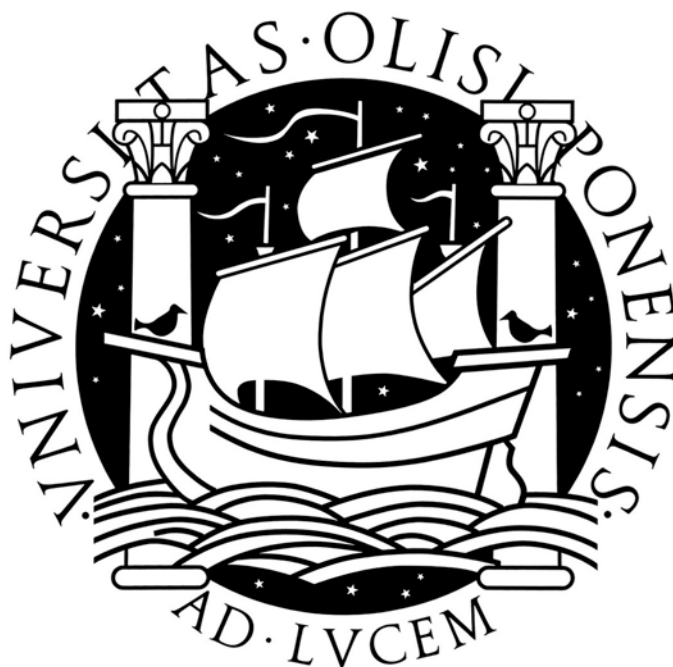


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MÃE: ESSÊNCIA CRIADORA

Olhares contemporâneos sobre a Iconografia Mariana

Ana Filipa Lino Rebordão

Mestrado em Pintura

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MÃE: ESSÊNCIA CRIADORA

Olhares contemporâneos sobre a Iconografia Mariana

Ana Filipa Lino Rebordão

Mestrado em Pintura

Dissertação teórico-prática orientada pela Professora Catedrática Isabel Sabino

2011

Resumo:

Na dissertação dão-se exemplos de artistas cuja visualidade se ancorou na Iconografia Mariana e no desejo de perpetuar ou compreender a relação mãe-filho. Pretende-se explicar a criação artística com base na figura materna (símbolo de amor), daí recorrer às imagens sacralizadas da Mãe, concretamente, da Virgem Maria. Acredita-se ser mais fácil atingir o público com imagens estabelecidas na cultura visual e a sua reinterpretação possibilita a entrada num universo interior. Soma-se um domínio visual com um criativo por forma a justificar um terceiro: espiritual. Existe um objectivo latente neste processo artístico: alcançar uma essência e espiritualidade contemporâneas através da arte e compreender o processo artístico dos autores tratados.

Palavras-chave:

Iconografia; Virgem; Mãe; Amor; Essência; Criação

Abstract:

The dissertation is based on examples of contemporary artists whose work is based on and around Marian iconography and their attempts to perpetuate and understand the mother-child relationship. The intention is to explore and explain art based on the mother figure (the symbol of love) and then reuse the sanctified image of the Mother; specifically the Virgin Mary which they believe is able to more easily reach a public set within a modern visual culture. Its reinterpretation allows entry into a universe which joins a visual domain with a creative one that in turn justifies a third: the spiritual. The underlying objective in the artistic process is to achieve a contemporary essence and spirituality in art and to understand the artistic ideas and processes of the artists investigated.

Key-words:

Iconography; Virgin; Mother; Love; Essence; Creation

Agradecimentos

Dedico o primeiro agradecimento à minha orientadora Professora Doutora Isabel Sabino. A confiança que me transmitiu ao longo deste percurso académico foi o incentivo fundamental para que esta dissertação tomasse forma.

Deixo ainda os meus mais sinceros agradecimentos ao Professor Doutor Carlos Vidal pelas valiosas sugestões bibliográficas e ao Professor Doutor Tomás Maia, que num primeiro momento acompanhou, sugeriu e corrigiu as minhas considerações sobre Pier Paolo Pasolini.

Agradeço ainda à minha colega Inês Mesquita que muito me ajudou na pesquisa bibliográfica

Índice

Introdução	2
1. Virgem - Imagens de fé	9
1.1. <i>Maria</i>	9
2.2. <i>Ícones</i>	16
2. Mãe – Imagens de amor	24
2.1. <i>Frida Kahlo</i>	24
2.2. <i>Bill Viola</i>	29
2.3. <i>Pier Paolo Pasolini</i>	34
2.4. <i>Alexander Sokurov</i>	39
3. Maria – Imagens da essência	46
3.1. <i>Ana Rebordão</i>	46
4. Maternidade. Essência criativa.	54
Considerações finais	72
Bibliografia	77
ANEXOS	83
1.	83
2.	83
3.	98
Índice das Reproduções	99

Introdução

A imagem devocional da Virgem Maria pode ter um papel preponderante na elaboração de objectos de arte contemporânea. Nesta dissertação estudam-se artistas dos séculos XX e XXI cuja imagética não só se ancorou nesta personagem bíblica como se alterou devido a ela. Procura-se saber se a ideia de “Mãe”, quer da perspectiva materna quer da filial, é a força primária que impele à criação. Não há o intuito de desenvolver o mistério religioso que envolve a Virgem. O objectivo deste estudo é reflectir sobre a percepção da iconografia mariana e enquadrá-la no panorama artístico contemporâneo, tentando finalmente constituir a procura pelo espaço perdido – ventre – e amor materno como um método de criação artística.

O objecto de estudo no capítulo 1 é a história da imagem e culto à Virgem Maria, tornando claro que a sua missão consiste na maternidade. É um tema vasto, que envolve apresentar a génese do ícone e enquadrá-lo nas doutrinas da Igreja e crenças populares. No livro “Divine Heiress (The Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople)”, Vasiliki Limberis detém-se no papel fundamental da Virgem na vida cultural e religiosa de Constantinopla. A sua fama cresceu num período crítico, depois de 325, quando Constantino fez do Cristianismo a religião oficial do Império Romano. Maria emergiu como *Theotokos*. Bizâncio foi o local ideal para se iniciar um novo Estado e Religião e, no entanto, a Igreja em Roma era demasiado forte para aceitar ordens do Imperador relativas à religião estabelecida. A autora refere como Constantino foi convertendo o Império à nova fé e como Pulquéria teve um papel fundamental no estabelecimento de *Theotokos* na vida religiosa Imperial.

No livro “De Maria Nunqua Satis”, Judith Marie Gentle e Robert L. Fastiggi expõem como o evento da Palavra de Deus tocou e abençoou a Virgem Maria. Este livro aprofunda o conhecimento da Virgem na história da Salvação e ajuda o leitor a compreender o mistério da maternidade divina sob uma perspectiva católica. A Igreja teve dificuldades em transmitir e estabelecer teologicamente o papel de Maria na economia da Divina Revelação. Através de Concílios, os padres da Igreja desenvolveram doutrinas que expressam as crenças católicas. Maria teve um papel cooperativo junto de Jesus no objectivo de redimir a relação entre ambos e mostrando o carácter sacrificial do seu amor. O livro de Cleo MacNelly Kearns “The Virgin Mary, Monotheism and Sacrifice”, foi fundamental para apresentar o sacrifício de Maria e a sua importância para as religiões monoteístas.

Maria é uma figura chave na economia sacrificial, que pressupõe a oferta de alguma coisa para abrir caminho à comunicação com o divino. Os cristãos tomaram-na como mediadora de

Deus através do sacrifício expiatório do seu filho na cruz. Nos momentos de sacrifício estabelecem-se fronteiras sociais e religiosas à luz das ofertas e transformações substanciais. A Virgem, com a sua única identidade, ajudou a estabelecer a nova ordem sacrificial em nome do seu filho.

Serão consultados outros autores religiosos como Hans Urs Von Balthazar e Joseph Ratzinger, cujo livro "Mary (the Church at the source)" é basilar na elaboração do capítulo 1. Os autores apresentam de forma sumária os princípios que regem a elaboração das imagens da Virgem e colocam esta figura bíblica na origem da Igreja católica, detendo-se no seu papel mediador da fé cristã. O Papa Bento XVI vê Maria como crente perfeita e interpreta as palavras de Jesus na hora da morte como algo muito eficaz no estabelecimento da maternidade espiritual da Virgem. Ratzinger considera que a Igreja perde a dimensão feminina se se afastar da mariologia. A figura da Virgem ajuda à compreensão da Igreja como organismo de Cristo ao invés de uma organização, a sua imagem é portanto um modelo da Igreja. Nesta linha de estudo é importante o livro "Image, Icône, Économie (Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain)" de Marie-José Mondzain, pois a autora apresenta os modelos icônicos da Virgem com o Menino, ou seja, as imagens ancestrais do amor entre mãe e filho.

O capítulo 2 divide-se entre dois artistas plásticos e dois realizadores: Frida Kahlo e Bill Viola, Pier Paolo Pasolini e Aleksander Sokurov. Os textos caminham em torno do amor materno e da influência exercida no trabalho dos autores, acabando por dar imagens contemporâneas da Iconografia Mariana.

O subcapítulo 2.1. diz respeito à pintora Frida Kahlo e à forma como se representava desenraizada e em luto pelos filhos que abortou. Foi uma pintora que perpetuou a morte dos seus filhos em imagens que muito devem à iconografia cristã, por isso o capítulo a ela dedicado centra-se na interpretação das pinturas *My birth* e *Henry Ford Hospital*. É consultada a biografia ficcionada de Jamis Rauda, cuja escrita romanceada envolve o leitor na vida sofrida da artista. O livro "Frida Kahlo" de Elizabeth Carpenter tem uma abordagem mais rigorosa, conjuga textos de autores que enquadram o trabalho da pintora no contexto histórico e cultural da época.

Neste capítulo, bem como em toda a dissertação, não há o intuito de criticar ou alterar a fé, pois Frida Kahlo trabalhou sobre uma cultura visual e não sobre uma crença. O misticismo é um conceito que pode ser usado ocasionalmente sem causar danos às conversações sobre

arte e religião. A arte é mística quando envolve uma relação íntima, pessoal ou privada com algo transcendente. É esta a clássica definição de misticismo. Todavia, alguns artistas afastam-se desta definição por a acharem demasiado institucionalizada. Este estudo não tenciona deter-se na religião, apenas a refere devido à aura das imagens iconográficas marianas. As questões sobre se os objectos estudados são ou não religiosos não tem solução evidente, reflectindo a dificuldade do assunto. É impossível falar sensivelmente de religião e ao mesmo tempo orientar a arte de maneira informal e inteligente, mas deve-se tentar, daí a pertinência deste estudo. De maneira difícil de determinar, o nome Deus ainda faz parte da linguagem da arte, apesar de estar dela distanciado.

No subcapítulo 2.2. aborda-se Bill Viola com uma peça considerada “verdadeira obra de arte” e fruto de um sentimento de amor e perda. O *Triptico de Nantes* toca profundamente o observador e é considerado emocionalmente genuíno e artisticamente lúcido. Dentro da bibliografia existente seleccionam-se livros temporalmente espaçados e entrevistas mais recentes, sendo assim possível expor perspectivas mais contemporâneas do vídeo-artista e, em simultâneo, o seu percurso profissional. Expõe-se a crítica de autores ligados à exposição de Bill Viola no Getty Museum em 2003. A consulta do catálogo fornece informação sobre as obras mais recentes do vídeo-artista, mas também do início da sua carreira artística. O livro “Bill Viola”, de 1994, é útil para a compreensão dos suportes expositivos por ele usados e justificação do recurso ao vídeo – tema recuperado no capítulo 4. Grande parte das informações são recolhidas de entrevistas feitas a Viola, sendo ainda consultados os textos “El Sonido del Rastreo de una Línea”, escrito por Bill Viola, “El lentísimo teatro del Tiempo y la Eternidad” de Guillermo Solana e “La Luz Entra en Ti”, outra entrevista a Bill Viola; todos estes títulos provêm da revista periódica “Arte y Parte”. Embora consultada, a tese “A obra de Bill Viola e a investigação de si próprio” pouco se revê neste trabalho, visto centrar-se sobretudo numa descrição primária das obras do vídeo-artista.

O subcapítulo 2.3. relaciona os filmes *Mamma Roma* e *Evangelho segundo Mateus* de Pier Paolo Pasolini. Este soube manter a suspensão temporal da arte antiga na imagem em movimento de forma genuína, o que nem sempre acontece nos trabalhos de Bill Viola. As mulheres apresentadas nos filmes de Pasolini são opostas – uma prostituta e outra Santa Virgem – contudo, estão unidas pelo mesmo sentimento de amor e perda. No *Evangelho segundo Mateus* Pasolini segue o texto bíblico, oferecendo uma Virgem ausente e silenciosa, cuja única voz é a música que acompanha as suas cenas. Por outro lado, *Mamma Roma* – a personagem do filme homónimo – desdobra-se em tentativas de salvar o filho de um destino

que se adivinha terrível, ela encarna, no fundo, a loba que alimenta a fundação de Roma através do corpo. Por estranhas contradições, será transformada numa *Mater Dolorosa* que vive e morre em movimento; Maria fá-lo em pausado silêncio. Este capítulo ancora-se nos poemas onde Pasolini expressou sentimentos de profundo amor pela mãe, num exercício de interpretação em que é possível compará-la tenuemente à Virgem Maria. Também é essencial o livro "Pier Paolo Pasolini – o sonho de uma coisa" na elaboração deste texto.

Por fim, o filme *Mãe e Filho* de Aleksander Sokurov mostra uma relação de amor e sacrifício entre um filho e uma mãe moribunda. Vê-se este filme como um registo livre da iconografia mariana, devido ao amor expresso e sacrifício, recorrendo a uma extrema lentidão de movimentos. Existe pouca bibliografia relativa ao autor, por isso alguma informação provém da internet e de entrevistas, destacando assim o pequeno livro da Cinemateca Portuguesa "Alexander Sokurov".

O capítulo 3.1. refere-se ao corpo de trabalho de Ana Rebordão – sobretudo ao texto "História de Maria" - e à forma como se une pela escrita, pintura e vídeo. Nas suas produções encara-se a mãe de Cristo enquanto personagem ambígua, que se desloca entre realidade espiritual e carnal em busca de si e do seu duplo – filho. Nesta procura imagética, os gestos suspensos das pinturas dão lugar a acções simbólicas. Mantém-se, todavia, a predominância iconográfica. A autora procura o que considera "a essência" de Maria. Após explorar os outros autores dá-se lugar a uma interpretação livre e individual da iconografia mariana, com a apresentação e reflexão sobre o trabalho plástico de Ana Rebordão. São apresentados vídeos e pinturas realizadas e que tiveram por base o texto "História de Maria". Os autores tratados neste estudo revelam então algum impacto na sua forma de processar imagens e procurar a essência da iconografia mariana – a forma como incide no seu imaginário e se expande às obras de arte.

A personagem Maria é uma mulher que sonha e que receia um mundo exterior fundamentalmente masculino. É uma mulher que se sabe mãe em potência e por isso se vê enquanto criadora de vida. Nas obras permanece a dúvida sobre a matéria dos seus filhos – se filho mortal (biológico) se filho imortal (obra de arte). Jesus é visto enquanto imagem e nem a própria criadora consegue discernir a sua essência. Desta forma, reconhece-se na mulher-artista uma dupla capacidade de gerar vida e uma intuição sensível e inconsciente. A maternidade biológica e espiritual impelem a artista a obter formas mediante códigos. São uma só, ela e Maria, e vivem na constante angústia de perder os seus filhos.

O conteúdo do capítulo 4 poder-se-á subdividir entre quatro temas: percepção, médium, imagem e psique. Conjugam-se características pessoais partilhadas pelos autores estudados, a saber, sentimentos de perda, abandono e amor e as suas escolhas visuais. Desta forma, realiza-se um intrincado exercício de comparação com vista a justificar a criação e percepção das imagens marianas. Tenta-se posicionar a iconografia de Maria, a sua dimensão materna e sacrificial, como fonte inesgotável de criatividade. A par da inspiração transmitida por esta figura, são apresentados os médiuns utilizados pelos autores. A sua forma de expressão condiciona a percepção das suas imagens e declara objectivos concretos – atingir o observador com uma estética de sonho (com esbatimentos e cadências) ou com uma estética real (com sangue e lágrimas). As escolhas de cada um dos autores advêm de obscuras aproximações e contradições imagéticas e sentimentais, ainda mais confusas porque inseridas num universo artístico contemporâneo e provenientes da esfera religiosa. Para que se compreendam estas questões, deve-se separar os conceitos de religião e espiritualidade.

Entende-se por espiritualidade um sistema de crença privado, subjectivo e muitas vezes inominável. Espiritualidade pode então ser uma parte da religião mas não o seu todo. Muitos artistas são espirituais não sendo religiosos, pois dependem de actos de devoção idiossincráticos, individuais e privados. No entanto, espiritualidade não tem a ver com crenças *New Age*. Considera-se que a arte não é um substituto da religião, isto porque a arte séria cresceu destacada da religião. Contudo, relembra-se que existe qualquer coisa de religioso ou espiritual na arte moderna, talvez na forma como conjuga os fragmentos do nosso quotidiano.

A consulta de dois livros do historiador americano James Elkins permite compreender que o autor constata existir pouca arte moderna religiosa em museus. Avança ainda com a ideia de que toda a arte é religiosa porque expressa uma esperança de transcendência e que o facto de não estar patente em museus se deve ao desconhecimento dos teóricos académicos no que respeita à relação entre arte e religião. O Modernismo, segundo o autor, está ligado à religião como qualquer outro movimento anterior esteve. Dan Siedell também questiona o que é a arte religiosa e qual o seu papel no panorama artístico contemporâneo. Em ambos os autores se adivinha a influência de Hans Belting, cujas ideias expressas no livro "A verdadeira imagem" são recuperadas. Este livro é igualmente um pilar ao longo de todos os capítulos da dissertação.

Mark B.N. Hansen defende que a imagem digital está ligada ao corpo humano, opondo-se aos argumentos de Deleuze. Este considerava o enquadramento tecnológico como fonte de

imagens cuja relação com o corpo era possibilitada após esse enquadramento. Hansen dá o exemplo de Bill Viola para defender que o trabalho dos novos media potenciou a mudança do visual para o afectivo. O autor apoia-se em estudos do biólogo Francisco Varela sobre as fontes da consciência do tempo para sustentar a sua teoria. O vídeo é um mediador privilegiado na transição do cinema para o digital, é um tempo de uma geração com uma relação diferente com o cinema pois existe a cultura da repetição e *slowmotion*.

O livro de Thorsten Botz-Bornstein fala do cinema e da estética de sonhos de Sokurov. O autor recupera Plotinus e a filosofia mística e conceito de graça por ele desenvolvidos. O filme é um fenómeno realista, por isso difere da inevitável estilização da realidade que é a pintura.

Estes estudos são expostos no capítulo 4 de forma muito sumária, na tentativa de abranger e questionar os médiuns utilizados pelos artistas estudados na dissertação. A pintura, escrita, cinema e vídeo exerceram uma influência específica no processo artístico de cada um, a par do amor materno, da imagem da Virgem e da dimensão sacrificial humana.

A “contemporização” iconográfica não passará pela inclusão de objectos modernos nas imagens, mas pela capacidade de desenvolver actos universais e simbólicos. É na estranheza que se abre caminho para o íntimo do indivíduo e para o colectivo. Para realçar esta perspectiva íntima foi consultado o livro “Art and Thought”, sobretudo o capítulo de Griselda Pollock que questiona a forma como se pensa o feminino esteticamente.

Pier Paolo Pasolini é recuperado quando se refere a predisposição para criar arte, aí sendo expostas perspectivas de Lacan mas, sobretudo, recorre-se ao texto “Luto e Melancolia” de Sigmund Freud. O vazio e sentimento de perda é comum a todos os artistas estudados, sendo por essa razão que criam e se identificam com as imagens da Virgem Maria.

Considera-se fundamental a realização de um estudo que une autores tão diferentes a uma essência criativa comum – a imagem da Mãe. É portanto uma investigação que dá uma perspectiva do trabalho criativo com base na figura da Virgem Maria, cujo carácter materno das imagens potencia artistas contemporâneos a Criar. Ao realizar este estudo, fornecem-se dados importantes para a compreensão do processo artístico e faculta-se ao leitor perspectivas inéditas que lhe permitem compreender a pintura, quer do passado, quer actual.

Defende-se que os autores tratados criaram porque sentiram a presença simbólica da “Mãe” e por isso recorreram às imagens da Virgem Maria. Não é necessário que exista fé ao pensar estes objectos e criar outros a partir deles. Os artistas abordados criaram diálogos inter-

religiosos através da própria cultura e origens. O que sentiram pela perda/abandono da mãe e, no caso de Frida Kahlo, por não conseguir ser mãe, proporcionou a criação de obras verdadeiras que atingem uma essência na arte: a do primeiro amor, brilhantemente transposto para obras de inspiração mariana.

No processo criativo é fundamental aplicar um método de simbolização individual mas aberto ao colectivo. Ana Rebordão incide sobre a iconografia mariana – pensa-a como alegoria - por acreditar ter algo de profundamente universal que permite ao indivíduo transformar o próprio interior. Isto porque é uma visualidade enraizada em qualquer sociedade ocidental. É uma imagem da maternidade perfeita e, quando alterada, continua a incidir na imaginação do observador. Quando se modifica uma imagem subverte-se o sentido original, mas isso não significa que se pretende atacar ou enaltecer os aspectos religiosos. Quer-se criar um modelo de produção cultural sensível aos vários domínios da inteligência humana, que prove a capacidade do artista gerar uma espiritualidade contemporânea através de um domínio visual (iconografia mariana) e um criativo (essência materna)

1. Virgem - Imagens de fé

1.1. Maria

A ancestral definição da Virgem Maria, *Theotokos*, afirmava o laço indissolúvel entre o novo e o antigo, pois ela própria ligava Israel e Cristianismo, ou Sinagoga-Igreja. O teólogo grego Origen foi o primeiro a descrevê-la como *Theotokos*¹. Também Aélia Pulquéria foi das primeiras defensoras deste título. No Império Bizantino ela teve grande influência no estabelecimento da fé cristã. Tomou todos os ataques dirigidos à Virgem como ofensa pessoal, pois a própria havia tomado a vida de Maria como modelo a seguir². Em 450 é Pulquéria quem governa o Império, destinando a sua vida pública a *Theotokos*. Para estabelecer o culto à Virgem em Constantinopla dedicou-lhe três Igrejas e possibilitou que lhe fossem destinadas cerimónias públicas³. A devoção de Pulquéria foi essencial para que as tradições religiosas sobre Maria se desenvolvessem.

Maria aparece intimamente ligada ao divino e ao humano no Evangelho de Lucas. Antes de Constantino ela era uma figura nunca mencionada na literatura extra-canónica. Vasiliki Limberis cita todas as referências históricas relativas a Maria, sendo que a mais antiga data do ano 110. Apesar de ter havido alguma relutância no desenvolvimento desta figura trazida por Lucas, o poder da sua vida capturou o coração de muitos crentes. As histórias apócrifas foram escritas por volta dos anos 140-160 e estão plenas de crenças populares cuja imaginação permitiu que um grande sector da sociedade Greco-Romana compreendesse o cristianismo⁴.

Foi Gregório de Nyssa quem deu uma justificação teológica para a veneração a Maria. Considerou que ela vencera a morte através da virgindade e defendeu que qualquer pessoa tinha esse potencial, bastando-lhe praticar uma vida ascética. Desta forma, o culto à Virgem ganhou novo significado e objectivos⁵.

¹ Cf. Susan HASKINS, "Introduction", in, Vittoria Colonna, Chiara Matraini e Lucrezia Marinella, *Who is Mary?* (Three early modern women on the idea of the Virgin Mary), ed. Susan Haskins, The University of Chicago Press, Chicago, 2008, p. 12

² Cf. Vasiliki LIMBERIS, *Divine Heiress* (The Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople), Taylor&Francis e-Library, 2002, p. 55

³ *ibidem*, p. 57

⁴ *ibidem*, p. 103

⁵ *ibidem*, p. 104



Fig 1, Anónimo, *Nossa Senhora de Pomata*, séc. XVIII

O culto a Deusas-Mães esteve presente em todas as culturas. De Ísis a Pachamama todas elas foram sinónimo de fecundidade e vistas como fonte de vida. A Virgem Maria foi, todavia, despojada da sexualidade que caracterizou muitas dessas Deusas. Foi transformada num ser passivo constantemente reinventado pelos crentes – destacam-se as Virgens negras e recentes Aparições. Foi o poder imaginativo dos fiéis que a tornou um símbolo tão actuante ao longo dos séculos. A imagem da Virgem é a imagem da Mãe, atraindo as mulheres por se reverem nela e os homens por verem nela a própria mãe.

É possível que o culto a Maria derive do culto pagão a Demeter. Tyche era uma entidade sobrenatural que abençoava as cidades e agia como mediação entre outros Deuses. Era ainda uma personificação alegórica da cidade e, com o tempo, os seus deveres foram transpostos para *Theotokos*⁶. Demeter era sobretudo conhecida como Deusa da agricultura e abundância. As Deusas Ísis, Demeter e Tyche sofreram um sincretismo entre elas, pois todas tinham atributos característicos da agricultura⁷. Rhea era chamada “mãe dos Deuses” e “mãe de Zeus”, Demeter “mãe divina de todos”, Ísis “divina mãe”. O que caracterizava a maternidade destas figuras eram os conceitos de alimentação e de crescimento de vida física⁸. A *Theotokos* iniciava-se no conhecimento divino, já que ela era a cura do corpo e a salvação da alma.

Quando se examinam as descrições de Maria no contexto cultural de Bizâncio e nos hinos populares a *Theotokos*, compreende-se que os autores a associaram às Deusas da antiguidade bizantina. Assim, *Theotokos* apareceu como uma entidade pública facilmente venerável. Vasiliki Limberis explana o processo de elevação do culto a *Theotokos* em Constantinopla, percebendo-se como a religião expressa a cultura de um povo. O significado da Virgem para a sociedade bizantina teve um contexto histórico. Os Imperadores actuaram contra os cultos pagãos e inculcaram a veneração às novas personagens religiosas⁹. As funções das antigas Deusas, a identidade imperial de Constantinopla e a humilde serva do Evangelho de Lucas combinaram-se para estabelecer e criar *Theotokos*.

Cleo MacNelly Kearns no estudo “The Virgin Mary, Monotheism and Sacrifice” coloca Maria no centro de grandes ambivalências religiosas. A Virgem imola o seu filho e tem um papel no

⁶ Cf. *ibidem*, pp. 127, 128

⁷ Cf. *ibidem*, p. 130

⁸ Cf. *ibidem*, p. 137

⁹ Cf. *ibidem*, p. 143

discurso sacrificial com futuras implicações no desenvolvimento do monoteísmo, incluindo o papel das mulheres na sustentabilidade das identidades religiosas.

O género de Deus, sendo o progenitor, levanta o problema das mulheres e mães que ganham força na figura de Maria. A figura da Virgem foi uma estratégia para enfrentar as economias que surgiram no campo do humano, sobretudo no que tocava ao poder da invocação de Deus como força paternal¹⁰. Depois dos sacrifícios dos filhos, as histórias das mães enquanto agentes tenderam a ser afastadas dos cenários sacrificiais. Todavia, as mães não desapareceram totalmente, nem foram sempre relegadas ao silêncio, voltando para ajudar a reescrever os termos dos paradigmas religiosos e aproximar a divindade responsável por esses paradigmas.

