

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



CORPO TRANSPessoAL
O contributo espiritual da performance
para a *representação* do feminino

Sónia Isabel Pereira de Carvalho

Orientadores: Prof. Doutor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra
Prof. Doutor João Peneda
Prof. Doutor Paulo Bernardino Bastos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes,
na especialidade de Pintura

2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



CORPO TRANSPESSOAL

**O contributo espiritual da performance
para a *representação* do feminino**

Sónia Isabel Pereira de Carvalho

Orientadores: Prof. Doutor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra
Prof. Doutor João Peneda
Prof. Doutor Paulo Bernardino Bastos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na
especialidade de Pintura

Júri:

Presidente: Doutor João Carlos de Castro Silva, Professor Auxiliar com Agregação e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutor António José Olaio Correia de Carvalho, Professor Associado com Agregação do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (1.º Arguente);
- Doutora Rute Ribeiro Rosas, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (2.º Arguente);
- Doutor João Miguel Onofre Presunto, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Diana Godinho Silva Costa, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

Financiada no âmbito do Programa de Bolsas de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia - FCT

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Sónia Isabel Pereira de Carvalho, declaro que a tese de doutoramento intitulada “CORPO TRANSPESSOAL, O contributo espiritual da performance para a *representação* do feminino” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Sónia Isabel Pereira de Carvalho

Lisboa, 25 de Março, 2024

RESUMO

Esta tese de Doutorado em Belas-Artes, especialidade de pintura, consiste num projeto prático e teórico transdisciplinar, que procura questionar o sentido da *representação* do corpo transpessoal e numinoso no contexto da arte e da cultura contemporâneas, com enfoque no estudo dos símbolos e arquétipos do universo espiritual feminino. Procede de uma reflexão sobre a minha *práxis*, e sobre os processos criativos a ela associados, onde os mitos e os contos populares marcam o ritmo e alimentam a imagética para a concretização do *objeto* artístico enquanto *(i)matéria* “dinâmica” e *transmedia*.

Verificamos que esta prática, que parte do corpo (performativo e psíquico) e da psicologia transpessoal para analisar o tema da espiritualidade e do feminino, traz uma nova consciência (nas várias dimensões — física, psíquica e espiritual) a nível individual e coletivo, na qual se opera uma mudança de paradigma na dualidade masculino/feminino. Nestes processos artísticos, a arte emerge como *serviço*, o qual, atuando no campo das práticas performativas de *cuidado* e *manutenção*, gera uma estética de interconetividade e de responsabilidade social e ecológica.

Procurarei demonstrar como estes dispositivos estéticos e conceituais podem contribuir para uma experiência mais profunda da dimensão simbólica da *representação* do corpo, e para a simbiose entre Arte, Tecnologia e Espiritualidade; nomeadamente, de como os recursos audiovisuais (tais como o vídeo, as plataformas de videoconferência digitais *on-line*, etc.) contribuem para o empoderamento feminino.

Palavras-Chave:

Performance; Corpo; Espiritualidade; Feminino; Arquétipo.

ABSTRACT

This PhD thesis in Fine Arts, painting, consists of a transdisciplinary practical and theoretical project that seeks to question the meaning of *representation* of the transpersonal and numinous body in the context of contemporary art and culture, with a focus on the study of symbols and archetypes of the feminine spiritual universe. It comes from a moment of reflection on my *praxis* and the creative processes inherent to it, where myths and folk tales set the pace and feed the imagery for the realization of the artistic object as "dynamic" and *transmedia matter*.

We see that this practice, which stems from the body (performative and psychic) and the verification of transpersonal psychology to analyze the theme of spirituality and the feminine, brings a new awareness (in the various dimensions - physical, psychic and spiritual) both on an individual and collective level, in which there is a paradigm shift in the male/female duality. In these artistic processes, art emerges as a *service*, which, acting in the field of performative practices of *care* and *maintenance*, generates an aesthetic of interconnectedness and social and ecological responsibility.

I will seek to demonstrate how these aesthetic and conceptual devices can contribute to a deeper experience of the symbolic dimension of the *representation* of the body, and to the symbiosis between Art, Technology and Spirituality, in particular, how audiovisual resources (such as video, online digital videoconferencing platforms, etc.) contribute to female empowerment.

