

O ver e o olhar da loucura, materialidade e a imaterialidade no discurso plástico em William Blake e Goya

Vasco Mendes Lopes

Doutoramento em Ciências da Arte, Mestrado em Desenho e licenciatura em Belas Artes-Pintura. Investigador do CIEBA no núcleo Francisco de Holanda. Afiliação: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)
vascobcm1@gmail.com

Resumo

Observando algumas obras de William Blake como experiência da imaginação "interior" e visionária, e Goya através da experiência de uma imaginação "exterior", resultante do encontro com o horror do real, questiona-se a construção plástica segundo os modos de discurso que derivam de uma visualidade e de um olhar que se estabelece a partir do confronto entre imagem e imaginação, entre o discurso plástico e a sua materialidade, onde esse discurso plástico se materializa como expressão semântica da *mania*. Neste contexto ocorre a ambivalência entre o ver e o olhar, que incide tanto sobre a imagem plástica como sobre a imagem mental. Blake configura o espaço da representação como expressão de uma imaterialidade não gravítica que transcende a sua presença, e Goya, a presença de uma materialidade gravítica, de uma queda transcendental em relação à sua condição humana. Em ambos, a configuração dos extremos, entre equilíbrio e absurdo, entre razão e loucura perfaz-se numa linha muito ténue. A loucura "aceite" em Blake como modo descontrolado da imaginação em que o discurso plástico evoca um discurso para o seu interior. A loucura "rejeitada" controlada de Goya que vincula a imaginação a ser expressa plasticamente nas suas formalizações num discurso para o seu exterior.

Palavras chave

Loucura, Materialidade, Imaterialidade, Discurso Plástico, Narratividade

Abstract

Observing some works by William Blake as an experience of the "interior" and visionary imagination, and Goya through the experience of an "outside" imagination, resulting from the encounter with the horror of the real, the plastic construction is questioned according to the discourse modes that derive of a visuality and a look that is established from the confrontation between image and imagination, between plastic discourse and its materiality, where this plastic discourse materializes as a semantic expression of mania. In this context, there is an ambivalence between seeing and looking, which affects both the plastic image and the mental image. Blake configures the space of representation as an expression of a non-gravitational immateriality that transcends its presence, and Goya, the presence of a gravitational materiality, of a transcendental fall in relation to his human condition. In both, the configuration of extremes, between balance and absurdity, between reason and madness, is made in a very fine line. Blake's "accepted" madness as an uncontrolled mode of imagination in which plastic discourse evokes a discourse within. Goya's controlled "rejected" madness that links the imagination to being expressed plastically in its formalizations in a speech to its exterior.

Keywords

Madness, Materiality, Immateriality, Plastic Discourse, Narrativity

«Some enter the gates of art with golden keys and take their seats with dignity among the demi-gods of fame, some burst the doors and leap into a niche with savage power, thousands consume their time in chinking useless keys, and aiming feeble pushes against the inexorable doors.»¹
Henry Fuseli. *Aphorisms on Art*.

Introdução

A relação entre a arte, o artista e a loucura sempre coexistirem dentro de contextos históricos e de acordo com as convenções sociais e de visão de mundo na qual se operou essa coabitação. De forma indiferenciada, a questão que coloca a dimensão artística, e por sua vez, a prática do artista como executante e como pensante, registou ao longo da tradição ocidental uma flutuação na qual o reposicionamento da função do artista e da afirmação do produto artístico se foi situando numa progressiva autonomização e individualização, não só em relação ao real e à natureza como modelos, mas também à conceção intelectual desse real, na vertente social e cultural, dentro do contexto vivencial do artista. Este processo de autonomia do artista foi-se desenvolvendo de forma progressiva numa crescente focalização das dimensões intelectuais do processo artístico e da relação interior entre o artista e a sua obra. Este envolvimento permite um olhar sobre a prática artística como um processo que decorre de um confronto entre o artista e a construção interior de “ideia” de artista que o próprio concebe de si próprio. A ficção que cria sobre a sua existência como instrumento de uma vontade interior à qual não domina ou não tem consciência, é expressão da sua imaginação. A imaginação transforma-se por isso no impulso criador, ao provir de uma dimensão intelectual e de uma realidade imaterial e obedecendo a uma regulação própria. A dimensão de um estado de “loucura” funciona como atributo que qualifica a integração dessa mobilização de ideias na hierarquia da construção intelectual dos contextos sociais e culturais em que o discurso artístico se insere.

De forma resumida, pode-se referir que o processo de autonomização do artista plástico em relação à sua posição social, desde simples operador mecânico a criador, manifestou-se de forma decisiva na tradição cultural ocidental a partir do Renascimento. Essa consolidação, como artista criador, decorre da valorização da “invenção” como instrumento criativo, que por sua vez decorre de um estado de êxtase, “il furore dell’arte”. Este estado de êxtase ramifica na tradição clássica no “entusiasmo” dos gregos, num estado de possessão, uma mania entre um estado de fúria e de loucura, porém, atributo negado aos artistas plásticos (pintores e escultores).

Com a elevação da posição criativa do artista no decorrer do Renascimento, esta visão interior que precede a criação artística, foi associada também aos artistas plásticos, dotando a obra de arte pictórica e escultórica de

uma qualidade que extravasa a sua mera percepção formal. O discurso das formas integra-se num discurso das ideias que surgem de um conflito onde razão e emoção confluem para a formalização de um discurso plástico que é expressão do mundo interior do artista. Esse discurso provém de uma experiência do mundo pelo artista, mas também da ideia e da ficção que o artista concebe sobre si e sobre essa relação com o mundo. Este aspeto torna-se crucial na valorização progressiva da imaginação como estruturante da criação artística, sendo essa imaginação o resultado de uma relação entre: a personalidade do artista; a sua experiência interior do mundo; e a relação exterior com o mundo na forma como intervém e age sobre o artista que se conjuga com a força criadora e motivadora que emana de um estado existencialista exclusivo do artista. Esta relação e experiência com o mundo pode surgir de diferentes formas e diferenciados meios, de um confronto intelectual que ramifica em experiências existencialistas ou de alienação da realidade como defesa a uma relação traumática, ou mesmo de experiências de carácter físico e psicológico que confrontam a condição material da existência com a construção intelectual que decorre dessa experiência.

Consoante os contextos históricos, a abrangência de uma “liberdade” criativa submete-se ao valor que se atribui ao objeto de arte. Nestas circunstâncias, a própria ambição criativa do artista é condicionada pelas exigências e pelos padrões culturais no qual coabita. A amplitude dessa “liberdade” inscreve-se num contexto onde a autonomia do artista, o seu carácter único e individual, é valorizado como característica de qualificação e de qualidade artística. No entanto, os limites dessa abrangência terminam no objeto formal que obedece às normas de visualização e de fruição. Esta capacidade atribuída ao artista, essa aferição de genialidade e capacidade inventiva, é filtrada pelos canais da sua fruição, ou seja, no caso das artes plásticas, a pintura e a escultura.