O corpo da mãe torna-se para os monoteístas o lugar de oposições éticas para o sacrifício do filho. Apesar do significado dos modelos religiosos que ela exemplifica, nunca a conseguimos afastar do papel de mãe – é esta identidade primária que a define nas tradições Cristãs. O seu papel de mãe nas leis que regulam o funcionamento da salvação através do sacrifício, é clarificado no desenrolar da sua vida. Quando oferece o seu filho/vítima, torna-se mãe simbólica desse funcionamento e patrona da transmissão do seu património espiritual ao longo do tempo¹¹. Se tomarmos a figura de Maria como exemplo de um padrão comum entre mães, filhos e sacrifício, compreendemos porque o seu culto evoluiu¹². A lógica do sacrifício criou contradições e consequências marcantes, pois é quase sempre a morte de um ser vivo a resposta a uma ordem divina. De tal forma enraizado, o discurso sacrificial é visto por muitos estudiosos como fundacional de várias sociedades¹³.

Segundo Cleo MacNelly Kearns a Virgem Mãe teve um papel estrutural no sacrifício, tornando-se este parte da sua capacidade de mediação¹⁴. O filho é unicamente dela, Jesus não tem qualquer laço biológico com o pai. Jesus tem apenas uma mãe humana e apenas um pai divino, daí ter uma dupla identidade: ele foi criado pelo poder de Deus e pelo corpo de Maria¹⁵. Kearns liga as personagens bíblicas Sara, Hagar e Maria num discurso de sacrifício materno claro e trágico. Maria testemunha a sua perda e o ganho para a humanidade quando vê o seu filho morrer.

¹⁰ Cf. Cleo MacNelly KEARNS, *The Virgin Mary, Monotheism and Sacrifice*, Cambridge University Press, New York, 2008, p. 12

¹¹ Cf. *ibidem*, pp. 14,15

¹² Cf. *ibidem*, p. 17

¹³ Cf. *ibidem*, p. 28

¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 45

¹⁵ Cf. *ibidem*, p. 89

Cleo MacNelly Kearns cita a autora Mary Foskett quando esta defende que a concepção de Jesus ilustra a subversão da autoridade do marido pela divindade, denotando que Deus controla o ventre¹⁶. Na cruz, a Virgem une-se e desempenha o sacrifício com Jesus. A união entre Mãe e Filho no trabalho da redenção atinge o seu auge no Calvário. Aos pés da cruz ela liga-se, com o seu coração materno, ao sacrifício do Filho. Embora seja mulher e mãe, Maria mostra a maternidade problemática no contexto de ritual e sacrifício¹⁷.

O tema da Virgem sofredora aparece na Idade Média, como testemunham os muitos sermões e poemas escritos por São Bernardo de Claraval (1090-1153) e a ela dedicados. As lágrimas da Virgem reflectem a infelicidade e redenção humanas e talvez seja por isso que os crentes lhe ofereçam *ex-votos*, que vão das peças em ouro às pequenas pinturas ingénuas e populares, quase pagãs. O livro de Pseudo-Mateus ou os contos *Transitus* serviram para detalhar a vida de Maria ao longo da Idade Média, com o propósito de acrescentar informação aos Actos e Evangelhos. Apesar das condenações tridentinas, as imagens dos textos apócrifos proliferaram e as pinturas foram uma arma de Roma contra a ortodoxia¹⁸.

É nos Evangelhos de Lucas e João que a maternidade de Maria transformada aos pés da cruz ganha nova forma simbólica. Contudo, segundo Cleo MacNelly Kearns, mães humanas e filhos divinos não são fáceis de posicionar em termos míticos. A extensão feita pela mãe no contacto com o divino gera o seu próprio drama de pureza e perigo, contaminação e salvação¹⁹. Maria aceita conceber o filho de Deus após questionar o anjo e garantir que a maternidade não colocaria em risco o seu estatuto de virgem e noiva²⁰.

Quando Maria visita a prima Isabel estão ambas grávidas e o ventre da última move-se, fazendo-a compreender o papel destes filhos no mundo. Ela pode validar ou invalidar a sacralidade do filho de Maria e o papel e estatuto de ambos na economia da salvação. Isabel diz “abençoada és tu entre as mulheres” e “abençoado é o fruto do teu ventre”. Nesta resposta adivinha-se o perigo da posição de Maria enquanto elemento desestabilizador da hegemonia de poder masculina. Assim se garante que a transmissão cultural entre gerações é dada não

¹⁶ Cf. *ibidem*, p. 94

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 107

¹⁸ Cf. Susan HASKINS, *op. cit.*, pp. 37, 38

¹⁹ Cf. Cleo MacNelly KEARNS, *op. cit.*, p. 141

²⁰ Cf. *ibidem*, pp. 152, 153

só pelos pais e padres mas também pelas mães e profetas²¹. A maternidade de Maria no Evangelho de Lucas tem uma dupla valência: participa na estabilização da descendência paterna e na ordem da graça, que confere novo estatuto ao materno e feminino. O lugar de Maria na economia da graça é mais misterioso e elusivo que programático²².

Nos últimos séculos a Igreja instituiu o dogma da Imaculada Conceição e da Assunção e protegeu a história da Virgem Maria de ulteriores modificações ou interpretações. A propósito da Imaculada Conceição, já Santo Anselmo de Cantuária (1033/1034-1109) defendia que convinha a Deus criar um homem a partir de uma mãe pura e convinha que aquela Virgem irradiasse uma pureza apenas excedida por Deus. O próprio Filho escolheu-a substancialmente para sua mãe, o que realça a sua pureza física. O Santo refere que Maria está limpa pela fé antes de conceber e defende que o pecado reside na vontade. Caso a Virgem fosse invadida pelo pecado, ela continuaria limpa pela fé²³.

As apreciações dadas por alguns teólogos sobre Maria como mãe genérica estenderam-se para a visão de Mãe da Igreja, não só pela sua obediência na encarnação, mas também na sua comunicação e cuidado espiritual com o crente.

No livro "Mary (the church at the source)" Joseph Cardinal Ratzinger reflecte sobre a doutrina Mariana, explorando temas como a fé na Virgem Maria e a sua relação com a Igreja. Refere também o lado mais humano dessa figura bíblica, considerada a mãe por excelência e uma presença marcante na fundação da Igreja católica.

Ratzinger compara a Virgem ao mistério da terra, referindo que ela é o sagrado solo da Igreja que abdicou da sua substância para dar corpo a uma nova vida²⁴. É evidente a analogia às Deusas-Mães, em particular a Pachamama – venerada pelos povos andinos e que acabou por resultar num interessante sincretismo com a iconografia mariana aquando das invasões espanholas (ver FIGURA 1). O Papa prossegue afirmando que a Igreja contém o mistério da maternidade e amor de noiva que a torna possível, existe apenas amor pela Igreja se este

²¹ Cf. *ibidem*, p. 155

²² Cf. *ibidem*, pp. 187, 188

²³ Cf. Anselm of CANTERBURY, *The Major Works*, ed. Brian Davies e G.R. Evans, Oxford University Press Inc., New York, 1998, pp. 376, 377

²⁴ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, "My word shall not return to me empty!" in, BALTHASAR, Hans Urs Von, RATZINGER, Joseph Cardinal, *Mary (the Church at the source)*, Ignatius Press, San Francisco, 2005, p. 14, 15

mistério existir²⁵. Somente a dimensão Mariana assegura o lugar da afectividade na fé, ou seja, uma correspondência integral entre humano e divino²⁶.

A maternidade de Maria está para além da mera biologia, uma vez que a Virgem recebe a palavra divina no seu corpo e espírito. Ela é corporalmente mãe do Senhor e este facto biológico é uma realidade teológica. A mariologia demonstra que a doutrina da graça não anula a criação, antes a afirma. Desta forma garante uma independência ontológica da criação representada em Maria²⁷. O percurso da Virgem inclui uma experiência de rejeição da parte do filho e a crença mariana traz Cristo ao coração dos fiéis e torna-o inteligível.

Ratzinger conclui que existem três tarefas para uma educação na fé mariana. A primeira centra-se na necessidade de distinguir a devoção mariana, praticando-a e ligando-a à cristologia. Em segundo lugar, esta não deve retirar aspectos do mistério cristão e por último, deve manter a sua essência afectiva, não descurando o aspecto racional. Dado que a devoção mariana se encontra no centro de uma tensão entre racionalidade teológica e crença afectiva, a sua grande tarefa é purificar o coração do fiel pela fé. Se o mediador orgânico para se ver Cristo é o coração purificado, a crença mariana ajuda o homem a redescobrir-se através dele²⁸.

Para Ratzinger é a fé da *Redemptoris Mater* a atitude central que desbloqueia a figura de Maria. O seu ser e trajecto são moldados pela confiança que tem em Deus, mesmo quando a guia através da escuridão²⁹. Maria coloca-se à sua inteira disposição quando aceita ter o Filho de Deus no ventre. O seu "Sim" coincidirá com o do seu filho e a união destes "Sins" torna a Encarnação possível³⁰. Maria concebeu primeiro em espírito e só depois no corpo, ela toca assim no Mistério – pela fé e contacto com a sua auto-revelação³¹. Maria, que dará à luz Jesus, está "cheia de graça" e esta saudação do anjo torna claro que a bênção é mais forte que a maldição³².

O papel de mediação da Virgem deve-se ao seu carácter maternal, que é um todo que vai além do biológico. Na Páscoa, Maria é dada aos homens como Mãe e a sua maternidade provém de um novo amor gerado aos pés da cruz. Quando a tratam por "mulher", segundo

²⁵ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, "The positive function of Mariology in Theology", in, *op. cit.* p. 25

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 27

²⁷ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, "Mariology – Anthropology – Faith in Creation", in, *op. cit.* pp. 30, 31

²⁸ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, "Marian Piety", in, *op. cit.* pp. 35, 36

²⁹ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, "The sign of the woman (I. Mary - the believer)", in, *op. cit.* pp. 48, 49

³⁰ Cf. *ibidem*, pp. 49, 50

³¹ Cf. *ibidem*, p. 50

³² Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, "The sign of the woman (The sign of the woman)", in, *op. cit.* p. 53

Ratzinger, transformam-na no signo de mulher universal. Na narrativa da crucifixão ela é o signo das mulheres que participam maternalmente na batalha contra as forças de negação e é por isso um símbolo de esperança³³.

Maria “cheia de graça”, está entregue a Deus e sem medo do seu destino. Ela é portanto a amante que sente o verdadeiro amor e está pronta a sofrer³⁴. Ela sente a profundidade da Palavra e assim se une inteiramente a Deus, entra num diálogo interior com a Palavra. Ela traduz os acontecimentos em palavras e transporta-os para a sua dimensão interior, sensível e racional - “A Palavra torna-se semente em bom solo”³⁵.

Ao tornar-se pura ouvinte, Maria recebe a Palavra tão totalmente que esta se torna carne em si. A sua maternidade divina e atitude aberta perante Deus fá-la-ão interiorizar a Palavra e devolvê-la ao mundo sob nova forma. Torna-se uma Profetiza³⁶. O autor Andrew J. Welburn considera que na designação “ventre materno” indica-se um lugar no esquema universal de revelação e redenção. Nos Evangelhos, João desviou a atenção do pensamento cristão para a encarnação do Logos, o Cristo pré-existente tirado da carne do ventre da Virgem³⁷.

O período de vida pública de Jesus exige que a Virgem mantenha o silêncio. Para ela foi o tempo de rejeição e escuridão e somente na cena do Pentecostes tudo fez sentido³⁸. A Paixão de Jesus torna-se a Paixão de Maria e esta inicia-se quando o Filho visita o Templo, é aí que a Mãe começa a aprender a libertá-lo. A maternidade só é completa quando a Virgem liberta o ser que nasceu dela, só assim se prepara para o mistério da Cruz. Jesus continua a ser um símbolo de contradição e ela mantém-se até ao fim na dor desta contradição, na dor da sua maternidade messiânica³⁹.

2.2. Ícones

A imagem da Mãe enlutada que segura o Filho morto no colo tornou-se especialmente querida dos cristãos. “Na Mãe compassiva, os sofrimentos de todos os anos encontraram o puro reflexo da divina compaixão que é a única verdadeira consolação”⁴⁰. Ratzinger afirma que a

³³ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, “The sign of the woman (Marian Mediation)”, in, *op. cit.* pp. 57, 58

³⁴ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, “Hail Full of Grace (Elements of Marian Piety according to the Bible)”, in, *op. cit.* pp. 67, 68

³⁵ Cf. *ibidem*, p. 71

³⁶ Cf. *ibidem*, p. 72

³⁷ Cf. Andrew J. WELBURN, *From a Virgin Womb (The Apocalypse of Adam and the Virgin Birth)*, Brill, Leiden-Boston, 2008, p. 164

³⁸ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, *op. cit.* pp. 73,74

³⁹ Cf. Joseph Cardinal RATZINGER, “Hail Full of Grace (Mary in the Pascal Mystery)”, in, *op. cit.* p. 76

⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 77

Bíblia mostra uma íntima Paixão em Deus e que esta constitui amor, que é a sua verdadeira essência. Como Deus ama, o sofrimento em forma de compaixão não lhe é estranho⁴¹. O autor refere ainda o texto hebreu do Antigo Testamento, que fala sobre o sofrimento de Deus com os homens através da palavra *rah^amim* que significa “ventre materno”. Tal como “coração” está para os sentimentos e “rins” está para a dor, o “ventre materno” torna-se um termo que designa “estar com o outro”, torna-se a profunda referência para a capacidade do homem aceitar o outro em si mesmo, para sofrê-lo e assim lhe dar vida⁴². O autor no livro “Jesus de Nazaré” faz a mesma alusão ao ventre materno, dizendo que é uma linguagem figurada do corpo que permite compreender os sentimentos de Deus pelo homem. O amor de mãe está inscrito na imagem de Deus, contudo afirma que “mãe” é uma imagem e não um título de Deus⁴³ - sendo este sempre designado como Pai.

O teólogo Robert Jenson considera que as funções de Maria enquanto “espaço de Deus” a tornaram meio directo e seguro de comunicação. O ventre de Maria é uma nova figuração desse espaço. Ela ofereceu o seu ventre para ser o lugar de Deus no mundo e, como criou este espaço, ajudou à revelação divina. A melhor forma de ver a posição de Maria como espaço para Deus é considerando algumas representações visuais. Nos primeiros séculos cristãos Maria foi sendo cada vez mais representada. Ela era exposta entre estruturas eclesíásticas e imperiais, onde aparecia como padroeira da ordem religiosa e guardiã da continuação das estruturas hierárquicas e masculinas através das quais a sociedade opera. Esta relação é clara nos primórdios da iconografia de Maria, onde se encontram referências à crucifixão, sacrifício e ordens institucionais e religiosas preparadas para proteger os seus legados⁴⁴.

A tipologia mais antiga da representação de Maria – a segurar o filho com a mão esquerda e um gesto dirigido ao observador com a direita – tornou-se um protótipo que gerou uma vasta série de imagens icónicas. Maria segurava o filho junto a si e colocava-o nos joelhos ou abraçava-o, parecendo não desejar libertá-lo para o mundo. No entanto, esta imagem deu lugar a uma outra, onde a mãe já não parece conter a criança. O envolvimento de Maria com o filho foi-se perdendo e associou-se a imagem ao “deixar ir”. Este “deixar ir” antecede e prolonga, segundo Bissera Petcheva, a libertação de Jesus feita por Maria aos pés da cruz⁴⁵.

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 77

⁴² Cf. *ibidem*, p. 78

⁴³ Cf. Joseph RATZINGER, *Jesus de Nazaré*, A esfera dos livros, Lisboa, 2010, p. 187

⁴⁴ Cf. Cleo MacNelly KEARNS, *op. cit.*, pp. 270, 271

⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 277

Também ele dirá "*Noli me tangere*" - Não me detenhas - a Maria Madalena, aquando da Ressurreição, acentuando a ideia de libertação do mundano.



FIG. 2, Giovanni Bellini, *Pietà*, 1505

Na imagem da *Pietà* vê-se a aflição materna de Deus, Maria exibe um ser humano que se deixou afundar no mistério de Deus (ver FIGURA 2). Joseph Cardinal Ratzinger diz que é pela vida humana ter sido sempre sofrimento, que a imagem da Mãe sofredora - do ventre materno de Deus - tem tamanha importância para o cristianismo. "A *Pietà* completa a imagem da Cruz, porque Maria é a Cruz aceite, a Cruz que se comunica em amor, a Cruz que agora nos permite experienciar na sua compaixão a compaixão de Deus. Desta forma a aflição da Mãe é a aflição da Páscoa, que já inaugura a transformação da morte no redentor ser-com do amor"⁴⁶.

"Deus está na carne"⁴⁷: é esta união do divino com o humano que constitui o centro da fé cristã. Ele tomou a carne da Virgem Maria e tornou-se homem⁴⁸. Também Marie-José Mondzain, num belíssimo estudo, refere o modelo icónico da Virgem do contacto. Essa

⁴⁶ Joseph Cardinal RATZINGER, "Hail Full of Grace (Mary in the Pascal Mystery)", in, *op. cit.* pp. 78, 79

⁴⁷ Joseph Cardinal RATZINGER, "Et Incarnatus est de spiritu Sancto ex Maria Vergine (3. God's Footprints)", in, *op. cit.* p. 94

⁴⁸ Cf. *ibidem*, p. 95

imagem servia para mostrar que o ventre virginal e a criança eram uma só e mesma forma. O espaço eclesial munuiu-se dos ícones da Virgem e do Menino para comunicar uma relação física, a Mãe que enlaça o seu filho e cujos rostos estão unidos leva por vezes ao extremo a distorção do pescoço de Jesus⁴⁹ (ver FIGURA 3). O ventre histórico da Virgem foi a gravidez do infinito. A matriz virginal doou a sua forma a um filho que ela não tocava e não limitava. Assim, existia igualmente o ícone da Virgem sem contacto. Este era o modelo mais antigo da Virgens, ditas orantes, que não tocam o Filho. “O corpo do Verbo separa-se das vestes da sua mãe, o nimbo funcionando como uma transparência do útero da Virgem”⁵⁰. A Virgem sem contacto conjugava o próximo e o longínquo e as suas entranhas/útero eram transparentes, para que se conseguisse ver o Filho. O corpo maternal transformava-se em ventre cósmico - figuração do ilimitado. “A Virgem do signo é a Virgem da concepção de um conceito”⁵¹. Era imperativo para a Igreja que o ícone triunfasse e de facto fê-lo, ao tornar-se para os cristãos uma autoridade visível⁵².

Ainda no livro “Mary (The Church at the source)”, Hans Urs Von Balthasar explica que o lugar de Maria na doutrina da Igreja sempre gerou tensões. Alguns defendem que a mariologia ameaça a hierarquia das verdades cristãs. Por outro lado, relembra que as Escrituras não falam de outra mulher com tanto detalhe e frequência⁵³.

O autor faz uma analogia entre as relações humanas estudadas recentemente pela filosofia e sociologia. Centra-se na relação entre pais e filhos e refere que o ser humano desenvolve a auto-consciência através de outros, sobretudo através da mãe. A relação com a mãe é a experiência primordial que o torna consciente de si mesmo. Este acontecimento fundador do humano é um mudo diálogo entre ambos e a base do “estar com”⁵⁴. Assim sendo, Jesus deve à Mãe a auto-consciência e esta ideia sugere novas razões para que a maternidade de Maria seja encarada como especialmente pura. Foi ela quem introduziu Jesus na tradição e o fez reconhecer a sua missão, esta contribuição humana no desenvolvimento de Cristo não pode

⁴⁹ Cf. Marie-José MONDZAIN, *Image, Icône, Économie (Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain)*, Éditions du Seuil, Paris, Février 1996, pp. 199, 200

⁵⁰ *ibidem*, p. 202

⁵¹ *ibidem*, p. 203

⁵² Cf. *ibidem*, p. 205

⁵³ Cf. Hans Urs Von BALTHASAR, “Mary in the Church's Doctrine and Devotion (Introduction)” in, BALTHASAR, Hans Urs Von, RATZINGER, Joseph Cardinal, *Mary (the Church at the source)*, Ignatius Press, San Francisco, 2005, pp. 99, 100

⁵⁴ Cf. Hans Urs Von BALTHASAR, “Mary in the Church's Doctrine and Devotion (I. Mary's Relation to the person and work of her son – 1. A new aspect)” in, *op. cit.* pp 102, 103

ser subestimada⁵⁵. O contacto primário entre mãe e filho é essencialmente espiritual, por isso o espírito individual do filho está sempre ligado ao da mãe.



FIG. 3, Anónimo, *Ícone milagroso de Vladimir*, séc. XII

Deus vai às profundezas da fé de Maria na Cruz porque ninguém a acode e, na escuridão da fé que ela não consegue compreender, deve devolver o filho do seu cumprimento com Deus⁵⁶. Para ser a Mãe do messiânico filho de Deus ela tem de se submeter ao Espírito Santo. Se primeiro foi Maria quem introduziu Jesus nas tradições, depois foi o Filho quem educou a Mãe para a grandeza da sua tarefa, dando-lhe a maturidade necessária para estar sob a Cruz⁵⁷. Quando Jesus recusa receber a visita da sua Mãe quere-la como ninguém, no entanto não a chama pelo nome. “Temos de acompanhar Maria em espírito enquanto ela faz o caminho de regresso a casa e tentar imaginar o seu estado de espírito. (...) A sua fé, que começou por receber tantas confirmações sensíveis, mergulhou na escuridão da noite”⁵⁸. O filho afastou-se dela, mas ela não consegue simplesmente deixá-lo ir. Hans Urs Von Balthasar diz que este

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 103

⁵⁶ Cf. Hans Urs Von BALTHASAR, “Mary in the Church’s Doctrine and Devotion (I. Mary’s Relation to the person and work of her son – 2. The dimensions of the Marian Yes)” in, *op. cit.* p. 104

⁵⁷ Cf. *ibidem*, p. 107

⁵⁸ *ibidem*, pp. 108, 109

treino constante da fé de Maria é necessário para aguentar o sofrimento na Cruz. O filho teve de ser o primeiro a cravar-lhe a espada da dor, trata-a por “mulher” e, enquanto morre, abandona-a. Para ele, a Mãe de Jesus é o arquétipo que nos transcende e o modelo que devemos imitar e a sua imagem ajuda-nos a fazê-lo⁵⁹. Em Maria, a virgindade e a maternidade estão inseparavelmente unidas e a representação do seu manto de graça pode ser encarada como a virginal e maternal fecundidade da Igreja⁶⁰.

A veneração de um ser humano não pode ser confundida com a adoração a Deus. Para o Papa Paulo VI esta veneração provém da Trindade, de Cristo e da Igreja e deve ter fortes alicerces bíblicos, bem como aceitação ecuménica. Por fim, deve também ter em conta características do presente⁶¹. A veneração a Maria é a forma mais certa de se chegar a Cristo. Ao meditar sobre todas as fases da sua vida aprendemos a viver para e com Cristo⁶². A imitação do Sim de Maria abre uma série de possibilidades, já que ela se encontrou em tão diferentes situações. Foi a mulher corajosa que fugiu para o Egito, mas foi também a silenciosa dona de casa, que guardou no coração todos os sentimentos que teve pelo Filho⁶³.

Jesus nunca seria um ser humano se não tivesse nascido de um ser humano. Maria exerceu uma responsabilidade individual ao conceber e dar vida a este ser e isso requer muito mais do seu espírito do que do seu corpo. Cristo sabe que deve o seu ser à sua Mãe⁶⁴. A missão de Maria consistiu na maternidade, o que tornou claro o seu papel de Mãe de todos os membros da Igreja, já que o seu amor ajudou ao nascimento de novos espíritos⁶⁵. A sua imagem icónica é o modo de comunicar universalmente essa verdade religiosa e transporta a sua sacralidade para todos os lugares, manifestando-se aos fieis e fazendo-os renascer no seio da Igreja.

Para Marie-José Mondzain o símbolo icónico mostra a ausência através do traço e prepara a ressurreição. A sua intenção não é melancólica mas nostálgica - qualquer coisa se perdeu e precisa ser reencontrada.⁶⁶ A filósofa refere que o melancólico não é um nostálgico e que perante “essas duas atitudes, melancólica ou nostálgica, disjuntiva ou mediadora, o ídolo dá-

⁵⁹ Cf. *ibidem*, pp. 110, 111

⁶⁰ Cf. *ibidem*, p. 113

⁶¹ Cf. Hans Urs Von BALTHASAR, “Mary in the Church’s Doctrine and Devotion (II. Mary in the Church’s Devotion – 1. Veneration of Mary)” in, *op. cit.* p. 117

⁶² Cf. *ibidem*, p. 117

⁶³ Cf. *ibidem*, p. 121

⁶⁴ Cf. Hans Urs Von BALTHASAR, “The Marian mold of the Church (Owing thanks for oneself in the order of Grace)” in, *op. cit.* p. 131

⁶⁵ Cf. Hans Urs Von BALTHASAR, “The Marian mold of the Church (The Church and Mary)” in, *op. cit.* pp. 142, 143

⁶⁶ Cf. Marie-José MONDZAIN, *op. cit.*, p. 230

se, oferece-se à adoração e ao sacrifício. Inexplicável, o seu mistério resiste a toda a hermenêutica. (...) [o ídolo] renuncia à imortalidade da carne redimida para promover a vitalidade misteriosa dos corpos corruptíveis e dos homens impalpáveis.”⁶⁷ Esta abundância de imagens, de ícones e de ídolos leva inúmeros artistas a divagarem sobre as suas contradições e sentimentos universais que despoletam dentro e fora da Igreja.

Para Jean-Luc Nancy o fio narrativo das pinturas relativas à vida de Cristo é delicado e a história evangélica apresenta-se como uma Parábola. A vida de Jesus é a representação da verdade e ele afirma ser essa verdade, mas a sua vida não representa apenas o invisível, ela é a mesma verdade que se apresenta na representação. Essa é a fé cristã e assim sendo, a verdade torna-se ela própria uma Parábola⁶⁸. A história Evangélica é considerada como uma Parábola de Parábolas e propõe-se simultaneamente como um texto a interpretar e como uma história verdadeira, a verdade e a interpretação tornam-se idênticas uma à outra e uma para a outra. A identidade da verdade e das suas figuras aproximam-se de outra forma, num sentido que manifesta precisamente o pensamento da Parábola⁶⁹.

A interpretação religiosa diz que o pensamento (puro) está reservado aos eleitos. A Parábola oferece uma visão atenuada e provisória, incitando a procurar mais longe e restituindo a vista à cegueira. Ela recupera o dom ou a privação da visão em verdade e faz parte da relação entre imagem e visão⁷⁰. Assim, as Parábolas mantêm a eficácia fora do universo religioso. Nas expressões como “filho pródigo” ou “bom samaritano” ressoa um suplemento de significação irreduzível, não só na religião cristã, mas também na moral laicizada de um europeu que cresceu junto a essas “imagens”. Jean-Luc Nancy diz, portanto, que a receptividade das expressões e imagens cristãs, muitas vezes descontextualizada, continua a ressoar na sensibilidade do homem contemporâneo. Não existindo mistério religioso, é nas palavras e imagens iconográficas que ressoam as condições de sensibilidade e receptividade dos sentidos em geral.

