício desperta-se essa percepção.

Considero Luciano Fabro artista espiritualista não místico, que está mais voltado para o Brasil; trata-se, portanto, de sincretismo banhado pelo mar e pelo sol e, nos trópicos, tudo é mais direto, aberto, alegre e afetivo.¹⁴⁶ A experiência artística quando trabalha o interior de cada indivíduo recupera a essência do homem e, automaticamente, transforma-se em experiência espiritual. Incluo-o aqui para ressaltar a característica arejada e tropical de sua espiritualidade. Não posso deixar de mencionar a obra *Sísifo* (II.25) em que o artista toma para si o desafio à fatalidade, mas também o triunfo de *Sísifo* sobre os deuses, “forçando-os a aceitar o desafio de um novo recomeço”.¹⁴⁷ O homem como criador é o dono de seu destino, seja ele qual for.



II.25
Luciano Fabro, *Sísifo*, 1994

Outros artistas foram importantes para meu trabalho porque de alguma forma contribuíram para a solução de pendências teóricas e materiais; embora não caiba relacionar todos eles, sinto-me na obrigação de mencionar as experiências sensoriais de Lygia Clark, o *Infrafino* de Marcel Duchamp, as esculturas de Nelson Felix, *O campo de raios* (*The Lightning Field*) de Walter de Maria, os vídeos de Bruce Nauman (*Walking in a exaggerated*

¹⁴⁶Entendo afetividade como relação amorosa repleta de alegria, que me parece é ‘a cara’ de Luciano Fabro, o que afirmo, entretanto, por intuição e pela produção artística, porque não o conheci pessoalmente.

¹⁴⁷In: Luciano Fabro, 1997. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p.30.

manner around the perimeter of a square, 1967/68 e Bouncing in the corner, n.1, 1968), John Cage com sua atitude zen, como a descrita por Humberto Eco,¹⁴⁸ Jannes Turrel com sua cratera de vulcão a observar a luz cósmica e, claro, a espiritualidade romântica de Joseph Beuys. Do ponto de vista teórico, considero interessantes as observações apresentadas por Nicolas Bourriaud em Estética relacional:¹⁴⁹ ao investigar as práticas de sensibilidade coletiva, ele percebe que as artes têm investido sistematicamente em produções que procuram restabelecer as relações interpessoais com ações em pequenos circuitos. São considerações pertinentes para minha produção porque ele interpreta conceitualmente atitudes artísticas que parecem ser simples transbordamentos afetivos, mas representam significativos posicionamentos artísticos frente à aparente indiferença social na contemporaneidade.

As análises são entendimentos desenvolvidos na experiência da produção e na leitura de textos dos próprios artistas mencionados; procurei apresentar um panorama que relacionasse aspectos de uma produção subsidiada por outras produções, como em um encontro particular para troca de informações de interesse comum. Algumas referências estão mais imersas na questão espiritual do que outras, mas a produção, de fato, também se alimenta das mais diversas informações.

¹⁴⁸Eco, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

¹⁴⁹Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

7. A produção artística e as pesquisas afetivas

[...] pois para nós a experiência de um sentido único não é mais uma experiência.
Luciano Fabro

O que foi apresentado até aqui tem por propósito esclarecer os elementos que estruturam minha produção artística, cuja importância está no fato de ser o que viabiliza minha comunicação com o mundo e ser com ela que me reconheço como artista. Procurei fornecer uma imagem geral, como uma fotografia aérea, da produção construída em texto que tem seus limites e seus excessos. Todo texto só indica parte do problema porque promove uma experiência própria, e toda experiência é sempre um deixar-se conduzir por ela; a solução, portanto, encontra-se na experiência direta com a produção artística.

Este capítulo apresenta o modo como a produção artística se estruturou com os modelos da experiência espiritual e examina o esforço e o resultado para obter em obras artísticas o desvelamento do sentimento oriundo dessas experiências – obras que possam representar a experiência como possibilidade concreta de continuidade dessas mesmas experiências. Segundo Theodor Adorno a grandeza de uma obra de arte está em seu caráter ambíguo, que deixa o espectador decidir seu significado; na obra em que o fundamento é a experiência, o significado se constrói na experiência do fruidor com a obra. O fruidor deve-se permitir a experiência que a obra propõe e, em interação harmoniosa, perceber através da vivência estabelecida o sentimento resultante dessa experiência, que será sempre consequência da necessidade interior de cada fruidor.

As referências espirituais e religiosas fornecem-me elementos que procuro trabalhar na produção artística; a produção não tem o sentido de ilustrar essas experiências. A espiritualidade ajuda-me a perceber as questões sobre a imaterialidade presente no mundo. O essencial é que o valor simbólico da imaterialidade pode ser trabalhado em sua referência mais direta, que é a imaginação e a criação, atributos que considero pertinentes à produção artística.

Procuro, ao inserir na produção artística a imaterialidade, potencializar as obras, aumentando ainda mais seu grau de subjetividade; dito de outra forma, procuro transbordá-las com imaginação e criação, para que constituam experiências que possam ser vivenciadas.

Espiritualizar a arte não é transformá-la em uma espécie de religião, com fundamentos e dogmas. Espiritualizar através da experiência criativa é dar liberdade a novas interpretações, porque a consequência de uma experiência vivenciada, como é a experiência criativa, é percebermos o princípio da necessidade interior presente em cada um de nós. Quando reconhecemos esse princípio somos seres livres, e, então a imaginação e a criação podem manifestar-se plenamente.

A produção artística é apresentada em três linhas de pesquisas afetivas distintas: Desenho-mantra/A escada de Jacó, Reconstrução e Roda de oração, que se articulam com os modelos estruturais teóricos (amor, alegria e liberdade) e têm por proposta estabelecer relação de experiência com o fruidor. Todas as linhas recebem influência em maior ou menor grau dos conceitos que norteiam o trabalho (liberdade, experimentação, disciplina, exercício, concentração e técnica). As linhas de pesquisas foram estabelecidas por características que pudessem representar didaticamente cada modelo teórico, e são expostas na seguinte ordem:

1) Desenho-mantra é uma proposição de experiência com aplicações diretas na experiência criativa, que envolve o modelo do amor e suas relações com a disciplina, o exercício, a concentração e a técnica.

2) Reconstrução é linha de pesquisa que trabalha o conceito das microrrelações afetivas. Amor e alegria são as referências destacadas.

3) Os objetos Roda de oração vinculam-se à liberdade, à criação e à experimentação em arte.

Antes de iniciar a apresentação de cada linha de pesquisa, cabem duas observações.

Com relação à tese, é relevante considerar minha formação cultural, que vai distinguir os caminhos escolhidos na produção artística. A vivência no subúrbio carioca (no Meier) e na Baixada Fluminense (município de Nova Iguaçu) construiu um universo de informações com particularidades próprias. Em análise objetiva, até a entrada na Escola de Belas Artes (1980), toda a minha formação artística visual se restringia a enciclopédias de qualidade duvidosa, com raras reproduções coloridas, e a visita a museus históricos. Meu contato com a Modernidade aconteceu pelo cinema, quando passei a frequentar a cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O curso de xilogravura, também no MAM, abriu-me definitivamente as portas da instituição, e passei um bom tempo digerindo toda a informação artística que o museu oferecia. O interesse em atualizar meus conhecimentos sobre a história da arte contemporânea levou-me a muitas pesquisas, mas aos poucos percebi que várias informações culturais da família e dos bairros em que morei eram tão importantes quanto as que vinha então apreendendo – consideração que a arte contemporânea, aliás, se têm

esforçado em aplicar, reconhecendo a produção de grupos sociais ou de minorias (gênero, étnicos, orientação sexual, religiosa, etc.) que se realiza independente dos centros/meios tradicionais da arte e que se caracteriza por apresentar visões singulares do mundo; dessa forma, a arte contemporânea amplia seus conceitos críticos, tornando-os mais abrangentes.

Eram tantas informações, que acabei por identificar-me com as culturas indígenas brasileiras¹⁵⁰ e com seus esforços atuais para manter vivas suas tradições. Acredito em inevitável e harmoniosa assimilação antropofágica, recebendo curiosa e criteriosamente outras realidades. Reconheço e adoto como verdadeira a observação de Luciano Fabro de que somos “filho[s] de tudo que veio antes”,¹⁵¹ mas com uma concepção semelhante à de Ghandi quando pondera: “Não quero que a minha casa seja cercada de muros por todos os lados nem que as minhas janelas sejam tapadas. Quero que as culturas de todas as terras sejam sopradas para dentro da minha casa, o mais livremente possível. Mas recuso-me a ser desapossado da minha, por qualquer outra.”¹⁵²

O esforço para determinar uma identidade cultural é necessidade natural do homem na busca de sua própria identidade. Considero instigante poder pesquisar e restaurar essa identidade com instrumentos que posso arbitrar em empregar – no meu caso, procuro fazer uso da produção artística, como elemento mediador na comunicação. Para a produção artística, tais preocupações ajudam a conduzir e reforçar as pesquisas em relação aos microsistemas sociais e artísticos, que são exemplificados na linha de pesquisa Reconstrução.