A questão que envolve as relações entre a construção de uma discursividade artística motivada ou concebida num contexto associado à loucura ou a uma loucura, introduz e integra uma nova questão, a forma como a imaginação e subsequentemente o conceito de génio, se articulam e se promovem na construção desse discurso. Falamos de genialidade e de imaginação como meio conceptual motivador das formalizações plásticas artísticas porque são estas as características que se atribuem ao artista no contexto produtivo do Romantismo onde a natureza da arte passa a ser entendida como a uma teoria do ser e deste modo assinalando o momento de autonomia da arte que coincide com a autonomia da estética através de Kant. O génio e a imaginação são o caminho onde o belo e o sublime se expressam através de um jogo que no caso da arte é a sua prática e a sua realização² Ao falarmos de loucura associada à produção artística estamos sem dúvida a normalizá-la ao produto das suas formalizações, na prática, “olhamos” para essas formalizações e contextualizamos como fenómeno

e como expressão de um determinado conceito de loucura. A loucura do ponto de vista clínico como patologia degenerativa não é si um produto artístico, só o “é” se observado e concebido dentro de um discurso racional que o sustenta e que o organiza em sentido.

Na loucura, segundo o ponto de vista clínico, estabelece-se um processo de desconstrução do “eu” na sua unidade e na sua relação com o mundo, onde as ramificações do seu entendimento não se organizem numa construção onde ocorra uma transferência de sentido, ou seja, não é explicável o seu entendimento reside no interior da sua essência, o seu universo é particular e por isso não transmissível em linguagem ou como experiência universal. De certa forma a conceção do génio artístico que transparece na conceção artística segundo os modelos filosóficos a partir do séc. XVIII, enfatizam esta particularidade, colocando a arte do génio como uma especificidade única como algo não transmissível e verbalizável, no entanto, “entendível” e alcançável através de uma relação que se estabelece por via de uma experiência.

Em Kant a condição de genialidade está associada à originalidade, que é entendida como capacidade de produzir algo sem conceber uma regulação que explique e fundamente essa produção. Segundo Kant esta originalidade esta associada a uma imaginação produtiva que não resulta da experiência (da prática) mas que cria condições onde ocorre uma experiência. As produções originais que advém do génio ocorrem quando a imaginação estabelece com os conceitos uma relação em que ambas se sustentam. A capacidade do génio reside na possibilidade de através da imaginação fomentar ideias que associadas a um conceito se vinculem expressivamente de forma a ser entendida por outros. Deste modo a genialidade não se estrutura como forma de conhecimento, a produção do génio não se verbaliza nem se formaliza segundo uma regulação, mas intuída através de uma sensação de que que facultada por uma experiência que se organiza conceptualmente em ideia. O campo de atuação entre originalidade artística e um estado de loucura tocam-se e por vezes encontram uma dimensão que a sustente quando a experiência que ocorre no encontro entre o recetor e as formalizações artísticas encontre e estabeleça um equilíbrio onde a transição conceptual que sustenta o conteúdo semântico ocorra num sentido ambivalente. Na prática esta situação ocorre no instante em que o recetor/espetador ativa essa experiência no universo das experiências que constituem o seu repositório. Este repositório é constituído por aquilo a que Nietzsche refere como esquecimento, que deriva do eterno retorno em que tudo se repete como de novo se tratasse, no entanto, ao estar lá, pertence a uma consciência que vive no absoluto. Porém esse repositório advém da construção metafórica que elabora uma verdade, e a linguagem das coisas formaliza-se através do recurso a essas metáforas que para Nietzsche não são mais que ilusões, mas que funcionam como verdade porque são esquecidas³.

A questão que se coloca quando pretendemos integrar a construção

artística, na sua plasticidade e conceptualidade, de acordo com a ideia de loucura, fazemo-lo através de um processo ficcional onde a ilusão é assumida como essencial, a loucura no seu sentido hermenêutico não promove um discurso plástico inteligível, plasticamente tal seria concebível, mas na sua construção discursiva funciona quando a ilusão e o artifício, que é a arte, são assumidas conscientemente, pelo artista e pelo espetador. Assim a loucura na arte e vista sobre um jugo onde a norma e afetação dessa categorização obedece sempre a uma visão globalizada e instruída sobre o que é a loucura o que historicamente não foi sempre entendida e concebida da mesma forma. Em certa medida quando se fala de loucura, fala-se de extremos, ou seja, de desequilíbrios, o que normaliza o equilíbrio e por vezes variável, varia consoante as valorizações que se estabelecem relativamente ao eixo que os sustenta. Esse extremo advém das relações sensoriais, físicas e psíquicas entre o homem e o mundo, seja a realidade ou a concepção que faz sobre a realidade. No campo artístico essa relação exprime-se nas formalizações e no modo como essas formalizações são construídas. Neste contexto o conflito entra a materialidade e a imaterialidade encaixam nesta problemática, a materialidade remete para o corpo para a "sensação" de peso, para a uma força gravítica, para um sentido descendente, numa direção para "baixo" e a imaterialidade para a mente, para o abstrato, para o volátil, para o que "sobe" e ascende. Esta ambivalência centra a questão da relação entre o corpo e a mente, será o corpo na sua materialidade que possui uma mente? Ou o oposto uma mente e um intelecto que possui um corpo? Estas questões sintetizam grande parte das problemáticas existencialistas por parte dos artistas ao longo dos tempos e com implicações diretas nos seus discursos plásticos, não só compositivos como expressivos.⁴

A materialidade e imaterialidade encontram-se nos extremos do plausível da existência e deste modo tornam-se assunto. Neste enquadramento, o discernir do modo como ocorre a ambivalência entre o ver e o olhar, que incide tanto sobre a imagem plástica como sobre a imagem mental, em contextos diferenciados de uma experiência extrema sobre os limites da razão e da emoção, apresenta-se pertinente. Neste contexto, o olhar sobre a inquietação e o caminho para a transcendência, nas vertentes que se mobilizam a partir a vivência intelectual interior do artista, e a que irrompe do exterior ao artista, através da experiência do confronto com o real, torna-se motivo de reflexão.

Partindo de duas experiências de vivência extremas, a experiência derivada da imaginação "interior" e visionária por parte de William Blake, e a experiência da imaginação "exterior" "resultante do encontro com o horror do real experienciado por Goya, propõe-se proceder à análise da discursividade plástica de ambos os artistas, observando o modo como realidades e intencionalidades diferenciadas se manifestam no discurso plástico e numa narratividade plástica. Neste sentido, verificando como os mesmos

se comportam como “visualidade” e como um “olhar” numa manifestação expressiva de conteúdo semântico, sendo esse conteúdo decorrente de um estado de existência num limbo entre a materialidade e a imaterialidade.

Propõe-se explorar a configuração da construção plástica segundo os modos de discurso que derivam de uma visualidade e de um olhar que se estabelece a partir do confronto entre imagem e imaginação, observando o modo como o discurso plástico se materializa em expressão semântica da “mania”. Tratando-se de um encontro através do confronto com alguns registos de ambos os artistas, esta reflexão resume-se a uma impressão especulativa, na qual não se procura estabelecer um ensaio definitivo sobre uma temática tão abrangente como complexa. Pretende-se, contudo, abrir caminho para futuras reflexões.

Nesta reflexão optou-se pelo recurso a exemplos que poderemos inserir na produção plástica do desenho, no caso de Goya, sendo gravura, recorre a métodos e estratégias plásticas similares ao do desenho, acrescentando ainda a questão do duplo suporte, o suporte de papel onde a imagem é visualizada e o suporte metálico (material) onde a ação do meio riscador e dos ácidos atua. No caso de William Blake, tratando-se de ilustrações de pequeno formato concebidas plasticamente através do recurso de meios riscadores e do recurso à cor através de tintas aquareláveis. A introdução do desenho nesta perspetiva deriva da particularidade da ação plástica e da sua discursividade afirmar-se numa consistência material que se exprime numa mesma dimensionalidade e numa temporalidade do discurso conceptual, situação que ocorre em temporalizações diferenciadas no caso da pintura. Esta dimensão da atividade plástica atua numa narratividade plástica, situação que nos interessa reter nesta análise, questionando como funciona a problemática da materialidade e da imaterialidade também nas opções plásticas e não só conceptuais.