Segundo Hans Belting, “Nos conceitos de imagem sobrevivem conceitos de fé. Embora só saibamos muito pouco da sua história, a religião cristã, mesmo após a secularização, continua presente na mentalidade ocidental”⁷¹. Mas quando a nossa crença nas imagens é abalada,

⁶⁷ *ibidem*, p. 232

⁶⁸ Cf. Jean-Luc NANCY, *Noli me tangere* (essai sur la levée du corps), Bayard, Paris, 2003, pp. 8, 9

⁶⁹ Cf. *ibidem*, pp. 10, 11

⁷⁰ Cf. *ibidem*, pp. 14, 15

⁷¹ Hans BELTING, *A verdadeira Imagem* (entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos), Dafne Editora, Porto, 2011, p. 9

orientamo-nos para o signo e palavra. Diz o autor que os signos têm de ser decifrados, pois ao contrário das imagens não cremos facilmente neles. As imagens acorrentam a imaginação ao não reclamarem interpretação e "(...) as imagens ocupam o limiar entre visibilidade e invisibilidade, juntam, portanto, duas zonas em que tem lugar a auto-apresentação de cada religião"⁷². Se um Ídolo pode ser uma imagem interior, pode também personificar deuses de falsas religiões. "Quando todas as imagens se limitam a simular, como se já não existisse sem elas uma realidade, esvai-se a própria diferença entre ícones e ídolos."⁷³ Para Hans Belting, se as imagens começaram por traduzir acontecimentos em que o observador não participava, agora a imagem cria realidades e é um acontecimento.

Foi Bernardo de Claraval quem conferiu características alegóricas ao místico esplendor de Maria – que alegoricamente se tornou noiva do seu Filho - ele tornou-a fonte de grande parte da imagética em torno de Maria, acrescentado intensidade ao seu culto⁷⁴. Acredita-se nas imagens num estranho acto de fé. A vida pintada de Maria incide sobre a imaginação e olhar de todos. Acompanha espiritualmente os crentes e visualmente os artistas, alimentando a criatividade e amor humanos.

⁷² *ibidem*, p. 16

⁷³ *ibidem*, pp. 18, 19

⁷⁴ Cf. Susan HASKINS, *op. cit.*, p. 28

2. Mãe – Imagens de amor

Estabelecido o culto à Virgem Maria, com todas as doutrinas que lhe são inerentes, está aberto o espaço para interpretar esta figura bíblica. A maternidade expressada segundo os cânones da Igreja foi intuída pelos artistas explorados nos capítulos seguintes. Eles transpuseram a mãe universal para uma imagética pessoal, quando se manifestaram através da iconografia mariana para falar de relações filiais e sempre biográficas. Os objectos que criaram foram o resultado da experiência e amor sentidos entre mãe e filho e do confronto entre tradições visuais.

2.1. Frida Kahlo

A pintura de Frida Kahlo é um sussurrar de angústias e dores interiores. É auto-biográfica pois representa a realidade da artista e os acontecimentos que a marcaram. É ainda uma pintura imbuída da cultura mexicana, cuja arte religiosa resulta da fusão entre cristianismo e cultos locais. O povo do México compreendeu a religião católica através da mistura iconográfica entre os seus deuses e os heróis católicos, essa fusão integrou-o nos templos⁷⁵.

Para se compreender a expressividade de Frida Kahlo deve-se ter em conta as imagens populares e votivas que o povo Mexicano ainda hoje utiliza. Estas imagens replicam dramas constantes e preservam o sentido da forma Americano-Índio. Diego Rivera no texto “Frida Kahlo and Mexican Art” escreveu que a crença na Terra podia ser reconhecida nos milagres de Cristo, da Virgem e de Santos espanhóis que, no entanto, surgiram de “nuvens misteriosas”⁷⁶. Pode ver-se na obra de Frida uma clara influência de retábulos e *ex-votos* (ver FIGURAS 4 e 5) e reconhecer-se a transformação que a pintora lhes imprimiu tendo em conta as tradições ancestrais do seu país. Adaptou o sentido dos objectos votivos, que serviam para exprimir a gratidão pelas bênçãos e milagres de santos, e transformou-os em narrativas pessoais. Tornou-os veículos para um auto-conhecimento e, por isso, definiu a pintura como prática de investigação⁷⁷. Basta ter em conta os diários e a vida da artista para se perceber que o universo representado parte dela e retorna a ela – o observador vê-a e devolve-a compreendida, percepçiona a sua auto-biografia.

⁷⁵ Cf. Diego RIVERA, “Frida Kahlo and Mexican Art” in, Marianne Gyllenstedt, *Frida Kahlo*, Millesgarden's exhibition catalogue no 49, p. 61

⁷⁶ *ibidem*, p. 62

⁷⁷ Cf. Victor ZAMUDIO-TAYLOR, “Frida Kahlo, Mexican Modernist” in, Elizabeth Carpenter, *Frida Kahlo*, Walker Art Center, Minneapolis, 2007, p. 23

Frida Kahlo adapta as pinturas votivas à sua realidade, representa-se nelas e, amiúde, assemelha-se a uma santa mártir. Os heróis religiosos são parte integrante do trabalho de Frida, todavia, o sofrimento dela é mais vulnerável, pouco semelhante ao dos inabaláveis Santos. É uma pintura que denota um desprendimento de intelectualismos ou intenções conscientes, apesar de poder ser vista como cruzamento histórico e contemporâneo da cultura mexicana.

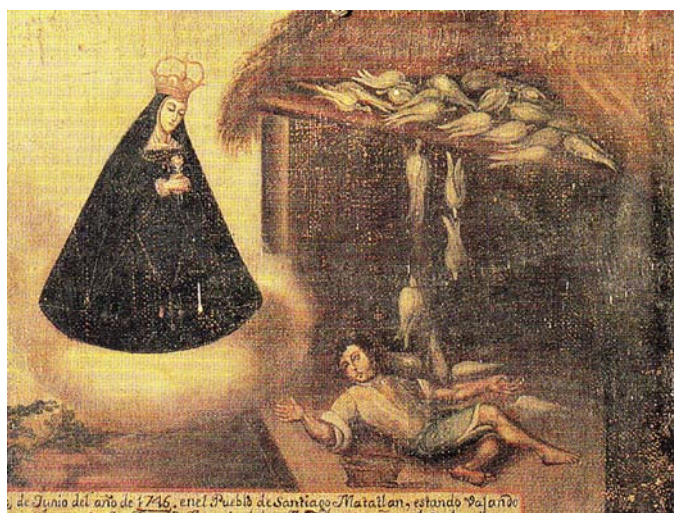


FIG. 4, Anónimo, Retábulo (*ex-voto*)



FIG. 5, *ex-votos*

A sua produção artística foi consequência do acidente que lhe retirou mobilidade durante largos períodos da vida. Frida passava todo esse tempo só em frente à sua imagem. Daí ter dito que se pintava porque era a pessoa que melhor conhecia. Tentava transpor para a tela as suas dores físicas, materializando-as, mas a sua grande dor espiritual foi a da maternidade interrompida. Em toda a obra de Frida Kahlo está latente o desejo de ser mãe e é perturbante a forma como ela o representa.

No acidente que sofreu de autocarro, uma barra de ferro rasgou-lhe o ventre e a gravidez tornara-se um assunto tabu⁷⁸. Frida, no entanto, engravidou e viu-se obrigada a abortar por uma má-formação pélvica⁷⁹. Da segunda vez, aos três meses de gestação, sofreu um aborto espontâneo⁸⁰. Após estas experiências pintou para preencher o vazio da perda e os sentimentos de culpa. Queria encarar essa perda e transpor para a tela uma dor verdadeira e lacerante, por isso estudou imagens de fetos em livros de anatomia e agarrou-se à vida desenhando a própria morte. Jamis Rauda descreve o esboço (ver FIGURA 6) para a posterior

⁷⁸ Cf. Jamis RAUDA, *Frida Kahlo, auto-retrato de uma mulher*, Quetzal Editores, Lisboa, 1992, pp. 105, 106

⁷⁹ Cf. *ibidem*, p. 161

⁸⁰ Cf. *ibidem*, pp. 186, 187

tela *Henry Ford Hospital* (1932) (ver FIGURA 7) de forma tocante: “[Frida] Representa-se de pé, nua, com um colar em volta do pescoço e grossas lágrimas nas faces. No ventre, um feto, e fora dela, mas ligado por um cordão umbilical, um segundo feto, um menino maior. O sangue escorre-lhe do sexo, ao longo de uma perna, e infiltra-se na terra, alimenta-a, faz ali nascer raízes e plantas: a vida renasce. No céu, um crescente de Lua também chora, olhando para Frida...”⁸¹. Após concluir a pintura *Henry Ford Hospital* Frida Kahlo dedicou-se a representar o seu nascimento. Em *My birth* (1932) (ver FIGURA 8) existe, no entanto, apenas morte.

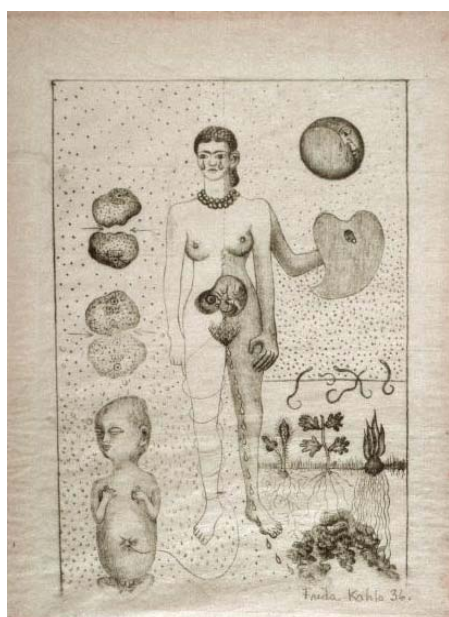


FIG. 6, Frida Kahlo, *Frida e o aborto*, 1932



FIG. 7, Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital*, 1932

As suas pinturas revelam uma postura emancipada no que diz respeito à redefinição da realidade privada e pública de uma sociedade burguesa. Porque Frida revela intimidades e apresenta a todos uma dor extrema, quebrou a barreira da privacidade e pudor. *My birth*, foi pintado após o aborto, terminado após a morte da mãe⁸² e carrega consigo maneiras astecas e iconografia cristã⁸³. É um universo complexo o de Frida, onde natureza e cultura são inseparáveis e o corpo feminino é central. Ela descreveu *My birth* como pintura daquilo que imaginou ser o seu nascimento⁸⁴. A sua cabeça adulta emerge da vagina e a cara da mãe está coberta, sugerindo que está morta. Esta pintura e *Henry Ford Hospital* deram finalmente corpo ao seu universo simbólico, ganhando forma através de um sentimento de falta.

⁸¹ *ibidem*, p. 192

⁸² Cf. *ibidem*, p. 196

⁸³ Cf. Victor ZAMUDIO-TAYLOR, *op. cit.*, p. 23

⁸⁴ Cf. *ibidem*, p. 23

Em *Henry Ford Hospital* vemos a pintora esvaída em sangue enquanto sofre um aborto. Os elementos que a circundam relacionam-se com esse nascimento fetal e ligam-se a ela através de cordões umbilicais. A incapacidade de ser mãe provocou-lhe uma dor profunda que nunca conseguiu ultrapassar. A maternidade era um sonho de criança e, após o acidente de autocarro que a vitimou, questionava-se se seria concretizável⁸⁵.

Os corações, fetos e sangue que habitam as pinturas são signos do seu corpo e do corpo dos seus filhos mortos. São os despojos de uma mãe incapaz de manter os seus filhos em si – de completar o período de gestação. Não há pertença nestes quadros, há perda e amores interrompidos. Frida Kahlo perpetuou todas estas emoções em *Henry Ford Hospital*, mas também, inversamente, em *My birth*. Aqui, é ela quem nasce da mãe morta que tem sobre si uma imagem da Virgem Maria. Esta, não por acaso, representada com sinais de dor no rosto e punhais cravados no corpo, em suma, enquanto *Mater Dolorosa*.

A representação de um *ex-voto* dentro da própria pintura é a expressão de gratidão pela *Mater Dolorosa*, ou Virgem das Dores. Esta personagem é a figura feminina central da iconografia cristã e exerceu uma profunda influência na arte de Frida Kahlo. A Virgem das Dores concentra todo o sofrimento em si. A adaptação desta iconografia por parte da pintora revela o respeito que teve por todos os corpos que sofreram. Nas suas produções, a referência à humanidade da Virgem e sofrimento de Cristo é um meio para exprimir a dor física e psicológica⁸⁶.

Pode dizer-se que Frida Kahlo ultrapassou o luto pintando: criando imagens dos seus filhos perdidos e do amor e esperança que depositara neles. O que a movera enquanto artista fora a possibilidade de criar novos filhos, ancorados na sua cultura visual e experiência de vida - por isso a vemos como *Mater Dolorosa*. Frida terá acreditado que só através da reinterpretação de pinturas religiosas conseguiria transmitir sentimentos de perda e dor. A imagem icónica da Virgem foi a ferramenta para atingir o observador e fazê-lo crer na imagem. O seu sofrimento foi real mas, com estas representações, tornou-se sobre-humano. Todavia, os seus auto-retratos são invocações de forças íntimas de si própria e não de poderes sobrenaturais.

⁸⁵ Cf. Jamis RAUDA, *op. cit.*, p. 106

⁸⁶ Cf. Victor ZAMUDIO-TAYLOR, *op. cit.*, p. 26

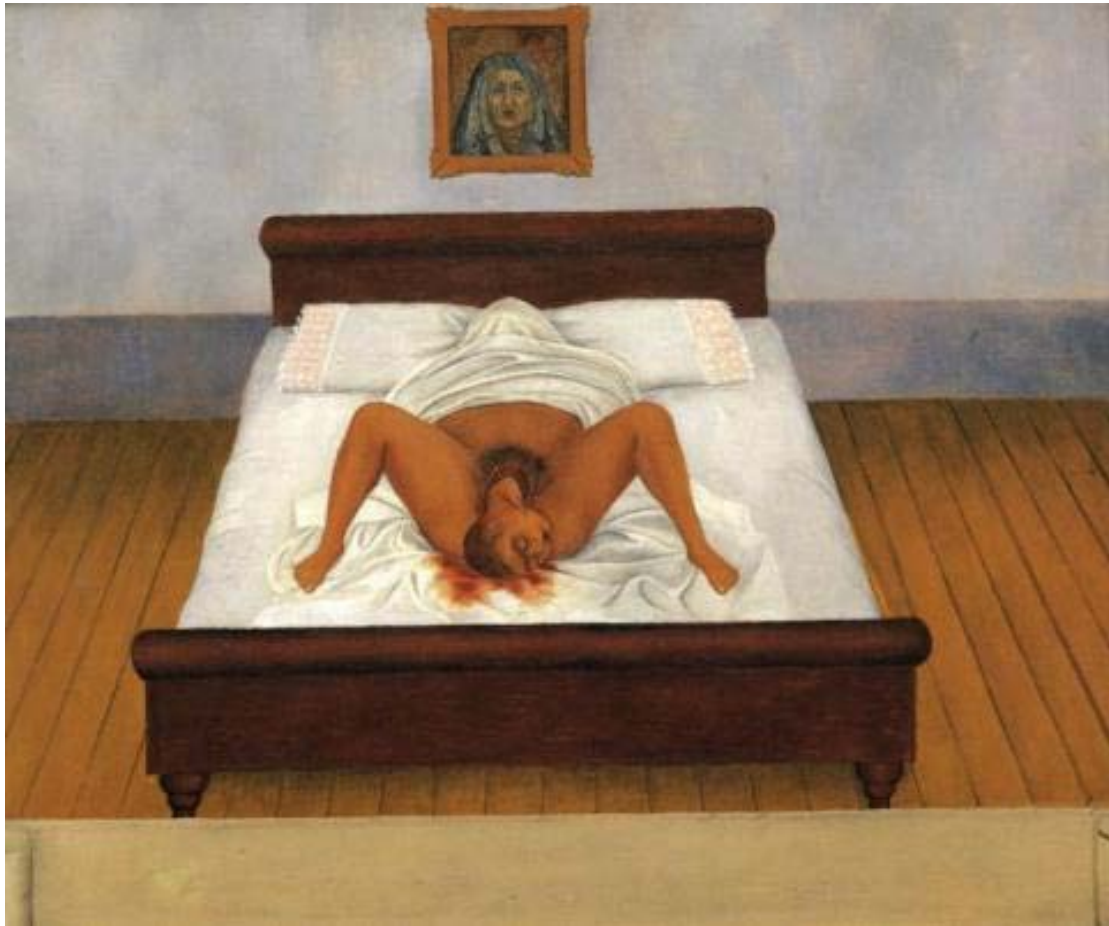


FIG. 8, Frida Kahlo, *My birth*, 1932

Mas Frida Kahlo alude também a uma pintura religiosa-popular. Usa imagens da Virgem como virgem, mãe e *Mater Dolorosa* e inclui-se neste repertório simbólico. Segundo Eva Zetterman “Ela preenche esta linguagem pictórica com novos conteúdos e novos significados, uma forte, retórica, provocativa e ilimitada pintura, e assim criou novos protótipos que quebram a tradição anterior.”⁸⁷ Esta perspectiva de ruptura com as tradições anteriores afasta-se no entanto daquilo que a obra de Frida Kahlo representa, a saber, a complementaridade do imaginário nativo e cristão no México.

Frida Kahlo imprimiu nos seus objectos um universo individual. As figuras da Virgem Maria e de Santos são substituídos por motivos renovados, onde a vida é mostrada numa esfera limitada e curiosamente universal. Tudo gira à volta da pintora, que é sempre a representada e, citando Diego Rivera, “para Frida é obviamente a mãe, o centro de todas as coisas, o ventre; mar, tempestade, nebulosa, mulher.”⁸⁸ Este diz mesmo que Frida Kahlo é o único

⁸⁷ Eva ZETTERMAN, “Frida Kahlo’s Painting – a Mexican pictorial language with a new content”, in, Marianne GYLLENSTEDT, *Frida Kahlo*, Millesgarden’s exhibition catalogue no 49, p. 47

⁸⁸ Diego RIVERA, *op. cit.*, p. 64

exemplo de alguém que se abriu de alma e coração para dizer a verdade sobre si mesma. Ela pintou a sua mãe e a sua ama, sabendo que, na realidade, não lhes conhecia o rosto. O rosto materno é o da *Mater Dolorosa* com os sete punhais de dor rasgando a abertura pela qual a criança Frida emerge. "Um nascimento que criou a única mulher que expressou os sentimentos das mulheres na sua arte"⁸⁹.

2.2. Bill Viola

A peça *Triptico de Nantes* (1991) (ver FIGURA 9) foi projectada para uma capela do séc. XVII do museu de Belas Artes da cidade francesa de Nantes⁹⁰ e consiste na junção de três vídeos onde são mostradas etapas da vida e morte. As imagens são acompanhadas por um som de choro, respiração e movimento de água durante 30 minutos. Bill Viola experimentou a passagem entre os dois pólos geradores do humano num curto espaço de tempo, pois em 1988 foi pai pela primeira vez e em 1991 perdeu a mãe, experiência única e irreproduzível - a não ser que um espírito de filho inquieto a recomponha para o mundo em imagem.

Após o nascimento do filho, o vídeo-artista viu-se emocionalmente exposto e pouco preparado para a paternidade. O processo de nascimento tinha qualquer coisa de vasto que o impeliu a usar material não editado, real⁹¹. Hans Belting nota que a partir de 1992 o seu trabalho explodiu numa série completamente nova, mas Bill Viola observa que a explosão se deu na direcção oposta, a da morte. A mãe morreu três meses após uma hemorragia cerebral. "Esse período foi um pesadelo emocional inacreditável que acabou com ela rodeada por tubos e fios, mantida viva pela mesma tecnologia electrónica e computadores onde baseei toda a minha prática artística. O meu único recurso para a sobrevivência, para além da família, era chegar à minha câmara de vídeo, a minha fonte privada de segurança e realidade, e filmar a imagem da minha mãe e do seu leito de morte – para me confrontar com a mais terrível e inaceitável imagem que podia imaginar."⁹² De luto, Bill Viola entrou num período pouco produtivo, até se ver obrigado a completar uma encomenda. No estúdio, sozinho, a presença da mãe dominava-o e sentiu-se impelido a vê-la novamente. Viola nunca havia colocado a sua privacidade tão cruamente no estúdio, isso fê-lo desenvolver no espaço de duas semanas o vídeo *The Passing* (1991) (ver FIGURA 10). O vídeo-artista compreendeu que a vida é muito

⁸⁹ *ibidem*, p. 64

⁹⁰ Cf. Elizabeth MANCHESTER, in, <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20961&tabview=text>, 2000, consultado a 15 Junho de 2010

⁹¹ Cf. Hans BELTING, Bill VIOLA, "A Conversation", in, A.A.V.V. *Bill Viola The Passions*, (ed. John Walsh), Getty Publications, Los Angeles, 2003, p. 190

⁹² *ibidem*, p. 190

mais profunda do que alguma vez imaginara e chegou à conclusão que também a arte devia incidir sobre esse tema⁹³: "(...) um dos grandes ensinamentos da vida é a experiência da perda (...) entrar nesta experiência, nesta tragédia pessoal foi como um meteoro a entrar no tecto de um quarto confortável. Foi real, eu fiz o *The Passing* como uma necessidade urgente – não senti que estivesse a fazer arte de todo."⁹⁴



FIG. 9, Bill Viola, *Triptico de Nantes*, 1992

A última filmagem da mãe encontra-se na asa direita do *Triptico de Nantes*. Foi filmada apenas umas horas antes da sua morte⁹⁵ e já mostra um ser sem luz no olhar (ver FIGURA 11). Viola, nessa fase, reagia muito intuitivamente às imagens; começou a trabalhar na peça sem saber qual seria a imagem central e foi essa abertura central, o vazio, que o levou à execução de trabalhos mais recentes. Criou esse ser nem morto nem vivo⁹⁶ que é hoje elemento fundamental da sua expressividade. Bill Viola mostra um sentido da vida, vivido na vida espiritual. Apesar de muito directas, as imagens laterais tratam coisas que geralmente não vemos, representam momentos únicos que acontecem apenas uma vez – nascimento e morte. "(...) como um artista que usa o médium gravador, e como alguém que perdeu um dos pais e ganhou um filho, comecei a perceber e sentir a memória mais profundamente."⁹⁷ Bill Viola começou a explorar imagens que tinha de há muito e a querer compreendê-las. O facto de ter estudado poetas e místicos desde que começou a trabalhar com vídeo permitiu-lhe também progredir, já que foram esses indivíduos que o ajudaram a entender que nada é

⁹³ Cf. *ibidem*, p. 191

⁹⁴ *ibidem*, p. 191

⁹⁵ Bill VIOLA in, John TUSA e Bill VIOLA, *transcrições da entrevista de John Tusa a Bill Viola*, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/viola_transcript.shtml, consultada a 15 Junho 2010

⁹⁶ Cf. Hans BELTING, Bill VIOLA, *op. cit.*, p. 193

⁹⁷ Cf. *ibidem*, p. 194

aparente⁹⁸. “Por isso penso que era a vivacidade da representação na imagem videográfica, combinada com a distância perceptiva que a isolada, escurecida sala de edição proporcionava, o que me deu a capacidade de ver estas imagens do dia-a-dia num sentido simbólico mais profundo. A morte da minha mãe tornou esta visão uma realidade.”⁹⁹



FIG. 10, Bill Viola, *The Passing*, 1991

Após a morte da mãe em 1991, Bill Viola desenvolveu a peça *The Passing* e *Heaven and Earth* (ver FIGURA 12). Esta última consistia em dois televisores colocados frente a frente: no de baixo vê-se um nascimento, no de cima uma morte lenta. Os rostos olham-se sem se verem e compreendemos a linha ténue que os separa. Mas este trabalho não pôde satisfazer Bill Viola, já que em 1992 o vai reformular e dar a ver em forma de tríptico, alusão clara à religiosidade da pintura retabular. Na exposição *Unseen Images* de 1992, estiveram expostos todos estes vídeos de conteúdo auto-biográfico – *Heaven and Earth*, *Tríptico de NanteS*, *Slowly turning Narrative*. *The Passing* foi, de certo modo, o início de todo o seu trabalho mais recente. Hans Belting diz não ter conseguido evitar reportar-se às imagens medievais, onde se mostra o nascimento e a morte sob a forma da Virgem Maria, Jesus criança e crucificado como modelos supremos com os quais podemos compreender a vida¹⁰⁰. Também na entrevista levada a cabo por John Tusa é referida a imagem da Virgem com o Menino; o ter tornado estes deuses homens é uma das grandes qualidades da religião cristã, já que permite uma aproximação e identificação com as imagens que muitas religiões repudiam. Em relação a esses ícones Bill Viola diz tratarem-se de “(...) basicamente uma mãe e um filho, ou seja todos nós experimentámos aquilo, todos nós sabemos o que significa, todos nós conhecemos o conforto que existe nessa imagem. Todos nós sabemos, infelizmente, que há um vasto grupo de pessoas que também sabem o que é perder um filho. Um dos maiores e mais horríveis pesadelos dos pais que se pode imaginar é continuar a viver sem os filhos e daí esta fé que devolve estes elementos humanos universais e devolve-os para o contexto do

⁹⁸ Cf. *ibidem*, p. 195

⁹⁹ Cf. *ibidem*, p. 195

¹⁰⁰ Cf. *ibidem*, p. 193

sagrado...”¹⁰¹. Bill Viola numa conversa com Lewis Hyde refere o seu afastamento do mundo religioso, apesar da mãe lhe ter induzido a uma visão espiritual do mundo para além das especificidades da sua religião, “Ela foi e é muito especial para mim neste sentido”¹⁰².

O *Tríptico de Nantes* trata da origem da vida e do luto. Bill Viola ultrapassou-o processando as imagens da mãe, desapegando-se delas. Ao facultar três imagens em simultâneo de nascimento, morte e limbo, Bill Viola confere uma aura semi-religiosa ao sentimento de potência artística no mundo.

O *Tríptico de Nantes* surgiu como um apelo à mudança e um ponto de viragem na obra de Bill Viola. Veja-se que a partir da sua execução afloraram problemas de ordem existencial que as anteriores peças do vídeo-artista timidamente esboçavam. É também aqui explícita e iniciada a recorrência a uma iconografia cristã. O facto de ser um tríptico não se deve ao acaso, Bill Viola cedeu a uma espiritualidade e cultura visual que viriam a ser tema central em posteriores trabalhos, como o vídeo *The Greeting* (1995) (ver FIGURA 13).