A outra observação diz respeito a minha participação no grupo Imaginário Periférico¹⁵³ (1997-2008), porque foi grande incentivo para meu retorno ao meio artístico. Inicialmente era um grupo voltado para pensar, discutir e propor ações pertinentes às questões artísticas referentes à periferia do Rio de Janeiro e que se desenvolveu com forte sentido sociopolítico. Em sua apresentação fazia-se esta observação: “O grupo Imaginário Periférico atua na pesquisa artística inserida no contexto sociocultural contemporâneo.” A Baixada Fluminense era a maior referência da periferia porque os artistas envolvidos na formação do grupo têm vínculo direto ou indireto com a região, moram ou possuem ateliê em Fragoso, Pau Grande, Nova Iguaçu, Miguel Couto e Piabetá.

¹⁵⁰ Em especial os Jacutinga, que habitavam a região da Baixada Fluminense e hoje estão completamente extintos. Praticamente todos os registros sociais e culturais se perderam. Ver Sesc-Nova Iguaçu. Devoção e esquecimento; presença do barroco na Baixada Fluminense. Nova Iguaçu: Sesc-NI, 2002, p.13.

¹⁵¹ Fabro, 1997, op. cit., p.37.

¹⁵² O pensamento vivo de Gandhi. São Paulo: Martin Claret Editores, 1983, p.83.

¹⁵³ Grupo fundado por Deneir de Souza, Jorge Duarte, Julio Ferreira Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Roberto Tavares, Ronald Duarte.

Jorge Duarte afirma que o Imaginário Periférico surgiu da ausência e do vazio. A motivação para a fundação do grupo foi a constatação de que todos os artistas já tinham carreira estruturada nas artes, mas não podiam exercê-la em suas regiões por completa carência de ações públicas ou privadas na área cultural. A ideia era constituir uma mobilização com foco na produção artística contemporânea, e logo se percebeu que o problema era mais complexo, porque a cada ação proposta novas estruturas e adaptações eram necessárias para adequá-la às precárias realidades dessas localidades. Acredito que a constante metamorfose acabou por distinguir uma postura para o Imaginário Periférico. Os encontros tinham por motivação as ‘convocatórias’, que eram chamadas para uma participação artística, por e-mail e boca a boca, em torno de tema específico (geralmente assuntos relacionados aos territórios artísticos); caracterizavam-se esses eventos por ser abertos, sem curadoria (o integrante do grupo que recebia um convite ou propunha uma ação ficava responsável por gerenciá-la) e realizáveis em qualquer espaço que estivesse disponível: galpão, beira de praia, circo, lona cultural, imóveis tombados, colégios, estações de trem, manicômio, comunidades, igrejas, centro de arte, museu ou galerias. Geralmente era servido um almoço ou lanche e havia apresentações de diversas naturezas: teatro, música, performances, dança, artesanato, folclore, exposições diversas, instalações, poesia, etc. Inicialmente as ações foram pensadas para a periferia, mas devido à visibilidade alcançada pelo grupo convites para apresentação em diversas localidades, estados e países foram recebidos e aceitos, promovendo intercâmbio de informações e ampliando os territórios de atuação.

Sua estrutura nômade possibilitou diversas interpretações dos encontros e, como até hoje não existe um manifesto oficial do grupo, cada participante tinha e ainda tem a liberdade de apresentar seu ponto de vista do que foi o Imaginário Periférico. No meu entender, eram experiências coletivas cujo participantes construía os eventos com sua presença e tinha almoço, música, exposições e alegria – ações condizentes com o Manifesto antropófago de Oswald: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.”¹⁵⁴ Não se cobrava qualidade estética para os trabalhos, porque as obras eram apenas uma parte da experiência coletiva. Cada um participava como bem entendia, e todos compreendiam e estavam dispostos a participar e se integrar ao espírito do evento; eram ações que se transformavam em experiências coletivas com grande energia afetiva. Os acertos sempre foram maiores do que os erros. É difícil explicar o sentimento de realização coletiva

¹⁵⁴ Teles, op. cit., p.298.

que envolvia as ações, mas percebia-se que cada integrante se sentia responsável pela consumação da experiência que o Imaginário Periférico só convocava. Resolvi distanciar-me para melhor entender as questões que estavam sendo trabalhadas e passei a considerar que os encontros poderiam ser algo mais do que possibilitar experiências. O Imaginário Periférico – IPÊ transformou-se em uma grande árvore que cresceu e tinha que dar seus frutos. Percebi que estava na hora de apresentar os meus.

A produção artística, apresentada neste capítulo é consequência desses diversos fatores que têm a experiência espiritual e a afetividade como fundamento das obras.



Il. 26 Imaginário Periférico, 1992
 Linha do trem em Nova Iguaçu
 De cima para baixo: Raimundo Rodrigues, Julio Ferreira Sekiguchi,
 Roberto Tavares, Ronald Duarte, Deneir de Souza e Jorge Duarte

7.1. Desenho-mantra

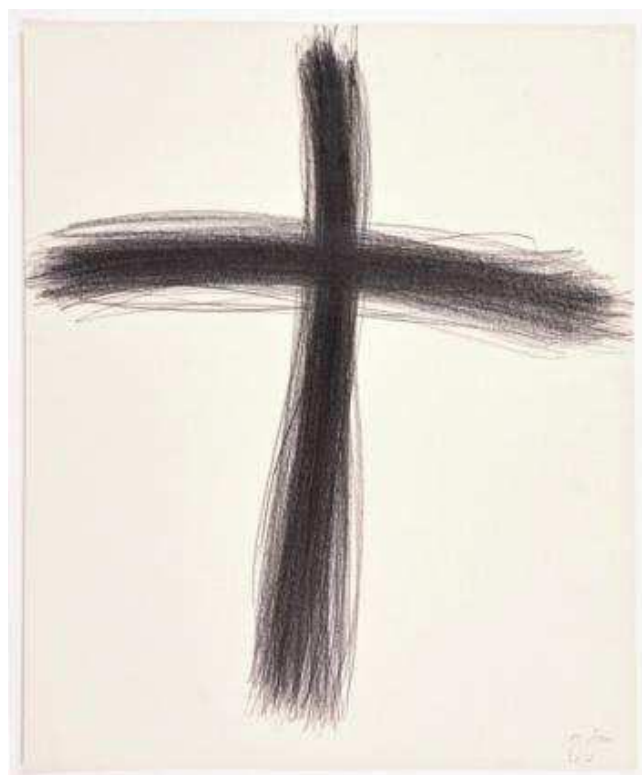
A escada de Jacó

Indagamos somente que sentido preciso nossa consciência dá à palavra “existir”, e verificamos que, para um ser consciente, existir consiste em mudar, mudar amadurecendo, amadurecer criando-se infinitamente a si mesmo.¹⁵⁵

Henri Bergson

A produção artística é consequência da experiência. Quando falo de experiência, penso em ação de síntese, de condensação e de totalidade, como a que ocorre quando todo o nosso ser está concentrado em determinada questão com clara intenção.

Abro o capítulo com a apresentação da linha de pesquisa Desenho-mantra, porque a sintetiza um procedimento, um método, que é empregado em toda a produção artística. Trata-se de processo básico que utiliza a experiência como forma de reconhecimento e construção de nós mesmos e do mundo que nos cerca. Viabiliza a produção porque reúne e harmoniza, através da experiência, os modelos de liberdade, amor e alegria, vivenciando os elementos disciplina, exercício, concentração, técnica, experimentação e criação.



II.27
Desenho-mantra [cruz], 2010
Papel mata-borrão e grafite
50 x 60cm

¹⁵⁵ Bergson, Henri. A evolução criadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.18.

Os Desenhos-mantra são exercícios alicerçados na experiência, com fundamentos artísticos e espirituais. Para essa prática optei pela técnica do desenho por ser a mais simples e direta; os desenhos são executados, em geral, em papel com grafite, mas, pode-se usar qualquer suporte e outro objeto para riscar.

Para a tese, são apresentados desenhos executados em papel mata-borrão (50 x 60cm) com bastão de grafite (lápiz Progresso 6B) (Il.27) e uma série denominada A escada de Jacó, descrita adiante.

Para melhor compreensão dos exercícios, vejamos como se revela o método, que pode ser aplicado a qualquer procedimento artístico, embora, para a apresentação, eu tome como exemplo o desenho.

O importante é determinar uma intenção no exercício da experiência, e a título de exemplo tomo como intenção a construção de um círculo ideal. Essa intenção está dirigida para outra importante referência: que esse ideal seja fruto de uma necessidade interior, à qual se pode dar o nome de espiritual (semelhante ao princípio da necessidade interior observado por Kandinsky). Para tanto, faço uso de um bastão de grafite maciço 6B e de papel de dimensões generosas que, para mim, é de 180x160cm, em virtude das dimensões de meu braço. Prendo o papel verticalmente na parede, de forma a, com um gesto do braço, construir um círculo centralizado, e assim é feito.

Paro e, diante do trabalho, percebo que para minha primeira tentativa ficou razoável, visto que já possuo alguma prática nessa área. As tomadas de decisões até esse momento seguiram o conhecimento adquirido por alguns anos de estudos e determinaram não só o primeiro desenho do círculo como também a escolha da qualidade e a gramatura do papel, o tipo de grafite, a posição, a intensidade do risco e a gestualidade.

Todavia, como determinei que desejo algo a mais com meu círculo, intuo que devo avançar mais e concluo que é necessário dar prosseguimento ao trabalho. Percebo que o conhecimento adquirido, seja ele histórico, pessoal, técnico ou conceitual, não me foi suficiente para dar a esse círculo o desejado status de ideal; então constato que preciso dar continuidade ao processo, ir mais além e, por escolha, permito-me que a experiência do construir o círculo ideal conduza a construção desse ideal.