No caso do desenho a estrutura discursiva da narratologia vai-se manifestar no discurso plástico, ou seja, é uma narrativa como processo, um processo no qual os signos visuais apresentam-se não só numa intencionalidade icónica, mas sobretudo uma presença vocabular de uma intencionalidade, que por vezes, na sua complexidade, se apresenta numa abstração, mas que imageticamente é promotora de conteúdo.

A imaginação como elemento promotor de formalizações estabelece, deste modo, uma abrangência de possibilidades que se concretizam numa infinidade de concretizações imagéticas. A imaginação fornece os elementos que completam e dão sentido ao *non finito* em que por vezes o discurso plástico se formaliza em qualidade aspética. Esse sentido, essa organização intelectual que compõe as formas de acordo com uma lógica produtiva de conteúdo, é em si mesmo um processo narrativo, uma vez que decorre dependente de uma conceptualidade que integra a forma e conteúdo segundo um sentido discursivo, apesar do processo intelectual se processar na mente

em simultâneo, a organização do discurso é distribuída temporalmente.

Ambos os artistas se apresentam como exemplos do mito do artista romântico. A muitas das suas obras é atribuída uma concessão segundo a expressão dessa mitologia. A imaginação e as suas qualidades irracionais, o entusiasmo a inspiração e a existência num estado de possessão, são características atribuídas aos homens de génio, transpondo essa energia criativa para lá de uma relação de confronto com o mundo, ficcionam-se como força criadora divina. Em ambos, verifica-se, no entanto de forma diferenciada, uma sublimação do real, uma passagem de um estado a outro sem passar pelo intermédio como na sublimação química e alquímica e uma procura de transcendência através da prática artística e essa prática reside num percurso individual onde a predominância do diálogo e confronto com o mundo é a expressão de uma intelectualidade criativa, apanágio do artista. Quando Blake diz: «I know that such Mockers are Most Severely Punished in Eternity. I know it for I see it & dare not to help. - The mocker of Art is the Mocker o Jesus.»⁵, introduz não só a condição elevada da arte, mas também uma transversalidade temporal que extravasa os limites do concreto. Trata-se de uma transcendência do tempo que fora da sua abstração é intuído na sua abrangência como uma permanência e não como uma alternância.

Segundo esta visão, Blake, integra a sua produção artística como uma prática que se desenvolve para além da sua presença sensorial, tornando-se numa prática transcendental de elevação da condição humana.⁶

Para Goya, esta questão insere-se numa configuração, onde a prática artística funciona como uma relação individual com o mundo e que se eleva ao modelo criativo do divino. O próprio Goya afirma: «I will give a proof to demonstrate with facts, that there are no rules in Painting, and that the oppression, or servile obligation of making all study or follow the same path, is a great impediment for the Young who profess this very difficult art, that approaches the Divine more than any other, since it makes know all that God has created (...) »⁷. A materialidade da arte transfigura-se em pensamento que se eleva ao transcendente. Desta forma a prática artística é um ato de transformação a nível intelectual em que a materialidade plástica é a intuição da condição material da existência. Se em Blake encontramos uma procura de uma sublimação do “material”⁸ através do impulso transformador da ideia, em Goya a materialidade só se concebe e se “suporta” como condição sublimada no transcendente, a sublimação do “material” opera-se através da aproximação da materialidade plástica ao real, em que se estabelecem dois percursos, «The real that leads to a beyond and a real that leads nowhere».⁹

Os percursos de vida.

William Blake (1757-1827) e Goya (1746-1828), como artistas, tiveram percursos atribulados e atingiram um estatuto social e um reconhecimento da sua obra no decorrer das suas vidas bastante diferente. Ambos, no entanto, viveram

episódios traumáticos que influenciaram determinadamente os seus percursos artísticos. Tanto a doença de Goya que o incapacitou física e mentalmente, como as visões místicas de Blake e os seus profundos períodos depressivos, impulsionaram a conceção de muitas das suas obras e das suas opções plásticas. Estes estados debilitados onde ambos os artistas mergulharam no seu “eu”, onde o confronto existencialista com o mundo e a realidade se transforma num momento de redenção e num processo de uma “racionalização” do absurdo.

A vertente poética de William Blake, conjugada com a construção gráfica e plástica das suas gravuras e desenhos, funciona dentro da construção do edifício semântico dessas imagens/textos, como discurso plástico onde a visualidade se opera a um nível onde, o concreto e o abstrato, discorrem numa mesma dimensão. Em Blake a imagem não funciona como suporte ilustrativo da palavra ou como complemento, mas como verbalização semântica da ideia que se opera em diferentes níveis intelectuais. A imagem e a palavra articulam-se na mesma dimensão da visualidade, mas operam-se em dimensões diferentes onde a ideia se organiza em “sentido”. Se a leitura da imagem num primeiro patamar revela o concreto, na sua articulação conceptual, formaliza-se no abstrato e é nessa condição de duplicidade existencial que o conteúdo semântico da ideia se concretiza.

O registo vivencial em ambos se concretiza como «experiência melancólica», tão apanágio na mitologia do artista romântico. Trata-se da melancolia como uma fatalidade¹⁰ mas associado a um pensamento conceptual que não se exprime só por palavras, mas, em simultâneo um desígnio necessário como instrumento de sublimação. Esta tensão é patente nas palavras de Blake quando diz: «I begin to emerge from a deep pit of melancholy, melancholy without any real reason for it, a disease which God keep you from and all good men.»¹¹, ou em Goya, como se refere Yves Bonnefoy à melancolia em Goya, «Mais la mélancolie est le regret, au moins l'ai-je suggéré, d'une plénitude que l'on ne sent capable de vivre, du plus profond de soi-même, et qui néanmoins se révèle inaccessible. Elle n'est que par la croyance en un second niveau, plus élevé, du réel. Or, c'est précisément ce second degré qui est paru à Goya une illusion, et il n'est donc que logique si pour quelques esprits au moins, dont il est, se dissipe avec l'illusoire le mode d'être qui n'était né que lui.»¹².

A construção hermenêutica do edifício imaginativo concebe-se como uma ficção¹³ do “eu” e sobre a inevitabilidade da solidão da existência. As imagens que se concebem são fragmentos do conflito que se estabelece entre as ideias e a materialidade. Exemplo disso tem-se quando Blake se auto representa, [Fig.1], numa desconstrução da sua aparência sensorial ficcionando-se numa figuração de um alter-ego vindo de uma dimensão intelectual¹⁴, e em Goya, na sua famosa auto representação nos “Caprichos” e na respetiva legenda “El sueño de la razón produce monstruos” ,[Fig.2], onde se ficciona numa dimensão onde a consistência da materialidade é uma inevitabilidade que contamina e seduz a sublimação da existência. São, em ambos os casos, manifestações

dessa inquietação, contudo, através de raciocínios diferenciados que se desenvolvem a partir de percursos expressivo e plásticos, onde a discursividade plástica e visual decorre em paralelo com a construção intelectual e semântica dessas ficções.

Ficções e imaginação, seis testemunhos em Blake e Goya.