FIG. 11, Bill Viola, *Tríptico de Nantes* (pormenor)



FIG. 12, Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992

Se o *Tríptico de Nantes* é fruto da dificuldade de gerir emoções e da consciência de perda e abandono maternos, é também nele que se vê pela primeira vez uma figura próxima da

¹⁰¹ Cf. John TUSA e Bill VIOLA, *op. cit.*

¹⁰² Lewis HYDE e Bill VIOLA, “Conversation”, in, A. ROSS, Peter SELLARS, *Bill Viola*, Whitney Museum of American Art, New York, 2002, p. 143

estética de trabalhos mais recentes. Na imagem central, soma das laterais, Bill Viola modificou o processo simbólico e imagético que propunha até então. Essa figura vestida e submersa em água situa-se no limiar da vida e da morte, no mítico limbo. Cinco anos mais tarde e possibilitado por esse momento, Bill Viola quis mostrar às pessoas uma experiência emocional e permitir-lhes envolver-se nessa experiência e, para isso, fez reviver os seus estudos nos mestres antigos e orientou a câmara para actores¹⁰³. O vídeo que marca esta mudança é *The Greeting*, também ele representando a maternidade, já que a figura central é uma mulher grávida que cita a Virgem Maria. Nele, duas mulheres conversam entre construções industriais, até à chegada de uma terceira que elas cumprimentam. A recém chegada deve conhecer melhor uma delas, já que a abraça e sussurra ao seu ouvido, ignorando a outra. Por fim, trocam-se gestos entre as três, mas mantém-se uma ambiguidade afectiva entre elas¹⁰⁴. Reconhece-se sem dificuldade a “Visitação” de Pontormo¹⁰⁵ (ver FIGURA 14).



FIG. 13, Bill Viola, *The Greeting*, 1995



FIG. 14, Jacopo Pontormo, *Visitação*, 1528

A peça *Tríptico de Nantes* serviu de charneira à produção artística de Bill Viola. Nela existe uma reformulação da iconografia mariana. A presença da Virgem Mãe é latente, vemo-la no olhar moribundo da mãe do artista e no parto da criança. A dimensão de sacrifício da Virgem

¹⁰³ John WALSH, “Emotions in extreme time: Bill Viola’s Passions Project”, in, A.A.V.V., *Bill Viola The Passions*, (ed. John Walsh), (catálogo exposição), Getty Publications, Los Angeles, 2003, p. 29

¹⁰⁴ A. ROSS, Peter SELLARS, *Bill Viola*, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 2002, p. 122

¹⁰⁵ John WALSH, *op. cit.*, p. 30

foi reconhecida por Bill Viola, por isso a morte da mãe é necessária à passagem da vida, expressa na criança e representada na submersão/assunção da figura central. O *Triptico de Nantes* reporta-se, como intuiu Hans Belting, aos personagens bíblicos que exemplificam o sacrifício e amor entre mãe e filho. Estas características afirmam a existência de um pensamento e sentimento de falta no filho possível de se manifestar na arte e modificar o rumo que esta toma. Bill Viola viu-se impelido a transpor para um objecto o ganho enquanto recente pai e a perda enquanto recente órfão, imprimindo o seu amor enlutado e promissor numa obra de arte. O fazer obra foi sentido, o *Triptico de Nantes* é um objecto intuitivo, de amor.

2.3. Pier Paolo Pasolini

O rosto jovem da Virgem Maria é a imagem de abertura do filme *Evangelho segundo Mateus* (1964) (ver FIGURA 15). É nela que começa a história de Cristo, representado no plano seguinte dentro do seu ventre, ambos unidos na mesma substância. Adivinha-se o nascimento para breve, dado o avançado estado de gestação. Essa será a primeira separação entre mãe e filho. *Mamma Roma* (1962) tem como imagem inicial um banquete de casamento (ver FIGURA 16) que remete imediatamente para a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci (ver FIGURA 17), a personagem que dá nome ao filme liberta-se do homem que a prendia – o noivo – e perspectiva o encontro com o filho adolescente de quem viveu sempre separada. A falta de meios obrigou-a a entregá-lo ao cuidado de terceiros e a procurar forma de lhe oferecer uma vida melhor, prostituindo-se para esse efeito. Apesar disso, não conseguirá impedir a morte sugerida no começo do filme, uma vez que o banquete alude à última refeição de Cristo, aquela em que este anuncia a traição e faz o discurso da incorporação – acto de fazer corpo com sacrifício. Pasolini transformará Ettore, filho de Mamma Roma, no *Cristo Morto* de Andrea Mantegna (ver FIGURA 18 e 19), esta escolha sugerindo que a “imolação” do jovem se deveu ao abandono materno desde sempre sentido. O filme termina com uma correlação entre imagens pictóricas, (anúncio da traição – morte) e sentimentos de culpa, de quem, amando, traiu. Neste filme o casamento deixa de ser um ritual de união geradora de vida, para pressagiar um fim sacrificial, visto que o reencontro entre mãe e filho, fruto da libertação de Mamma Roma, é a razão fundamental da morte de Ettore: ela levará o filho para Roma, cidade que lhe possibilitará agir à margem da lei e morrer às mãos das autoridades.

No filme *Mamma Roma* são frequentes e longos os movimentos de câmara que acompanham a personagem numa perseguição do filho, sem por ele ser vista. É uma mãe ansiosa, cujo afastamento forçado lhe retirou controlo e poder sobre o jovem, levando este a procurar o

amor noutras mulheres. Segundo Tomás Maia, o amor é um sentimento chave para a formação do ser¹⁰⁶, por isso alguém cujas tentativas de amar saem frustradas acabará por não se estabelecer enquanto homem. É o que sucederá a Ettore. Só no leito de morte chama pelo único amor que conheceu, o materno, aquele que ainda o pode consolar.

A violência que a Virgem recebe da parte do filho, que a renega publicamente, assemelha-se à de Mamma Roma, mas a reacção de ambas é substancialmente diferente. A última tenta ultrapassar o destino e proclama o seu amor em palavras e gestos extravagantes. Por outro lado, a Virgem nada diz, mas recebe entregar Jesus criança nos braços de quem o adora¹⁰⁷. A candura de Maria reclama um esforço de interpretação por parte do observador, ao passo que o riso estridente de Mamma Roma a vulgariza. A classe social das mulheres é popular e descobre-se nelas, como já se referiu, uma pureza de espírito diferente, não obstante reconhecendo-se amor em ambas.



FIG. 15, Pier Paolo Pasolini, *Evangelho segundo Mateus*, 1964

A cena da adoração dos Reis Magos do *Evangelho segundo Mateus* mostra uma grande hesitação da parte da Virgem. Ela, que se caracteriza por uma certa lentidão de movimentos, resolve-se a entregar o filho aos braços de um dos Reis, num gesto um tanto brusco, como se alguma coisa superior a impelisse a fazê-lo. Adivinha-se neste acto a separação fatal que

¹⁰⁶ Cf. Tomás MAIA, "O Filho Imortal (O segredo do artista, 3)", in, A.A.V.V., *Arte&Eros*, actas das conferências, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Outubro 2009, p. 63

¹⁰⁷ Veja-se a cena da Adoração dos Reis Magos no filme *Evangelho segundo Mateus*.

acontecerá no futuro: Nesse breve instante, Maria é uma simples mãe a proteger Jesus do desconhecido.

Mamma Roma tentará gerir as relações do filho com outras mulheres. Quando a informam da morte de Ettore entrega-se ao movimento, caminha para o fim – como quem procura desaparecer. A culpa consome-a à mesma velocidade com que havia perseguido o filho. Por outro lado, quando a Virgem Maria recebe o cadáver de Jesus nos braços, a dor que o seu rosto expressa confina-se ao luto e não à desesperante fuga do tempo de Mamma Roma. Tanto Ettore como Jesus renegaram as mães e acabaram sacrificados e longe do seu toque.



FIG. 16, Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, 1962

A música exerceu um grande fascínio sobre Pasolini e “condicionou de forma significativa a sua poética cinematográfica”¹⁰⁸. O próprio diz ter ampliado o sagrado pela música¹⁰⁹, pois a partir dela dá voz e uma interpretação pessoal às imagens. “*Sometimes I feel like a motherless child*” é o título do espiritual negro que acompanha a Virgem do *Evangelho segundo Mateus*. O *gospel* reporta-se à época da escravatura nos Estados Unidos da América e expressa a dor da separação entre mãe e filho, já que as crianças eram vendidas a outras famílias¹¹⁰. A letra é uma súplica à mãe, mas aqui a mãe é abstracta – como a Virgem Maria acaba por ser.

“Às vezes sinto-me uma criança sem mãe, muito longe de casa”, é uma voz de filho quem o diz, mas é Maria quem vemos, silenciosa e absorta no seu inesperado papel de criadora de

¹⁰⁸ Cf. Neva CERANTOLA, “A disperata vitalità de Accatone”, in, A.A.V.V., *Pier Paolo Pasolini – o sonho de uma coisa*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 2006, p. 175

¹⁰⁹ Cf. *ibidem*, p. 176

¹¹⁰ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Sometimes_I_Feel_Like_a_Motherless_Child, consultado a 22 de Junho 2010

vida. Figura demasiado longínqua, reclama interpretações profundas no domínio das artes para que se imagine o que lhe vai na alma. Observem-se estes excertos de um poema de Pasolini, intitulado "Apêndice A «La Religione»: uma luz (1959)": "(...) sei que, neste caos, uma luz de religião, / uma luz de bem, me redime / o excesso de amor em desespero... / É uma pobre mulher, mansa, fina, / que quase não tem coragem para existir, / e fica na sombra, como uma menina / (...) com a sua força, que vai gastando nos mudos / cuidados de quem receia não poder cumprir / o seu dever, e não se queixa das nunca recebidas / recompensas: uma pobre mulher que soube só amar, / heroicamente, e para quem ser mãe / foi tudo o que é possível dar / (...) lágrimas / amargas tudo cobrem; e, ao voltar para casa, / uma piedade antiga e tremenda aperta-me / tanto o coração que me apetece gritar, ou matar-me. / (...) Agora, para ela, menina, e para mim, seu filho, / tudo está, e desde sempre, terminado (...)"¹¹¹

Pasolini revela um fascínio e respeito invariáveis pelo espírito materno, talvez seja uma presença tão constante no seu percurso por essa razão. No poema supracitado observa a mãe inquieto; culpado por lhe causar dor, compreende-se porque a colocou no papel de *Mater Dolorosa*.

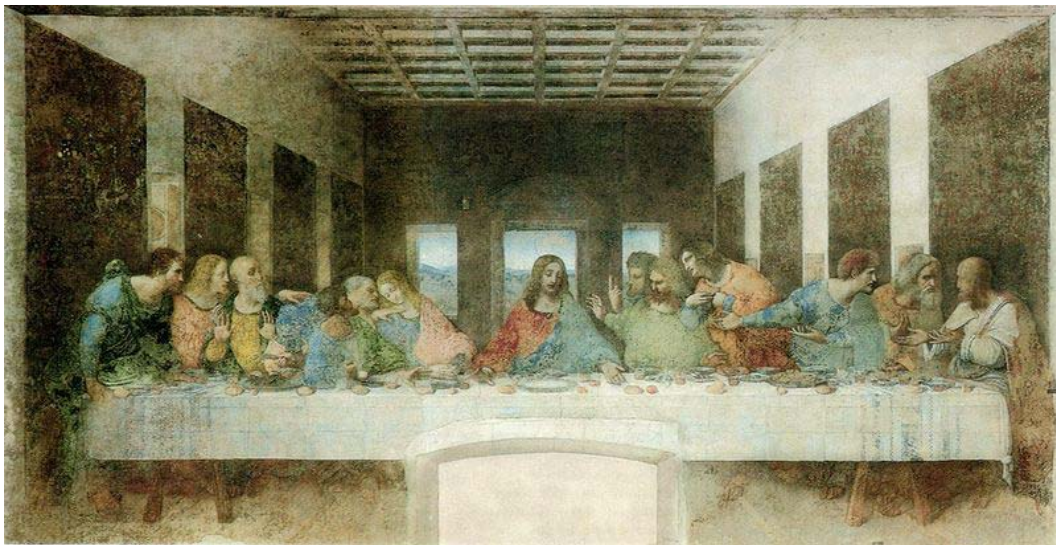


FIG. 17, Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-1498

Pier Paolo Pasolini decide imprimir no *Evangelho segundo Mateus* um registo auto-biográfico. É a sua mãe, Susana Pasolini, quem dá corpo à Virgem Maria nos dois momentos mais duros do filme, a saber, aquele em que é negada pelo filho e em que o segura morto nos braços¹¹². As relações afectivas entre Cristo e Maria que a pintura nos legou são pura ficção e embora a

¹¹¹ Pier Paolo PASOLINI, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, Março 2005, pp. 227, 229

¹¹² Cf. Jorge Silva MELO, "Por interposta mão – a descrição filmada" in, A.A.V.V., *Pier Paolo Pasolini – o sonho de uma coisa*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 2006, p. 166

Virgem seja uma figura descrita pela Bíblia e “romanceada” nas histórias apócrifas, foi nas artes plásticas que se consolidou. Jesus dizia ser necessário quebrar os laços familiares por forma a amar Deus e todos os seres por igual¹¹³, parecendo esquecer-se porém que era humano e que, por consequência, o primeiro amor lhe foi transmitido pela única progenitora biológica. Esta vontade de um amor universal contraria o amor familiar, indo além dos laços de sangue. Por isso, quando usou a própria mãe, Pasolini expressou uma condição de filho individualizada e uma resposta aos “fantasmas da orfandade” que desde sempre o acompanharam. O poema “Súplica a minha mãe” (ver ANEXO 1) evidencia o medo que teve de perdê-la, medo que provavelmente o fez desejar uma antecipação da morte e o fez escolher a música *“Sometimes I feel like a motherless child”* como sua acompanhante.

No poema “Súplica a minha mãe”, Pasolini fala de um amor servil e primevo que o arrasta para angústias desmesuráveis. A única forma de sentir a vida era entregando-se fervorosamente a esse ser “insubstituível” que é a mãe. Sem ela está só, porque o amor de “corpos desalmados” não lhe serve a alma e, como ele diz, a alma vive na mãe e é a mãe. A mulher que o deu ao mundo é quem o faz dar filhos ao mundo, sob a forma de arte escrita e visual. O conflito edipiano era consciente para Pier Paolo Pasolini, aceitando por isso o domínio da mãe sobre si e reconhecendo a sua incapacidade de amar outro espírito que não o dela. Outro amor estaria condenado a terminar no corpo, no domínio puramente sensorial.

A mãe é, para ele, fonte de vida e amor, mas também razão de angústia e motivo de culpabilidade. No poema “Súplica a minha mãe” pede-lhe que não o deixe, porque sem ela a vida não faz sentido, reflectindo o medo de ser dominado pela melancolia. Veja-se esta passagem do poema “A Realidade”: “(...) *A isto me reduzi: quando / escrevo poesia é para me defender e lutar, / comprometendo-me, renunciando / à minha antiga dignidade: surge, / assim, indefeso, este coração elegíaco / de que me envergonho, e a minha língua, / cansada mas vital, reflecte uma imaginação / de filho que nunca será pai... (...)*”¹¹⁴. Apesar de estéril no amor físico, foi prolífico no amor espiritual que manteve toda a vida com a mãe. Este sentimento fê-lo colocar no mundo, sob a forma de obra de arte, a imagem e memória da mãe. Esta condição de filho que não é a do pai biológico, assemelha-se à de Cristo, figura que exerceu um grande fascínio sobre Pasolini.

¹¹³ Cf. Therry EAGLETON, “Introduction” in, A.A.V.V. , *Jesus Christ The Gospels*, Verso, 2007, p. xxiv

¹¹⁴ Pier Paolo PASOLINI, *op. cit.*, p. 275

Da mesma forma que Jesus ampliou o sentimento de amor para fora do seio familiar, criando espíritos irmãos, Pasolini quis ultrapassar a fisicidade. Usou a palavra como arma mais eficaz no combate à pobreza espiritual. Talvez o facto de não ter tido filhos biológicos lhe tenha dado liberdade suficiente para se entregar ao papel de filho e expandir-se noutros corpos através da sua obra, da sua “imaginação”. Talvez por isso Pasolini crie filhos imortais, que prolonguem não só a sua memória mas também a da sua mãe, (já que as criações desta – Pier Paolo e o irmão – morrem sem descendência); neste sentido, pode-se encarar toda a obra de Pasolini como um monumento à mãe. Assim, acabou por imprimir na arte testamentos que a prolongariam no tempo.



FIG. 18, Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, 1962



FIG. 19, Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1480

Mãe sacrificada, Susana Pasolini enterrara o irmão de Pier Paolo em 1945 e vivia na angústia de ver o filho sobrevivente numa procura desenfreada de amor. Pasolini encontrava-se com amantes durante a noite¹¹⁵ e, tal como descreve no poema “Apêndice A «La Religione»: uma luz (1959)”, ao regressar a casa ouvia o choro materno e enchia-se de vergonha e desespero. Susana Pasolini morreu seis anos após a morte do filho, vivendo os últimos tempos sem o sentido da vida que ele tantas vezes apregoou nos poemas, o de ser mãe.

2.4. Alexander Sokurov

O filme *Mãe e Filho* (1997) do realizador russo Alexander Sokurov é um retrato de amor universal. A beleza das acções e imagens reportam o observador a um mundo de dolorosa paz, onde paira a sombra da morte.

O filme narra a comunhão entre duas personagens: a mãe moribunda e em plena entrega à morte e o filho que cuida dela com reverência. A ordem da vida inverte-se, já que é o filho

¹¹⁵ Cf. Neva CERANTOLA, *op. cit.*, p. 170

quem alimenta e aconchega a mãe proferindo palavras de conforto. Ela descansa nos seus braços e pede-lhe pequenas e simples coisas, tal como uma criança. No entanto, em certos momentos as palavras que dirige ao filho são duras e implacáveis, são momentos de lucidez que travam o tempo e o preparam para o luto.

Uma reflexão sobre *Mãe e Filho* publicada na internet contraria todas as outras consultadas, uma vez que defende que o filme se distingue pelo ambiente opressor e não tanto por uma visão idealizada do amor¹¹⁶. No texto refere-se a ausência de esforço para combater a opressão espiritual por parte das personagens - que têm um discurso pesado devido a essa entrega ao espaço comprimido. Não obstante as características opressoras, é o realizador quem confere ao amor um papel fundamental para a leitura do filme. Numa entrevista realizada por Jeremi Szaniawski, Sokurov refere a importância das emoções em *Mãe e Filho*, onde existe um excesso de amor¹¹⁷.

O processo criativo de Sokurov parte de emoções e intuições. A acção que desenvolve e as imagens que cria são fruto disso mesmo, o próprio diz existir um sentimento de estar correcto e ser verdadeiro que o surpreende¹¹⁸. A natureza da arte tem muito de intuição e o realizador diz que tudo é subordinado às suas tensões interiores e à arte¹¹⁹. As suas imagens são pictóricas, têm o movimento mínimo e próprio de quem compreende o acto de criar e a bondade das acções humanas. No filme *Mãe e Filho* o realizador eleva a relação filial a um nível transcendental.

Maria João Madeira diz que a obra de Sokurov é “um canto de melancólicos lamentos”¹²⁰ e que este se detém em pormenores do dia-a-dia mas também nas artes e na natureza. No filme *Mãe e Filho* surgem personagens elegíacos e solitários que reflectem a condição humana. Em 1990 Sokurov realiza o filme *O Segundo Círculo* e mostra um filho a lidar com o cadáver do seu pai. *Mãe e Filho* atinge o auge desta experiência limite.

Apesar de se basear na intuição, Alexander Sokurov afirma ser necessária uma formação humanística, sendo desta maneira que a arte é capaz de falar às pessoas de forma mais

¹¹⁶ Cf. *The Spiritual Worlds of Alexander Sokurov PART ONE, Sokurov's Cinema of Spiritual Oppression (A Reflection on the Film "Mother and Son")*, Consultado em <http://users.hal-pc.org/~questers/Sokurov.html> a 18 de Junho de 2011

¹¹⁷ Cf. Alexander SOKUROV in, Entrevista com Aleksander Sokurov por Jeremi Szaniawski, consultado em http://www.intermidias.com/txt/ed9/Entrevista_com_Aleksandr_Sokurov.pdf a 18 de Junho de 2011, pp. 7, 8

¹¹⁸ Cf. *ibidem*, p. 11

¹¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 17

¹²⁰ Maria João MADEIRA, “Alexander Sokurov, Cineasta” in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 19

incisiva. As preocupações artísticas do realizador prendem-se com a pureza das imagens e conceitos e com a capacidade do artista ultrapassar as dificuldades com trabalho árduo. O propósito final da arte é o de desenvolver a humanidade e, citando o autor, “desenvolver o Homem e abrir-lhe horizontes que estão para além daqueles que Deus lhe deu ao princípio”¹²¹. Sokurov procura dar sentimentos universais através dos seus filmes e, para isso, diz que qualquer autor “deve mesmo fugir de Deus que lhe diz que isto pode ou não pode ser”¹²². Estas afirmações coincidem com os seus filmes, onde existe uma fuga à religiosidade e uma omnipresença da mesma. Esta questão prende-se com a fé e com as marcas que esta deixa no ser humano¹²³ - motivo sempre explorado pelo realizador.

A estética de Sokurov baseia-se no sentir e, por isso, é difícil aceder a ela. É necessária uma predisposição e abertura de espírito que grande parte do público não tem e não consegue desenvolver. Não obstante, é inegável a qualidade das suas imagens que citam momentos de pintura, facilitando a contemplação. O observador é atingido por imagens de beleza em estado puro.

Na verdade Sokurov, mais do que captar imagens através da câmara, prepara todo um cenário em torno da lente desse aparelho. Tem como objectivo suprimir a perspectiva óptica e tornar a imagem uma superfície lisa, sem profundidade. Colocam-se vidros pintados à mão e lentes anamórficas à volta da câmara. A própria lente é pintada para tornar certas zonas mais opacas e esbater os limites da figura e do fundo¹²⁴. Esta alteração das imagens em pintura é tida como o caminho para a contemplação do cinema como uma genuína forma de arte.

A perspectiva é inerente à imagem cinematográfica, todavia Sokurov conquista o plano único, aquele que não ilude e conta verdades. O realizador rejeita veementemente qualquer manipulação da imagem posterior à filmagem¹²⁵. Da mesma forma, para Jacques Rancière o cinema para se tornar uma arte do espírito deve renunciar à terceira dimensão. Segundo ele a celebração do trabalho pictórico exalta valores espiritualistas e virtudes familiares¹²⁶.

¹²¹ Alexander SOKUROV, “Entrevista”, in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 43

¹²² *ibidem*, p. 46

¹²³ Cf. Alexandra TUCHINSKAYA, “Creation”, Consultado em http://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_crt.html a 18 de Junho de 2011

¹²⁴ Cf. João NISA, “Nas Margens do Visível” in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 66

¹²⁵ Cf. *ibidem*, p. 70

¹²⁶ Cf. Jacques RANCIÈRE, “O cinema como a pintura?” in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, pp. 89, 90

As imagens de Sokurov têm uma aparência vaga e difusa porque os seus contornos foram desfeitos. São ainda imagens atravessadas por nuvens de fumo e oscilações criadas por correntes de ar. Em *Mãe e Filho* o fumo branco do comboio ou a borboleta da cena final constituem-se como signos, mas não adquirem qualquer sentido concreto, podendo ser elementos desestabilizadores que servem para enriquecer a narrativa e despoletar memórias e sentimentos no observador. João Nisa diz que estas incursões da narrativa foram encorajadas por Sokurov, “como os últimos momentos de vida de uma mãe, velada pelo filho, no seio de uma natureza desertificada tão esplendorosa quanto indiferente, como a própria possibilidade de uma qualquer leitura”¹²⁷.

O som também se torna um elemento fundamental na percepção do filme *Mãe e Filho*. O som ambiente causa estranheza porque se imiscui na música e chilrear de pássaros. O som da natureza é posto em paralelo com a respiração agonizante da mãe, à qual se junta a firme voz do filho. A imagem torna-se pesada e ligeira consoante o som que a acompanha, o som é um elemento moralizador neste filme¹²⁸.

Como bem definiu João Bénard da Costa, *Mãe e Filho* “reinventa real e metaforicamente, a maternidade e a criação”¹²⁹. Os dois personagens melancólicos surgem resplandecentes, algo sobrenaturais. O toque entre ambos é constante e o filho assume o papel maternal, quer pelos gestos, quer pela responsabilidade de acompanhar a mãe ao destino final: a morte. A figuração da *Pietà* é invertida (ver FIGURA 20): a mãe está ao colo do filho em vários momentos do filme. Ele passeia com ela pelos bosques e acarinha-a no leito. O filho segura-a e a fragilidade da mãe moribunda contrasta com o seu físico robusto e densa juventude.

Segundo João Bénard da Costa o filho toma conhecimento da morte da mãe pelo som de um sino e aparição de um veleiro. O jovem, junto ao corpo materno, relembra-lhe que espere por ele, uma borboleta agarra-se ao dedo do cadáver e uma mão de mulher jovem surge na imagem¹³⁰. A entrada desta mulher em cena é outro elemento estranho no filme. Ela deve ser a pequena figura que sobe uma encosta, aquando da última conversa entre as personagens. Este terceiro elemento aparece por três vezes e prolonga a estranheza do ambiente que envolve a mãe e o filho. Esta terceira presença não deve ser explicada, mas sentida.

¹²⁷ João NISA, *op. cit.*, p. 74

¹²⁸ Cf. Paulo VIVEIROS, “A imagem do som” in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 82

¹²⁹ João Bénard da COSTA, “Mãe e Filho” in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 103

¹³⁰ *ibidem*, pp. 108, 109



FIG. 20, Alexander Sokurov, *Mãe e filho*, 1997

O filme é mais do que uma reflexão sobre o amor entre mãe e filho, pois capta a essência desta comunhão. O tempo flui devagar e circunscreve a realidade dos personagens, os gestos de ternura e cuidado pertencem ao domínio privado. O observador é testemunha de uma relação no limiar do sagrado, evocada não somente pelo amor universal entre dois seres mas também pelas imagens vagamente religiosas. Assiste-se a um desencadear de sentimentos comuns e estranhamente inerentes a todos.

A compreensão do tempo permite que haja um desenlace final no filme *Mãe e Filho* - que para Sokurov deve ser amplo e pleno de sentidos¹³¹. A morte, a solidão e o amor são causa e efeito das acções. As personagens acabam por alcançar "um estado de graça emocional e espiritual"¹³². Os poucos diálogos existentes não explicam a tensão entre a mãe e o filho, pois deve-se encontrar as razões da união e amor entre ambos na beleza dessa mesma tensão. O mistério que os une e impele à separação também os eleva a um plano espiritual, independente de qualquer religião. Considerando a importância da intuição no desenvolvimento dos seus filmes compreende-se que Sokurov processou os seus sentimentos e relação filial em *Mãe e Filho*. Sabendo que os artistas tratam o tema da maternidade com

¹³¹ Alexander SOKUROV in, Entrevista com Aleksander Sokurov por Jeremi Szaniawski, consultado em http://www.intermidias.com/txt/ed9/Entrevista_com_Aleksandr_Sokurov.pdf a 18 de Junho de 2011, p. 8

¹³² Nick CAVE, "Chorei do Principio ao Fim" in, A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 118

imagens de amor e beleza, adoptou a mesma imagética e acrescentou-lhe as suas tensões¹³³. “O destino da mãe é, de certo modo, conhecido por nós”¹³⁴ e o realizador pareceu entendê-lo e imprimiu-lhe um olhar - de filho - marcadamente vincada pelo abandono. Para isso foi fundamental adaptar a imagem da Virgem Mãe.