Faço uma pausa nesta exposição para uma observação: poderia pensar em resolver o problema com um compasso, mas ele traçaria um círculo (ideal) insatisfatório, porque a experiência do compasso é mediada pelo conhecimento cultural. Sabe-se pelo conhecimento, e não pela experiência, que com o compasso se obtém um círculo perfeito. Um círculo ideal proveniente de uma necessidade interior é conhecimento construído na experiência e, essa

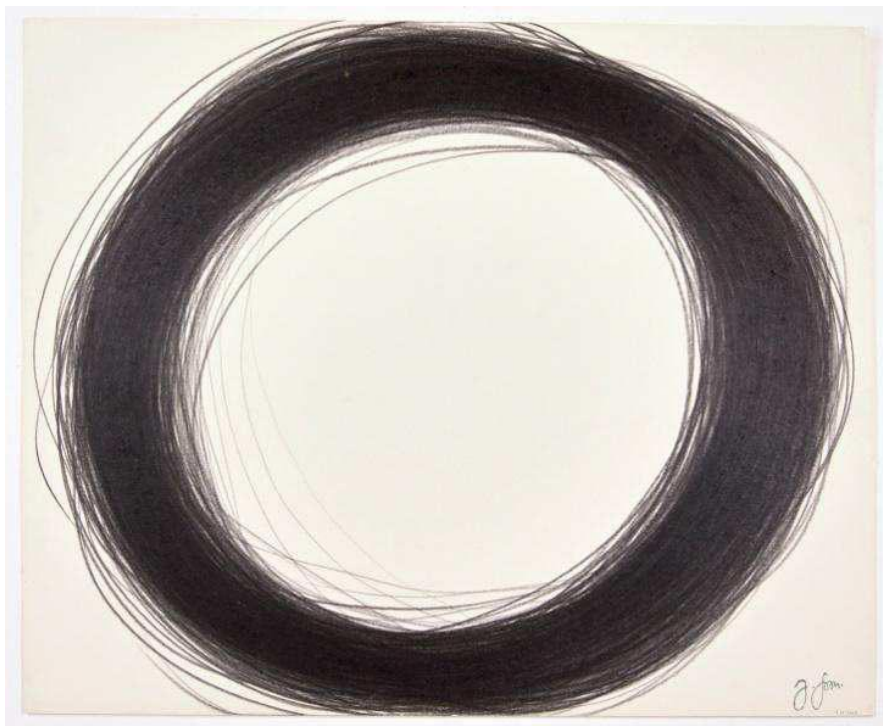
construção de ideal é perpassada pelas maneiras singulares como cada um enxerga o mundo. Fazer uso de um meio mecânico é como se eu copiasse a mim mesmo – a linha corre sobre si esgotando o avanço e impossibilitando distensão. Assim, repete-se em congelamento histórico e a admiramos apenas por sua exatidão e maestria.

Retorno a meu círculo feito artesanalmente e desenho, sobre ele outro. Como já tenho o primeiro como referência, corrijo os erros e acompanho os traços considerados bons. Paro e avalio o que foi realizado e, novamente, concluo ser necessária uma nova feitura.

Com a mesma intenção de desenhar um círculo ideal, retomo o desenho de meu círculo, só que agora não preciso mais deter-me para ver o que está feito, o gesto segue um ritmo constante do círculo, e o acúmulo de linhas vai determinando, cada vez mais, o que considero o meu círculo ideal, comparando e aperfeiçoando, durante o processo. Esse procedimento acontece indefinidamente até o momento em que passo a ter a compreensão do meu círculo ideal.

Cabe considerar que, enquanto meu braço desenha o círculo, minha consciência está constantemente ligada ao desenho que surge no papel e, junto com o riscar do lápis, organiza cada movimento, reelaborando meu círculo. Pensando em minha mão, seus músculos vão sendo educados na mecânica do movimento, tanto pelo fazer quanto pelo cérebro que a comanda, contribuindo com cada gesto para a convergência do ideal. Dessa forma, esse ideal passa a ser a soma de meu re/conhecimento, corpo e mente, com minha experiência durante o fazer do círculo, ou seja, um ideal é instaurado a partir do conhecimento por mim adquirido durante a vivência da experiência. Tais circunstâncias projetam uma distensão da realidade pessoal para a realidade ideal do círculo, e, literalmente, enquanto desenho, estou ligado à essência do círculo ideal.

Para que isso seja possível, devemos buscar em nossa necessidade interior, o ideal do círculo, o que confere, sempre, singularidade a qualquer ideal buscado. Todas as nossas energias, todos os nossos pensamentos (disciplina, exercício, concentração, técnica, experimentação e criação) devem estar concentrados nessa intenção, de maneira que nossa consciência silencie o já aprendido e, num processo de entendimento e de construção, trabalhando no momento presente da experiência, passe a instaurar mental e fisicamente (no corpo físico e no corpo espiritual) um novo ideal, que não se realiza em um só elemento, mas na harmonização dos vários elementos que compõem a experiência e, assim, sob a forma de sentimento, um novo ideal é instaurado. (II.28)



II.28
Desenho-mantra [círculo], 2010
Papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite

Ocorre então um fato interessante porque, no instante em que é instaurado um novo ideal e na continuidade da experiência, esse mesmo sentimento que representa o novo ideal começa a ser desvelado através da experiência do desenhar o círculo, revelado na materialidade do desenho executado. Quando um sentimento proveniente da necessidade interior é desvelado temos uma criação no mundo. Criar é dar forma a um sentimento interior, percebido na vivência de uma experiência. Criação entendida como póiesis, porque estamos falando de produção e de codificação do sentimento dentro de uma linguagem singular que é estabelecida no contexto da experiência, porque a própria experiência fornece os modos normativos e operativos determinando a lógica de desvelamento. Dessa forma, podemos considerar que uma verdade é desvelada.

Por se tratar de experiência diretamente ligada a um acontecimento pessoal, é impossível determinar quantos desenhos de círculos são necessários para a construção do círculo ideal – o tempo de cada ação é definido pela necessidade interior de cada indivíduo

Toda vez que interrompemos a experiência, ela deixa de ser a construção de um ideal ou criação, para se tornar uma obra, e um conceito é desvelado; no nosso caso, a construção de um círculo ideal, representado pelos inúmeros registros dos círculos.

A intenção do Desenho-mantra não está na obra acabada, mas na experiência do fazer (para este trabalho, o círculo ideal). Como obra desvelada (produção artística), ela tem a função de refletir sobre sua própria forma, tornando o fruto dessa ação um potencial de representação e algo passível de experimentação. A experiência é importante porque ela mantém a característica da criação, que é uma ação contínua. A criação como produção só pode ser plenamente entendida na ação, na vivência da experiência. O desvelamento é o congelamento da ação de criação para que o sentimento interior possa ser trazido ao mundo para ser partilhado. Esse novo ideal é um valor particular, percebido sensivelmente. O que é dado ao inteligível é cada traço de grafite. Os registros permitem a interpretação da experiência como um todo integrado, possibilitando o entender de sua estrutura como fruto de operações complexas e autoestruturantes. A obra desvelada deve indicar ou sugerir os caminhos da experiência. Nesse caso, sua beleza encontra-se na capacidade da obra de transparecer como cada indivíduo poderá realizar seu círculo ideal.

O método descrito é integralmente aplicado nos desenhos-mantra, mas é também um exercício desenvolvido em toda a produção artística (adaptado às exigências de cada linha de pesquisa) porque trabalha o corpo espiritual e o corpo físico. O produzir, construir e materializar tem a função de envolver o corpo físico na experiência – ele interpreta, constrói e desenvolve um conhecimento próprio e, além de se capacitar para o desvelamento, integra-se ao corpo espiritual, viabilizando a harmonização dos dois corpos com o mundo a nosso redor.



Il.29
Desenho-mantra [mão direita], 2010
Papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite

Nos exercícios, a repetição do desenho tem por objetivo auxiliar a concentração, nesse sentido, o desenho deve ser de fácil execução porque assim, propicia a imersão na experiência, a imersão tem a função de silenciar a mente para que nos concentremos na intenção que está sendo trabalhada. As imagens são a indicação conceitual da experiência (Il.29). A prática da experiência requer intenção bem determinada do fruidor, para que ele possa alcançar resultado satisfatório, porque os desenhos-mantra solicitam do indivíduo um

esforço para desenvolver uma linguagem própria que possibilite o desvelamento de seus próprios sentimentos percebidos na experiência.

Em geral, todo exercício produz uma imagem que naturalmente estabelece referências. O propósito do exercício é evidenciar a experiência como o fundamento da produção artística; no entanto, tais imagens também podem ser utilizadas como elementos constitutivos de obras artísticas. A opção sempre foi a de empregar imagens simples; símbolos com pouca carga referencial e de fácil execução. Utilizo vogais, consoantes ou elementos básicos, como o quadrado, o círculo, a cruz, o triângulo, linhas verticais e horizontais. Com o desenvolvimento dos exercícios, percebi que os desenhos produzidos nas experiências se articulavam em um discurso pessoal, sem perder sua referência de experiência. Por exemplo, a exposição de uma série específica como as Vogais (Il.30), apresenta estrutura em que transparece um propósito definido, estabelecendo outras intenções; agora, entretanto, a produção apresentada deve ser



Il.30 Desenho-mantra [vogais], 2010

Cinco folhas de papel mata-borrão 50 x 60cm e grafite

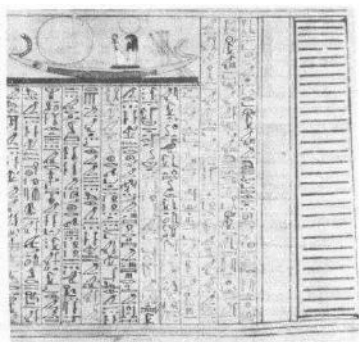
percebida em sua totalidade; tal disposição contribui para acrescentar novos significados à produção artística, não restringindo a experiência do desenho, exclusivamente ao desvelamento de um sentimento.