Keywords:

Performance; Body; Spirituality; Feminine; Archetype

Agradeço,

Desde logo à Fundação para a Ciência e Tecnologia, por me ter concedido a bolsa de investigação. O apoio desta instituição permitiu o espaço e tempo tão necessários para a criação e desenvolvimento deste projeto, com total disponibilidade e paixão.

O processo da presente tese foi iniciado com um salto de “fé”, e marcado pela mudança da minha atividade profissional (fechando um ciclo de doze anos de docência no Colégio Internato dos Carvalhos), com uma profunda vontade em mergulhar inteiramente ao *serviço* das Artes Plásticas. Deste modo, agradeço a todos os que acreditaram em mim e me apoiaram: especialmente ao Professor Doutor Paulo Bernardino, por ter sido um *input* e motivação para dar este passo; ao Professor Doutor Rui Serra, e ao professor Doutor João Peneda, por terem aceite o desafio de orientar o meu projeto de investigação, tendo o discernimento de ouvir o ‘sexto-sentido’; à EMERGE, pela amizade e parcerias de trabalhos, sobretudo na concretização da performance “Struggle Like A (Wo)Man #1” (2019) e da exposição individual “WOMBAT” (2020); à Maria Inez, por me mostrar o poder dos contos e do mito; à Helena Mendes Pereira, pelo apoio, empatia e dedicação, não só pelo meu trabalho, mas também pelo contributo dado às artes em Portugal; e a todos os ‘anjos’, amigos e colegas, que colaboraram comigo nas várias dimensões desta investigação.

E um agradecimento muito especial final ao meu marido Miguel Branco e ao meu filho Isaac de Carvalho Branco, pelo amor, sabedoria, e força depositados ao longo deste meu projeto, e no nosso percurso de vida.

ÍNDICE

Nota Prévia	9
Metodologia — Art as a Spiritual Process	20
a) <i>Trabalhar com intenção</i>	23
b) <i>Acalmar e desacelerar</i>	26
c) <i>O jogo (Play) e as artes criativas</i>	28
I. O Transpessoal	42
1.1. Definição da Psicologia Transpessoal	49
1.2. Psicologia de Auto-expansão	51
1.3. Psicologia de Orientação Integral/Multidisciplinar da Pessoa como Um Todo	53
1.4. Psicologia de Processos transformativos	53
1.5. Origens, História e Evolução da Psicologia Transpessoal	55
1.5.1. Origens — Breve contextualização científica	55
1.5.2. História — Perspetivas em Psicologia Transpessoal da espiritualidade e do fenómeno transpessoal	65
II. Do espiritual na arte — perspetivas — do séc. XX à atualidade	71
2.1. Análise da espiritualidade enquanto experiência <i>direta</i>	74
2.2. O sentido do espiritual como prática estética nos artistas do séc. XX — um breve percurso histórico	78
2.2.1. Wassily Kandinsky	81
2.2.2. Analogia: Alegoria e o Símbolo	89
2.2.3. Marcel Duchamp: Ponto de Viragem Estético — o Jogo e a Intenção	91
2.2.4. A Magia nos procedimentos criativos do <i>acaso</i>	94
2.3. <i>Arte e Serviço</i> : do espiritual na arte contemporânea	98
2.4. O corpo (psíquico, somático e espiritual) do espetador na experiência estética e ética	105
2.5. Arte espiritual incita à <i>ação</i> — <i>experimental o espírito é tudo</i> — a arte como experiência	109
2.5.1. A experiência integral, vivida e sentida do <i>numinoso</i> — Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung	125
III. Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica	135
3.1. Mulher Corpo — uma abordagem feminista	140
3.1.1. Corpo de ação: de objeto a sujeito de <i>representação</i> no feminino	144
3.1.2. Corpo — Casa — <i>Alma</i> : práticas de <i>cuidado</i>	152
3.2. READY FOR BATTLE	162
3.2.1. Proto-imagens	163
3.2.2. A Deusa das serpentes	166
3.2.3. Ana Mendieta	169
3.2.4. As Deusas de cada Mulher — <i>Sabedoria</i> feminina.....	171
3.2.5. AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR (Atena e Héstia)	174
3.3. STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1	180