Os exemplos que se apresentam inserem-se na vasta produção gráfica dos dois artistas e contextualizam-se na vivência de ambos em períodos difíceis e traumáticos pelos quais passaram e que se contextualizam com os momentos de rutura mental.

No caso de Goya, o conjunto de obras incluídas nas séries dos, "Caprichos" (concluído e por fim em 1797), "Los Desastres de la guerra" (concluído em 1814) e por fim "Los disparates" (concluído em 1823).

Em relação a Blake, retirados da vastíssima obra onde se destaca "Visions of Daughters of Albion"; "America: A Prophecy"; "For Children: The Gates of Paradise" e "Albion Rose" de 1793, "Europe: A Prophecy"; "The [First] Book of Urizen"; "Songs of Innocence and f Experience" de 1794, "The Book of Job" de 1818, "Jerusalem" de 1821 e por fim as ilustrações da Divina Comédia de Dante em 1825.

Estes exemplos, retirados de algumas das obras referidas, apresentam uma estrutura e estratégias compositivas que articulam o discurso plástico e o discurso conceptual de acordo com expressões diferenciadas da imaginação. A leitura do conteúdo semântico estabelece-se através de uma sucessão de "camadas" de leitura que resultam do diálogo que se estabelece com a imagem na sua visualização e na sua interpretação e, que por fim, se sedimentam na materialidade plástica da imagem.

A construção plástica e a imagem na sua condição material são em primeiro lugar uma presença e uma manifestação de um acontecimento que ocorre numa determinada espacialidade e

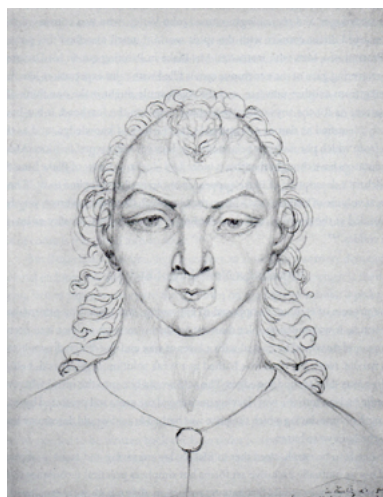


Figura 1: *The Mana who taught Blake Painting*, William Blake



Figura 2: *El sueño de la razon produce monstros*



dentro de uma temporalidade. A ação dos materiais sobre um suporte, que serve não só como território da aparência, mas como a territorialidade que cativa uma presença, são a marcação de uma intencionalidade. A organização que se vai estabelecendo na superfície material que integra estas duas dimensões vai-se realizando segundo lógicas que introduzem um sentido ao resultado aspético dessa intervenção, situação que passa a ter uma condição intelectual e que passa a ser verbalizável como instigador de conteúdo. Esta transformação ocorre em simultâneo no caso do artista, o gesto e a motivação que fomenta a ideia, por isso a incisão do meio riscador que atua sobre o suporte é a marcação de uma materialidade de uma consistência corpórea e a marcação de uma intenção que se vai completar num futuro temporal em sentido. O desenhar com “palavras”, ocorre a um nível intelectual à medida que as formas se organizam visualmente vão sendo verbalizadas mentalmente, num discurso que agrega os indícios plásticos em ciclos reprodutores de conteúdo. O fio condutor que unifica esta dinâmica relacional é a narrativa, que plasticamente materializa e desmaterializa o conteúdo expressivo dos elementos que constituem a imagem, consoante os instantes de temporalização em que ideia e forma se encontram. A narratividade plástica é o processo onde a imaginação do artista se desdobra e exprime a vivência dessa experiência. A imaginação é assim a chave que abre as portas do processo criativo.

Sobre a imaginação Blake afirma: «I feel that a Man may be happy in This World. And I (know that This World Is a World of Imagination & Vision. I see Every thing I paint In This World (...) But to Eyes of the Man of Imagination Nature is Imagination itself. As a Man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers (...) To Me This World is al One continued Vision of Fancy or Imagination (...)»¹⁵, e Goya indica: “A Imaginação, abandonada pela razão gera monstros impossíveis”. Estas afirmações confrontam-nos com duas possibilidades sobre os limites e sobre o “controlo” da imaginação. Se ambas derivam de uma visão idealista do mundo¹⁶, onde a ideia precede à matéria, em Blake a imaginação tem um carácter criativo, o mundo é um produto da imaginação de Deus, a amplitude das suas dimensões alcança um nível de abstração em que em último estágio volatilizam a condição material, para Blake, o real e a matéria do mundo são ilusões e o real é mutável e transfigura-se consoante a subjetividade com que é concebido. Em Goya a imaginação tem um carácter “construtivo”, funciona como ordenação e regulação do absurdo, a sublimação da matéria encontra-se na exuberância da sua eloquência, ou seja, é na sua afirmação e não na sua abstração que a sua transcendência se opera.¹⁷

As estratégias compositivas estabelecem uma relação umbilical como o espaço da representação é intuído. O espaço afirma-se como um ator plástico numa territorialidade que habita na consistência da matéria de onde provém a ideia. O modo e a forma como ambos os artistas entendem e formalizam o espaço da composição, promovem uma construção plástica na qual a materialidade plástica se afirma como promotor de conteúdo semântico que

complementa e exacerba a leitura descritiva e interpretativa da imagem.

No caso de Blake o espaço da composição é plasticamente explorado como dimensão etérea, onde uma consistência de volatilidade remete para uma ideia de um conflito permanente de libertação da condição gravítica, que é a expressão dramática de uma materialidade. Em contraponto para Goya a materialidade plástica do espaço da composição é o território dessa força que atrai para um abismo e que é a eloquência de uma condição à qual não há fuga.

Blake, três exemplos.

No desenho de Blake «A terceira Tentação» [Fig.3], a composição e a articulação dos elementos que a constituem, obedecem a uma estrutura que divide o espaço da representação por dois núcleos. A verticalidade da figura de Cristo marca uma pausa na leitura da imagem, pontuando a dinâmica visual que ocorre em simultâneo no lado esquerdo e no direito da composição. Esta divisão de uma temporalidade da ação configura uma dinâmica visual que pela sua semântica mobiliza a leitura interpretativa a intuir uma ação que ocorre e um momento em que se suspende. A figura à direita indicia um movimento vertical de cima para baixo, ou seja, de uma “queda”, no entanto, visualmente há aparência de suspensão, de uma pausa, de uma possibilidade de reversibilidade desse movimento. Plasticamente essa intuição é proporcionada pela leitura que se estabelece entre as figurações que compõem a cena, tanto a figura de Cristo, como a do corpo em posição fetal, assim como a dos anjos, são, em termos plásticos, construídos numa lógica tonal, lumínica e linear idêntica, situação que integra e convoca a leitura para uma mesma condição.

Em oposto, a construção plástica das rochas que sustentam Cristo e da nuvem que acompanha o movimento da figura da direita, concebidas numa mesma consistência plástica, tanto ao nível das tonalidades das manchas como da expressividade



Figura 3: *A terceira Tentação*, William Blake



Figura 4: *Inferno Canto 5*, William Blake

e intensidade das linhas, funcionam como um contraponto visual, que funciona como expressão de uma dimensionalidade, tanto física como temporal. A obliquidade da rocha e a obliquidade das figuras dos anjos dinamiza a leitura em contraste com a verticalidade de Cristo e da figuração à direita. Este jogo, entre a dinâmica da obliquidade e a estabilidade da verticalidade, compõem a dinâmica da visualidade, que na sua alternância, induz semanticamente à leitura de um confronto e de uma temporalidade que se suspende. As construções plásticas das figuras são subtis, o contraste expressivo das linhas que formalizam a figuração são melodicamente similares, a própria construção cromática revela uma tonalidade diáfana, a materialidade da figura de Cristo é induzida pela variação tonal da mancha que descreve o braço esquerdo. Todo espaço da composição contribui para um confronto que se estabelece visualmente, mas que continua a desenvolver-se mentalmente, o conflito com a materialidade completa-se numa dimensão abstrata.