Alexander Sokurov alterou a imagem da *Pietà* conferindo-lhe um sentido paralelo à original. Porém a dor da perda não é mostrada da mesma forma. O filho sai de casa e passeia-se por paisagens pictóricas e românticas (ver FIGURA 21) e quando regressa depara-se com o cadáver da mãe. O futuro está com ele, tal como a imensa desolação. O filho testemunha a morte de quem lhe deu vida e prossegue o curso natural do tempo, mas sendo uma *Pietà* representa o fim de um futuro com futuro. Ele é a personificação da vida deixada para trás pelo abandono, manchada pela morte. A pureza do amor entre dois seres umbilicalmente unidos abre portas ao transcendental, munindo-se para isso da riqueza da iconografia mariana.

A adopção de imagens icónicas revela-se fundamental na criação de uma estética moral - relacionada com a espiritualidade do homem e valores familiares. A separação vivida entre a Virgem Maria e Jesus alimenta o filme de Sokurov, onde os elementos um pouco surreais têm a estranheza necessária a qualquer obra de arte. A borboleta e a mão da jovem poderão ser encaradas como símbolos do porvir, ou elementos cuja estranheza se limita a enriquecer simbolismos e sentimentos no observador. Seja como for, é evidente que a acção e imagens espelham a forma como Sokurov processa uma cultura visual apegada à iconografia da Virgem. Este filme dá corpo às tensões de um filho que deve à mãe a plenitude de sentimentos e tensões provenientes do primeiro amor, a saber, o existente entre mãe e filho.

¹³³ Cf. Alexander SOKUROV, *op. cit.*, pp. 18, 19

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 18, 19



FIG. 21, Alexander Sokurov, *Mãe e filho*, 1997

3. Maria – Imagens da essência

Para além da maternidade e virgindade incorruptíveis procura-se a essência da mulher que é Maria. Assim, acredita-se que as representações marianas contêm uma natureza feminina ampla, onde se adivinham atributos próprios de uma figura que conjuga em si todas as qualidades humanas. Sendo capaz de potenciar valores artísticos e afectivos universais, bem como uma procura estética pela representação do espaço invisível – somente existente no coração do observador.

3.1. Ana Rebordão

Quando se pensa sobre arte inevitavelmente se geram novos símbolos e leituras a partir de uma cultura visual. Os autores tratados no capítulo precedente envolvem visualidades e tensões quando criam imagens. É com este espírito que Ana Rebordão se entrega ao trabalho de artista plástica, pois vê os objectos do passado como uma família que educa e inspira “filhos-obras” perfeitamente integrados na actualidade.

Segue um pensamento intuitivo, que se espelha e refugia na arte antiga para se dar a conhecer de forma codificada e algo distante - todas as acções que representa partem de memórias, medos e desejos que sente. Se é difícil orientá-los no sentido da forma, cor e luz, é todavia nesse processo que Ana Rebordão adquire lucidez e vontade de dar imagens ao mundo. Deseja impedir a queda do olhar humano na multiplicidade de imagens vazias de sentido histórico, antropológico e íntimo.

No fundo, quando a artista relê painéis ou esculturas do passado, quer dinamizar e reafirmar a influência da Arte Antiga na cultura visual do ocidente - oferecendo aos observadores múltiplas simbologias e leituras acerca do papel da iconografia cristã no curso da história visual. Este processo de filtragem permite-lhe reflectir na obra e fazer o observador entrar nos dois universos criativos – o da peça original e o da artista que a filtrou.

Ela tenta sempre recriar descobertas interiores operadas nos Santos representados. Cria, amiúde, corpos desumanizados pela violência externa (martírio/sacrifício) mas que tenuemente regressam às origens, à lucidez de que, enquanto indivíduos, filhos e carne têm um valor infinito. No fundo, os Santos cujas acções se centram no objectivo de obter uma vida eterna (fora do corpo) acabam regressando à lógica do próprio corpo. No texto “História de Maria” (ver ANEXO 2) e consequentes pinturas Ana Rebordão criou uma Mãe, mãe-artista, universal e imagem de amor, donde sairão filhos ambigualmente mortais e imortais.

O texto “História de Maria” busca a essência transmitida pela imagem da Virgem na pintura e Ana Rebordão ancorou-se na memória visual - da iconografia mariana - ao escrevê-lo. De forma intuitiva emergiram todas as características humanas e sobre-humanas da mãe de Cristo, criando um texto simbólico e essencialmente visual. Os dogmas e a fé nos quais a Virgem está envolta não estão espelhados no texto, são porventura desrespeitados, já que o intuito foi imaginá-la como símbolo e mulher. Maria vive num lugar interior, branco, sem matéria e adivinhamos o mundo dos homens através do seu olhar inquieto. As regras que a artista seguiu na criação desta personagem não estavam delineadas, foram fruto da leitura e percepção das imagens iconográficas isentas de fé.

Se o ícone comunica universalmente a verdade e transporta consigo a sacralidade, faz com que a personagem representada exista invisivelmente no coração dos fieis. Ana Rebordão não quis, contudo, que a fé fosse fundamental na interpretação da personagem Maria. Tornou-a uma mulher com atributos comuns a todas as mulheres, centrando-se na capacidade destas gerarem vida biológica e desenvolverem sentimentos de amor e medo por um ser que colocam no mundo. No texto “História de Maria” a Virgem é inspirada a ser mãe de um filho cuja matéria e forma vai sendo desvendada. O mistério do tempo e espaço onde Maria se move deve muito à matriz icónica das primeiras Virgens, onde o fundo era preenchido uniformemente.

Ana Rebordão criou uma série de pinturas a partir de “História de Maria” (ver ANEXO 3) e nelas formalizou as imagens sugeridas no texto, ancorando-se mais uma vez na iconografia mariana. A dificuldade em elaborar estes objectos prendeu-se com a indefinição das imagens do texto, tiveram, por isso, que ser criados símbolos que condensassem em si múltiplas leituras e não enclausurassem o significado das palavras.

É em matérias compostas por *ex-votos*, romãs e manchas vermelhas – vagamente sangrentas - que se encontra a imagem de Jesus criança, mantendo-se no entanto, vaga e dúbia. Na tela “Adoração da Virgem” (ver FIGURA 22), Jesus é uma poça de tinta, a matéria primária da pintura e Maria vai transportando essa tinta para o seu ventre. Pinta-se para que o filho faça parte de si. À sua volta adivinha-se uma muralha e um céu celestial. Já nas pequenas telas “Naturezas mortas I” (ver FIGURA 23) vê-se uma mão, pé e coração de cera envoltos em bagos de romã e assentes numa área azul celeste. Numa tela central há um vulto transparente e volátil que não pertence ao espaço dos outros elementos. Nestas telas começa-se a fundir a realidade imaterial da Virgem, presente nas quatro primeiras telas da

série, com outra material. Estas pinturas têm qualquer coisa de Francis Bacon como bem intuiu a orientadora Isabel Sabino.



FIG. 22, Ana Rebordão, *Adoração da Virgem*, 2011

Na pequena tela seguinte, referente à imagem iconográfica da Virgem com o Menino (ver FIGURA 24), vê-se Maria a desenhar o contorno do filho com a tinta que tem no ventre. Desenha algo informe e abstracto e tem ao seu lado uma romã aberta. Na tela “Adoração dos Magos” vemos a mesma construção da muralha e céu existente na “Adoração da Virgem”. Aqui, Maria segura a pintura suspensa e informe que é o filho em frente às matérias trazidas pelos visitantes. O fumo, metal dourado e resina irão completar a imagem de Jesus na próxima pintura. Ancorada nas imagens da circuncisão de Jesus, essa tela permite adivinhar a oferta de Maria. O acto sacrificial da mãe a colocar pequenas formas numa mesa. Na tela seguinte existe um coração já não em cera, mas feito carne (ver FIGURA 25). A circuncisão adicionou carne às formas anteriores.

Antes da procura pela materialidade do filho de Maria, foram pintadas três telas referentes à juventude da Virgem - anteriores à “maternidade”. “Maria faz castelos de areia” (ver FIGURA 26), “Ana ensinando a Virgem a ler” (ver FIGURA 27) e “Anunciação”. Aqui, tudo é velado e imaterial.

O vídeo referente ao capítulo I do texto é menos rígido que as pinturas – sendo estas propositadamente estruturadas e frias. As passagens entre cenas são como pinturas flamengas, surgem pequenas em planos longínquos e vão-se aproximando. É mais poético e envolvente e nem mesmo os elementos mais carnis lhe retiram beleza e uma imagética de “sonhos” (ver FIGURA 28).



FIG. 23, Ana Rebordão, *Naturezas Mortas I*, 2011

Anterior à série de pinturas sobre Maria é a vídeo instalação *Gema* (2010) (ver FIGURA 29 e ANEXO 3) realizada para o Museu Nacional de Arte Antiga. Também aí encontramos uma essência materna oriunda da iconografia mariana, ainda que pouco lhe deva formalmente. A peça exhibe um pequeno vídeo recortado numa caixa de mármore branco e emerge da terra do jardim qual objecto tumular e no entanto, esta peça realça a vida. A caixa relaciona-se com o fundo de pedra dos painéis *Martírio de São Vicente* (ver FIGURA 30), mas nega essa frieza ao

e elevar-se da terra e ao abrir-se numa oval preenchida por um corpo em gestação. Tal como as tábuas, a figura representada – a própria artista - encontra-se mutilada, num jogo tenso de si para si, por existir dupla num só suporte, num só corpo. O vídeo começa com uma claridade manchada onde mal se distingue a presença de um corpo fortemente iluminado (ver FIGURA 31). A irradiação onírica deste corpo mantém-se quando o fundo se impõe à figura, que acaba absorvida pela realidade carnal. O sacrifício de São Vicente a uma entidade abstracta é subvertido. Compreende-se que a entrega à essência passa pelo nascimento num ventre, no regresso a uma relação filial. A oval da caixa abre-se à altura do ventre de Ana Rebordão e, no fundo, mostra a sua criação embrionária.

Intuitivamente se reconhece uma essência materna na peça *Gema*. Ana Rebordão imaginou profundamente o poder da maternidade - física e intelectual – e conseguiu desenvolver objectos que a retratam simbolicamente. A pedra não só emerge da Terra como mostra um útero onde um corpo humano ganha consciência de si – é uma pedra-mãe e um sincretismo entre a Pachamama e a Virgem. Unem-se duas realidades e constrói-se uma terceira, o mesmo sucede na acção *Come Speranza* - performance realizada em 2009. O ventre de pão que a artista transubstanciou ligou duas realidades – natural e artificial - e afirmou uma terceira geradora de vida. Ao destruir as imagens ela estava também a construí-las e a gerar novas leituras e consciências.



FIG. 26, Ana Rebordão, *Maria constrói o seu filho*, 2011

Ana Rebordão realizou o vídeo *As cores cicatrizam-se no branco* (2011) (ver FIGURA 32 e ANEXO 3) ainda no âmbito da dissertação de mestrado, embora este responda ao objectivo de retratar simbolicamente os cento e cinquenta anos da unificação de Itália. Esta obra vem provar que a artista recorre a imagens primordiais da maternidade e à sua essência como fonte criativa. A composição do vídeo é formada por três figuras que comunicam entre si. Elas constituem um triângulo e no topo está a artista na posição da loba romana, animal que alimentou Rómulo e Remo e possibilitou a fundação da cidade de Roma. Ela é a verdadeira “Mamma Roma” e Ana Rebordão humanizou-a com o seu corpo. Em baixo encontram-se os patronos de Itália, São Francisco de Assis e Santa Catarina de Siena, inertes. Das mãos e pernas amputadas da loba saem fluxos de cor que tocarão nas chagas destes Santos estigmatizados. As cores da bandeira italiana acabam por se misturar e criar uma terceira: castanho.

Todos os franciscanos sentiam um profundo amor pela Virgem e o método de contemplação da sua imagem era pleno de humildade afectiva e intelectual, mas é com Catarina de Siena que a tradição mística começa a ter um papel importante. Ela contribuiu para a harmonia entre teologia e espiritualidade dentro da Igreja¹³⁵. Emanuela Genesio faz uma breve descrição do vídeo *As cores cicatrizam-se no branco*, onde compreende existir uma tensão entre a brancura que dissolve São Francisco e Santa Catarina e os fluidos orgânicos que saem da loba. A loba romana é o símbolo mítico da maternidade e o aleitamento está ligado à ideia de parto, do principio da vida: à “infusão de elementos corpóreos noutra corpo”. Os fluidos orgânicos, para Emanuela Genesio, são a anulação dos estigmas da história. Os elementos do vídeo estão plenos de materialidade e teatralidade sanguíneas que entram em choque com a limpeza dos detalhes e o próprio título do vídeo. “As cores cicatrizam-se no branco” é uma procura barroca pelo bem e reunificação entre ícone e pessoa¹³⁶.

Santa Catarina foi, senão a primeira, uma das primeiras pessoas a receber os estigmas enquanto olhava para uma pintura. A sua reacção foi modelada pela estigmatização de São Francisco em 1224 e, desde então, surgiram vários casos de crentes que sangraram em frente a imagens. Agora as pinturas eram capazes de provocar o choro, a cura e a sangria. O fluido vivo que é o sangue ajuda a marcar oposições binárias como a vida e a morte, servindo de elo entre o literal e o simbólico. A vista do sangue e a sua vermelhidão criam um choque visceral

¹³⁵ Cf. Judith Marie GENTLE, Robert L. FASTIGGI, *De Maria Nunquam Satis*, University Press of America, Maryland, 2009, p. 141

¹³⁶ Cf. Emanuela GENESIO, “ai lati d'Italia, anagrammi e palindromi. 6”, consultado em <http://www.exibart.com/blog/blogmsg.asp?idblog=6030>, a 17 de Agosto de 2011

na psique humana. O sangue marca transições na vida humana mesmo fora do contexto ritual, o ciclo menstrual nas mulheres com o seu potencial de maternidade e o nascimento sendo disso prova. Cleo MacNelly Kearns recorda que, muito antes da descoberta do DNA, o sangue era visto como uma herança familiar em muitas sociedades. O sangue tem significações abrangentes, o que permite ser representado de forma simbólica, ele é um testemunho mudo da importância dos laços humanos e das suas rupturas. Como substância que dá vida, o sangue também testemunha poderes divinos. Com toda a sua vulnerabilidade e vitalidade, o sangue simboliza matérias da humanidade e da divindade, género e procriação. Este fluido tem uma grande importância no discurso do sacrifício e na figuração da Virgem Maria. Kearns refere as histórias onde se defendia que a Virgem nunca sangrou, nem na menstruação, nem no nascimento do filho e também a Assunção é a forma sem sangue e sem violência de trasladar o corpo a uma esfera mais alta¹³⁷.



FIG. 25, Ana Rebordão, Jesus entre os Doutores da Igreja, 2011

O vídeo *Eis-me* (2011) (ver FIGURA 35 e ANEXO 3) tem imagens mais abstractas da iconografia cristã, fugindo à composição “clássica” de anteriores trabalhos. A autora começa por mostrar o ventre, cujo umbigo funciona como janela para o interior do seu corpo. A câmara vai-se aproximando dessa abertura até os seus limites desaparecem e o observador se encontrar dentro do ventre. Nessa passagem compreende-se que o umbigo é uma ferida latente e em mutação – uma cicatriz. No interior tudo é branco, excepto duas manchas vermelhas que se unem e parecem constituídas por tecidos musculares. A cor intensifica-se

¹³⁷ Cf. Cleo MacNelly KEARNS, *op. cit.*, p. 36

nessa mancha, o fundo outrora branco torna-se negro e a forma de cor vermelha sofre uma metamorfose. Transforma-se numa matéria simétrica e orgânica que é salpicada de vermelho, recorda um órgão reprodutor. A estranheza desta última imagem confere um carácter carnal a todo o vídeo, já que a pureza do corpo é substituída por qualquer coisa sangrenta e visceral - não se distingue se é um órgão ou simplesmente uma matéria informe e ensanguentada. É especialmente na crueldade desta forma que o tempo do vídeo ganha a auto-suficiência que tem nos sonhos. É uma imagem abjecta porque a sua matéria, duplamente um produto desperdiçado e uma parte de nós, não tem lugar no mundo.

Eis-me mostra alguém que olha o seu interior e reconhece nele a interligação entre criação artística e biológica. Este vídeo transcreve de forma directa os pressupostos que Ana Rebordão explora no seu trabalho, a saber, a descoberta de uma essência materna no acto de criar vida pela arte e a dualidade entre matéria-espírito. *Eis-me* tem imagens que aproximam o corpo representado do observador, recordando imagens medievais onde Cristo e a Virgem eram representados da cintura para cima. Hans Belting refere que existem pinturas que isolam as feridas de Cristo em orgânicas elipses de suave tinta vermelha, que ele considera vagamente sexuais. Estas imagens concentravam a atenção dos crentes e tornavam a veneração mais íntima. "Na chaga aberta e eroticamente estimulada do peito caía-se, por fim, vítima da alucinação de se unir de modo subtil a um corpo, que se recebia como alimento no pão eucarístico"¹³⁸.



FIG. 26, Ana Rebordão, *Maria faz castelos de areia*, 2010



FIG. 27, Ana Rebordão, *Ana ensinando a Virgem a ler*, 2010

¹³⁸ Hans BELTING, *op. cit.*, p. 114

4. Maternidade. Essência criativa.

Hans Belting aborda a questão da religião na actualidade como algo cujo sentido original degenerou para os meios de comunicação, dando o exemplo dos grandes *placards* publicitários com a figura de Cristo (ver FIGURA 34). Já Heidegger defendera que a imagem religiosa colocada no museu perdera a sua aura, pois convertera-se num objecto de arte. Nesse sentido, Hans Belting considera que a razão pela qual a religião deixou de ser um tema na arte ocidental contemporânea se deve à conversão das imagens em arte histórica¹³⁹. “As Igrejas já não confiam a sua mensagem aos artistas”, são os meios de comunicação quem difunde imagens “reais” da religião. O autor dá o exemplo do Papa como figura que se eleva e aproxima do público¹⁴⁰.

A maioria das pessoas que choram em frente a imagens estão distanciadas do mundo da arte - não choram em museus mas em Igrejas. Há uma maneira nostálgica de observar as imagens icónicas, pois procura-se uma presença ausente cujo corpo é desconhecido e inventado na forma de imagem – a representação de Cristo reside entre o corpóreo (vivo) e o incorpóreo (morto), sendo uma contradição só se torna conciliável na fé¹⁴¹. A nostalgia medeia a relação entre objecto-observador, abrindo portas ao mistério da representação religiosa e conferindo ao homem um sentimento de inesgotabilidade – imortalidade através da espiritualidade. As imagens têm o poder de elevar o espírito humano, comunicam verdades e contradizem-se, por isso é fundamental existir um exercício de simbolização da parte de quem vê. Só assim, imagens e ícones levam artistas a divagar sobre os sentimentos universais despoletados dentro e fora da Igreja.

Carlos João Correia, no texto “Ricoeur e a expressão simbólica do sentido” diz que, segundo Paul Ricoeur, os símbolos têm o poder de se auto-regenerar constantemente, daí nunca esgotarem o sentido. São também uma reunião dos simbolizantes e simbolizados, é da dinâmica entre estes elementos que surgem várias interpretações. Estes possuem ainda três dimensões que os fazem ecoar no mundo, a dimensão cósmica, onírica e poética. Num processo de simbolização é importante saber-se qual a significação de símbolo que se está a trabalhar.

¹³⁹ Cf. Hans BELTING, *op. cit.*, p. 42

¹⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 46

¹⁴¹ Cf. *ibidem*, pp. 57, 58

O símbolo exprime significados ocultos e pressentidos, por isso incita à participação e enraíza o sujeito no mundo¹⁴². O valor dos símbolos existe apenas no plano do sujeito, mas tem como base o plano do objecto, o seu poder só é visto por quem neles penetrar. A função do símbolo passa por redefinir a experiência do real, o sentido que surge depende do investimento exercido sobre o simbolizante. Ainda no texto “Ricoeur e a expressão simbólica do sentido”, Carlos João Correia dá a água como exemplo das várias potencialidades de um símbolo e de como existe um sentido literal e outro indirecto na interpretação do mesmo¹⁴³. Cita Ricoeur dizendo que o símbolo é uma “expressão de duplo-sentido”¹⁴⁴. Deve-se procurar a função que os simbolizantes incarnam e não só as suas características ocultas, para Paul Ricoeur “o símbolo corresponde a um sentido incarnado, indissociável da nossa carne e do nosso ser”¹⁴⁵.

O autor distingue ainda os simbolizantes dos simbolizados dando como exemplo o Mar – simbolizado e a água - simbolizante¹⁴⁶. Os simbolizantes são elementos concretos, a base material de que dispomos, o simbolizado é aquilo que é evocado por esses meios. O símbolo é uma forma de comunicação indirecta, onde se reconhece sempre a tensão entre o plano dos simbolizantes e os planos evocados pelos simbolizados. A tensão existe por oscilarmos entre ambas as forças e é esta oscilação que permite descobrir novas significações, semelhantes ou diferentes das que existiam, nunca abandonando o mesmo plano dos simbolizantes.

A dimensão cósmica é a primeira vida dos símbolos plásticos, assinala a experiência que o observador tem do real, ou seja, existe uma pertença recíproca entre sujeito e mundo. Alicerça-se nos elementos primordiais e sem o primeiro vazio que gera não se passa para as seguintes dimensões. A ressonância de um símbolo suscita ainda um trabalho interior dos objectos contemplados, a dimensão onírica desenvolve este processo interior da actividade psíquica. A função poética acrescenta sentido à experiência da realidade e permite construir modelos de inteligibilidade do real revendo valores da actividade humana. Torna, portanto, a arte um veículo para o pensamento e faz o referente desdobrar-se num segundo real (pessoal). O artista deve criar um real de segundo grau e para esse efeito, desenvolver um sistema simbólico próprio. O processo de simbolização implica a reconfiguração de elementos separados e a mudança de sentido com o material de primeiro grau que estava disperso. Por isso a função poética é de maior interesse ao artista plástico, apesar de transportarmos para

¹⁴² Cf. Carlos João CORREIA, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Braga, Maio 1999, p. 14

¹⁴³ Cf. *ibidem*, p. 18

¹⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 19

¹⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 22

¹⁴⁶ Cf. *ibidem*, p. 57

os símbolos elementos que nos são inerentes, importa sobretudo oferecer sentidos enraizados na realidade.

No texto de Carlos João Correia, refere-se que os símbolos sagrados se constituem de princípios que transcendem a razão¹⁴⁷ e a tensão força-forma está também presente no simbolismo poético. Estes símbolos são em si a ultrapassagem do real, o poder simbólico que emanam coloca-os num plano que transcende o sujeito. Hans Belting refere Charles Sanders Peirce e a divisão que este fez aos signos em ícones, índices e símbolos. Umberto Eco analisa o que Peirce designava como signo icónico¹⁴⁸.

“Os signos ou não são imagens ou são imagens abstraídas que, para se tornarem signos, foram fortemente esquematizadas e desmaterializadas e caíram assim sob o domínio da linguagem. A cruz era um signo/sinal exclusivo, que só os Cristãos consideravam e tinham de considerar como sagrado: remetia para o corpo de Jesus, que outrora nela estivera suspenso. O corpo podia permanecer invisível e, portanto, subtrair-se à imagem, porque era evocado neste signo”¹⁴⁹. Cristo salvou a humanidade morrendo na cruz e não na imagem. A título de exemplo, a cruz é um signo e uma pintura da Virgem com o Menino é uma imagem. Assim, a teoria signica faz a distinção ontológica entre corpo e signo, pois “um corpo não pode ser, ao mesmo tempo, signo”¹⁵⁰.

James Elkins detém-se no que considera ser boa pintura e pensa que o fenómeno das “imagens miraculosas” das Virgens não deve ser esquecido. Antes das belas-artes e pinturas religiosas seguirem caminhos diferentes, a sua essência foi muitas vezes a presença de Deus. O autor questiona porque não choramos mais. O nosso sentido das imagens tornou-se anémico e, de acordo com o historiador David Freedberg, Kant foi o grande culpado pela anemia, pois propôs que as obras de arte se distanciassem do mundo em busca da beleza¹⁵¹.

Daniel Siedell constata que a cultura contemporânea presume que a obra de arte é uma forma do artista expressar as suas crenças e expelir os seus traumas. Presume também que a arte é ligeira, feita para entreter. Para ele, a boa arte não se encontra na auto-expressão mas na auto-negação. A voz singular do artista emerge apenas quando a obra é moldada com base

¹⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 45

¹⁴⁸ Cf. Hans BELTING, *op. cit.*, pp. 143, 144

¹⁴⁹ Cf. *ibidem*, p. 147

¹⁵⁰ Cf. *ibidem*, p. 174

¹⁵¹ Cf. James ELKINS, *Pictures&Tears (A History of People who have cried in front of paintings)*, Routledge, Taylor&Francis e-Library, 2005, p. 167

no amor, sacrifício e sofrimento. Só reconhecendo e submetendo-se ao grande trabalho de outros é que o artista desenvolve uma autêntica individualidade. O autor vê uma íntima relação entre estética e ascética, a prática artística é uma luta tal como a prática cristã. Para ambas, o objectivo último é estético, é criar uma obra perfeita entre negação e luta no amor¹⁵².

A arte contemporânea pode ser influenciada por mestres antigos e não se parecer nada com as suas imagens. Alexander Sokurov oferece imagens destiladas para contemplação vagamente religiosa, provocando associações e não interpretações. Apresenta ícones de transição para estados de presença e ausência. Apesar das excepções, James Elkins reclama as atenções para o problema profundo que a exclusão da arte religiosa do panorama artístico constitui. Esta é uma questão que ultrapassa o gosto ou objectivos da arte, é já uma coisa endémica na constituição da arte moderna em si mesma, daí ser fundamental separar os conceitos de religião e espiritualidade – cujos actos de devoção são idiossincráticos e privados. Talvez um dos papéis da pintura seja o de provocar o pensamento de que uma pintura deve refazer o significado religioso enquanto pintura.

A obra de Frida Kahlo faz-nos questionar quanta fé podemos ter na pintora ou na sua obra, o que nos pode levar a crer nos significados religiosos que a pintura comunica. O que são as figuras da *Mater Dolorosa* (Frida) senão imagens pictóricas que arriscam a sua essência para dizerem algo de religioso enquanto pintura? Com a artista mexicana algo se deu entre religião e arte, pois a pintura não contradisse a religião, absorveu-a, recreou-a e identificou-se com ela. A questão sobre o que é arte religiosa ou espiritual é portanto difícil de deslindar. Os artistas estudados nos capítulos precedentes tentaram reconciliar a arte contemporânea com as suas crenças, apropriando-se de forma intuitiva da religião. Compreende-se que o seu trabalho é fruto da cultura contemporânea, historicamente imbuída na religião.

Obras de arte podem parecer religiosas mas, muitas vezes, referem-se apenas a temas religiosos. Porque o trabalho artístico e a imagem religiosa se abrangem uma à outra, em termos filosóficos não se deve falar de religião na arte. Se o fizermos dá-se uma regressão no significado, pois o objecto de arte oscila entre ser um trabalho sagrado ou um trabalho que seculariza o sagrado¹⁵³. Bill Viola é religioso - um budista praticante e um místico cristão - mas faz peças com qualidade plástica e destacadas da comum arte religiosa, talvez por dar grande destaque à espiritualidade da arte, ou simplesmente por conseguir representar o desespero e

¹⁵² Cf. Daniel SIEDELL, "Art as an Ascetic Practice", consultado em <http://www.cardus.ca/comment/article/2060> a 6 de Agosto de 2011

¹⁵³ Cf. James ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York, 2004, p. 92

a angustiosa tentativa de redenção através de um médium vanguardista. Os artistas apropriam-se de matérias em que acreditam, expressando-se através delas por forma a incidir no observador e despoletar sentimentos nostálgicos – que o ligarão à presença invisível da imagem.