3.3.1.	<i>Open Call</i>	181
3.3.2.	<i>Workshop</i>	181
3.3.3.	“FRICÇÃO (IN)TEMPORAL”	192
3.3.4.	A Performance “Struggle Like A (Wo)Man # 1”, 2019	194
3.3.5.	<i>Aftermath – Ecos</i>	198
3.4.	ARQUÉTIPO(GRAFIA) OBSCURA DO FEMININO	200
3.4.1.	Proto-performance	202
3.4.2.	“Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020	205
3.5.	THE GNOME	219
3.5.1.	Corpo performativo e psique: análise do processo criativo e metodologias transdisciplinares	220
Conclusão		236
Bibliografia		241
Periódicos		246
Webgrafia		248
Índice de Ilustrações		252
Anexos		271

Nota Prévia

“Os pensamentos espiritual, religioso e místico, utilizam a linguagem metafórica e simbólica para se manifestar. Existem, desde logo, devido a esta dimensão não literal dos conteúdos, afinidades e correspondências directas entre o universo da espiritualidade e o universo da arte. Ambos possuem um registo emocional e vivem de sensações experienciadas ou intuídas. Na verdade, a arte e a espiritualidade (...) sempre subsistiram simbioticamente.”¹

Tendo em conta a amplitude do tema da espiritualidade, apraz a este projeto situar o mesmo no âmbito da transcendência², entendida como algo que ultrapassa a compreensão do ser humano, e que consiste numa profunda vontade de desenvolvimento interior (espiritual, emocional e estético), a partir da escuta do corpo e da *psique*.

Este estudo relaciona *arte e serviço*³ apoiando-se na verificação e metodologia da Psicologia Transpessoal — denominada investigação intuitiva e integradora, ou seja, uma investigação que visa como princípios a compaixão, o serviço e a intuição, para a pesquisa e compreensão de “qualquer coisa” sobre a própria vida, e tendo como prioridade a contribuição para uma mudança individual, ética e coletiva, no nosso caso, centrada no feminino.

Nasce de uma jornada pessoal e artística focada no desenvolvimento pessoal, de auto-descoberta e auto-realização, decorrente de um processo de cura espiritual e emocional. A partir do qual a performance e a inclusão de processos meditativos, como *modus operandi* dentro e fora do “atelier”⁴, constituem ferramentas potentes de percepção do numinoso, para a concretização de um “objeto” artístico, onde os mitos⁵ e os arquétipos femininos têm um profundo lugar no *devenir*. Aspira-se que possa ser um modelo artístico de desenvolvimento espiritual, e de empoderamento feminino para outros. Um modelo para acelerar uma jornada

¹ Serra, Rui Alexandre R, “VOX DEI. Metáfora(s) da Espiritualidade”, Doutoramento em Belas-Artes, especialidade Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013, (texto policopiado) pp. 19 e 20.

² “The transcendent is that which is outside of the self, and yet also within the self — and in Western traditions is called God, Allah, HaShem, or a Higher Power, and in Eastern traditions is called Ultimate Truth or Reality, Vishnu, Krishna, or Buddha. (...) Spirituality includes a search for the transcendence ...” in Koenig, H. (2010). Spirituality and mental health. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 7(2), 116-122.

³ Entenda-se *serviço* como uma jornada espiritual: “Wink, Dillon, and Fay (74) found that spirituality, when felt (i. e., as a sacred connection to God, a higher power, or nature) and practiced (i. e., thought personalized prayer, Eastern meditation, centering, or journeying) outside of religious institutions, was associated with autonomous or healthy narcissism, namely “personal independence, high self-aspirations, and resistance to social pressures” (p.154). According to their study, spirituality tends to be associated with ego strength or autonomy rather than ego fragility or hypersensitivity.” In Hartelius, Glenn, Friedman, Harris L. e D. Pappas., James, “The Calling to a Spiritual Psychology. *Should Transpersonal Psychology Convert?*” in Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 52.

⁴ O atelier como campo expandido surge na sequência do conceito desenvolvido por Rosalind Krauss no ensaio “A escultura como campo expandido” (1979), onde a autora argumenta que a escultura não tem de estar limitada necessariamente ao objeto físico, para se tornar autónoma e desafiar estratégias *poéticas* do *fazer*. Krauss teoriza o que o movimento Fluxus, e Joseph Beuys já tinham colocado na prática, quer pelas ações e happenings, ou até mesmo o conceito de “escultura social” protagonizado por Beuys. Neste contexto, a prática meditativa é aqui entendida como uma “ferramenta” inerente à práxis autoral.