Na ilustração para um dos episódios do Canto cinco, Inferno da “Divina Comédia” de Dante [fig. 4], pode-se observar uma estrutura compositiva que concebe e apropria-se do espaço da representação como elemento atuante da discursividade narratologia apesar da componente descritiva que aparenta. O acordo tácito entre o espetador e a “lógica” interpretativa que se estabelece permite, por parte deste, a integração no processo de leitura de uma consciencialização de estar perante uma imagem, e numa segunda instância de uma “imagem ficcional” que se desdobra por duas dimensões, a imagem na sua dimensão material e a imagem mental que se mobiliza a partir do primeiro contacto.

O carácter “melódico” que o serpentear das figuras das almas que se elevam num movimento ascendente, de baixo para cima, proporciona em termos visuais uma apreensão que remete a leitura para a intuição de uma destituição da consistência gravítica do espaço o que, em termos de leitura, contribui para o reencaminhar, a nível imagético, de uma apreensão do conteúdo semântico da narrativa que se vai compor e completar num nível exterior à da materialidade da imagem. A verticalidade da figura feminina à direita da composição reforçada pela horizontalidade vincada da descrição do terreno, estabiliza a “volatilidade” do olhar, reencaminhando, em termos perceptivos, a visualização para uma conduta mais estável numa pausa na temporalização da leitura e redireccionando o olhar novamente para a turbulência da ação que se desenrola no centro da composição. A transformação que se opera entre a constituição formal da imagem e a subsequente discursividade que se propaga imagetivamente, relativiza a ordem que mobiliza a linha discursiva na relação entre a denotação e conotação, canalizando o discurso para um conteúdo simbólico em detrimento de um conteúdo icónico. Este processo focaliza a “atenção” do espetador para uma narratologia plástica que se desenrola em paralelo e no assumir da espacialidade da representação como “território” de uma discursividade plástica.

Em outra ilustração [Fig.5] para a “Divina Comédia”, referente ao canto trinta e um do Inferno, a questão da materialidade, da sua condição e de “assunto plástico” é explorada semanticamente na forma como a espacialidade da representação se articula diretamente com a essência narrativa da imagem. A figura colossal que representa Anteu, estrutura essa ambivalência. A figuração plástica que domina a composição e que constrói visualmente uma impressão de peso e de materialidade impõe um sentido de conteúdo semântico através da narrativa¹⁸ subjacente que é evocada e que se articula e intervêm na dimensão plástica da representação. A consistência visual da figura de Anteu, que plasticamente se desdobra numa ambivalência narrativa, “parece” simultaneamente estar a cair, mas também estar preso à rocha, vivendo desta forma numa dupla existência de materialidade. Metade do corpo faz parte da consistência máterica da rocha e a outra numa “leveza” que se suspende no vazio. Este efeito é acentuado pela descrição da deformação acentuada da



Figura 5: *Inferno Canto 5*, William Blake

descrição da torção do corpo, efeito que acentua a força gravítica da composição, no entanto, é contrabalançada por dois elementos plásticos que reconduzem o olhar a circular pela cena, e deste modo a “elevar-se”.

A mancha circular que descreve a nuvem que envolve Anteu e o separa das figuras de Dante e de Virgílio, “ampara” visualmente a verticalidade do braço que, como elemento plástico, funciona como forma de integração da dimensão das figuras de Dante e Virgílio na espacialidade da representação. A obliquidade proporcionada pelo registo gráfico da descrição da rocha acentua a cisão do corpo e reforça a semântica descritiva da dualidade gravítica do corpo. A aspereza contrastante da incisão gráfica da linha, tanto na descrição das rochas como da descrição muscular dos membros de Anteu, através da espessura linear da construção plástica tanto dos pés como da mão, mobiliza semanticamente a leitura para o conflito entre matéria e imaterialidade.

Goya, três exemplos

Nos exemplos que se seguem, extraídos das séries de “Los desastres de la guerra” e de “Disparates”, verifica-se uma conceção plástica da espacialidade na qual, a representação de uma materialidade transfigurada se assume como um “ator plástico”. O espaço da representação configura-se em simultâneo em “lugar e território” de cariz plástico. A estruturação do espaço da representação formaliza-se não só através de uma descrição subsidiária de uma composição de elementos que atuam interligados, como também através de uma expressividade plástica que transfigura materialmente o espaço da representação denotando, deste modo, o seu conteúdo semântico a um sentido que extravasa a descrição narrativa da sua leitura imediata.

A construção espacial e a composição plástica traduzem uma conceção em que estes elementos assumem um sentido discursivo que se sobrepõe à intuição descritiva. A construção do



Figura 6: *Estragos de la guerra*, Goya

espaço concebe-se numa materialidade plástica que se afirma em simultâneo como elemento que descreve a espacialidade numa plasticidade “unidimensional”, situação que reforça a dramatização da cena pela sensação de peso que esmaga e oprime o espaço visual, que desta forma acentua a presença e a ação de uma materialidade gravítica. Esta estruturação funciona em simultâneo em termos plásticos, isolando as figuras e destacando-as do fundo, efeito que conduz o olhar a percorrer as figuras representadas numa temporalização que permite intuir momentos distintos na leitura da narrativa.

Em “estragos de la guerra” [Fig.6] extraído da série “Los desastres de la guerra”, pode-se observar a construção plástica da espacialidade como elemento determinante da dramatização da cena representada. A construção plástica dos escombros da casa destruída é realizada através

de um registo linear de forte densidade ocupando na totalidade o espaço da representação. A ausência de uma clara definição perspéctica, onde verticalidade e horizontalidade se intuem na construção plástica das linhas que descrevem as paredes os barrotes e as vigas de sustentação, sendo, deste modo uma opção de expressividade plástica e não de uma lógica descritiva a instruir a representação. O espaço comprime-se e adequa-se à bidimensionalidade do suporte, abdicando de um registo de profundidade. Esta estratégia é claramente intencional. A compressão espacial encaminha o olhar, como atraído por uma força gravítica, para a realidade plástica da composição, transformando a leitura, também, numa "sensação", e reforçando deste modo a dramatização da cena. A construção linear apertada e expressiva encaminha a tonalidade para uma ausência quase total de luz, induzindo a leitura semanticamente para uma plasticidade que é descrição de materialidade e que se assume como materialidade.