Foi o que ocorreu na série de trabalhos intitulada A escada de Jacó, que compreende 12 ensaios artísticos desenvolvidos para a tese. Devido ao fato de a repetição ser prática presente nos exercícios do Desenho-mantra, a própria experiência proporcionou uma vivência com o fazer infinito, o que gerou uma série de trabalhos com alusão à quantidade de energia despendida para se alcançar determinado fim. A escada de Jacó constitui-se de ensaios sobre o infinito e se refere ao esforço empregado, incomensurável, para se obter um propósito. Segue um caminho diferente do esforço despendido por Sísifo¹⁵⁶ em sua interminável atividade. A escada de Jacó trata da energia aplicada em um exercício que se encaminha para a transcendência, em realização que finda fora da matéria.

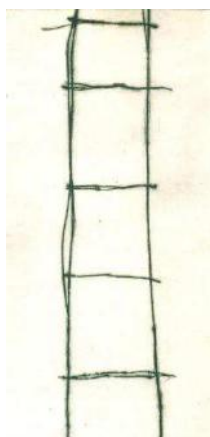
¹⁵⁶ Personagem da mitologia grega, Sísifo, rei de Corinto, é conhecido por executar um trabalho cansativo e rotineiro, sem fim e sem objetivo.

O título diz respeito à passagem bíblica¹⁵⁷ em que Jacó relata seu sonho: “Eis que uma escada se erguia sobre a terra e seu topo atingia o céu, e anjos de Deus subiam e desciam por ela!”

A expressão: A escada de Jacó é uma síntese das diversas referências históricas encontradas para a escada e procura concentrar em um só enunciado tanto as tradições egípcias (“O morto sobe a escada que Rá, seu pai, fez para ele”¹⁵⁸) (Il.31) como as cristãs (“Os justos sobem para o céu enquanto os condenados são arrastados para o inferno, embaixo”¹⁵⁹). (Il.32) A escada é forte imagem simbólica que materializa o esforço para se alcançar a espiritualidade; ela em si já contextualiza diferentes aspectos alegóricos, como a relação entre o céu e a terra, o material e o imaterial, as idas e vindas, e as permutas.



Il.31
Trecho de textos encontrados em
pirâmides, datados de 2350-2175 aC



Il.33 Infinito aleatório, 2009
Gravura em metal 9 x 29cm



Il.32
Ícone grego do século VII

São desenhos e gravuras executados em papel e chapa de cobre utilizada como se fosse papel, ou seja, o desenho é executado diretamente sobre a chapa com uma ponta-seca, transformando-a de imediato em matriz, o que possibilita a tiragem de um grande número (infinito) de cópias. (Il.33)

Na série são apresentados estes ensaios:

- 1) Até onde a memória alcança 1 – (Gravura em metal 28,5 x 21cm).
- 2) Até onde a memória alcança 2 – (Gravura em metal 3 x 69,5cm).

¹⁵⁷ A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: S.B.C.I. e Paulus, 1973. Gênesis 28 – O Sonho de Jacó, p.70.

¹⁵⁸ Trecho de textos encontrados em pirâmides, datados de 2350-2175 a.C. e considerados os textos mitológicos mais antigos. Ver Campbell, Joseph. A imagem mítica. Campinas: Papirus, 1994, p.181.

¹⁵⁹ Ícone grego do século VII. Huxley, Francis. O sagrado e o profano. Rio de Janeiro: Primor, 1977. p.252.

Memorial: Placa entintada somente uma vez e dela retiradas cópias até esgotar-se completamente a tinta da placa.

- 3) Infinito 1 – (Gravura em metal 3 x 333cm).
- 4) Infinito 2 – (Gravura em metal 8,4 x 89cm).
- 5) Infinito 3 – (Gravura em metal 8,4 x 89cm).
- 6) Infinito 4 – (Gravura em metal 8,4 x 89cm).
- 7) Infinito aleatório 1 – (Gravura em metal 23 x 23cm).
- 8) Infinito aleatório 2 – (Gravura em metal 28 x 34cm).
- 9) Infinito aleatório 3 – (Gravura em metal 16 x 36cm).

Memorial: De matriz com 50 x 90cm, várias cópias vão sendo tiradas aleatoriamente.

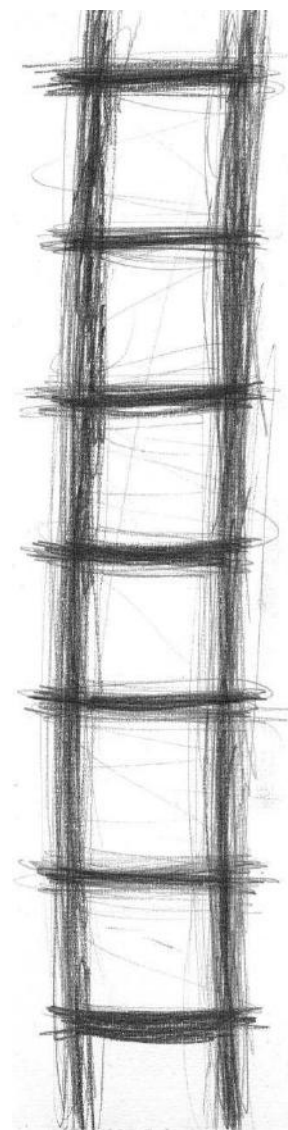
10) Firmamento 1 – (Desenho, papel e lápis 6B, 67 x 1.000cm).

11) Firmamento 2 – (Desenho, papel e lápis 6B, 67 x 1.000cm).

12) Firmamento 2 – (Desenho, papel e lápis 6B, 17 x 1.000cm).

Os Desenhos-mantra são exercícios que pratico frequentemente,¹⁶⁰ e os considero uma síntese da proposta da tese, ou seja, eles viabilizam a harmonização da espiritualidade com a produção artística, disciplinando o corpo físico e o corpo espiritual.

Os exercícios apresentados estão disponíveis a qualquer pessoa interessada e configuram prática que ajuda a desenvolver a compreensão a respeito de si mesmo e da produção artística como experiência criativa. (II.34)



II.34
Firmamento, 2011
Desenho, papel e lápis6B
21 x 29cm

¹⁶⁰ Diria que sua importância é equivalente aos exercícios de respiração para a ioga, que é uma atividade fundamental para o desenvolvimento do neófito na prática da espiritualidade.

7.2. Reconstrução

A senhora é uma artista, admirável em sua arte, a mais nobre das artes,
a da culinária.
Carta de Jorge Amado a Cora Coralina

A linha de pesquisa Reconstrução trabalha o conceito das microrrelações afetivas. Investiga tipos específicos de produção artística em pequenos circuitos, como a costura e a culinária, nos relacionamentos familiares e nos vínculos afetivos, para, através da experiência, os integrar à produção artística, reconstruindo os modos das relações sociais e acrescentando novos elementos e significados aos processos normativos e operativos da produção artística. O interesse, portanto, está no valor emocional, como também no cognoscitivo.

As referências principais são a costura e a culinária, percebidas como elementos agregadores nas microrrelações, porque nelas são desenvolvidos procedimentos que particularizam cada grupo social. Existe nos grupos autonomia criativa que lhes confere singularidades próprias, desenvolvendo uma identidade estética para cada sistema. Por se tratar de pequenos núcleos, familiares ou afetivos, há mais facilidade de imersão nesses sistemas, possibilitando experiência mais integral com a realidade investigada.

É necessário adotar postura crítica e prudente diante do objeto estudado; devemos considerar a relação das partes (microrrelações) e o todo (outros sistemas e o mundo) porque, mesmo se tratando de pequenas estruturas autônomas, elas podem acrescentar significativas contribuições e mudanças na totalidade do sistema, universalizando um procedimento. São procedimentos interdependentes em que as ações praticadas geram reações cujos alcances são de difícil mensuração; semelhante conceito está presente nas ciências herméticas como veremos na Tábua esmeraldina, tradicionalmente atribuída a Hermes de Trimegisto (legendário pai da alquimia), que registra: “Na verdade, na verdade, sem dúvidas e incertezas, o que está embaixo assemelha-se ao que está em cima, e o que está em cima ao que está embaixo, para realizar os prodígios do Uno.”¹⁶¹

Considero meu interesse pelas microrrelações consequência da postura de recolhimento (contemplação e meditação) já mencionada. A reclusão permite o olhar ao redor mais acurado, por meio do qual as relações familiares e afetivas, como as amizades e relações

¹⁶¹ Roob, Alexander. *Alquimia & misticismo*. Lisboa: Taschen, 2006. p.9.

sociais de curto alcance (vizinhos, ruas ou bairros), passam a revelar sua importância na formação estrutural do macrossistema (civilização).

A produção artística apresentada é intitulada *Reconstrução*. O campo de pesquisa escolhido foi a costura, e o que motivou as pesquisas nessa linha de trabalho foram as formas de experiências que as relações afetivas podem oferecer e desencadear:

A máquina de costura, pode-se dizer, caminha para o acervo do museu histórico. Minha geração provavelmente será a última a ver avós, mães e tias costurando. À máquina ou à mão, a costura é também nobre arte que as mulheres dominam.