⁵ De acordo com Campbell “os mitos servem precisamente para nos conduzir a um nível de consciência espiritual”, in Campbell, Joseph e Moyers, Bill. “O poder dos Mitos.”, Alfragilde, ed. Lua de Papel, 2020 p. 46.

psíquica e de descoberta da psicologia feminina, a partir da personificação do arquétipo da "Grande Deusa", por forma a facilitar processos de individuação.

“One might say that transpersonal as a psychology of transformative process understands the individual mind, human communities, and the cosmos itself to be interconnected living systems in constant engagement with creative self-expression and self-invention. (...) Whole-person transformation is in harmony with some popular notions of spirituality, and consideration of one’s intimate connection with the world may promote ecological sustainability.”⁶

A situar, a componente de investigação mais teórica da tese, e do estudo do estado da arte, centra-se no primeiro e segundo capítulos, sendo que, o terceiro capítulo constitui a análise dos trabalhos práticos. Não obstante, sendo um projeto *performative research*, as fronteiras teóricas e práticas, por vezes, diluem-se:

- No primeiro capítulo, será feita a análise da psicologia transpessoal sobre a inclusão da dimensão espiritual do ser humano, e do seu potencial através de abordagens holísticas, integrativas e intuitivas, que permitem integrar valores, propósitos e significados mais elevados. Com o propósito de examinar os fenómenos da psique e do estudo das experiências transpessoais, bem como da análise dos arquétipos e do numinoso, para a compreensão dos processos transformação — de auto-transcendência, além do ego, a partir de estados alterados de consciência.

- O segundo capítulo, aborda o tema da essência espiritual na arte, e o sentido individual do que se entende por espiritualidade, na prática artística transdisciplinar, do modernismo aos dias de hoje, a partir de uma análise seletiva de um conjunto de obras e de artistas. Pretende-se demonstrar a perspectiva da arte como uma entidade viva e facilitadora de uma experiência mais significativa e transformadora do ser, da realidade interna, e do *todo*. E, que se estende além do intelecto, para incluir as partes emocionais, psicológicas, éticas e espirituais da nossa existência, num entrelaçamento com a comunidade e com a sustentabilidade do planeta.

- Por último, o terceiro capítulo resulta de uma reflexão sobre os trabalhos multimédia realizados entre 2018 e 2022, e executados exclusivamente para esta investigação, tendo por foco a espiritualidade do corpo performativo e do feminino, como princípio estético para *experienciar* a relação entre mente/corpo/unidade, a partir de uma estética de interconectividade, responsabilidade social e sintonia ecológica.

⁶ Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., “A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology”, in “Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, pp. 30 e 32.

Consideram-se as tarefas quotidianas como matéria psíquica para a reconceptualização do corpo e do espaço doméstico, para uma releitura da emancipação da mulher, no contexto da *arte e serviço*.

Nomeadamente, demonstraremos o contributo espiritual da performance, através das memórias despertadas no corpo, para o reconhecimento do numinoso, e da manifestação do arquétipo da Grande Deusa, como contributos para o empoderamento feminino, no contexto da arte e cultura contemporâneas sustentáveis.

Paralelamente às reflexões dos trabalhos práticos, foi sendo aprofundado o estudo do corpo feminino na arte, no âmbito das perspetivas feministas do corpo, bem como no contexto da emancipação da mulher como sujeito ativo da obra artística, e ainda, as abordagens e temáticas que relacionam o corpo-casa/casa-corpo na tradição iconográfica da arte feminina, especialmente no século XX.

Enquanto projeto de tese *practice lead research*, a pesquisa prática e teórica foi sendo gerida deambulando entre *processos* de cariz mais *mecânicos* e outros mais *orgânicos*⁷, numa constante articulação entre a atividade artística e um acompanhamento teórico. Nomeadamente, num entrosamento recorrente entre a leitura bibliográfica, a redação de artigos⁸, a participação no grupo de leitura do livro “Mulheres que correm com os Lobos”⁹, a concretização dos processos criativos em atelier, a apresentação pública de performances, a instalação dos trabalhos (registos fotográficos, vídeo-performances, pinturas, esculturas, livro de artista), em exposições (individuais e coletivas), a concretização de workshops¹⁰e, por último, numa constante análise regular dos processos intrínsecos à criação da imagem e das imagens em movimento, a serem revelados ao longo da tese.