FIG. 31, Ana Rebordão, *Gema*, 2010

O vídeo digital é uma técnica híbrida que expõe o observador a eventos que escapam à percepção normal. As instalações de Bill Viola revelam o papel do afecto no fluxo da consciencialização. Francisco Varela defende a primazia da afectividade na génese da consciência do tempo. A afectividade liga a modalidade temporal do esforço do ser humano na manutenção da identidade e compreende a motivação do organismo humano para manter a sua *autopoiesis* no tempo¹⁵⁴. A análise de Varela contribui para a compreensão do tempo-imagem e tempo-máquina, sendo este último uma tematização da afectividade como constrangimento concreto na experiência temporal humana. Bill Viola usa uma capacidade técnica intrínseca do cinema, filma em alta definição e alta velocidade, apresentando o filme

¹⁵⁴ Cf. Mark B.N. HANSEN, *New Philosophy for New Media*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2004, pp. 249, 250

esticado e transformado para assim contaminar o presente perceptual com algo não vivente¹⁵⁵.

Os trabalhos de Bill Viola que citam a Virgem têm uma tonalidade afectiva e indagam a duplicidade paradoxal das emoções. A contracção da intensidade da imagem parada levou Bill Viola a concluir que as emoções existem algures fora do tempo. O que ele mostra é que os media, longe de serem um veículo para reprodução de vida, são um mecanismo que expõe a correlação fundamental da vida com o domínio do não-vivo que é estritamente contemporâneo com a vida - formando a condição de possibilidade para a sua contínua viabilidade no futuro¹⁵⁶.

Mark B. N. Hansen defende que a percepção se ancora nas actividades do corpo pela via da modalidade de afecto. A afectividade torna o corpo agente de um enquadramento de informação digital. O autor considera que o trabalho de Bill Viola exemplifica perfeitamente a nova configuração da imagem digital, mostrando que é uma imagem-afecto, já que a sua materialidade se prende à afectividade como “faculdade extrapercepção” que nos abre ao novo. O trabalho de Viola corporiza a estética da imagem, corpo e afecto que o autor defende¹⁵⁷ e expande a introspecção Bergsoniana a uma inteligência do corpo. O video-artista apropria-se a transforma o trabalho de Deleuze sobre o cinema para assim redimir a introspecção fundamental de Bergson numa incorporação afectiva. A análise de Deleuze sobre o cinema mostra que o universo material não pode ser materializado por via da imagem e que as atenções devem mudar para o problema pós-cinemático de enquadramento da informação, por forma a criar imagens digitais constituídas afectivamente. Viola redime Deleuze das suas tendências para um anti-humanismo programático. O trabalho de Viola explora o maquinismo e cria um poder técnico de transformação do humano¹⁵⁸.

Também a linguagem dos sonhos no cinema permite ao observador escapar do mundo “acordado”. Prova disso é o filme *Mãe e Filho* de Alexander Sokurov. Segundo Thorsten Botz-Bornstein o realizador ataca a ideologia imagética moderna elaborando uma estética de sonhos. O cinema tem a capacidade de transformar a natureza através da montagem, pois já não é uma imagem fixa como a fotografia. Sokurov nega, no entanto, os efeitos de pós-

¹⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 260

¹⁵⁶ Cf. *ibidem*, pp. 265, 266

¹⁵⁷ Cf. *ibidem*, pp. 268, 269

¹⁵⁸ Cf. *ibidem*, pp. 270, 271

produção e elabora uma estética “pictórica” entre abstracção e concreto, tentando alcançar uma sinceridade plena – no que dá a ver e na forma como o dá a ver.

Sokurov conquista a criação de sonhos com a arte do cinema. Inspira interpretações estéticas e evoca a existência de paisagens sonhadas, lugares inexistentes que permitem às suas personagens fugir através de paisagens pintadas. A fuga está ligada à metáfora da pintura, talvez por isso o autor compare Sokurov ao pictórico Rembrandt¹⁵⁹. As paisagens de sonhos de Sokurov formularam uma nova estética na linguagem cinematográfica. O seu cinema pictórico é mais do que uma combinação entre o tradicional e o vanguardista. Para representar a “estranheza” era habitual modificar-se o ritmo ou o tempo e para dar um carácter pictórico às imagens era natural a aproximação à linguagem fotográfica, mas isso contradiz a própria natureza do cinema¹⁶⁰. Alguns críticos notaram que Sokurov recriou o mundo de Friedrich em *Mãe e Filho*. Thorsten Botz-Bornstein refere que é a claridade que define as formas cristalinas e sólidas de Friedrich e que Sokurov tem imagens mais difusas e impressionistas¹⁶¹. Este filme porta todas as contradições românticas, é melancólico e nostálgico, tornando-se separativo e mediador.

O lugar de Sokurov no mundo das imagens mediáticas, cujos símbolos se adaptaram à marcha da tecnologia, é o de um combatente. Os seus filmes são um ataque subversivo às imagens industrializadas. Thorsten Botz-Bornstein defende que a arte barroca de Sokurov combate a invasão de uma ideologia da imagem no mundo moderno. Intuitivamente, talvez se tenha aproximado da tradição iconoclasta Russa, pois muitas das suas imagens parecem inesgotáveis ícones cujo tempo é instintivamente sentido. Os ícones, na tradição Russa, ajudam a que se atinja um conhecimento intuitivo, por isso as imagens de Sokurov assemelham-se a páginas em branco que se vão preenchendo sozinhas. Como os ícones, estas páginas enriquecem o nosso conhecimento¹⁶².

¹⁵⁹ Cf. Thorsten BOTZ-BORNSTEIN, *Films and Dreams (Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai)*, Lexington Books, United Kingdom, 2008, 31

¹⁶⁰ Cf. *ibidem*, 32

¹⁶¹ Cf. *ibidem*, p. 33

¹⁶² Cf. *ibidem*, p. 34



FIG. 32, Nuno Gonçalves, *Martírio de S. Vicente*, séc.XV



FIG. 33, Ana Rebordão, *Gema*, 2010

Marie-José Mondzain no estudo "Histoire d'un spectre" fala da revelação do "invisível" no mundo através da fotografia – etimologicamente "escrita da luz" – e dá o exemplo do Santo Sudário e da Verónica como objectos de arte religiosa e novos ícones, uma vez que propõem novas imagens e médiuns para devoção. "A loucura científica implanta toda a sua força mágica. Deus, Pai pintor, inspirou os homens a inventar a fotografia para revelar o invisível, a alma do mundo. O milagre químico é um milagre espiritual." No fundo, a própria ciência foi enganada, porque no seu cerne se deu uma revelação, o que talvez a impedisse de levar a humanidade ao ateísmo. A autora relembra que no preciso momento histórico dão-se várias aparições da Virgem. A Igreja inventou o mito de que a fotografia é uma evidência mística. "A fotografia aparece então como um instrumento de objectivação de um mundo visto por um corpo sem mãos, sem toque, sem assinatura. A verdadeira imagem, a verónica, será o produto duma causa sem corpo e sem matéria? A este fantasma da pura produção divina, luminosa e sem corpo, é articulado, ao mesmo tempo, o nascimento de uma pintura que será pura emanção espiritual, libertada de todas as subjectividades gestuais e que iria levar de novo a questão da imagem àquela da manifestação de uma verdade original." A abstracção destaca-se pela libertação dos constrangimentos miméticos, e a tela onde são colocadas as

formas e cores, vai trabalhar sobre os factos e pensamentos como um véu que cobre e descobre. O traço do espírito prevalece sobre o da mão: a impressão fotográfica não tem gesto nem traços da viva mortalidade do homem. Com a fotografia a manifestação dessa visão só pode perder se o objecto que se dá permanecer fiel ao seu objectivo. O ícones são anamorfóticos e a autora conclui que isso se tornou *économie* - um enrolamento topológico da palavra e do olhar que oferece um fantasma ontológico¹⁶³.

Também Hans Belting refere a verónica e a forma como a réplica material do véu na pintura se deslocou para uma forma dependente de uma visão interior, a saber, da imaginação. Sobre a impressão de Cristo no véu (verónica) pode-se concluir que é uma prova e não uma imagem. As características contraditórias destas impressões expressam-se num ícone; não realizado por mão humana¹⁶⁴. Segundo ele o Sudário de Turim “assemelha-se a um negativo fotográfico” que, quando fotografado, reproduz na chapa fotográfica uma imagem positiva de um cadáver. Esta imagem não se trata de uma visão mas de uma prova que todos podem testemunhar, daí a Catedral de Turim ser um espaço onde os visitantes são abordados com explicações científicas por parte de elementos da Igreja. A relíquia (véu) e a imagem (fotografia) separaram-se. A fotografia já não é uma cópia, porque a aura do corpo de Cristo fora para ela transferida. “A aura na fotografia veio de longe e apoderou-se apenas de uma nova técnica para elevar um corpo efémero do tempo à intemporalidade, tornando-se todavia visível o lapso de tempo que o separa do observador.” Não sendo uma fotografia, o Sudário de Turim expressa a questão do corpo nas imagens. “Onde falta o corpo, toma o seu lugar a imagem”¹⁶⁵.

Thorsten Botz-Bornstein refere Plotinus para explorar o tema da mística na estética cinematográfica. Para Plotinus o conhecimento místico é a experiência clara e viva que satisfaz a aspiração à unidade. Plotinus não é subjectivista, é antes um metafísico intuitivo que não reduz a arte a um simples movimento de expressão recuperável por empatia subjectiva. Plotinus procurava o inteligível pela “simples contemplação” tão procurada pelos formalistas russos¹⁶⁶.

Para os Formalistas o mundo deve ser tornado estranho para que possa ser sentido como

¹⁶³ Cf. Marie-José MONDZAIN, *op. cit.*, pp. 251, 252

¹⁶⁴ Cf. Hans BELTING, *op. cit.*, p. 60

¹⁶⁵ *ibidem*, pp. 75, 76

¹⁶⁶ Cf. Thorsten BOTZ-BORNSTEIN, *op. cit.*, p. 90

mundo¹⁶⁷. Também Walter Benjamin sugere que se adopte a estranheza como modelo básico de compreensão. A forma mais segura de deixar o mundo aparecer como estranho é deixando-o aparecer como um sonho e há nesta forma de encarar a arte uma relação com o filme *Mãe e Filho*. Mas Benjamin recusa reproduzir ou estilizar o passado, a história deve expressar-se pelo sonho e alegoria, através da percepção de imagens capazes de torcer o ritmo da modernidade. O filme é um fenómeno realista no qual a estética aplicada na pintura é inválida, pois o pintor é sempre incapaz de reproduzir uma cena realista. Há sempre uma estilização da realidade. Por outro lado, o filme captura a realidade directamente como ela é, segundo a perspectiva de Siegfried Kracauer¹⁶⁸.

Também a “História de Maria” de Ana Rebordão requereu uma transformação da lógica formal para uma lógica “dos sonhos”. Nessa obra, a poética dos sonhos representa uma forma de estar consciente para o mundo e suporta o nosso esforço para encarar a realidade. A expressão artística de Ana Rebordão provém de uma necessidade interior, de um processo orgânico que inclui a imagem num ritmo de necessidade e não somente na imaginação. Poder-se-á dizer que a imagem é produzida por um acto espiritual – artístico. Há uma procura redentora na narrativa, uma evolução do sentimento de amor e sacrifício.

Cleo MacNelly Kearns recorre a teorias avançadas por alguns estudiosos na tentativa de apresentar e solucionar algumas dúvidas relativas ao discurso sacrificial. Diz que a vítima ou substância oferecida serve de intermediário entre a divindade e quem a presenteia, permitindo-lhe desta forma chegar mais próximo e mudar a relação que tem com esse Deus – é uma forma de mediação, tal como a imagem o é. O sacrifício testemunha a ligação entre diferentes realidades e poderes, mas também serve para estruturar o domínio humano, pois cria hierarquias. Muitos defendem que o ritual altera não só a pessoa que faz a oferta e a entidade oferecida, como também todas as testemunhas. Isso ordena as identidades pessoais e articula a formação social¹⁶⁹.

Lacan dá especial atenção aos problemas gerados pelos actos sacrificiais em formações monoteístas e na Eucaristia Cristã pela presença de uma figura maternal importante – Maria. O ritual formal de sacrifício para Lacan, recapitula o sacrifício pessoal feito por todos os seres

¹⁶⁷ Cf. *ibidem*, p. 96

¹⁶⁸ Cf. *ibidem*, p. 130

¹⁶⁹ Cf. Cleo MacNelly KEARNS, *op. cit.*, pp. 30, 31

humanos, a saber, a separação da mãe. Renuncia-se assim à segurança, conforto e satisfação do corpo materno. Aqui a filogenia recapitula a ontogenia¹⁷⁰.

Para Julia Kristeva a vida corpórea dos seres humanos ao nível da imagem e matéria é parcialmente transformado na passagem para o simbólico. Esta análise serve de pano de fundo ao ensaio “Stabat Mater”, onde Kristeva evoca a própria experiência de dar à luz sob a perspectiva de arte, música e teologia dedicadas à Virgem na cultura ocidental. Para a filósofa, o papel de Maria representa a elevação dos princípios femininos e maternos, cujo grande impulso se deu na doutrina da Assunção. Maria eleva o seu corpo ao céu sem experimentar a morte corporal e isto coloca-a para lá do objecto associado ao nascimento real, com os fluidos corporais e dores físicas. A apropriação das teorias de Lacan traz para o centro da discussão alguns aspectos da teoria do sacrifício, incluindo o seu contínuo poder de perturbar e o problema da mortalidade humana¹⁷¹. O sacrifício reequilibra a ligação maternal ao divino mas garante que o nascimento, maturidade sexual, fertilidade feminina e maternidade não se tornam perigosas para a religiosidade masculina.

Lacan defende que o sacrifício marca a maturação do estado primário da criança - com o corpo da mãe - para a identificação do simbólico - domínio do pai. A passagem da criança para um indivíduo adulto funciona como uma morte psíquica, pois é uma passagem que envolve um sacrifício interno. A figura materna representa uma totalidade sagrada e imediata, já a figura paterna motiva a iniciação da criança na linguagem distanciada da crua experiência e da fantasia de um mundo de afectos¹⁷². O género e maternidade de Maria persistem, no entanto, como subtema da tradição, onde retêm uma perturbante e potencial força disruptiva.

¹⁷⁰ Cf. *ibidem*, p. 41

¹⁷¹ Cf. *ibidem*, pp. 42, 43

¹⁷² Cf. *ibidem*, pp. 188, 189



FIG. 34, Ana Rebordão, *As cores cicatrizam-se no branco*, 2011

O que distingue as mulheres é a sua capacidade de gerar vida. No livro "Art&Thought", Griselda Pollock refere que para Julia Kristeva a criação artística alimenta uma identificação com o que é imaginado ser o gozo materno. Por outro lado, Bracha Lichtenberg Ettinger questiona o que acontece quando uma mulher artista orienta questões do feminino para Outro-mulher e encarna "mulher" na escrita ou na pintura. Para Kristeva a Mulher está limitada à mãe ou ao "phallus", subscrevendo certas críticas feministas que a vêem como uma não-identidade provinda de idealizações endossadas teologicamente, construídas sobre a fantasia da "boa mãe". Esta perspectiva ameaça o próprio feminismo, quando este falha em continuar a trágica visão da subjectividade proferida pela psicanálise. Kristeva avisa as feministas quanto à secularizada virgem mãe cristã como ficção de uma identidade chamada Mulher. No entanto, afirma a importância de pensar-se sobre a maternidade e a criação feminina, colocando as questões no plano da criação artística¹⁷³.

A ideia de castração é tratada comumente como protótipo de qualquer separação da dimensão parcial do arcaico-corpóreo, de qualquer perda ou ausência que conduz a uma inscrição no simbólico e as fantasias intra-uterinas não servem para indicar outra função. Bracha Lichtenberg Ettinger sugere que para compreender a transição de um objecto inconsciente para um esplendor estético misterioso, Freud separou o complexo de castração e o materno/ventre/complexo intra-uterino. Ela pensa que estes complexos podem ser

¹⁷³ Cf. A.A.V.V., *Art and Thought*, (edited by Dana Arnold and Margaret Iversen), Blackwell Publishing, Cornwall, 2003, pp. 138, 139

separados e, quando ameaçam aproximar o subjectivo ao real, tornam-se ambos diferentes tipos de fontes de estranheza e admiração¹⁷⁴. Por isso a autora questiona como pode a arte ser criativa se remonta ao passado do assunto, pois nem todo o passado encontra os seus filtros e significantes. As práticas artísticas, no entanto, que renegam o serviço da ideologia e fantasia e exploram o formal na relação com cores ou ritmos, podem liberar essas “experiências” da amnésia infligida que nos nega conhecimento destas dimensões de nós mesmos. Paradoxalmente, são as formalidades e materialidades do modernismo que nos abriram a possibilidade de um caminho estético para estes domínios¹⁷⁵.

Qualquer invocação da dimensão Matricial não deve ser uma sentimentalização da gravidez e existência uterina¹⁷⁶. Luce Irigaray faz uma releitura do ensaio “The Inter-twining – The Chiasm” de Merleau Ponty, sugerindo que se a mãe imagina o filho, prevê-o enquanto visão, pois o sentimento disso em si mesma é por vezes transformado – na visão de uma clarividência da carne. A vista reduz a invisibilidade das coisas, da sua matéria, “aquela nostalgia por uma primeira casa alojada nela, que será duplamente perdida: no vir a tornar-se vidente e, até mais, no olhar tornar-se visão...”¹⁷⁷.

Segundo Lacan, quando o olhar surge, o assunto situa-se na imagem somente como uma mancha. O pintor seduz o olhar do observador e oferece-lhe alimento imaginário claramente visível na representação. O golpe do pintor não se origina numa decisão reconhecida mas conclui-se como um golpe inconsciente interno que assemelha o mover da regressão psicológica mas, ao contrário da regressão, num acto de pintura, cria – numa reversão do curso do tempo – um olhar, um produto que é também a causa para que o golpe do pintor se torne uma resposta¹⁷⁸. Existem grandes diferenças entre o argumento fenomenológico e as teses pós-Lacanianas de Bracha Lichtenberg Ettinger, especialmente no que toca a terminologias que não nos permitem imaginar a dimensão Matricial como um órgão – o ventre como habitação, um interior sozinho – mesmo se traduzido para a metáfora de um lar perdido, um espaço. Ela segue Freud e Lacan e pondera como as suas noções de subjectividade estão estruturadas¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Cf. *ibidem*, p. 145

¹⁷⁵ Cf. *ibidem*, p. 146

¹⁷⁶ Cf. *ibidem*, p. 147

¹⁷⁷ *ibidem*, p. 147

¹⁷⁸ Cf. *ibidem*, p. 148

¹⁷⁹ Cf. *ibidem*, p. 149

As possibilidades estruturais dentro da subjectividade do encontro-evento são o entrelaçamento da sexualidade feminina e da fantasia devida a um evento dentro da sua pessoa – o vir a ser mãe, a pessoa prestada a ser mãe pelo encontro com o outro desconhecido, que se torna assunto-criança devido ao impacto de vir a tornar-se mãe. Isto não é sobre Mãe e Filho, é uma série complexa de eventos co-afectivos e encontros entre tornar-se Ser e desconhecido não-Ser que produz o traço psíquico de um espaço de fronteira que marca a subjectividade em algumas das suas dimensões. Assim, é a capacidade de ser movido por algo como a pintura que nos subjectiviza e afecta, baseando-se, contudo, na já trans-subjectiva capacidade que devemos chamar “do feminino” - já que este é um traço do potencial psíquico gerado pela especificidade sexual invisível do corpo feminino.¹⁸⁰



FIG. 33, Ana Rebordão, *Eis-me*, 2011

A capacidade de perceber e subjectivar obras de arte difere entre homens e mulheres. Frida Kahlo e Ana Rebordão moveram a sua prática artística com base na fantasia materna, no encontro entre o próprio corpo e o corpo invisível que o habita. Esta visão leva a que se criem objectos que reduzem a invisibilidade das coisas – evolui o sentimento nostálgico de que algo foi perdido para um olhar que reencontra o primeiro lar, a saber, o ventre materno. Bill Viola, Pier Paolo Pasolini e Alexander Sokurov, por outro lado, não materializam a existência uterina. Dão imagens idealizadas de filhos órfãos e do amor que os ligava ao espírito e corpo maternos.

No texto “Luto e Melancolia”, Freud refere que o luto normal – reacção à perda de um ente

¹⁸⁰ Cf. *ibidem*, p. 149

querido¹⁸¹ - em certas pessoas deriva para um desânimo excessivo. As características de Pier Paolo Pasolini enquadram-se com as avançadas por Freud quando faz um breve quadro sintomático do melancólico, dizendo que este perde a vontade de viver e tem tendência a punir-se, sentir-se culpado e vil. Ora, esta vontade de viver prende-se à capacidade de amar e o melancólico, ao perdê-la, deixa de poder criar. Freud percebe, apesar de não o explicitar, que só é possível criar quando é possível amar¹⁸². Nos poemas referidos no capítulo 2.3, o sentimento de culpa era constante e Pasolini declara mesmo uma vontade de se “matar”, mas, ao invés, escrevia e nessa escrita surgia o “coração elegíaco”, a melancolia. Escrever foi o acto criador que revelou a vivacidade do amor que lhe despertara o desânimo.

A resistência perante a perda afasta o melancólico da realidade e impede-o de agir como o enlutado, que aprende a lidar com o vazio dessa perda conscientemente ao longo do tempo. No luto é o mundo que se torna vazio por algo que desapareceu. Por outro lado, na melancolia é o próprio sujeito que se sente vazio e se torna auto-punitivo¹⁸³. Assim sendo, o bloqueio que ele próprio gera impede-o de levar a perda à consciência e elaborar o percurso do enlutado. Embora haja um pouco de melancolia em todo o luto, porque o vazio também está no sujeito e não somente no mundo, tudo depende do grau com que este é vivido. O raciocínio de Freud para explicar este vazio prende-se com o facto do melancólico, por mais que faça pelo ente perdido, se sentir sempre culpado. A libido livre é retirada para o ego. Essa “circunscrição do ego [ao objecto perdido] é expressão de uma exclusiva devoção ao luto”¹⁸⁴.

Na identificação do ego com o objecto abandonado – identificação que, para Freud, caracteriza a melancolia - existem dois momentos fundamentais. No primeiro deixa de haver um deslocamento para outro ser da pulsão de vida, já que o melancólico continua apegado à inexistência do ente perdido. No segundo, existe uma regressão do excesso – libido – para o sujeito, que se começa a ver enquanto objecto¹⁸⁵. Esta reflexividade pode levar ao suicídio. Freud diz ainda que essa identificação pode ser tão extrema que o excesso, ou energia psíquica, em vez de se manifestar noutra objecto, mantém-se numa ferida aberta. Esta força que é geradora de vida regressa ao sujeito e este é incapaz de lhe dar forma. No fundo, o melancólico faz um investimento contrário ao “natural” porque esvazia o ego até ficar

¹⁸¹ Cf. Sigmund FREUD, “Luto e Melancolia” in, Sigmund FREUD, *Edição Standard Brasileira Obras Completas vol 14 [1917 (1915)]*, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969 p. 275

¹⁸² Cf. *ibidem*, p. 276

¹⁸³ Cf. *ibidem*, p. 278

¹⁸⁴ *ibidem*, p. 276

¹⁸⁵ Cf. *ibidem*, p. 281

empobrecido. Como para ele nada é substituível, a “ferida” mantém-se aberta e o que se tornou excessivo não é deslocado para o exterior¹⁸⁶. Recorde-se o poema “Súplica a minha mãe” onde Pasolini diz que a mãe é insubstituível. A consciência da necessidade materna é assustadoramente lúcida, ele sabe que é um ser ferido pela dor da perda. Sabe também, intuitivamente ou não, que a arte é a consciência de que nada é insubstituível, mas que tudo pode ser repostado por algo que não é definitivo – daí estar-se sempre a criar. Pier Paolo Pasolini soube gerir o seu ânimo e ser produtivo.

No texto “Luto e Melancolia” Freud introduz a palavra “mania” para descrever um momento de exaltação de humor, pelo qual o melancólico passa algumas vezes. O psicanalista tenta perceber como se chega a um equilíbrio entre ambos os estados. Para se fazer arte – que Freud não aborda neste texto - tem de existir domínio sobre a loucura, sobre a energia disponível. Na mania é possível descarregá-la e dar-lhe uma nova aplicação, o eu supera a perda e dispõe-se a amar. Já o melancólico retém a energia em excesso¹⁸⁷.

A energia libertada pela perda do ente querido é, portanto, atraída para o eu, esvaziando-o. Para continuar a amar, o sujeito tem de decidir pela morte ou vida – embora o ente fosse razão de vida, não é a vida. O maníaco supera a perda em vários “substitutos”, a ferida mantém-se aberta mas é tornada fonte de criação, que permite ao sujeito exteriorizar e libertar-se do objecto que o prendia.

Freud não realizou este estudo com o intuito de compreender a origem da criação, mas tornou-se importante para isso. Em primeiro lugar porque afirma a existência de um conteúdo comum entre o melancólico e o maníaco, cuja diferença reside no relacionamento com o vazio (ao melancólico a identificação com o vazio sendo total). Em segundo lugar, há a necessidade da palavra para a saída da melancolia, já que esta traz à consciência um mal íntimo. A perda é mostrada quando se dá forma ao vazio que, em vez de se tornar mortífero, pode transitar e ser de novo criador.

¹⁸⁶ Cf. *ibidem*, p. 286

¹⁸⁷ Cf. *ibidem*, p. 288

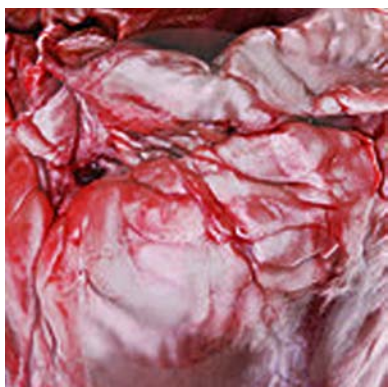


FIG. 33, Ana Rebordão, *História de Maria cap. I* (em desenvolvimento), 2011

O criador é aquele que sente o excesso em demasia e cujo vazio é formador – o mal íntimo é o princípio do maior bem. A obra de arte transmite a força imanente do sujeito face à perda. Assim, o que dá origem à obra é a vontade de dar a ver o vazio criador, a força da vida. Ela é a transmissão do ser que, por momentos, se confrontou com o não-ser. Pasolini desenvolveu uma ferida íntima sabendo que seria a sua fonte de criação. Apesar da estrutura predisposta à melancolia, que lhe dava momentos de profundo desespero, soube controlar a potência de vida. A primeira separação – o nascimento – progrediu para um luto constante e precoce, onde se adivinha uma vontade de regressar ao lugar perdido – o ventre materno. Também no filme *Mãe e Filho* vemos esse luto pelo espaço perdido. Quando a mãe morre, o filho encosta o rosto ao seu ventre, expressando a esperança de a ele regressar. Mas Pier Paolo Pasolini não foi ferido pela morte da mãe, todavia, imaginou-a e incluiu-a no seu “metabolismo artístico”, como uma dor constante e um medo do real vazio. Este segundo luto foi sentido e não vivido, já que a mãe não o abandonou morrendo. Assim, a antecipação do luto permitiu-lhe confrontar-se com o vazio da existência e transmitir a sua força da vida – a mãe – na arte. Pasolini cria porque a sabe viva, não se sentindo abandonado e porque a escrita lhe dava consciência.