A ideia de costura, para mim, sempre esteve associada a um processo de transformação: as roupas eram adaptadas conforme o crescimento do usuário, e, quando o ajuste não era mais possível, um irmão ou parente mais novo as herdava. É conhecimento que investe em interessante método construtivo em que materiais se adaptam às mais diversas situações, e tudo pode ser reciclado: tecidos, botões, fechos e bordados – e, quando não pode mais ser aproveitado, é remanejado para outra função. Roupas e tecidos eram reformados, restaurados e ajustados às novas medidas ou necessidades. A criação estava presente no momento de lhe conferir novas utilidades e no desenvolvimento de figurinos e modelos.

Em minha família todas as mulheres costuravam de tudo um pouco; infelizmente, algumas já se foram. Eu as via com curiosidade e apreensão espetarem alfinetes em recortes e moldes de tecidos, que se transformavam em uma espécie de esboços de roupas, para depois, a contragosto, ser obrigado a me submeter a seções de provas e ajustes que pareciam intermináveis.

Sempre me chamou a atenção o fato de as costureiras fecharem a roupa pelo avesso e, só depois de pronta revirar o tecido. Todo o trabalho se esconde em seu interior – cortes, alinhavos, costuras, cerziduras –, como também os registros do fazer – marcas de giz, sujeiras, suor das mãos e óleo de máquina. Tudo enfim é velado para ser apresentada apenas a forma perfeita e acabada, representada pelo caimento impecável, fruto da boa execução e das medidas ajustadas ao modelo. Ao vestir, toda a manufatura interna não deve incomodar; se houver excessos, devem ser aparados. Corte e costura obedecem a critérios rígidos desde seu princípio, e, para que o perfeito ajuste seja alcançado, é necessária disciplina rígida e metódica. Tudo deve ser executado segundo determinados conhecimentos passados familiarmente em meio a longas conversas mantidas por gerações.

Os encontros para a partilha dos conhecimentos me pareciam ser casuais; juntavam-se quando era preciso e pronto. Quando se reuniam para o exercício da costura o sentimento presente era de alegria e cumplicidade, mas sempre tive a impressão de que algo mais pairava

no ar, como se todas elas fossem detentoras de um segredo que, de alguma forma, fazia parte de uma ordem mística que ajudava a manter o equilíbrio do mundo, o que para mim estava circunscrito à casa.

O trabalho Reconstrução surgiu explicitamente dessas referências. Uma camisa, que eu usava há mais de 12 anos serviu-lhe de motivo e modelo. (Il.35) O primeiro passo foi desfazer toda a costura, tarefa que demandou extrema delicadeza para evitar que a camisa rasgasse, posto que, algumas partes estavam bastante puídas devido ao uso. Após desfeita a costura, as partes (moldes) da camisa foram separadas e passadas a ferro para que ficassem completamente planas e sem marcas de dobras. De cada molde foi feita em tamanho real uma cópia em aquarela, tendo tudo sido detalhadamente registrado, incluídas as indicações onde cada peça se encaixava na outra – a intenção dos registros é tornar visível e disponível um modelo



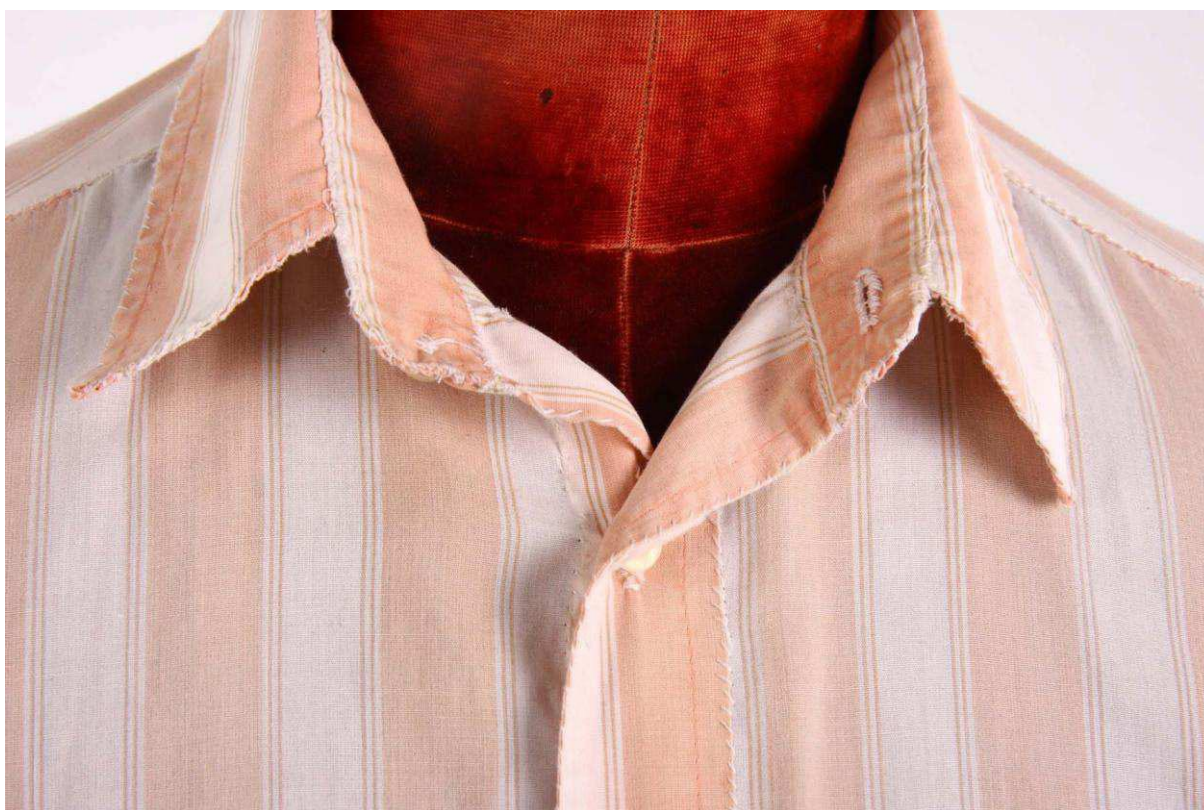
Il.35
Reconstrução [Camisa], 2010
Tecido listrado e costura, 72 x 50cm

de montagem. Os critérios utilizados para demonstrar o procedimento empregado foram mais artísticos de que os técnicos referentes à costura. Quatro pranchas aquareladas de 124 x 96cm (Il. 37, 38, 39, 40) foram necessárias para conter todos os moldes da camisa, que, terminado o registro, foram novamente costurados, refazendo a camisa. Todo o processo, do início ao fim, foi feito manualmente, (Il.36) e camisa e pranchas de aquarela são apresentadas juntas. (Il.41)

O trabalho não tem objetivo saudosista ou memorialista, mesmo entendendo ser ele presença inevitável em todo o procedimento. O propósito é recuperar conhecimentos e processos que estruturam as ligações afetivas através de uma produção artística diferenciada, no caso a costura, perceber seus mecanismos inserindo-se na experiência, porque é através dela que as relações se estabelecem, ou seja, no aplicar essas experiências em família. São procedimentos em processo de se perder, mas que, através da produção artística, podem ser

recuperados, transformados em novas proposições e, assim, reinseridos socialmente, visando à manutenção de sua característica de experiência artística afetiva.

Trata-se de produção artística que conduz a envolvimento semelhante ao de Desenho-mantra. Após determinar diretrizes e intenção, o próprio exercício do fazer gera a imersão na experiência, que agrega fortes informações afetivas, relativas a realidades presentes na história pessoal de cada indivíduo, que é recuperada pela experiência para ser trabalhada em seu desenvolvimento. Sempre existe algo reconhecível nas experiências vivenciadas.

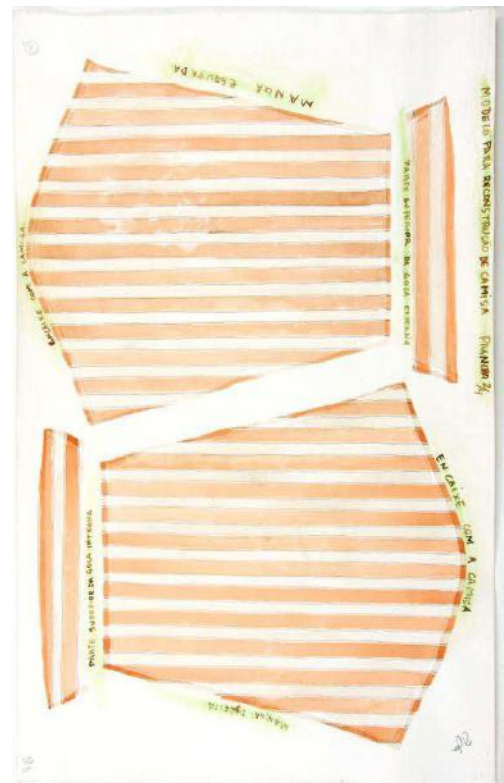


II.36

Reconstrução [Camisa], detalhe, 2010. Tecido listrado e costura, 72 x 50cm



II.37
Modelo para reconstrução de camisa 1/4, 2010
Aquarela, 124 x 96cm



II.38
Modelo para reconstrução de camisa 2/4, 2010
Aquarela, 124 x 96cm



II.39
Modelo para reconstrução de camisa 3/4, 2010
Aquarela, 124 x 96cm



II.40
Modelo para reconstrução de camisa 4/4, 2010
Aquarela, 124 x 96cm

Em um trabalho de Luciano Fabro,¹⁶² Pavimento, andamos por uma sala com o chão forrado por folhas de jornal, cuja função é proteger o brilho do piso, que foi encerado e lustrado.