Importa ainda referir que este quadro concetual e o modo operativo tiveram como *input* a dissertação de mestrado “URBA FEAT: análise do processo criativo — *Entre o Céu e a Terra*”¹¹, na medida em que, como projeto embrionário, já indicava o potencial da performance enquanto facilitadora de experiência espiritual, integrando de forma consciente a *observação*

⁷ Manuel Botelho faz uma reflexão sobre os métodos de criação artística na investigação em doutoramento, orientado por duas linhas de atuação de projeto, denominados por *processo mecânico* [onde prevalece a objetividade, previsibilidade, rigidez concetual, obra homogénea, etc. (a título de exemplo - Joseph Kosuth, Donald Judd, Sol LeWitt, entre outros)] e, o outro, por *processo dinâmico* [um método predominantemente subjetivo, imprevisível, flexível, numa obra diversificada,... (a título de exemplo, artistas como, Pablo Picasso, Philip Guston, etc.)]. Botelho, Manuel, texto elaborado em 2013; revisto e ampliado em 2015; publicado em: *Pensar o Fazer da Pintura, 31 teses sobre o investigar e criar em pintura*. Porto: Edições Afrontamento; FBAUP / i2ADS, 2017.

⁸ Em ANEXO 1. PRODUÇÃO ARTÍSTICA/CIENTÍFICA, pp. 273 – 280.

⁹ ANEXO 2.1. WORKSHOP “MULHERES QUE CORREM COM OS LOBOS”, pp. 288 – 289.

¹⁰ ANEXO 2. WORKSHOPS, pp. 281 – 289.

¹¹ Carvalho, Sónia, “URBA FEAT: análise do processo criativo — *Entre o Céu e a Terra*”, dissertação de tese de Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, orientador Professor Doutor Diniz Cayolla e co-orientador Professor Doutor Paulo Almeida. Encontra-se disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/73800>, consultado a 9 de Fevereiro de 2023.

*participativa*¹² e, enquanto *rito de passagem*¹³, entre os diferentes suportes artísticos, que passo a enquadrar.

Muito sumariamente, o projeto URBA FEAT cruza a imagem, o som e a performance, com a antropologia, o xamanismo e a liminaridade, no contexto pós-digital, tendo em vista a análise do processo criativo como reflexão crítica, num triângulo concetual que relaciona o pensamento de Vítor Turner, Richard Schechner e Wassily Kandinsky.



Figura 1 - “URBA”, colagem digital, dimensões variáveis, 2011.

Enquanto objeto artístico multimodal, URBA¹⁴ expande-se numa série de atuações e performances, bem como na encenação dos adereços que a caracterizam, e também na realização de vídeos e colagens digitais, num *featuring*¹⁵ *continuum* entre o arquivo digital e o analógico.

Dos trabalhos realizados no âmbito do mestrado, saliento a performance ritual “P.O.R.T.A.L. #1”, 2011¹⁶ — uma suspensão corporal pelo cabelo realizada numa árvore de um jardim público da cidade do Porto, como fundamental para esta pesquisa, e que partilho.

¹² Não obstante, no projeto de tese do mestrado a *observação participativa* se tenha focado no estudo dos estados não ordinários numa prática diária, desde a realização de exercícios corporais xamânicos de tensegridade, também conhecidos por “passes mágicos” (exercícios físicos centenários praticados pelos índios do México) de maneira a desenvolver um estado de consciência mais alerta, assim como proporcionar o aumento da energia interior, de forma a preparar o corpo (físico, energético, emocional e espiritual) para a performance.

¹³ Alguns autores defendem o *ritual de passagem* como um ritual de distanciamento do indivíduo da estrutura social, para que, após o seu retorno, adquira um novo *satus*, ou seja, uma nova posição relativa à sociedade onde o mesmo se encontra; Arnold Van Gennep (1960) define o ritual de passagem como um evento que acompanha toda a mudança de lugar, estado, posição social e idade.

¹⁴ Da penumbra e da sombra, URBA renasceu numa manhã amarela. Personagem fictícia e liminóide, DJ/Artista/Xamã, metade mulher, metade animal, exerce as suas funções *cura* e criativas. Com chifres de veado e olhos de vidro, é o corpo ancestral com o qual Sónia Carvalho se move.

¹⁵ *Featuring* é um termo recorrente no *hip hop* e na *dance music*, utilizado quando se fazem parcerias entre artistas. E é aqui aplicado no contexto do empreendimento do projeto enquanto dimensão lúdica de DJ.