As figuras dos corpos funcionam como contraponto, em termos tonais destacam-se como recortados do caos material. A disposição na composição conduz a leitura, numa primeira instância, para os dois eixos, vertical e horizontal. As figuras dos corpos deitados remetem para a horizontalidade e surgem plasticamente "esmagadas" pelo peso visual que se intui da materialidade plástica que percorre o espaço da representação. A acentuação da dramática plástica acentua-se na leitura da vertical que é composta pela figura que "cai" e a figura feminina deitada. A ambiguidade visual da representação da figura central constrói-se numa eloquência que dificilmente se verbaliza, mas que se intui. A figura pode ser lida duplamente, como "vista" de frente ou "vista" de cima, em queda ou esmagada pelo peso no chão. Esta ambiguidade interpretativa resulta da composição que convoca o olhar a intuir duas temporalizações de leitura. A primeira constrói uma narrativa de um movimento de "queda" que ocorre através da percepção da vertical que compõe as duas figuras e com o reforço da obliquidade que converge no sentido descendente, induzida pela descrição dos barrotes e da inclinação do corpo e da perna da figura feminina. A segunda uma suspensão temporal, onde a figura é vista inerte, como se o espaço que a envolve fosse chão, uma vez que ambiguidade descritiva da plasticidade das linhas que preenchem o espaço da representação, funcionam nessa ambivalência material, como presença e como assunto.

Situação similar pode-se encontrar em "Disparate de tontos" [Fig.7] e em "El caballo raptor" [Fig.8], contudo através de estratégias compositivas diferenciadas. Em "Disparate de tontos", a espacialidade da representação é reduzida a uma mancha que apresenta subtis variações. A plasticidade da espacialidade que "envolve" as figuras dos touros afirma-se como representação de um espaço (volátil, aéreo, totalmente abstrato), que ganha sentido como suporte visual de uma "sensação". Em termos denotativos a representação plástica do espaço é o próprio espaço. Este duplo sentido confere ambiguidade à leitura interpretativa da cena, os touros tanto aparentam estarem a correr, a flutuar

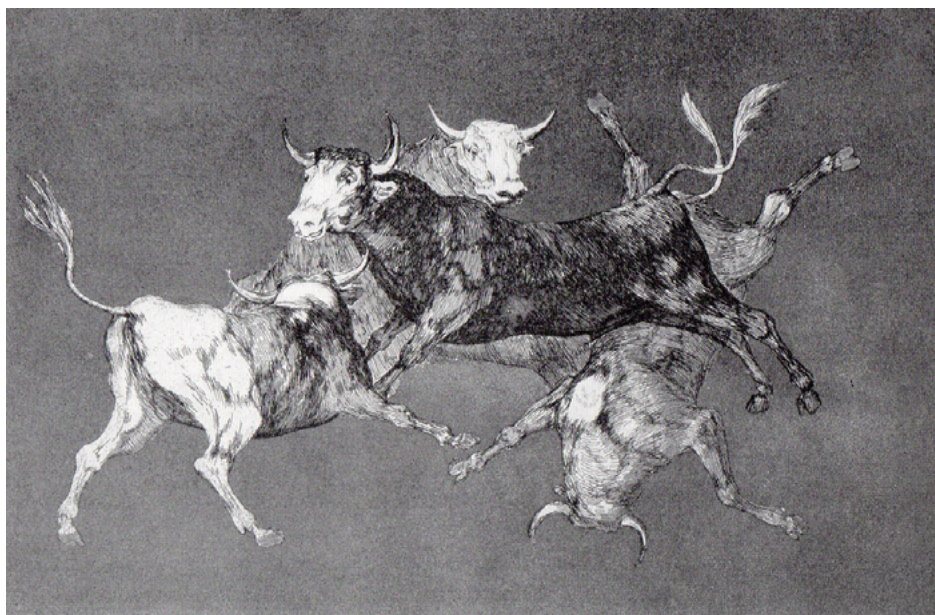


Figura 7: *Disparate de tontos*, Goya

ou a cair. Em termos conotativos o touro associa-se a uma imagem de força e de materialidade, o absurdo que se desdobra na leitura narrativa funciona como evocação da consistência material e gravítica que aparentemente está ausente, sem ser representada ela é intuída.

A conjugação destes elementos, tanto do discurso plástico como do discurso compositivo, constroem a leitura que visualmente se mobiliza para a intuição de instantes diferenciados na ação, condição que em termos narrativos projeta a cena para uma exteriorização do conteúdo semântico para além do registo descritivo que a figuração representada encerra. O espaço é entendido como “palco” da ação e funciona de forma ambivalente na construção do discurso narrativo, numa dimensão plástica que funciona como imagem e que se exprime como vínculo de um conteúdo semântico, e numa dimensão cénica da espacialidade e da temporalidade da narrativa expressa.

Em “El Caballo raptor”, a separação entre a materialidade que compõe terra e ar é representada



Figura 8: *Caballo Raptor*, Goya

pela sugestão de um limite horizontal que divide as duas consistências, o céu construído plasticamente através do recurso da mancha e a terra sobretudo através da linha. A figuração do cavalo e da figura feminina são também plasticamente elaborados com recurso à linha que assume uma maior variação de intensidade e tonal. A visibilidade é deste modo impelida a associar estas representações num mesmo plano narrativo, numa mesma consistência material. A ambiguidade representativa da paisagem que remete para uma dimensão orgânica e animal, redimensiona semanticamente a leitura descritiva para patamares interpretativos onde a plasticidade da representação interage com o seu sentido narrativo, reconfigurando-se numa presença e como experiência sensorial. A construção narrativa central, o cavalo que arrebatou a mulher pelo ar, dirige o foco interpretativo da leitura para a dimensão de um conflito que ocorre e que é expressão visual de uma materialidade que se “transforma”. A figura feminina encontra-se numa “permanência” entre duas forças, na força que a

arrasta para cima através da sugestão da ação do cavalo e a força gravítica que a impele para baixo. A temporalidade é suspensa e redimensiona-se no universo plástico do espaço da composição, projetando o espaço compositivo para um espaço imaginário.

Conclusão

Nos exemplos abordados é notório uma integração do espaço da representação como dimensão ativa da construção plástica da imagem através do assumir da sua condição material, nas suas dimensões e nos seus limites. Este assumir da espacialidade ocorre através uma compressão do espaço plástico, na aceitação do carácter bidimensional do suporte e conseqüentemente da ilusão representativa da imagem. A contenção nas descrições plásticas e formais descritoras de uma ilusão de tridimensionalidade do espaço sugere essa consciência, sendo o seu recurso sintetizado ao essencial. Apenas os corpos das figuras são trabalhados descritivamente de forma mais pormenorizada nas suas componentes volumétricas, através da descrição das formas musculares e na distinção entre os membros e os corpos, a construção das outras formas e do "espaço envolvente" (as paisagens e os seus elementos)) sofre uma redução descritiva, funcionando mais como impressões na dinâmica visual. A contenção descritiva destes elementos reforça a presença plástica das intervenções dos materiais riscadores e das tintas na construção plástica da imagem, ao sofrerem de uma redução operativa de sentido aspético, como descrição ilusória de tridimensionalidade, elevam-se e passam de uma existência material do espaço da composição a coabitar na mesma dimensão semântica das formalizações que por si são concebidas