Lembro-me de que em minha casa, no Meier, esse procedimento era rotineiro: pelo menos durante um dia inteiro o jornal ficava protegendo o polimento do chão. Era muito trabalhoso encerar a casa, o que geralmente era feito por mais de uma pessoa. Eu não entendia a lógica do jornal e, por mais que perguntasse, nunca obtive justificativa convincente para aquela ‘proteção’. Quando vi, Pavimento, de Fabro, fui tomado por vários sentimentos. O italiano se tinha apropriado do trabalho de minhas mulheres, e fiquei agradecido por isso. É uma das obras mais bonita que conheço, puro sentimentalismo. A beleza do trabalho reside, em parte, nesse reconhecimento da experiência.

As vivências das microrrelações afetivas são rearticuladas na produção artística, os processos construtivos artísticos e da costura são trabalhados para que, da vivência dos dois processos, resulte novo conceito. A inserção de procedimentos não usuais aos da arte desencadeia uma dinâmica na produção, no sentido de sua renovação.

Acredito que a produção artística pode contribuir de forma efetiva, artística e socialmente, com ações focadas nas microrrelações, porque são experiências diretas, carregadas de sentimentos vivos, sem mediações e, o melhor, ainda se encontram disponíveis e sem custo.



II.41
Montagem Resconstrução, exposição Centro-livre, Galeria Imaginário
Rio de Janeiro, 2010

¹⁶² Fabro, 1997, op. cit., p.50.

7.3. Roda de oração

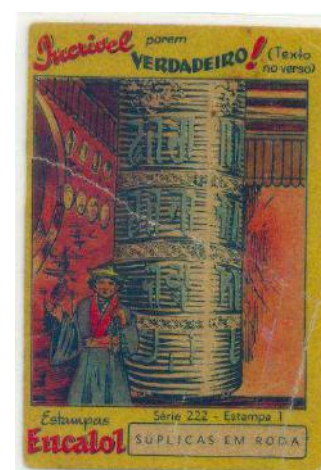
Só a antropofagia nos une.¹⁶³
Oswald de Andrade

As Rodas de oração privilegiam o conceito de liberdade e criação e, passaram a ser consideradas objetos realizáveis a partir de minha leitura do Manifesto antropófago de Oswald de Andrade.¹⁶⁴ O manifesto estruturou uma proposta de antropofagia cultural que é compreendida e adotada em meu trabalho com o sentido de apropriação despreocupada, mas responsável, em que qualquer apropriação é possível, desde que utilizada criteriosamente e, está livre de culpa, plágio ou cópia.

Do complexo sistema de influências que determinam a identidade da produção artística, faz parte, além do Manifesto antropófago, minha participação em doutrina espiritual, porque ela conferiu às obras características que vão além de sua presença física e estética. Rodas de oração são também objetos com características religiosas e espirituais, podendo, portanto, pertencer ou estar presentes em espaços profanos e religiosos. Trata-se de obra híbrida por concepção. O que distingue o objeto como unidade autônoma podendo habitar espaços distintos é sua significação transcendente, ou seja, a concepção e execução obedecem a critérios específicos que congregam, na obra, informações e práticas diversas, conferindo-lhe existência holística.

Como a linha de pesquisa Rodas de oração está voltada para a liberdade e criação, a produção procura assimilar e trabalhar com os mais variados conceitos e materiais – praticamente tudo pode ser utilizado na construção das obras.

A origem das Rodas de oração pode ser assim descrita: “Existiu no Tibet uma enorme pedra giratória revestida de duas toneladas de papel de seda em cujas folhas foram gravadas as palavras místicas ON MANI PADME HUM, as quais ao girar da pedra apresentavam, em diferentes combinações, as preces de toda a humanidade.”¹⁶⁵ (II.42)



(II.42)

¹⁶³ Teles, op. cit., p.293.

¹⁶⁴ Teles, op. cit., p.293.

¹⁶⁵ Estampas Eucalol – INCRÍVEL porém VERDADEIRO. Série 222 – Estampa 1.

Corroborando a imagem da estampa, certa vez vi em um antigo filme sobre o Tibet diversas dessas rodas (em menor escala) espalhadas pela cidade, e os moradores ao passar por elas, as giravam; a atitude era tão normal e frequente para os habitantes da região, que o movimento das rodas praticamente não parava.

Das várias curiosidades que as estampas Eucalol apresentavam, a pedra giratória sempre me sensibilizou por sua capacidade de envolver a sociedade em ação meritória; ademais, me parecia de grande beleza a imagem de uma roda de duas toneladas coberta por papel seda rodopiando. A persistência da memória em manter ao longo de anos essa imagem motivou-me a trazer para a produção artística tais referências budistas; o caro Oswald deferiu o processo.

As (minhas) Rodas de oração são construídas para funcionar com fundamentos mecânicos, científicos, religiosos, espirituais e artísticos. Como o nome indica, são pequenas estruturas cilíndricas feitas para girar (Il. 43) Todo o trabalho é composto por uma série de apropriações: teorias, latas, orações das mais diversas origens, bancos, espetos de churrasco, madeiras recicladas do lixo da EBA/UFRJ, metal, cobre, botões, cobertores populares, tecidos, palito e palha; poucos são os materiais industrializados comprados. Como utilizo os mais variados elementos, não me é possível ater a um padrão definido, porque o material é o que determina a forma de cada Roda.



Il.43
Roda de oração, 2010 h.30cm e Ø.15cm

As Estampas Eucalol são reproduções em forma de carta que representavam a cultura do Brasil e de outros países. Foram lançadas no final da década de 1920 pela perfumaria Myrta S.A. do Rio de Janeiro; coloridas e em preto e branco, acompanhavam o sabonete e o creme dental Eucalol. Ainda hoje, por intermédio de admiradores e colecionadores, as estampas continuam vivas despertando curiosidade.

São mantidos como elementos imprescindíveis o sistema de giro interno e as estruturas de suporte, que poderíamos descrever como um pedestal (bancos, base de cimento, madeira, metal ou latas recicladas). (Il.44) No interior de cada Roda são colocadas as orações manuscritas, sempre em número de três e, geralmente, de correntes ou tradições espiritualistas diferentes, reforçando o ecumenismo e a assimilação cultural. Foram utilizados textos cristãos, budistas, islâmicos, antroposóficos, esotéricos, universalistas, daimistas, kardecistas e hinduístas. A produção tem a função de harmonizar todos os elementos que participam da obra, incentivando outrossim a participação do fruidor na experiência artística/religiosa.

A assimilação de referências levou em consideração as informações espirituais e materiais, e as propostas e conceitos desenvolvidos por outros artistas contribuíram significativamente. Mais uma vez retorno a Joseph Beuys que, devido à grande identificação com suas proposições artísticas voltadas para as questões espirituais, sempre foi objeto de pesquisa e, às vezes, utilizados como fonte de referência. Destaco algumas de suas polêmicas ideias, pelas quais tenho muito apreço: “Não quero mais uma obra de arte estética, vou fazer um fetiche.”¹⁶⁶ “Toda pessoa é um artista.”¹⁶⁷ “Pensar é esculpir.”¹⁶⁸ “Tornai produtivos os segredos.”¹⁶⁹

Em relação às Rodas de oração penso nas energias espirituais e artísticas presentes no trabalho e percebo que Beuys enfrentou problema semelhante quando resolveu utilizar materiais considerados pobres na construção de suas esculturas:

[...] ninguém entendia o verdadeiro sentido do que era discutido todo dia, ou seja, a escultura, e que ninguém compreendia a constelação de energias que a escultura punha em jogo [...] para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos do poder do pensamento, poder da vontade, poder da sensibilidade.¹⁷⁰

São considerações que a obra busca reinserir no debate artístico; reitera o conteúdo espiritual presente no mundo e assevera que ele tem real capacidade de transformação porque fala diretamente com o corpo espiritual.

A obra indica outra questão interessante: ela só se completa quando girada. Trata-se de simples proposição apresentada: com que intenção devemos ativar a Roda? Duas situações podem ser observadas: a primeira é que a obra existe para ser movimentada, e por motivo

¹⁶⁶ Joseph Beuys. *Jeder Mensch Ist Ein Künstler* (Qualquer pessoa é um artista), filme de Werner Krüger.

¹⁶⁷ Borer, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.17.

¹⁶⁸ Os múltiplos Beuys – Joseph Beuys na coleção Paola Colacurcio. Rio de Janeiro: Sesc, 2001. p.9.

¹⁶⁹ Joseph Beuys. *Jeder Mensch Ist Ein Künstler* (Qualquer pessoa é um artista), filme de Werner Krüger..

¹⁷⁰ Borer, op. cit., p.15.

espiritual ou artístico ela se realiza, em sua inteireza, no momento em que a impulsionamos e ela inicia seu giro; a segunda é que cabe ao fruidor decidir com que intenção ele deve interagir com a Roda, com propósito espiritual, artístico ou ambos. Nas obras há a seguinte orientação:

“Para ativar as Rodas de oração, basta girá-las amavelmente.”

O ar passará pelas frestas e orifícios das Rodas e levará as orações escritas em seu interior para todo o universo.