¹⁶ No desenvolvimento do projeto, a construção do *desenho* de URBA FEAT e do personagem URBA liminar, enquanto Xamã e DJ — com atributos ambíguos e indeterminados —, vai-se desvanecendo. De salientar a forte presença da figura do losango; considerado um símbolo feminino, muitas vezes representado desde os primórdios da humanidade, nas cavernas, como representação da vulva e, por conseguinte, da matriz da vida. Também percebido como a “porta de entrada” para o mundo subterrâneo e ctónico. Em “P.O.R.T.A.L. #1”, URBA persiste como simulacro da própria, contudo transformada agora em símbolo. A ver em <https://soniacarvalho.com/PORTAL-1>, consultado a 9 de Fevereiro de 2023.

Seriam aproximadamente as dezoito horas, já entardecia e a performance estava atrasada. Ainda afastada da cena, ouço o murmurar das pessoas à espera. A ansiedade aperta o estômago, as mãos transpiram e o corpo arrefece.

Iniciam-se os preparativos para a suspensão: soam os primeiros rufares do tambor, a voz do Gil entoando a cantiga da “Rebela do Douro”¹⁷, os pauliteiros de Sendim¹⁸ cedem ao ritmo, e marcam os movimentos dos guerreiros. Escuto. Respiro. Inspiro e expiro profundamente. Coloco-me! “Ergo-me” e vou! Entro no espaço do rito, junto à árvore.



Figuras 2 a 7 - Fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011. © Paulo Pimenta.

O segundo momento acontece em *fé*. Há em mim uma *certa* energia de segurança, calma e foco. Concentro-me sobretudo na voz. E é esta que me “leva” e me “atravessa”, para

¹⁷ Cantiga tradicional que evoca a passagem do barco rabelo de uma margem do rio para a outra, e serve de metáfora para a passagem entre mundos.

¹⁸ Os Pauliteiros são tradicionalmente grupos de homens, normalmente oito (sendo que na presente performance foram quatro), praticantes da dança guerreira portuguesa, conhecida como a “dança dos paus”, particular das Terras de Miranda. Têm um repertório musical constituído por música, texto e coreografia representativos de momentos históricos locais, e são acompanhados pela gaita-de-foles, caixa e bombo.

fazer “a passagem do barco rabelo de uma margem para a outra”. *Estranhamente*, determinada, dou o sinal para que me subam. E a corda começa a puxar-me para o topo da árvore. Lentamente. Muito lentamente!

Sou iluminada por um *follow spot*. Apesar do corpo tenso, o meu rosto está sereno, e é enfatizado pelos reflexos dos espelhos do colar de feltro, em forma de losango, que imprimem uma qualidade mágica e emblemática à “cena”.

De uma forma muito intuitiva e calma, subo ligeiramente os braços, com as mãos voltadas para cima; sinto um *todo presente*, como se houvesse um campo unificado entre mim, o público e o transcendente, num espaço e tempo muito particulares. Sinto-me mergulhada num estado de gratidão, de amor, paz, e até de êxtase.

Dou sinal para me descerem. A música pára. O meu pescoço está hirto. Sinto-me leve! E o público emocionado¹⁹.



Figura 8 - “Colar”, dimensões variáveis, 2011. Figura 9 - QR Code de vídeo documental da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011

Após este testemunho, seguem-se reflexões sucintas sobre alguns dos ‘gatilhos’ da performance, que incitaram ao aprofundamento dos mesmos e motivaram esta pesquisa.

O acompanhamento da música tradicional portuguesa e do folclore²⁰ na performance, utilizados pela primeira vez na minha prática, tiveram um forte impacto na *psique*, designadamente, foram percebidos como facilitadores de um sentimento de pertença na experiência coletiva.

¹⁹ ANEXO 0. TESTEMUNHOS DA PERFORMANCE “P.O.R.T.A.L.” (2011), PORTO, pp. 271 - 272.

²⁰ Enquanto representantes da cultura e identidade social.