Ao observarmos a ilustração de Blake para o «Canto 5 do Inferno de Dante (Fig.5)», e «Estragos de la guerra» (fig.6) de Goya, notamos similitudes na forma diferenciada e contida como são articuladas as diferentes descrições formais dos elementos que compõe a imagem. A ideia de peso é insinuada pela força compositiva da colocação das figuras centrais (o corpo de Anteu e o corpo da figura caída), ambas as figuras podem ser lidas como estando numa posição vista de "frente" ou vista de "cima", independentemente da orientação em que seja percecionada a composição, se a mesma sofresse uma rotação em qualquer dos sentidos, a sua leitura seria plausível e integrada na leitura espacial da cena. Estas opções plásticas revelam uma consciência de que o espaço plástico e o espaço ilusório da imagem são um mesmo, a relevância dessa condição material e a atividade plástica que imprime sentido, através da construção de formas, revelam uma intencionalidade e uma preocupação de carácter hermenêutico por parte do artista relativamente à sua prática artística. Nos casos apresentados, esta intencionalidade reforça a expressão do conteúdo semântico da imagem que vai para além de um sentido representativo ou ilustrativo da ideia. O assunto é o conflito entre materialidade e imaterialidade, entre a vida e a morte, entre o sentido

e o absurdo, entre a racionalização desse absurdo e a resignação perante a degeneração. Funciona como expressão de uma síntese das ideias sobre as inquietações existencialistas dos artistas. A ilusão de uma representação aséptica das formas na sua ilusão representativa, não funciona totalmente para este propósito, porque há por vezes uma relação, que seduz o olhar que se perpetua nessa ilusão, afastando a leitura de uma sensação momentânea de uma impressão do instante remetendo para uma intelectualização que se distancia da sublimação desse instante e do conteúdo semântico subjacente. Assim, é necessário um conflito para que esse momento ocorra e provoque um choque que faça emergir a inquietação de modo a que se torne em assunto. O espaço desse antagonismo ocorre, sobretudo a nível plástico, na sua materialidade, na intencionalidade do gesto e na narratividade dessa ação e do seu registo. As formas são ambas registo descritivo e registo narrativo, são ambas descrição e acontecimento.

Relativamente aos registos de Blake intui-se a expressão de uma imaterialidade não gravítica que transcende a sua presença e em Goya uma materialidade gravítica, de uma queda transcendental em relação à sua condição. Em ambos, a configuração dos extremos, entre equilíbrio e absurdo, entre razão e loucura perfaz-se numa linha muito ténue. A loucura “aceite” em Blake como modo descontrolado da imaginação na qual as plasticidades das suas formalizações produzem-se num discurso para o seu interior, a loucura é vista como necessária no processo que não é mais que a reação do corpo, que vive numa ilusão, ao movimento de libertação do espírito e do intelecto. Este conflito é transitório e inócuo, o triunfo está decidido à partida, a imagem material é uma diáfana aparência do conceito que a sustenta, a verdade habita noutra dimensão. A loucura “rejeitada” controlada de Goya que vincula a imaginação a ser expressa plasticamente nas suas formalizações num discurso para o seu exterior. Em Goya a “queda” e a consistência da materialidade são necessárias neste confronto, a sublimação da matéria é necessária e tem de ocorrer no território do seu domínio, o real. A sublimação ocorre quando através da elevação da consistência material na qual se desmaterializa numa transferência, a mesma que se eleva porque se liberta dessa condição através de uma instrumentalização intelectual, através da razão. O campo da atividade plástica é o meio onde este conflito se desenrola e ocorre, tratando-se de um combate entre extremos só num contexto de loucura podem ser concebidos.

Notas

¹ MYRONE, Martin, *Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, pág.48

«Alguns abrem os portões da arte com chaves de ouro, e ocupam o seu lugar com dignidade junto dos outros semideuses de fama, outros irrompem selvaticamente pelas portas e recolhem-se num nicho, milhares consomem o seu tempo tilintando chaves inúteis, empurrando através de gestos inócuos as portas inabaláveis.» (tradução livre).

² «Le beau est lié à l'accord de nos facultés, le sublime à leur conflit. Le beau est harmonie, le sublime peut être difforme, informe, chaotique. Plaisir pour l'un, douleur et plaisir pour l'autre. Kant avait-il perçu, avant Freud, que sublime est sublimation d'une souffrance cachée, refoulée, transfigurée par la conscience (la raison), et qui permet à l'imprésentable" de devenir momentanément "présentable" ? (...) Sur le plan artistique, cela signifie que la liberté d'invention formelle est elle aussi infinie, sans règles, sans prescriptions. Il ne dépend que de nous d'user cette liberté et d'en fixer les limites. Nous sommes, en quelque sorte, seuls maîtres du jeu.» JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, pág. 157

«O belo está ligado ao acordo das nossas faculdades, o sublime ao seu conflito. O belo é harmonia, o sublime pode ser deformado, informe, caótico. Por um lado pode ser prazer, por outro, dor e prazer. Terá Kant percebido, antes de Freud, que o sublime é a sublimação de um sofrimento escondido, recalçado, transfigurado pela consciência (razão), e que permite que o irrepresentável se torne momentaneamente "presentável" ? (...) No plano artístico, isso significa que a liberdade de invenção formal também é infinita, sem regras, sem prescrições. Cabe a nós usar essa liberdade e definir seus limites. Somos, de certa forma, os únicos mestres do jogo.» (tradução livre)

³ «As verdades são ilusões que esquecemos serem ilusões, metáforas gastas que perderam a força sensível». O conceito torna-se assim resíduo de uma metáfora, e é de uma mentira antiga que nascem o sentimento de verdade e a falsa segurança das construções lógicas» HUISMAN, Denis, *Dicionário dos Filósofos*, pág. 727

⁴ A título de exemplo este conflito é patente em três versões interpretativas do tema da crucificação de Cristo, a de Mathias Grünewald, de Rubens e de Rembrandt.

⁵ DAMROSCH, Leo, *Eternity's Sunrise, The Imaginative World of William Blake*, p.97

«Eu sei que estes que troçam serão severamente punidos na eternidade. I sei isso porque eu vi e não pude ajudar – o que troça da arte é o que troça de Jesus» (tradução livre).

⁶ O complexo pensamento místico em Blake ramifica num óbvio pensamento protestante através da inevitabilidade da queda da condição material, mas construído numa visão particular do Cristianismo. O aprofundamento dessa vertente e a própria descodificação desse pensamento não cabe nas páginas desta reflexão. Em termos muito resumidos, o pensamento místico de Blake, enquadra-se numa ramificação do pensamento hermético ocidental e da gnose, através da exploração das faculdades individuais do ser humano que se elevam espiritualmente a uma unidade com Deus, e desta forma integram e si uma centelha do divino, sendo o corpo e a materialidade uma prisão do espírito e da alma, «On my asking in what light he viewed the great question concerning the divinity of Jesus Christ, he said, "He is the only God"; but then he added, " And so am I and so are you". DAMROSCH, Leo, *ob. cit.*, pág. 255. «Quando o questioneei relativamente ao que pensava sobre a divindade de Jesus Cristo, respondeu-me, "Ele é o único Deus"; no entanto acrescentou, "Como eu e como tu o somos" ».

⁷ HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory 1648-1815, An Anthology of Changing Ideas*, pág. 81. «Eu darei prova demonstrando através de factos, que não há regras na pintura, e que a pressão ou a obrigação servil em realizar o mesmo caminho e o mesmo estudo, é um grande impedimento para que os artistas jovens que professam esta difícil arte se desenvolvam, que se aproxima mais do divino do qualquer outra, uma vez que demonstra como Deus procedeu à criação.»

⁸ « (...) both Blake and Fuseli himself identified the category of the sublime with the spirituality in the Old Testament, in which the spiritual is in fact "sublimation of the material.», HAMLIN, Robin, *William Blake*, pág. 234. «Tanto Blake como Fuseli identificaram a categoria do sublime com a de espiritualidade no Antigo Testamento no qual o espiritual é de facto "sublimação do material".» (tradução livre).