A maternidade foi, para estes autores, fonte de criatividade, expressando-a em objectos nostálgicos e retratos da Virgem Maria – a mãe genérica que sofre pelo sacrifício do filho. O coração purificado desta personagem ajuda o homem a redescobrir-se – recorde-se o simbolismo dos corações de Frida Kahlo e da série de pinturas “História de Maria” – para além do biológico. O ventre materno é o espaço do estar com o outro e a Virgem materializa esse lugar, as suas representações mostravam-na fisicamente ligada ao seu filho e comunicam a gravidez do infinito. A mãe desenvolve no filho uma auto-consciência sistemática (proximidade e distanciamento), daí o espírito individual deste estar sempre ligado ao da mãe e ao primeiro

amor – fundador do seu ser e identidade. A Virgem Maria é um suplemento de significação na moral de um ocidental que cresceu junto da sua imagem, por isso os autores estudados nesta dissertação a apresentam descontextualizada e fazem com que ressoe na sensibilidade contemporânea. Através de vários médiuns e estéticas, os autores foram capazes de expressar a maternidade simbólica, oferecendo a todos, inevitavelmente, imagens autobiográficas do amor entre mãe e filho.



FIG. 34, Auto-estrada no Alabama com placar de Jesus

Considerações finais

A afirmação do mundo moderno no imaginário cristão implementa na arte um novo respeito pelo antigo, não podendo haver um desapego pela história da própria civilização artística de outros tempos. Por isso defende-se uma intelectualização da sintaxe expressiva e uma afirmação da arte como prática do conhecimento de um humanismo próprio. Hoje, com renovados paradigmas culturais e visuais, a arte modifica o testemunho expressivo no mundo dito religioso.

Na arte, como nas doutrinas da Igreja, a Virgem Maria funciona como fonte de graça e inspiração. A graça e ternura de Maria são celebradas nas imagens que combinam a dimensão maternal e paternal da fertilidade com uma intensidade intoxicante e paradoxal. A Virgem não levou o seu filho a ser sacrificado, mas o seu silêncio aos pés da cruz pode demonstrar um comportamento indiciado por Deus. Ela não só forneceu o material transformado para a oferta sacrificial - o corpo e sangue do seu filho são partilhados como remédio espiritual - mas testemunha a sua imolação na cruz e a subsequente distribuição na Eucaristia. Ela não é, portanto, agente do sacrifício do sangue, mas colabora nos seus efeitos. Em certos momentos Jesus também desempenha um papel feminino, age quase como mãe mas não só imitando-a, pois a maternidade da Virgem é prévia à sua, quer ontologicamente quer teologicamente. Ele guia o seu "rebanho" no caminho para a Salvação – a imagem do bom pastor tornou-se determinante no cristianismo antigo, era uma imagem de esperança e optimismo da Igreja primitiva que mostrava o sacrificado a salvar a ovelha/humanidade.

Este estudo não sustenta o mistério religioso relativo à Virgem (nem pretendeu desenvolvê-lo), mas incide sobre as condições de receptividade e sensibilidade que estão na base das imagens iconográficas. Com o Cristianismo as emoções tornaram-se visíveis, o choro sendo uma forma de veneração e as lágrimas uma dádiva de Deus. Incontroláveis correntes de emoções fundem o observador e o observado, gerando íntimas e assustadoras presenças. A arte dá corpo ao espaço existente entre o espírito e o material onde a humanidade habita. O desejo pelo transcendente é, no entanto, mais evidente em artistas não cristãos e cujo trabalho não é explicitamente religioso. Nem todos os autores tratados eram ou são religiosos, mas todos têm uma perspectiva da criação originada na religião. Subsistem muitos simbolismos impossíveis de entender sem que sejam analisados à luz da religião – tal como a iluminação. Deve existir um sentido espiritual nos objectos para que se possam chamar religiosos.

A arte contemporânea de sucesso é sempre não religiosa e a arte religiosa é hoje de má qualidade. A arte religiosa é pobre e a sua falta de requinte não se deve apenas à pouca qualidade dos artistas. Isto deve-se ao facto da arte que vai ao encontro de valores espirituais ir contra o cerne da história do modernismo. Bill Viola afirma uma nova fé nas suas imagens, já Sokurov destrói o que há de falso na religião e Pasolini, no *Evangelho Segundo Mateus*, dá corpo a uma arte religiosa convencional. Mas existe uma categoria de artistas que se apropriam de imagens religiosas sem outro objectivo além de se exprimirem.

Frida Kahlo viu na Virgem uma imagem que cura a tristeza e promete consolação aos que choram. A consolação foi conseguida pelo acto de pintar, pois dando corpo à incompreensão da morte e à perda do invisível feito carne – no ventre de uma futura mãe – possibilita-se elevar os sentimentos à luz da pintura e conduzir-se a um sentido de reconciliação. Este acto de criar é semelhante à contemplação/meditação religiosa que Bill Viola deseja alcançar. Ele afirmou querer mais do que o simples olhar do observador, quis envolvê-lo e despoletar nele emoções “religiosas” – veneração, afecto e choro. Com a obra *Tríptico de Nantes* esta vontade tomou forma, tornando-o consciente de uma estética de afecto dependente do tempo-máquina (vídeo) e dos seus sentimentos de pai e filho. A mãe não é retratada como Virgem, mas deve-lhe a essência ao ser representada como fonte de vida e morte – torna a criação possível através do luto.

A palavra Virgem refere-se à jovem em fase madura, livre de luxúria e excesso, mas plena de robustez¹⁸⁸. O capítulo de Pasolini avança com um modelo de Virgem “pasoliniana” – uma mulher fortalecida e purificada pela perda do filho. Esta proposta resulta da compreensão do quanto a dolorosa perda impermeabilizou a mulher a emoções futuras, afastando-a do mundo existencial. Apesar da extravagância e evidente promiscuidade física, Mamma Roma enquadra-se nas características da mãe sofredora, todavia culpa-se pelo abandono de Ettore – o cadáver feito Cristo. Este sentia-se emocionalmente desapegado da mãe e só no último sopro de vida chama por ela. Maria e Mamma Roma são intrinsecamente Virgens, porque criadas por um espírito apegado aos ícones e aos valores por eles transmitidos. Para Pasolini são modelos universais que se dispuseram a abdicar de si para salvar os filhos. As mulheres consomem-se em diferentes sentimentos de culpa, apesar de não a terem verdadeiramente, pois em ambos os casos a separação se deu por uma razão de força maior.

¹⁸⁸ Cf. <http://www.etimo.it/?term=vergine&find=Cerca>, consultado a 22 de Junho de 2010

A separação filial torna-se a linha orientadora da dissertação. No caso de Pasolini, expôs-se uma interpretação pessoal dos filmes, que se prendem com o facto dos filhos se predisporem à morte porque sentem o abandono das mães. A música "*Sometimes I feel like a motherless child*" é um apelo do filho abandonado. A isto ligou-se a dependência e amor extremo que Pasolini sentiu em relação à mãe – apresentam-se os seus medos e as razões que o levaram a querer perpetuar a memória da mãe na arte.

Neste estudo tornou-se essencial o recurso a fontes bibliográficas que explorassem certos estados de espírito, como por exemplo o do melancólico, enlutado e nostálgico. Noções cuja bibliografia remete para Freud, Lacan e Julia Kristeva. As teorias e linguagem psicanalíticas são assuntos pouco dominados pela autora, mas que se revelaram bastante esclarecedores. Bracha Lichtenberg Ettinger faz leituras ambiciosas e desafiantes dos textos de Freud e Lacan e oferece uma radical re teorização do feminismo, mas também uma enorme contribuição para a teoria estética. É aqui que ela adiciona um espaço e tempo maternas, com todas as suas particularidades, no inconsciente. O processo de simbolização feminino tem o ventre como lugar para o encontro-evento psíquico.

Os poemas de Pasolini evidenciam uma auto-punição no que toca à mãe (e um receio constante de a perder) – característica do melancólico. Também a forma como se entrega a este amor filial o impede de amar outros espíritos, ou seja, amar outros homens integralmente. No entanto, sentido o vazio pela potencial perda materna, continua a criar e partilhar vida pela arte – neste caso age como enlutado e não melancólico. Pasolini coloca-se na linha ténue entre estes dois estados, mas não é considerado maníaco. Não se crê que liberte a energia em excesso por superar a perda – a morte física da mãe que, na realidade, não existiu. Possivelmente não se enquadra em nenhum destes três estados.

A Pasolini talvez o facto de perder a mãe pela segunda vez – a primeira sendo o nascimento - num sentido hipotético lhe traga um misto de luto e melancolia e o excesso que ele próprio diz sentir permite-o tratar-se como objecto e ver-se como um duplo de Cristo, cuja mãe é uma dupla da Virgem Maria. Mas, na realidade, o facto da morte materna não se concretizar – excepto a separação primitiva e superada que é o nascimento, (talvez por isso Pasolini, num dos poemas citados, chame a sua mãe simplesmente de *alma*...) - permite-lhe ultrapassar essa melancolia e recuperar o vivo amor que o une a ela – à sua razão de vida. É nestes momentos que dá forma ao vazio sentido, escrevendo ou imaginando uma visualidade que se

relaciona com os seus ídolos culturais e inocentemente religiosos. Tudo graças à fonte de luto e vida, à presença física e espiritual da sua mãe.

Posto isto, avança-se com a ideia de que Pasolini desenvolvia, artisticamente, um estado de melancolia, por saber que é uma fonte de criação profunda e verdadeira. Daí propor que a procura pelo perdido “ventre materno” seja latente no sujeito criador, seja um exercício melancólico de alguém que tem, certamente, uma estrutura patológica predisposta à depressão. Toma-se este trabalho simbólico como método artístico de Pasolini, bem como, de forma mais ténue e com ligeiras nuances, dos outros autores.

Ana Rebordão tornou-se capaz de recuperar e imaginar as perdas emocionais, ultrapassando os seus fantasmas e criando porque se sabe uma mãe em potência. No entanto, vive no luto constante de vir a perder o seu filho inexistente – aquele que vive somente no seu íntimo – tornando a prática artística uma acção viva e angustiante. Antecipa, em si, a dor da separação e os receios de falhar enquanto mãe-artista. Por isso se oferece, em sacrifício, apegada às representações de quem se entregou por amor a uma entidade desconhecida e suprema, a um amor absoluto. Por isso oferece partes do seu corpo, expulsando-se, abortando – que é também uma morte gestativa antecipada - obras que afinal são autónomas e imortais. Recorda o que disse Tomás Maia acerca da imortalidade da obra – que é a “de um filho imortal porque morto”¹⁸⁹. Os seus filhos imortais – as obras – irmanam-se com a potência dos mortais, mas receia-se a absorção da fertilidade e das suas vidas no mundo. Compreende ainda que é um instrumento da força maior que as cria e separa do seu corpo. A Virgem Maria é a personificação de uma paradoxal forma de maternidade e a artista imprime nela os seus temores, tal como imprimiu em Santos mártires.

Ao contrário de Pasolini, não tem uma presença física que lhe dê lucidez e controlo sobre a melancolia, tem, ao invés, a capacidade de poder desenvolvê-la. De vir a ser criadora biológica, procriando. Categoria que Pasolini pôde descartar por ter a mãe como “insubstituível”. Esta “lógica criadora” coloca muitas questões, presentes e futuras. Como, por exemplo, o íntimo do artista não conseguir sobreviver, se a realidade exterior não o chamar à razão, ou seja, ficar retido se o seu medo se efectivar no mundo. Também as mulheres, fisicamente, têm um período de fertilidade reduzido, o que levará à perda da potência que permite à artista criar neste momento. Apesar disso, crê numa “perda hipotética”, desenvolvida no íntimo do criador, que permite entrar num estado melancólico. A artista sabe que só assim

¹⁸⁹ no texto “O Filho Imortal (O segredo do artista 3)” página número 79

materializará a verdade do seu ser. A própria fere-se, antecipando a dor pela separação daquilo que mais ama. Todavia, essa ferida não chega a abrir, mantém-se latente, porque tem sobre si a película da realidade. O criador tem a lucidez para sair desse estado porque sabe que vai encontrar a presença, ou potência, do que sentiu ter perdido, no mundo da arte.

A dificuldade de representação da série de pinturas “História de Maria” centra-se nos dilemas sobre a natureza dos personagens. Nas pinturas os corpos são visíveis e intocáveis. Recorde-se o pequeno livro de Jean-Luc Nancy, “Noli me tangere”, a recusa de Jesus ao toque de Maria Madalena e o enigma do corpo ressuscitado. O Filho visível é a imagem de Deus invisível, daí a dificuldade das imagens traduzirem as duas existências de Jesus. A autora optou por não dar um corpo humano ao filho de Maria, antes condensou elementos simbólicos do imaginário cristão – *ex-votos*, romãs – para o representar.

Os vídeos de Ana Rebordão, mais distanciados do texto “História de Maria”, permitiram-lhe desenvolver obras onde a essência materna de Maria é mais livre e simbólica. *Eis-me, As cores cicatrizam-se no branco* e *Gema* retratam o corpo e espírito maternos sentidos pela artista através da iconografia mariana. O ventre materno é o lugar representado nestes vídeos. É o lugar necessário a todos os autores para se encontrarem e possibilitarem a sua prática artística. Se Aristóteles acentuou a ideia que o sémen era mais importante do que o ventre na criação de vida biológica e se os gregos também defendiam que a psicologia feminina era afectada pelo órgão dominante – o ventre¹⁹⁰ - só prova o quanto este foi pensado ao longo da história. A iconografia mariana encara-se como um corpo capaz de expressar o lugar perdido e invisível, não obstante reconhecível a todos – o ventre e amor maternos.

¹⁹⁰ Vittoria COLONNA, Chiara MATRAINI e Lucrezia MARINELLA, *Who is Mary? (Three early modern women on the idea of the Virgin Mary)*, (ed. Susan Haskins), The University of Chicago Press, Chicago, 2008, pp. x, xi

Bibliografia

Monografias

A.A.V.V., *Art and Thought* (ed. Dana Arnold e Margaret Iversen), Blackwell Publishing, Cornwall, 2003

A.A.V.V., *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 1999

A.A.V.V. *Bill Viola The Passions*, (ed. John Walsh), Getty Publications, Los Angeles, 2003

A.A.V.V., *Bill Viola*, (ed. Alexander Puhringer), Ritter Klagenfurt, Salzburg, 1994

A.A.V.V., *História da Arte Portuguesa* vol I e II, (coord. de Paulo Pereira), Lisboa, Temas e Debates e Autores por licença editorial de Círculo de Leitores, Lisboa, 1995

A.A.V.V., *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art, in, of, and from the feminine*, The MIT Press, Cambridge, 1996

A.A.V.V., *Jesus Christ The Gospels*, (ed. Terry Eagleton), Verso, Londres, 2007

A.A.V.V., *Les Icônes*, Éditions de la Martinière, Paris, 1992

A.A.V.V., *Pier Paolo Pasolini – o sonho de uma coisa*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 2006

A.A.V.V., *Arte&Eros*, actas das conferências, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009

A.A.V.V., *Women Artists (Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI)*, (ed. Uta Grosenick), Taschen, 2005

A.A.V.V., *Museu Pedro de Osma*, Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, Lima/Perú, 2004

BALTHASAR, Hans Urs Von, RATZINGER, Joseph Cardinal, *Mary (the Church at the source)*, Ignatius Press, San Francisco, 2005

BAUER, Claudia, *Frida Kahlo*, Prestel, Germany, 2007

BELTING, Hans, *Likeness and Presence (a history of the image before the era of art)*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

BELTING, Hans, *A verdadeira Imagem (entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos)*, Dafne Editora, Porto, 2011

BERNARDES Manuel, *Leituras Piedosas e Prodigiosas*, [Mem Martins], Bertrand, [196-?]

BOYER, Marie-France, *Culto e Imagem da Virgem*, Cosac & Naify, Edições, São Paulo, 2000

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten, *Films and Dreams (Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai)*, Lexington Books, United Kingdom, 2008

CANTERBURY, Anselm of, *The Major Works*, (ed. Brian Davies e G.R. Evans), Oxford University Press Inc., New York, 1998

CARPENTER, Elizabeth, *Frida Kahlo*, Walker Art Center, Minneapolis, 2007

CASTELFRANCHI, Liana Castelfranchi, CRIPPA, Maria Antonietta, *Dizionari San Paolo, Iconografia e Arte Cristiana*, Edizione San Paolo, Milano, 2004

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dicionário dos símbolos*, Editorial Teorema Ida., Lisboa, 1994

COHEN, Rosa, *Motivações pictóricas e multimedias na obra de Peter Greenaway*, Ferrari, São Paulo, 2008

COLONNA, Vittoria, MATRAINI, Chiara e MARINELLA, Lucrezia, *Who is Mary? (Three early modern women on the idea of the Virgin Mary)*, (ed. Susan Haskins), The University of Chicago Press, Chicago, 2008

CORREIA, Carlos João, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Braga, 1999

DEXTER, Emma, BARSON, Tanya, *Frida Kahlo*, Tate Publishing, Londres, 2005

ELIADE Mircea, *O Sagrado e o Profano*, Livros do Brasil, Lisboa, 2006

ELKINS, James, *Pictures&Tears (A History of People who have cried in front of paintings)*, Routledge, Taylor&Francis e-Librabry, 2005

ELKINS, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York, 2004

ELLIOTT, J. K., *The Apocryphal Jesus (Legends of the Early Church)*, Oxford University Press, New York, 2008

FREUD, Sigmund, *Edição Standard Brasileira Obras Completas vol 14 [1917 (1915)]*, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969

GASPAR, Rute Maria Antunes, *A obra de Bill Viola e a investigação de si próprio*, Tese de mestrado em Estética e Filosofia da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004

GENTLE, Judith Marie, FASTIGGI, Robert L., *De Maria Nunquam Satis*, University Press of America, Maryland, 2009

GYLLENSTEDT, Marianne, *Frida Kahlo*, Millesgarden's exhibition catalogue no 49

GRIMBERG, Solomon, *I will never forget you: Frida Kahlo to Nickolas Muray: unpublished photographs and letters*, Tate publishing, Londres, 2005

HANSEN, Mark B.N., *New Philosophy for New Media*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2004

HAUSER Arnold, *História Social da Arte e da Literatura*, Martins Fontes, São Paulo, 2003

KEARNS, Cleo MacNelly, *The Virgin Mary, Monotheism and Sacrifice*, Cambridge University Press, New York, 2008

LLANSOL, Maria Gabriela, *O Livro das Comunidades*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1999

LIMBERIS, Vasiliki, *Divine Heiress (The Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople)*, Taylor&Francis e-Library, 2002

MONDZAIN, Marie-José, *Image, Icône, Économie (Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain)*, Éditions du Seuil, Paris, 1996

NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere (essai sur la levée du corps)*, Bayard, Paris, 2003

PASOLINI, Pier Paolo, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005

PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits sur la peinture (Présentation de Hervé Jourbet-Laurencin)*, Arts&esthétique, França, 1997

PIRES, Lucília Gonçalves, *Imagens das obras de Manuel Bernardes / apresentação crítica, selecção notas e sugestões para análise literária*, Edição Seara Nova, Lisboa, 1978

RATZINGER, Joseph, *Jesus de Nazaré, A esfera dos livros*, Lisboa, 2010

RAUDA, Jamis, *Frida Kahlo, auto-retrato de uma mulher*, Quetzal Editores, Lisboa, 1992

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien par Tome III Iconographie des Saints*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958

ROSS, A., SELLARS, Peter, *Bill Viola*, Whitney Museum of American Art, New York, 2002

SALES, San Francesco di, *Introduzione alla vita Devota, Trattato dell'amor di Dio*, (a cura di Francesco Marchisano), Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1969

VALENTINI, Valentina, *Ritratti, Greenaway, Martinis, Pirri, Viola, Rassegna Internazionale del Vídeo d'Autore*, Taormina Arte 1987, De Luca Editore, Roma, 1987

WARR, Tracey, JONES, Amelia, *The Artists Body*, Phaidon Press Limited, London, 2006

WELBURN, Andrew J., *From a Virgin Womb (The Apocalypse of Adam and the Virgin Birth)*, Brill, Leiden-Boston, 2008

Publicações periódicas

ANTUNES, Sandra, "Sagração da carne : o corpo na concepção do cristianismo da contra reforma", in, *Arte Teoria*, Lisboa, 2000, nº 2, 2001

ANTUNES, Sandra, "Bigarrure e Sacra Lexicologia Plástica", in, *Arte Teoria*, Lisboa, 2000, nº 4, 2003

COSTA, Carlos Couto Sequeira, *Da Música em Si, Introdução a uma filosofia da Id-Entidade Musical*, in, *Arte Teoria* nº4, Ano 2003

HATHERLY, Ana, "O Divertimento Proveitoso, Enigmas Barrocos Portugueses", in, *Colóquio/Artes*, Lisboa, nº76

SABINO, Isabel, "A Pintura Depois da Pintura", in, *Biblioteca d'Artes*, nº2, Novembro 2000

SOLANA, Guillermo, "Bill Viola, El lentissimo teatro del Tiempo y la Eternidade" in, *Arte y Parte*, Santander, 1996, Nº 55 Fev./Mar. 2005

Filmografia

Evangelho segundo Mateus, Pier Paolo Pasolini, 1964, preto e branco, 140min., Itália.

Mãe e filho, Alexander Sokurov, 1996, cor, 73min., Rússia.

Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini, 1962, preto e branco, 106min., Itália.

Sites

Art After Fifth Grade (review of Sarah Thornton book "Seven Days in the Art World"), disponível em <http://www.cardus.ca/comment/article/2150/>, consultado a 12 de Agosto de 2011

BARRENTO, João, "A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal", in, *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº 3, Novembro de 2009, disponível em http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/008_joao%20barrento.pdf, consultado a 19 de Janeiro de 2010

Entrevista com Alexander Sokurov por Jeremi Szaniawski, disponível em http://www.intermidias.com/txt/ed9/Entrevista_com_Aleksandr_Sokurov.pdf, consultado a 18 de Junho de 2011

Entrevista com Daniel Siedell, disponível em <http://imagejournal.org/page/news/siedell-interview> consultada a 7 de Agosto de 2011

FILHO, Aderaldo Ferreira de Sousa, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº 3, Novembro de 2009, Consultado no site http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/002_aderaldo%20ferreira.pdf a 30 de Dezembro de 2009

http://en.wikipedia.org/wiki/Sometimes_I_Feel_Like_a_Motherless_Child, consultado a 22 de Junho 2010

<http://www.etimo.it/?term=vergine&find=Cerca>, consultado a 22 de Junho de 2010

MANCHESTER, Elizabeth, disponível em <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20961&tabview=text>, consultado a 15 Junho de 2010

SIEDELL, Daniel, *Protestant Theology and Bad Taste*, disponível em <http://dansiedell.typepad.com/blog/2010/02/protestant-theology-and-bad-taste-.html>, consultada a 12 de Agosto de 2011

SIEDELL, Daniel, *The Crossing*, disponível em <http://dansiedell.typepad.com/blog/2011/02/the-crossing.html>, consultado a 12 de Agosto de 2011

SIEDELL, Daniel, *Art as an Ascetic Practice*, disponível em <http://www.cardus.ca/comment/article/2060>, consultado a 6 de Agosto de 2011

SIEDELL, Daniel, *Altars to unknown Gods: a christian approach to contemporary art*, disponível em <http://theotherjournal.com/2009/05/13/altars-to-unknown-gods-a-christian-approach-to-contemporary-art/>, consultado a 6 de Agosto de 2011

The Spiritual Worlds of Alexander Sokurov PART ONE, Sokurov's Cinema of Spiritual Oppression (A Reflection on the Film "Mother and Son"), disponível em <http://users.hal-pc.org/~questers/Sokurov.html>, consultado a 18 de Junho de 2011

TUCHINSKAYA, Alexandra, *Creation*, disponível em http://sokurov.spb.ru/isle_en/isle crt.html, consultado em 18 de Junho de 2011

TUSA, John e VIOLA, Bill, *transcrições da entrevista de John Tusa a Bill Viola*, disponível em http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/viola_transcript.shtml, consultada a 15 Junho 2010

ANEXOS

1.

Transcrição do poema "Súplica a minha mãe":

"É difícil dizer com palavras de filho / aquilo a que intimamente bem pouco me pareço. / És a única no mundo que sabe o que esteve sempre / no meu coração, antes de qualquer outro amor. / Por isso tenho de dizer-te o que é horrível saber: / é na tua graça que nasce a minha angústia. / És insubstituível. Por isso está condenada / à solidão a vida que me deste. / E eu não quero estar só. Tenho uma fome infinita / de amor, do amor de corpos sem alma. / Porque a alma está em ti, és tu, mas tu / és minha mãe e o teu amor é a minha servidão: / vivi a infância como escravo desse sentimento / supremo, irremediável, de um fervor imenso. / Era a única maneira de sentir a vida, / a única cor, a única forma: agora terminou. / Sobrevivemos: e é o caos / de uma vida que renasce fora da razão. / Suplico-te, ah, suplico-te: não queiras morrer. / Estou aqui, sozinho, contigo, num Abril futuro..."

Pier Paolo PASOLINI, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, Março 2005, pp. 271, 273

2.

Texto "História de Maria" (um percurso pictórico):

Sinopse

Esta é uma história da Virgem Maria cujas bases assentam na iconografia cristã. Recordo e filtro as pinturas religiosas para um universo individual, onde elementos tradicionais ganham corpo e vontade próprias.

Maria vive num plano pictórico e é escultora da realidade envolvente, o seu íntimo desdobra-se e a inspiração fá-la-á ter um filho do amor por si. Jesus é a sua obra e Maria tenta conservar-lhe a aura, tarefa dificultada pelo mundo humano onde se vai inserindo. O texto desenrola-se até à perda e morte desta criação e, finalmente, até à humanização e assunção da Virgem.

|

Conta-se que o meu pai, num compasso de espera, atirou as suas costelas ao solo. Das quais eu germinei. A minha mãe, Ana, nunca mo confirmou, mantém sempre a face serena e rígida, mesmo após a ausência do marido.

Estranho o meu íntimo e reflecto-o em sonhos. Sou, Maria só de nome, uma ideia que de mim se apropriou. Também não conheço o meu filho, mas ele existe quando sou virgem e me sinto mulher. Junto a mim estão criaturas voadoras que não me deixam descansar. Preocupam-se com o meu chão, com a terra de que sou formada. Há uma, a Opacidade, que temo, as outras pensam conhecer-me. Por vezes revejo-me nela e toco o meu útero para não me enganar. Compreendo a Opacidade e entristece-me olhá-la esvoaçante.