Segundo o entendimento budista, ao girar uma roda, com a intenção de que as orações sejam levadas pelo ar para que cumpram seu propósito espiritual, você está realizando uma boa ação, acrescentando carma meritório a sua existência.

Entendo que, quando em movimento, a Roda de oração representa um microcosmo, posto que todo um sistema está perfeitamente equilibrado, realizando o sentido de uma existência. (II.45)



II.45
Roda de oração em movimento, 2010
Chapa de cobre, banco e orações
a. aprox. 105 x Ø 30cm



II.44 Roda de oração, 2010
Chapa galvanizada, banco e orações, a. aprox. 105 x Ø 30cm



II. 46 Conjunto de Roda de oração, 2010
Espeto de churrasco, cobertor popular, canela-preta, peroba-rosa, botão de madrepérola, banco e orações, a. aprox. 105 x Ø 30cm

Consagração do Aposento

Dentro do círculo infinito da Divina Presença que me envolve inteiramente, afirmo: Há uma só presença aqui, é a da HARMONIA, que faz vibrar todos os corações de felicidade e alegria. Quem quer que aqui entre, sentirá as vibrações da Divina Harmonia.

Há uma só presença aqui, é a do AMOR. Deus é amor, que envolve todos os seres num só sentimento de unidade. Este recinto está cheio da presença do Amor. No amor eu vivo, me movo e existo. Quem quer que aqui entre sentirá a pura e Santa Presença do Amor.

Há uma só presença aqui, é a da Verdade. Tudo que aqui existe, tudo que aqui se fala, tudo que aqui se pensa, é a expressão da Verdade. Quem quer que aqui entre sentirá a Presença da Verdade.

Há uma só presença aqui, é a da Justiça. A justiça reina neste recinto. Todos os atos aqui praticados são regidos e motivados pela justiça. Quem quer que aqui entre sentirá a Presença da Justiça.

Há uma só presença aqui, é a presença de Deus, o BEM. Nenhum mal pode entrar aqui. Quem quer que aqui entre sentirá a Presença do Bem.

Há uma só presença aqui, é a presença de Deus, a VIDA. Deus é a vida essencial de todos os seres. Eu sou do corpo e da mente. Quem quer que aqui entre sentirá a Divina Presença da Vida e da Saúde.

Há uma só presença aqui, é a presença de Deus, a PROSPERIDADE. Deus é prosperidade,

pois Ele fez tudo ocorrer e prosperar. Deus se expressa na prosperidade de tudo o que aqui é empreendido em Seu nome. Quem quer que aqui entre sentirá a Divina Presença da Prosperidade e da Abundância.

Pelo símbolo profético das 12 Tribos, onde em abraço harmonioso com as bênçãos universais da Sabedoria, do Poder e da Alegria, a presença da Divina Sabedoria manifesta-se aqui. A presença da Alegria Divina é profundamente sentida por todos que aqui penetram.

Na mão perfeita abrangida entre o meu em silêncio e o meu Esplendor que é Deus em mim, venço este recinto a perfeita expressão de todas as qualidades positivas que há em mim e em todos os seres.

As vibrações dos meus pensamentos são forças de Deus em mim, que aqui fazem a manifestação e aqui se irradiam para todos os seres, constituindo este lugar um centro de emissão e recepção de tudo quanto é Bem, Alegria e Prospero.

OM MANI PADME HUM.

Oração

Agadeo-te, Oh! Deus, porque este recinto está cheio da Tua Presença.

Agadeo-te, porque vivo e me movo por Ti. Agadeo-te, porque vivo em tua Vida, Verdade, Saúde, Prosperidade, Paz, Sabedoria, Alegria e Amor.

Agadeo-te, porque todos que aqui entram sentirão Tua Presença.

Agadeo-te, porque estou em Harmonia, Amor, Verdade e Justiça em todos os seres.

8. Considerações finais

Que este [união do possível com o necessário] seja por ele cunhado na
ilusão e na verdade, nos jogos da sua imaginação e na seriedade de
seus atos, cunhado em todas as formas sensíveis e espirituais e
lançado em silêncio no tempo infinito.¹⁷¹
Friedrich Schiller

A intenção ao escrever a tese foi pensar a produção artística que é desenvolvida em perspectiva holística e integral da existência humana, tendo como referência principal a experiência espiritual. A analogia da produção artística com as práticas espirituais é apropriada por se tratar de experiências voltadas para si, de descobertas pessoais e de entendimentos sobre o corpo e o mundo, físicos e espirituais.

Foi considerada material artístico a experiência porque o conhecimento dos estados místicos só pode ser obtido através da experiência espiritual; a razão não os consegue definir, nem a eles se chega por dedução.

Da relação entre a experiência espiritual e a produção artística resultaram quatro considerações:

1- Através da experiência espiritual podemos identificar em nós mesmos nossos reais interesses e necessidades.

2- A experiência espiritual, vinculada à arte, possibilita o contato com a experiência criativa, que é fundamentalmente a vivência de um sentimento de liberdade; portanto, o espiritual na arte é o exercício da liberdade.

3- O conhecimento dos estados místicos só pode ser obtido através da experiência espiritual. A experiência mística, como vimos, é um sentimento de união com o Absoluto em que vivenciamos plenamente o amor, a liberdade e a alegria; elementos que se estabeleceram como modelos para a produção artística.

4- Qualquer ser humano pode ter acesso a essas experiências; basta querer, e o que caracteriza a diferença entre artistas e não artistas é o fato de o artista interessar-se em criar e desenvolver sistemas normativos e operativos capazes de desvelar tais sentimentos no mundo.

¹⁷¹ Schiller, Friedrich. Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994, p.47.

Para mim, a experiência espiritual tornou possível entender a produção artística como comunicação afetiva e, assim, priorizar as relações humanas com ações e obras voltadas para as microrrelações, em especial na troca de informações e na possibilidade de compartilhar as experiências.

Tanto a arte quanto a espiritualidade tratam de representações simbólicas, de invenção, criação e liberdade; a produção artística, fruto dessas duas tendências, é entendida como uma forma de integrar os diversos componentes que fazem parte do complexo sistema configurado pelas experiências espiritual e a criativa. Nesse contexto, uma produção artística é considerada bela quando consegue demonstrar que qualquer pessoa pode vivenciar plenamente uma experiência criativa.

Existe uma motivação social e política quando a proposta se coloca contrária a algumas tendências contemporâneas, como a indiferença social, a descrença na espiritualidade, o consumismo e a utilização irracional das riquezas naturais; não se trata de propor embates, mas recomposição de práticas já experimentadas pelo homem e que harmonizam as relações do indivíduo com ele mesmo, com a sociedade e com a natureza.

O mais interessante em apresentar, como artista, um estudo com tais singularidades, é que dessa forma estou vivenciando todas as experiências possíveis que uma empreitada desse porte proporciona.



II.48
Julio Ferreira Sekiguchi com farda do Santo Daime, 2011
Laboratório – Meier, Rio de Janeiro

O amor, o trabalho e o conhecimento são as fontes da nossa vida.
Deveriam também governá-la.
Wilhelm Reich

9. Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. “Como todos os outros”: arte e estética na antropologia modernista. In: *Arte & Ensaios*, n.8, Rio de Janeiro, 2001, p.50-61.
- APEL, Karl-Otto. La rationalité de la communication humaine dans la perspective de la pragmatique transcendantale. In: *Critique*, n.493-494, juin-juillet, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- _____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- ATTENBOROUGH, Richard. *As palavras de Gandhi*. Rio de Janeiro, 1982.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- AUSTIN, John Langshaw. *Sentido e percepção*. Tradução de Armando Manuel Mora de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBOSA, Pedro Franco. *Espiritismo básico*. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70 Lta, 1980.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Cultrix, 1977.
- _____. *A morte do autor*. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BASTOS, Jorge. *O deserto e as tentações de santo Antão*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática SA, 1992.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- BATTOCK, Gregor. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *O poema do haxixe*. Rio de Janeiro: Clássicos Econômicos Newton, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural SA, 1975. Os Pensadores XLVIII.
- _____. *O autor enquanto produtor*. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

- BERGSON, Henri. A evolução criadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. Cartas, conferências e outros escritos. São Paulo: Abril Cultural SA, 1974. Os Pensadores XXXVIII.
- BESANT, A.; LEADBEATER, C. W. Formas de Pensamento. São Paulo: Editora Pensamento.
- BESANT, Annie. O homem e os seus corpos. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1925.
- Beuys, Joseph. Relâmpago com claridade sobre veado. Catálogo da XX Bienal de São Paulo, São Paulo, 1989.
- _____. Catálogo da exposição Os múltiplos Beuys. Rio de Janeiro: Sesc-RJ, 25 de abril a 27 de maio de 2001, 2001.
- A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: SBCI/Paulus, 1973.
- BLAVATSKY, H.P. A sabedoria tradicional, o registro da ciência dos iluminados. São Paulo: Hemus Editora Ltda., 1982.
- BOADELLA, David. Nos caminhos de Reich. São Paulo: Summus, 1985.
- BOCHNER, Mel. Barnett Newman: pintura escrita/escrita pintura. In: Arte & Ensaios, n 9, Rio de Janeiro, 2002, p.71-75.
- BOFF, Leonardo; BETTO, Frei. Mística e espiritualidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.
- BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BORNHEIM, Gerd A. Os filósofos pré-socráticos. São Paulo: Editora Cultrix Ltda.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETT, Guy. Lygia Clark: Seis Células. In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CABANNE, Pierre. Duchamp & Cie. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1997.
- _____. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAIRO, Nilo. Guia de medicina homeopática. São Paulo: Livraria Teixeira, 1982.
- CALABRASE, Omar. Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1993.
- CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMILA, Gray. O grande experimento. Arte russa 1863. 1922. Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worlwhitewall Editora Ltda, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. A imagem mítica. Campinas: Papyrus, 1994.
- CAPRA, Fritjof. O tao da física. São Paulo: Ed. Cultrix Ltda., 1975.