⁹ HAMLIN, Robin, *William Blake*, pág. 234. «O real que conduz para além de e o real que leva a lado nenhum.» (tradução livre).

¹⁰ «Favoriser comme le fait cette dernière une approche du monde qui ne retient des événements et des choses que tel ou tel aspect soigneusement défini, aux fins de la déduction précise d'une loi qui se veut universelle mais de ce fait est abstraite, c'est se priver de la richesse infinie de l'expérience sensible, alors que c'est à participer de cette profondeur, de cette immédiateté - de cette unité, par-delà les mots - qu'on peut se sentir au monde soi-même: e till y a donc là une perte, dès l'origine, qui ne peut qu'avoir provoqué une durable et sourde tristesse». BONNEFOY, Yves, *Dessin, Couleur et Lumière*, pág.62. «Promover, como este último faz, uma abordagem do mundo que não retenha acontecimentos e coisas diferentes de um ou outro aspeto cuidadosamente definidos, para efeitos de uma dedução precisa de uma lei que se pretende universal, que é assim, abstrata, é privar-se da infinita riqueza da experiência sensível, enquanto é através do participar desta profundidade, deste imediatismo

- desta unidade, para além das palavras - que se pode sentir no mundo: e aí há, portanto, uma perda, desde o início, que só pode ter como causa uma duradoura surda tristeza.» (tradução livre). Promover, como este último faz, uma abordagem do mundo que não retenha eventos e coisas que não sejam um ou outro aspeto cuidadosamente definido, com o propósito de dedução precisa de uma lei que se pretende universal, mas, portanto, é abstrata, é privar-se da infinita riqueza da experiência sensível, enquanto é participar desta profundidade, desta imediação

¹¹ DAMROSCH, Leo, *Ob. Cit.*, pág. 133. «Começo a sair de um profundo poço de melancolia, uma melancolia sem razão real, a doença na qual Deus te conserva de todos os homens de bem.» (tradução livre).

¹² BONNEFOY, Yves, *Ob. Cit.*, pág.78. «Mas melancolia é arrependimento, pelo menos eu sugeri, de uma plenitude que não se sente capaz de viver, do fundo de si mesmo, e que, no entanto, se mostra inacessível. Não é mais que a crença em um segundo nível mais elevado do real. Ora, é precisamente esse segundo grau que parecia a Goya uma ilusão e, portanto, só é lógico se pelo menos para algumas mentes, das quais ele é, se dissipe com o ilusório modo de ser que nasceu de si mesmo.» (tradução livre).

¹³ «Segundo Jean-Marie Schaeffer (1999), a ficção é um «fingimento lúdico»: supõe uma espécie de contrato implícito entre um dispositivo emissor que apresenta a um dispositivo recetor um conjunto imaginário de pessoas e de acontecimentos que têm lugar em espaços-tempos diversos. Supostamente, a ficção distingue-se da realidade, ao mesmo tempo que produz efeitos muito reais: emoções, impressões de realidade, ilusões, etc. A ficção não é uma mentira, ela não é apresentada, em princípio, como uma realidade, mas visa captar a atenção e os afetos do leitor-espetador e dar resposta à sua necessidade de emoções, de conhecimentos e de imaginário.»

GOLIOT-LETÉ, Anne, JOLY, Martine, LANCIEU, Thierry, CÉCILE LE MÉE, Isabelle, VANOYE Francis, *Dicionário de imagem*, pág.126

¹⁴ «There was a great volume of brain in that square, massive head, that piled-up brow, very full and rounded at temples, where, according to phrenologists, ideality or imagination resides», DAMROSCH, Leo, *Ob. Cit.*, pág. 24. «Havia um grande volume de cérebro naquela cabeça quadrada, maciça, aquela sobrancheira empinada, muito cheia e arredondada nas têmporas, onde, segundo os frenologistas, onde residem as ideias ou a imaginação» (tradução livre).

¹⁵ HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Ob. Cit.* pág.994. «Penso que um homem pode vir a ser feliz neste mundo. E sei também que este mundo é um mundo de imaginação e visão. Tudo o que pinto eu vejo neste mundo (...), mas para os olhos do homem imaginativo Natureza é imaginação nela própria. Como o homem vê assim ele vê. Como o olho é formado assim os seus poderes o são (...) para mim este mundo é uma visão única e continuada do invulgar ou da imaginação.» (tradução livre).

¹⁶ Em contraponto com uma visão materialista do mundo. A matéria sendo um produto da mente, ou seja, uma formalização e uma ideia, abre caminho para uma visão teocêntrica do universo, Deus é criador da matéria que decorre da imaginação de Deus. No caso contrário a visão materialista concebe Deus como um produto da imaginação da mente uma vez que ela existe como decorrente do mundo material.

¹⁷ « (...) in Goya the real pulsates in the midst of the deepest darkness, and the artist refuses to give up the material sense of what he touches or to shrink from the most appalling of phantasms, the more dangerous and menacing the more positively real they seem and become. » HAMLIN, Robin, *William Blake, Ob. Cit.*, pág. 234. «(...) em Goya o real pulsa no interior da mais profunda escuridão, e o artista recusa abdicar da sensação material em que toca ou a recuar do mais terrível das aparições imaginativas, quanto mais perigosa e ameaçadora mais fortemente reais aparentam ser.» (tradução livre).

¹⁸ Anteu, na mitologia grega, possuía uma invencibilidade enquanto permanecesse assente na terra, Hercules derrota-o elevando-o no ar mantendo-o suspenso até morrer. Em termos metafóricos a ideia de materialidade e da força gravítica e de elevação e desmaterialização combinam narrativa da derrota da matéria perante a ideia.

Referências

- BARKER, Emma, *Art and Visual Culture, 1600-1815*, Academy to Avant-Garde, London: Tate Publishing, 2012. ISBN: 978-1-84976-109-3
- BINDMAN, David, *William Blake, La Divine Comédie*, Paris: Bibliothèque de l'Image, 2000. ISBN: 2-909808-94-7
- BONNEFOY, Yves, *Dessin, Couleur et Lumière*, Paris: Mercure de France, 1995. ISBN: 2-7152-1933-4
- DAMROSCH, Leo, *Eternity's Sunrise, The Imaginative World of William Blake*, London: Yale University Press, 2015. ISBN: 978-0-300-22364-4
- GAUT, Byers, LOPES, Dominic McIver, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, 2001. ISBN:0-415-29022-8
- GOLIOT-LETÉ, Anne, JOLY, Martine, LANCIEN, Thierry, CÉCILE LE MÉE, Isabelle, VANOYE Francis, *Dicionário de imagem*, Edições 70, Lisboa, 2011.
- HAMLIN, Robin, *William Blake*, Barcelona: Center Cultural de la Fundació "La Caixa", 1996. ISBN: 84-7664-538-4
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory 1648-1815*, Na *Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2000. ISBN: 978-0-631-20063-5
- HUISMAN, Denis, *Dicionário dos Filósofos*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. ISBN: 85-336-1451-9
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Editions Gallimard, 1997. ISBN:2-07-032910-0
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista - uma experiência histórica*, Lisboa: Editorial Presença, 1988
- MITCHELL, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980. ISBN: 978-0-226-53215-8
- MYRONE, Martin, *Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, London: Tate Publishing, 2006. ISBN: 13-978-185437-582-2
- SÁNCHEZ, Alfonso E. Pérez, GÁLLEGO, Julian, *Goya, the complete Etchings and Lithographs*, New York: Prestel, 1995. ISBN: 3-7913-1432-7