A minha casa tem paredes brancas e ilumina-se quando me descubro. De resto vivo no escuro da memória pintada, no vazio gerado pelo tempo. Minha mãe visita-me e conversamos longamente sobre a vida.

Quando chovem flores, Ana recolhe-se à contemplação e Opacidade e os outros anjos alegram-se no ar. Por momentos. Maria gosta de flores, mas não suporta vê-las tombarem no vazio. – Porque estão as flores desamparadas, mãe? Ana responde-lhe que o seu pai maior desejou enfeitar o céu. Tornar mais bela a paisagem. Mas a virgem não reconhece beleza em flores sem raiz.

Quando está só, sem Ana e sem Opacidade, Maria faz castelos de areia. Na verdade, não são bem castelos, são apenas fortalezas, sem interior. Gosta de sentir a matéria nas mãos e delira quando dá forma aos seus desejos. De momento aguarda que o seu íntimo se transforme e crie o seu designio. Mas terão de o anunciar e ainda não o fizeram. Sua mãe deve chegar em breve, hoje conversarão sobre túlipas.

Andaram uns dias para trás e Maria ainda espera, Ana esgotou os conhecimentos de botânica. Agora a filha quer conhecer um urso, por isso vai para o seu colo escutar. A imaginação virá e pêlos brancos assomam o tecto da muralha branca. Ao centro estão as duas mulheres, surgiu afinal uma loba, que veio sentar-se aos seus pés. Maria contenta-se com a loba a quem chamará Lupa.

Lupa sofria de visão invulgar, conseguia perceber quando Maria entrava em estados embrionários e via para lá de Opacidade. Ao contrário dos anjos, deixava a virgem repousar nesses momentos de fuga de si própria e passou a defendê-la dos importunos, a guardar o seu corpo despojado. A jovem sonha que chega o dia em que carrega a vida nos braços. É Transparência quem lho dirá.

II

Opacidade e Transparência apareceram ao primeiro raio de iluminação e contra a parede reflectora tornavam-se quase invisíveis. Lupa distinguia-os bem. Maria via somente Opacidade e imóvel esperou, talvez o anjo lhe trouxesse paz. Sentiu uma brisa vinda de Transparência e soube-o. Dentro de si deu-se a mudança aguardada. Ana veio nesse dia e achou a filha especialmente ausente. Os anjos já a haviam informado, por isso não estranhou que a fortaleza estivesse mais iluminada que nunca.

Revejo-me enquanto estátua viva, as minhas muralhas emitem uma luz excessiva, mas não cerro os olhos. Parece-me ver melhor assim, o Nada. O meu ventre também se ilumina, ou o meu olhar me engana. Posso ver o embrião visual que estou a criar. Quando o expulsar será a mais bela pintura vista.

Por vezes Maria descansava e estes pensamentos dissipavam-se. Voltava a ser ela e a preocupar-se com a sua muralha. Nessas alturas, Lupa aproximava-se e ajudava a Virgem a conhecer o Espaço. Mas eram momentos cada vez mais escassos. Maria está dupla em si e ama-se como algo exterior. Lupa assiste à mudança dos espíritos, sem manifestar receio.

Nesse dia turvo, a minha mãe conversou sobre a criação do espaço. Diz ser possível sair da muralha e manter a visualidade conseguida dentro dela. Mas desconfio que assim não seja. Querem que, ao expulsá-la, saia daqui e ofereça potencialidades à minha criação. Mas temo por ela desprotegida. Transparência vai-me dando informações sobre este novo eu. Hoje disse-me tratar-se de um género. Conseguirei tê-lo, mas não mantê-lo. Repetem-me a necessidade de sair do meu mundo.

Às vezes desejo ser de pedra e solidificar as partículas que liberto no ar. Pressinto grandes males, quando experimento esculpir a terra sanguínea em objectos que nada devem ao natural, o risco atrai-me. Lupa ainda me tenta guardar, mas cada vez a desejam menos. Está para breve a substituição das imagens e maturidades. Preparo-me para o exterior.

III

A Virgem começou a sentir a abstracção do físico, crendo sentir o concreto. A experiência não teve tempo de se consciencializar no seu corpo iluminado, formavam-se ideias que a trairiam no futuro.

Ana apareceu acompanhada por dois anjos que Maria nunca havia visto. Os quatro caminharam até uma fenda da matéria e entraram. Lupa sentou-se ao centro da muralha, soube que deixaria de existir quando a Virgem passasse a fronteira. A ela juntou-se Opacidade. Ambas se despediram com o olhar, enquanto Maria era guiada por Inocência e Claridade.

Mal me consigo mover, tal o peso do meu ser. A minha mãe disse que um homem me ajudará com o fardo que carrego e que vamos ao seu encontro. Opacidade e Transparência deixar-me-ão mais tempo só, agora que me devo dividir entre obrigações várias.

Nas longas conversas sobre a vida, a fase adulta já havia sido abordada por Ana.

Fiquei confusa quando passámos a fenda e entrámos na matéria. Aqui tudo se vê e nada se conhece. José esperava-me e despedi-me da minha mãe. Pertença agora ao mundo dos homens, ele toca-me na mão respeitosamente e estremeço. Onde venho sou intocável. José diz-me que estamos seguros.

Vivo numa casa com tecto que me não permite descobrir. A minha criação move-se frenética dentro de mim. Transparência não voltou a aparecer, mas não estou em paz. Mudo a cada instante e tenho dúvidas sobre o meu papel neste mundo masculino. Apesar disso, sinto crescer um fulgor imanente que me disseram tratar-se de amor.

Opacidade e Transparência vieram enfim, iriam guiar-nos até um espaço sem tecto onde me poderia iluminar. Aí, nasceria a minha criação e tomaria algum conhecimento do futuro. Sou de pedra, agora que nos movemos em conjunto. Uma plenitude invade-me e sinto-me ligeira outra vez. Sou imortal, porque no chão jaz a minha obra criança, olho-a longamente e desejo que entre de novo em mim. A minha descoberta apaga o espaço envolvente.

IV

Seguro finalmente a minha vida, tal como sonhara, os meus braços estão mais fortes que nunca. Este agarrar é tão constante que nos tornamos um corpo só. É um troféu. Olho para as imagens que nos envolvem e desejo fazer o meu filho entrar em mim novamente. Aperto tanto que a sua forma se mistura com a minha, volta a ser a minha essência e a razão do meu amor. Porque não o quero perder para o mundo humano divinizado, aquele a que chamam Arte. As partes que o fazem afastar de mim pelo movimento são espalmadas contra o meu seio, absorvo-o em vez de o exhibir. O meu filho dentro de mim não sofrerá. O que é o meu filho senão carne e dor minha? Como posso representar um filho inexistente?

Deixei de ter face, ele é a minha identidade. E quase choro porque os anjos não me deixam com a minha felicidade dolorosa, tão filial. Construo o seu contorno com a ponta dos dedos e deixo-me levar por essa sensação táctil. Enxoto os anjos como moscas. Sofro por pôr o meu filho no mundo, mas amo vê-lo prolongar a vida. Tive uma visão. Quando o real me puxou a si simultaneamente ma ofereceu. A boca que ingere o líquido do seio materno em frente a todos os Botticelli frívolos e estáticos. Qualquer coisa me diz que encontrarei o meu filho a existir, talvez um anjo, ou uma mosca saída de uma romã.

V

Sonho que dou mama ao meu filho, mas ele não sabe mamar. Deito leite sobre o meu seio e sobre o seu rosto, ele entende e agarra o meu corpo. Começa a sugar. Sinto o mamilo transformar-se, endurecendo, surge a cabeça de um desenho animado. Pego no meu filho alimentado e olho-nos ao espelho. Ele tem apenas uma narina e move-se por impulsos nervosos. Grito ao pai menor horrorizada, repetindo, ele é deficiente!

Os sonhos de Maria enegreceram, por isso deixou de dormir. Espelhava a boca do filho e vaporizava-se em indagações, independentemente via-o crescer. José enfeitava a moldura familiar, mas não compreendia o medo da mulher, nem o destino da criança de quem se dizia protector. Existia uma barreira em torno da Virgem, uma muralha invisível que soube manter consigo, não permitindo adivinhar o seu interior. Desfazia-se apenas quando sonhava. O seu íntimo reflectido não pode adormecer em frente aos homens.

VI

Certo dia, vieram três indivíduos admirar a criança. Recordando a razão da sua vinda com lembranças. A Virgem esboça um sorriso, distração que aprendera no mundo dos homens e que nunca é o espelho de si. O olhar masculino é incapaz de reconhecer o coração infantil, nunca o sentiu de perto para saber o quão consciente é. O metabolismo puro e desalmado de Jesus alegra-os ao ponto de olharem o céu, Opacidade tolhe-lhes a vista, mas só Maria o vê.

Antecipa-se o futuro nestes breves instantes. Maria acha o espaço cada vez mais apertado e heterogêneo, a cor deixa de ser única e dissipa-se em vários tons que enganam o conhecimento. O corpo ligeiro e imaterial da Virgem vai-se humanizando em ansiedade.

Maria tem de se purificar das cores. Apresenta o seu filho ao espaço uniforme e aos homens que nele estão. Inocência e Claridade voam sobre eles, e olham-lhes as mãos com à vontade. Não sabem eles o que é oferecer matéria ao espírito, a virgem também não. O seu rosto é sempre sereno, como o de Ana, e até os gestos se formataram á oferta da sua extensão autónoma.

A dor nunca existiu no corpo de Maria, mas depressa sente a perda do filho como símbolo visual que a entrada no mundo dos homens exige. Começa a perceber que o amor é uma dádiva incorporal e que a forma que deu ao mundo não se transmitirá em espírito. Por vezes duvida se o seu filho vive.

VII

Maria recebeu Ana enquanto adulta, a admiração perdeu-se na já longínqua queda floral e os conselhos futuros guardou-os no canto dos desejos forçados. Nada a impede de pensar por si e tentar circundar o fado que advém. Também a mãe os olha como algo incomum e prometedor. Jesus cresce com outras criações e, de facto, tem sobre si um brilho especial. Distingue-se pelos gestos e olhares que a Virgem não lhe ensinou. José vê neles o pai maior e fica feliz, a plenitude que o invade jamais voltará a Maria e isso preocupa-a. A incompletude não lhe permite alcançar paz.

Observo José longamente, raramente falamos mas já nos moldamos ao dia-a-dia. Dialogamos interiormente e evitamos a densidade do som. A minha existência passada continua a chamar-me, mas o cântico dos meus sonhos é cada vez mais controlado. Sou agora mais forte, as cores adensam-se em mim e consigo libertar o brilho pelas unhas. Depois volto a ser a mãe temente pelo filho e a virgem que já não quer sonhar. Apercebo-me que José depende de mim e tenho pena, porque a pintura é ingrata e vai ignorá-lo quando se tornar supérfluo.

VIII

Os dias eram passados a guardar o filho e Maria via-os infindáveis, mantinha-se acordada e sem pestanejar. Quando escurecia e as cores se irmanavam, conseguíamos distinguir o corpo materno no espaço. Dir-se-ia não existir viva alma no interior da casa humana, dada a pausa de emoções que se experimenta ao olhá-la. Opacidade vem nesses momentos e mantém-se à porta a escutar. Há uma respiração na casa, mas o anjo não lhe consegue atribuir corpo.

Entre um desses momentos, Transparência apareceu e a virgem olhou-a saudosa. Permitiu-se ser um corpo de memória por breves instantes e, ao acordar, não viu o filho. A ansiedade impulsionou-a ao movimento e a fazer uso da voz, o seu corpo sofria enfim. O peito e as mãos entraram no vácuo do tátil, enquanto Maria se inseria num local artificialmente iluminado, das paredes deste espaço pendiam vidas suspensas em madeira. Encontrou-o e envelheceu nos instantes em que se humanizou. Jesus estava autónomo e guiado pelo pai maior. A virgem experimentou o poder da perda, pela primeira vez confrontou-se com a impotência da vontade fora de si. O amor que depositara no seu outro consumia-lhe a aura.

IX

A pintura transforma-se a uma velocidade ambígua e a matéria dilui-se. O tempo indefinido atrai as cores ao espaço dos homens. O azul apropriou-se de Maria, o mesmo que imprimiu o corpo feminino na bidimensão, tornando-a melancólica aos olhos terrenos. José ausenta-se das imagens e Jesus dos lugares. A virgem observa o desdobramento do filho num real desconhecido, que não é o seu reflexo. Vê-o cada vez mais distante e comandado por vontades alheias, não consegue saber o que o seu brilho transmite. O toque é cada vez mais evitado, magoa ambos e impele-os à separação. Transparência disse que falarão a Jesus do porvir.

Inocência veio enfim, introduziu o filho na eloquência da voz e no poder do corpo. Maria ainda não sabe que o seu coração criado se esvai em desejos de controlar os homens. A submissão é aparente já que o espírito da Virgem se revolta ao ponto de fazer discorrer o brilho pelas unhas. Quer dormir para não ver o que se passa fora de si. Aprenderá que o seu espírito é inimigo da realidade.

X

O meu filho ausentou-se e eu voltei à minha muralha. Posso dormir, agora que as atenções se desviam para ele e nada posso alterar. O meu espaço já não emite luz, desde que me desapeguei de mim e não me quero descobrir. Desejo paz, sem anjos e sem coração, mas o fulgor imanente torna-se imundo e descartável. Talvez o meu amor fosse rígido e incompreendido, agora que pestanejo vejo a matéria entrecortada e entro nas fendas geradas para me procurar.

Maria perdeu a conta às visitas materiais que levou a cabo. A par dessa procura iam-se gerando outras criações, mas sem a iluminação e mistério da primeira. José desaparecera e Ana também. Maria amadureceu e não se sente só, apenas ansiosa. Ouviu a voz do filho um dia que passeava sem rumo entre fendas, entrou nela sem se anunciar. Não sorriu por ser genuína e ter aprendido a concentrar as emoções, participou na acção pictórica sem se aperceber do apagamento geral face à sua descoberta. A palavra mulher foi-lhe dirigida, mas acreditou que o seu filho a via como mãe.

Jesus não falava por si nem exprimia o amor que lhe depositara Maria. Manifestava-se humanamente, dividia-se entre toques e doces palavras a que a mãe nunca dera importância. Desola-a saber que criou um terceiro que não se conhece e oferece paixão por meio de artifícios perversos.

XI

Recorda-se Ana quando se olha a mãe a contemplar, desta vez não caem flores do céu, surgem antes rebentos da superfície seca. Maria volta a ser um embrião visual quando dá forma às letras, constrói muralhas de palavras e não de areia. Dentro delas cria imagens de nascimentos, talvez por querer afastar a morte do seu filho. Certa vez a mulher derretia letras para um funil translúcido e fazia-as fluir para dentro de si, enquanto se injectava de finitude apareceu Jesus. Vinha como filho e ela recebeu-o como mãe. Tinham-se gerado mudanças nos seus íntimos, alterações que os seus corpos não compreendiam, nem aceitariam, caso se desse um confronto. Eram um só, apesar da repulsa ao táctil, os seus gestos enganam as intenções.

Não usaram a voz para comunicar, as letras eram suspensas por Opacidade e Transparência e atiradas a um e outro. Esta acção angelical era desnecessária, já que a beleza da tensão os impelia à descoberta da união filial.

XII

Maria nunca falara ao pai maior, mas o tempo desenrolava-se sem notícias e fê-la lançar os olhos ao céu. A mãe dissera-lhe que habitava lá, o pai que estabeleceu o seu rumo, aquele que a mulher só vira em Jesus. Por isso não hesitou em interpela-lo quando sentiu uma ansiedade crescente em relação ao filho. Opacidade veio dizer-lhe o paradeiro da criação.

Sinto o ventre transformar-se de ansiedade, pertenço quase inteiramente ao mundo dos homens, sei-o bem porque a terra apodrece. Os anjos tinham razão quando temiam a minha forma. Tudo é passível de ser tocado, a luz e as cores mudam à passagem azul e envolvem o espaço. Tornei-me matéria enquanto me dirigia ao coração morto.

Hesito em avançar, o que torna estranha a minha presença no espaço. Sou uma estátua em carne viva e vibrante, alcanço o meu filho e suplico-lhe em pensamento que volte atrás e entre em mim. Reconhece-me como aquela que o teve e não manteve. Sei-me culpada por não revelar o segredo da nossa desunião. Dormi perante o homem e perdi o filho da minha vontade, o pai maior ilude o masculino.

A mulher assistiu impotente à maceração do seu outro. O ventre crescia velozmente enquanto o chão era cultivado com o seu brilho e pedaços opacos. Que diria Lupa, a loba que sofria de visão invulgar, se visse o fruto imaginativo espelhado no térreo? Todas as lembranças se condensaram na imagem da muralha iluminada e no enxotar de Inocência e Claridade.

XIII

Braços e pés seguram o meu filho, a minha face está velha e curvo-me perante o peso das minhas entranhas. Os anjos revoltam-se sobre mim, rolam-nos pérolas de transparência que parecem instar à aflição. São concentrações da alma que me lavam o rosto e o tornam jovial, já que, de repente, me senti livre dentro da muralha orgânica.

Maria está abraçada ao ventre de carne. Mãos e pés depositaram-lhe a criação no seio e estabeleceram uma ligação umbilical ao coração morto. A mulher não sofre porque finalmente possui o outro e alimenta a sua imagem.

A vida apropriou-se da mulher num sentido amplo e fê-la confiar na morte. Com este espírito a encontrou o filho morto, evitou-se um elogio. Havia regressado para desmoronar certezas, mas já pertencia inteiramente ao pai maior e à pigmentação pura. Maria vira-se para o seu corpo opaco e não precisa tocar no útero, sente um elo dentro de si em combustão.

A mãe da eternidade frustrada aprendeu que o destino a encaminha à procriação e que a experiência da dor foi um meio para o auto-conhecimento. A fuga de amor foi-lhe necessária para observar o mundo e adquirir uma compreensão libertadora enquanto olhava a ascensão do filho morto. Durante esta subida nasceu uma mãe terrena, cujo sentimento de inesgotabilidade se confina ao próprio ventre. A mulher sente plenamente o concreto e pode distanciar-se da imaginação. Já não consegue ver os anjos que a visitam, nem o embrião que está em si. A tinta realça os elementos naturais do espaço, que Maria já não consegue apagar. Mas este é um estado vacilante, uma vez que a felicidade se faz de momentos.

XIV

Por vezes Maria era visitada por homens que a admiravam, viam-na sempre de baixo e encerravam as mãos no peito. As mulheres eram menos e muitas vezes olham para nós em vez de olhar o corpo gracioso da outrora virgem. Como sempre, Maria desligava-se destes momentos. Nunca aceitou como sua a oferta que havia sido feita a estes seres. O seu filho morto era motivo de inquietação e amor no mundo humano e ela era vista como a potência desse sentimento. Os pobres de espírito não compreendem a dimensão da perda materna, nem tão pouco a necessidade de se amarem. Tem pena deles, como teve de José e ama-os por serem tão frágeis e moldáveis a mãos alheias.

Os anjos esmurravam no leite conchas e búzios quando Maria, em já avançada idade, acordou sobressaltada. Era chegada a hora, o seu corpo fora invadido pela dor gratificante de ver o filho nascer. A mulher foi novamente capaz de dar à luz e centrar-se em si, mas a sua vida matérica culminou no momento em que viu libertado o fruto da experiência e amor pelos homens. Foi a condição imposta pela realidade.

A mulher separou-se do filho do seu corpo e voltou à virgindade. O destino impediu-a de controlar a vontade do seu duplo exterior, por temer, sobretudo, que a carne fosse por ela esculpida. Opacidade alegrou-se de já ser vista, Maria experimentou sentimentos contraditórios e já não tem veias para os materializar em escrita. Inocência e Claridade depositaram-lhe uma meia lua aos pés, esperaram que ficasse cheia e absorvesse a mãe da arte carnal. Queriam tornar possível a iluminação do escuro da memória pintada e o preenchimento do vazio gerado pelo tempo.

3.

DVD com:

- vídeos *Gema*, *As cores cicatrizam-se no branco* e *Eis-me*;
- Portfolio em formato digital, Ana Rebordão 2011.

Índice das Reproduções

1. Anónimo, *Nossa Senhora de Pomata*, óleo sobre tela e aplicações de ouro, 1968x1262 cm, Museu Pedro de Osma, Lima, séc. XVIII.

Fotografia publ. por *Museu Pedro de Osma*, Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, Lima/Perú, 2004, p. 85

2. Giovanni Bellini, *Pietà*, óleo sobre madeira, 65x90 cm, 1505, Galleria dell'Accademia, Veneza, Itália.

Fotografia publ. por http://it.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_bellini,_pietà_martinengo_01.jpg, consultado a 7 de Novembro de 2011.

3. Anónimo, *Ícone milagroso de Vladimir*, Constantinopla, séc. XII.

Fotografia publ. por BOYER, Marie-France, *Culto e Imagem da Virgem*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2000, p. 17

4. Retábulo (*ex-voto*), México.

Fotografia publ. por BOYER, Marie-France, *Culto e Imagem da Virgem*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2000, p. 52

5. *Ex-votos*.

Fotografia publ. por BOYER, Marie-France, *Culto e Imagem da Virgem*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2000, p. 54

6. Frida Kahlo, *Frida e o aborto*, 1932, litografia, Fundação Dolores Olmedo, Cidade do México.

Fotografia publ. por [http://www.scalararchives.com/web/ricerca_risultati.asp?nRisPag=36&SC_Artista=Kahlo+Frida+\(1907-1954\)&prmset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=ita&Sort=9&luce=](http://www.scalararchives.com/web/ricerca_risultati.asp?nRisPag=36&SC_Artista=Kahlo+Frida+(1907-1954)&prmset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=ita&Sort=9&luce=), consultado a 8 de Novembro de 2011.

7. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital*, 1932, óleo sobre metal, 32,5x40,2 cm, Museu Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México.

Fotografia publ. por

http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/frida_kahlo/fk200708_03.htm, consultado a 8 de Novembro de 2011.

8. Frida Kahlo, *My Birth*, 1932, óleo sobre metal, 31 x 35 cm, colecção privada.

Fotografia publ. por <http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo3.html>, consultado a 8 de Novembro de 2011.

9. Bill Viola, Tríptico de Nantes, 1992, vídeo e mixed media, 29'46".

Fotografia publ. por <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20961> a 4 de Fevereiro de 2010.

10. Bill Viola, *The Passing*, 1991, vídeo.

Fotografia publ. por <http://www.centrohuarte.es/index.php/eu/jarduerak/erradikal-libreak>, 11 Junho 2010.

11. Bill Viola, Tríptico de Nantes (pormenor), 1992, vídeo e mixed media, 29'46".

Fotografia publ. por <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20961> a 4 de Fevereiro de 2010.

12. Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992, video-instalação, Museum of Contemporary Art San Diego.

Fotografia publ. por

http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/11/interview_with_bill_viola.html, consultado a 8 de Novembro de 2011.

13. Bill Viola, *The Greeting*, 1995, video sound installation.

Fotografia publ. por

<http://images.google.com/imgres?imgurl=http://asuartmuseum.asu.edu/1996/viola/images/greet.jpg&imgrefurl=http://asuartmuseum.asu.edu/1996/viola/&usq=kV5rYCsAX7Z1IK13vJabkNq96a0=&h=432&w=294&sz=27&hl=en&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=heA97v6mmnTd3M:&tbnh=126&tbnw=86&prev=/images%3Fq%3Dthe%2Bgreeting,%2Bviola%26hl%3Den%26client%3Dsa%3Den-us%26sa%3DN%26um%3D1> a 4 de Fevereiro de 2010.

14. Pontormo, *Visitação*, 1528-29, óleo sobre madeira, 202x156 cm, Igreja San Michele, Carmignano (Florença).

Fotografia publ. por <http://www.abcgallery.com/P/pontormo/pontormo2.html>, consultado a 8 de Novembro de 2011.

15. Pier Paolo Pasolini, Margherita Caruso como Virgem Maria, Evangelho Segundo Mateus, 1964, filme, 140 minutos.

Fotografia publ. por <http://dekluzenaar.mimesis.nl/index.php?p=2589>, consultado a 8 de Novembro de 2011.

16. Pier Paolo Pasolini, Banquete de casamento, Mamma Roma, 1962, filme, 106 min.

Fotografia publ. por http://www.activitaly.it/activcinema_eng/mamma_roma_pasolini_3.htm, consultado a 8 de Novembro de 2011.

17. Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-1498, tempera sobre gesso, Santa Maria delle Grazie, Milão.

Fotografia publ. por [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_(Leonardo_da_Vinci)), consultado a 8 de Novembro de 2011.

18. Pier Paolo Pasolini, Morte de Ettore, Mamma Roma, 1962, filme, 106 min.

Fotografia publ. por <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/pasolini-mamma-roma-morte-de-ettore-1962.png>, consultado a 8 de Novembro de 2011.

19. Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1480, têmpera sobre tela, 68x81 cm, Pinacoteca de Brera, Milão.

Fotografia publ. por [http://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_\(Mantegna\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_(Mantegna)), consultado a 8 de Novembro de 2011.

20. Alexander Sokurov, *Mãe e filho*, 1997, filme, 73 min.

Fotografia publ. por <http://filmislove.blogspot.com/2007/12/mother-and-son-sokurov-1997.html>, consultado a 8 de Novembro de 2011.

21. Alexander Sokurov, *Mãe e filho*, 1997, filme, 73 min.

Fotografia publ. por <http://www.cinematicreflections.com/mother&son.html>, consultado a 8 de Novembro de 2011.

22. Ana Rebordão, *Adoração da Virgem*, 2011, acrílico sobre tela, 110x170 cm.

Fotografia da autora.

23. Ana Rebordão, *Naturezas mortas I*, 2011, acrílico sobre tela, quatro telas de 45x50 cm.

Fotografia da autora.

24. Ana Rebordão, *Maria constrói o seu filho*, 2011, acrílico sobre tela.

Fotografia da autora.

25. Ana Rebordão, *Jesus entre os Doutores da Igreja*, 2011, acrílico sobre tela, 150x150 cm.

Fotografia da autora

26. Ana Rebordão, *Maria faz castelos de areia*, 2010, acrílico sobre tela, 70x130 cm.

Fotografia da autora.

27. Ana Rebordão, *Ana ensinando a Virgem a ler*, 2010, acrílico sobre tela, 100x150 cm.

Fotografia da autora.

28. Ana Rebordão, *História de Maria cap. I*, 2011, vídeo em desenvolvimento.

Fotografia da autora.

29. Ana Rebordão, *Gema*, 2010, video-instalação, 3'46", caixa de mármore grego, 120x36x17 cm, com um dispositivo *tablet* no interior, Jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2010.

Fotografia da autora.

30. Nuno Gonçalves, *Martírio de São Vicente*, 1470-1480, óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Fotografia publ. por RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien par Tome III Iconographie des Saints*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958

31. Ana Rebordão, *Gema*, 2010, vídeo, 3'46".

Fotografia da autora.

32. Ana Rebordão, *As cores cicatrizam-se no branco*, 2011, vídeo, 2'59".

Fotografia da autora.

33. Ana Rebordão, *Eis-me*, 2011, vídeo, 5'51".

Fotografia da autora.

34. Auto-estrada no Alabama com placar de Jesus.

Fotografia publ. por BELTING, Hans, *A verdadeira Imagem (entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos)*, Dafne Editora, Porto, 2011, fig. 4