Também a percepção dos elementos físicos - altura/ suspensão/ tensão —, foram percebidos como possibilitadores de uma experiência de transcendência²¹. A título de exemplo, Angela Vettese²² escreveu sobre a qualidade da altura no contexto da performance instalativa *Energy Clothes*²³, de Marina Abramovic, em específico a obra *Como*²⁴, descrevendo-a do seguinte modo: “The extra height (...) is more than a representation of tension towards transcendence: even in the case of lighthouses, bell towers or watchtowers, it denotes a desire of reach upwards and, above all, the desire to announce from a distance the presence of man and his spiritual power. (...) Where there is height there is homes, a community, strength of soul the capacity to gather in cosmic energies downward into the individual or collective body.”²⁵

Ainda no contexto da percepção dos efeitos gerados pela suspensão *aftermath*, percebi que o gesto intuitivo de subir os braços, teve em mim uma potente impressão física latente da ordem do numinoso²⁶, que me levou a uma necessidade de analisar e pesquisar o potencial do corpo - transpessoal. Nas leituras mais recentes, constatei que Jean-Yves Leloup²⁷, no seu estudo do “Corpo e seus Símbolos” refere que “na tradição cristã antiga, a postura de meditação e de prece era a postura de pé, com as mãos abertas e as palmas voltadas para o céu. (...) Isto para nos lembrar que o Cristo lavou nossos pés, recolocou-nos de pé e que devemos nos manter nessa atitude de ressurreição.”²⁸

²¹ Nas palavras de Marina Abramovic: “Performance is some kind of mental and physical construction in which an artist step in, in front of the public. A direct transmission of energy. It’s not: Theater piece, it’s not something you learn and then you act, playing somebody else.”, in Abramovic, Marina, “Marina Abramovic”, Ed. Charta, Fondazione Antonio Ratti, Milão, 2002, p. 27.

²² Angela Vettese (1959) é crítica de arte e investigadora italiana. Foi presidente da Fundação Bevilacqua La Masa em Veneza e diretora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Faculdade de Artes e Design da Universidade IUAV de Veneza. Desde 2016 é diretora da Arte Fiera em Bolonha.

²³ “The Energy Clothes”, Marina Abramović, performance instalativa realizada especificamente para o Spazio Culturale Antonio Ratti, 2001. A artista desenvolve várias obras para a exposição/ performance com o tema da energia. “Visitors were invited to wear prostheses, from head to waist, designed to collect and strengthen the energy fields around and within the person. The Energy Clothes were built to activate some energy points of the body (head, eyes, heart, solar plexus, spine) by means of circular magnets based on the shape of the cone, which, since the times of medieval witches, carries within itself the purpose of intensifying strength, perception, and the ability to change the world.”, in <https://fondazioneratti.org/projects/energy-clothes>, consultado a três de Junho, de 2023.

²⁴ *Como* é uma obra constituída por uma série de chapéus, em forma de cone pontiagudo, com mais de um metro de altura. Foi confeccionado com seda de várias cores e é-lhe inerente um caráter lúdico. Estes chapéus fazem alusão aos tempos das bruxas medievais, como uma espécie de antena sensitiva em relação com as forças do cosmos. “As a construction, it calls to mind the human structures that rise above the dimensions of the human body: it has the form of an antenna that can turn a woman into a fairy queen or a witch. (...) It is a way of transforming the human body into a tower, with a tension that transports energy from the tops to the bottom.” In Abramovic, Marina, “Marina Abramovic”, Ed. Charta, Fondazione Antonio Ratti, Milão, 2002, p. 49.

²⁵ *Ibid.* p. 49.

²⁶ O conceito do numinoso será desenvolvido no capítulo 2.5.1. A experiência integral, vivida e sentida do *numinoso* — Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung, pp. 129 – 137.

²⁷ Jean-Yves Leloup (1950), sacerdote hesicasta, teólogo, filósofo francês. Ph. D. em psicologia, fundador do Colégio Internacional dos Terapeutas. Doutor honoris causa pela Universidade de Colombo (Sri Lanka), tradutor de diversos textos bíblicos a partir do grego e do aramaico, membro da Organização das Tradições Unidas, membro do Ciret (Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires), cofundador da Unipaz junto com Pierre Weil e Monique-Thoenig, conferencista na Europa, nos Estados Unidos, no Canadá e na América do Sul em diversas universidades e institutos de pesquisa em Antropologia Fundamental, autor de dezenas de obras publicadas em diversos idiomas sobre a tradição cristã, bíblica e monacal.

²⁸ Leloup, Jean-Yves, “O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.”, ed. Vozes, Petrópolis, Rio Janeiro, 2015, p. 60.

Por último, e não menos importante, constatou-se que a preparação física e mental diária, proporcionada pelos movimentos de tensesidade, teve um papel determinante na capacidade de superação física, mental e espiritual da ação.