- CHEVALIER, Jean. Dicionários de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHIPP, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLARK, Lygia. Meu doce Rio. Rio de Janeiro: Gráfica Vitória, 1984.
- _____. Catálogo. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- CONNAISSANCE DES ARTS: Yves Klein. Paris: SFPA, 2006. (Hors-série)
- COSTA, Marco Antonio F. da. Metodologia da pesquisa: conceitos e técnicas. Rio de Janeiro: Interciência, 2001.
- DANTO, Artur C. Arte sem paradigma. In: Arte & Ensaio n.7, Rio de Janeiro, 2000.
- DANTO, Arthur C. Quando a forma se transformou em atitude e além. In: Arte & Ensaio n. 10. Rio de Janeiro, 2003.
- DE DUVE, Thierry. Voici, 100 ans d'art contemporain. Bruxelles: Ludion/Flammarion, 2000.
- DE LÉRY, Jean. Viagem à terra do Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1961.
- DERRIDA, Jacques. Khôra. Campinas: Papyrus, 1995.
- DEWEY, John. Experiência e natureza: a arte como experiência. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DIONÍSIO, o Areopagita, Santo. Teologia mística. Rio de Janeiro: Fissus, 2005.
- DOMINGUES, Diana (org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- A DOCTRINA de Buda. São Paulo: Bukkyo Dendo Kyokai, 1982.
- DUBY, George. São Bernardo e a arte cisterciense. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ECO, Humberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 1971.
- _____. O pêndulo de Foucault. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.
- ELIADE, Mircea. História das crenças e das ideias religiosas, tomos I, II e III. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- FABRO, Luciano. Discursos [1966] In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70.[tradução de Pedro Sussekind...et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. Luciano Fabro. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1 de outubro a 9 de novembro de 1997, 1997.
- FELIX, Nelson. Trilogias de Nelson Félix / organização Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

- FERNANDES, Vera Fróes. História do Povo Juramidam; introdução à cultura do Santo Daime. Manaus, SUFRAMA, 1986.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S. A.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FOSTER, Hall. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra SA, 1989.
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. Pintura e sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRANCBLIN, Catherine. Les nouveaux realistes. Paris: Editions du Regard, 1997.
- FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira; PAIXÃO, Márcio Petrocelli. Em torno da metafísica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- _____. O mal-estar na civilização. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- FÜLÖP-MILLER, René. Os santos que abalaram o mundo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- GANDHI. Cartas a Ashram. São Paulo: Hemus Livraria Editora Ltda., 1971.
- GICHTEL, Johan Geog. A senda do homem celeste: narrado por um verdadeiro combatente que a percorreu. São Paulo: Polar, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. A metamorfose das plantas. São Paulo: Antroposófica, 1997.
- GRAY, Camila. O grande experimento. Arte russa 1863-1922. São Paulo: Worldwhitewall Editorial Ltda. 2004.
- GREENBERG, Clement. Arte e cultura. Ensaios críticos. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papyrus, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1977.
- _____. Martin Heidegger. São Paulo: Abril Cultural SA, 1973. Os Pensadores XLV.
- _____. Ensaios e conferências. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HUXLEY, Francis. O sagrado e o profano. Rio de Janeiro: Primor, 1977.

- HUYSSSEN, Andreas. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- JUNG, C.G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964.
- _____. Sincronicidade. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- JUNG, C.G.; WILHELM, R. O segredo da flor de ouro. Petrópolis: Vozes, 1984.
- KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KARDEC, Allan. O Evangelho segundo o espiritismo. Rio de Janeiro: Celd, 2000.
- _____. O livro dos espíritos. Rio de Janeiro: Celd, 2009.
- _____. O livro dos médiuns. Rio de Janeiro: FEB, 1998.
- KHAN, Musharaff Moulamia. A vida de um sufi. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1973.
- KLEIN, Yves. *Vers L'immatériel*. Paris: Éditions Dilecta, 2006.
- KOSICKI, George W. Guerra espiritual: ataque contra a mulher. Rio de Janeiro: Edições Louva Deus, 1993.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia [1969]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sussekund et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea, n.1, Rio de Janeiro: PUC.
- _____. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Ed. Alianza Editorial, 1996.
- KUH, Katharine. Diálogos com a arte moderna. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1965.
- LEADBEATER, C. W. A clarividência. São Paulo: Editora Pensamento. 1925.
- _____. Os sete manuais da teosofia VI. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.
- LE GOFF, Jacques. São Francisco de Assis. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LOYOLA, Inácio de. Exercícios espirituais. São Paulo: Edições Loyola. 2005.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. Maiakóvski Poemas. Tradução Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.
- MONTAIGNE. Montaigne. São Paulo: Abril Cultural SA, 1972. Os Pensadores XI.
- MONTEIRO, Marcus (org.). Devoção e esquecimento: presença do Barroco na Baixada Fluminense. Nova Iguaçu, RJ: Sesc, 2002.
- NASCIMENTO, Evandro. Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte. São Paulo: Editora Ática SA, 1991.

- OLIVEIRA, José Lisboa M. de. Viver os votos em tempos de pós-modernidade. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- PATAI, Raphael. O mito e o homem moderno. São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.
- PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. O despertar dos mágicos. São Paulo: Difel, 1984.
- O PENSAMENTO vivo de Gandhi. São Paulo: Martin Claret, 1983.
- PERCHERON, Maurice. Buda e o budismo. 3. ed.. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- PERLOFF, Marjorie. O momento futurista. São Paulo: Edusp, 1993.
- PLACE, François de (ed.). Os cistercienses: documentos primitivos. Tradução de: Irineu Guimarães. São Paulo: Musa; Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1997.
- PLATÃO. Timeu e Crítias ou A Atlântida. São Paulo: Hemus Livraria Editora Ltda, 1981.
- PLOTINO. Tratado das Enéadas. Tradução, apresentação, introdução e notas de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.
- PRABHAVANANDA, Swami. O sermão da montanha, segundo o Vedanta. São Paulo: Editora Pensamento, 1963.
- PRADO JÚNIOR, Bento. Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- RAMACHÁRACA. Jnana Yoga. São Paulo: Editora Pensamento, 1967.
- READ, Herbert. O significado da arte. Lisboa: Editora Ulisseia.
- REICH, Wilhelm. A função do orgasmo. São Paulo: Editora Brasiliense SA, 1975.
- _____. Escuta, Zé ninguém!. Caldas da Rainha: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1982.
- _____. O assassinato de Cristo. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- REZNIK, José. Arquitetura: ideias e conceitos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- RIBON, Michel. A arte e a natureza. São Paulo: Papirus, 1991.
- RICHARD, André. A crítica de arte. São Paulo: Martins Fonte, 1988.
- RICHTER, Hans. Dada: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RICKEY, Geroge. Construtivismo. origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROOB, Alexander. Alquimia & misticismo. Lisboa: Taschen, 2006.
- RYCROFT, Charles. As ideias de Reich. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure de l'artiste. In: Communications. La Création. Dirige par François Flahalt ET Jean-Marie Schaeffer.
- SCHAPIRO, Meyer. A dimensão humana na pintura. São Paul: Cosac & Naify Edições, 2001.

- SCHILLER, Friedrich, Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- SIMMEN, Jeannot; KOHLHOFF, Kolja. Malevitch Kazimir, vida e obra. Colônia: Köonemann, 2001.
- SLOTERDIJK, Peter. Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estalação Liberdade, 2000.
- STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1974.
- STEINER, Rudolf. A sciencia occulta no circumtraçado. Rio de Janeiro: Tupy Ltda, 1966.
- _____. O conhecimento dos mundos superiores: a iniciação. São Paulo: Antroposófica, 1996.
- SUBIRATS, Eduardo. Da vanguarda ao pós-moderno. São Paulo: Nobel, 1984.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. Introdução ao zen-budismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1977.
- TERESA, de Jesus, Santa. Caminho de perfeição. São Paulo: Paulinas, 1977.
- TSE, Lao. O livro do caminho perfeito. São Paulo: Ed. Pensamento, 2000.
- TUCHMAN, Maurice (org.). The spiritual in art: Abstract Paiting 1890-1985. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/Bbeville Press Publishers, 1986.
- TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- VAN DE BEUQUE, Guy. Experiência do nada como princípio do mundo. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- VIVEKANANDA, Swami. Karma-Yoga. São Paulo: Editora Pensamento, 1966.
- WEITEMEIER, Hannah. Yves Klein (1928-1962). Lisboa: Taschen, 2001.
- WILHELM, Richard. I Ching, o livro das mutações. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.
- WITTKOWER, Rudolf. Escultura. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonatan; HARRISON, Charles. Modernismo em disputa. A arte desde os anos 40. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- ZANOLA, Renato (org.). Arte e espiritismo. Rio de Janeiro: Celd, 1996.

Sítios

Sociedade Antroposófica do Brasil:

<http://www.sab.org.br/>

Galileu .globo.com

http://galileu.globo.com/edic/100/con_goethe2.htm