Posto isto, a metodologia adotada no processo de investigação e criação inerentes ao mestrado — *practice lead research* —, bem como a experiência de amor, e além-ego, potenciada pela performance “P.O.R.T.A.L. #1”, de 2011, tiveram reverberações determinantes tanto no domínio pessoal do *ser* (físico, psíquico e espiritual), como também enquanto artista investigadora. Para despertar a vontade de aprofundar estas dimensões e realizar o doutoramento, e como ponto de partida para continuar, prolonguei e aprofundei as minhas incursões plásticas e visuais, por forma a analisar as seguintes questões artísticas (pilares deste projeto).

De que forma a arte se relaciona com a espiritualidade? De que maneira o corpo performativo contribui para a construção pictórica? Que meios (artísticos) serão os mais indicados para promover a experiência psicoespiritual? Será necessário recorrer a outras fontes, para além da arte, para atingir o meu propósito?

“To realize this goal, must artists turn to sources beyond art? Is art self-sufficient as a discipline or must it go to school elsewhere in a culture to complete itself? We have heard a number of artists address this question. Mondrian weighed "the two paths leading to Spiritual," that of the artist and that of the learned student of meditation and other "direct" practices, as he put it. He seemed finally to trust slow growth toward the spiritual through art more than he trusted the accelerated methods of what we called "the Path of learning"; best of all, he thought, when they coincide. (...) Clearly, artists attuned to these issues fear being imposed on, yet the question remains: is art self-sufficient or must it school with the teachings to fulfill its highest ideals?”²⁹

As questões colocadas por Lipsey claramente encontram eco nesta investigação, que visa desenvolver um estudo transdisciplinar³⁰, entre arte, espiritualidade e ciência. Nomeadamente, relacionar arte e metodologia, para explorar outros modos de conhecimento e de experiência artística transdisciplinares: “Transdisciplinarity is both a body of thought and a lived experience. Transdisciplinary language translates the simultaneity of these two aspects

²⁹ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 468.

³⁰ De acordo com Strelow, “interdisciplinarietà e transdisciplinarietà” são características típicas de projetos de arte baseados numa estética ecológica, a desenvolver na Introdução. In Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 244.

into words and actions. Any excessive slipping one way or the other – to the side of discursive thought or the side of experience — takes us away from the domain of transdisciplinarity”³¹.

Corpo Transpessoal

Este projeto deriva de conceitos processuais - performatividade, ação, happening -, com especial atenção para o estudo do “comportamento” como processo de transformação³² — e na articulação entre diferentes formas de conhecimento, através da experiência do fazer físico e sensível, numa jornada rumo à *individuação* no contexto da prática artística, em diálogo com os diferentes *níveis de realidade*³³ do mesmo objeto de estudo: “The discontinuous structure of the levels of Reality determines the discontinuous structure of transdisciplinary space, which in turn explains why transdisciplinary research is radically distinct from disciplinary research, even while being entirely complementary. Disciplinary research concerns, at most, one and the same level of Reality. In contrast, transdisciplinarity concerns the dynamics engendered by the action of several levels of Reality at once”³⁴.

Neste sentido, é equacionado o paradigma implícito aos processos pictóricos no contexto da prática da performance ritual e do *play*³⁵, a partir de uma perspectiva holista³⁶ do corpo (através de uma ótica trinitária: a somática, a psíquica e a espiritual), integrando uma rotina de prática meditativa (Yoga, exercícios de respiração e corrida) no atelier expandido, como *modus operandi* (metodologia iniciada no âmbito do mestrado). E que nasce com uma forte vontade de resgatar a sensação de propósito de vida, e de cura — do feminino, integrado num serviço comunitário e para a sustentabilidade — “aesthetics of sustainability constitute both an invitation and a challenge to contemporary arts practitioners. (...) In order to foster cultures of sustainability (...), the aesthetic experience should foster a sensibility that would acknowledge the shared process of creativity between natural phenomena and the artist, highlight the

³¹ Nicolescu, B., “Manifesto of Transdisciplinarity”, State University of New York Press, Albany, 2002. In Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 210.

³² Schechner, Richard, “Performance Studies, An Introduction”, Routledge/Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2006, p. 34.

³³ “Nicolescu points out that ‘there is a direct relation between logic and the environment [which] changes with time’, and the microphysical environment changed dramatically with quantum physics: The discontinuity between levels of Reality conflicts with - ‘the interpretive filter of classical logic. This logic is founded on three axioms: (1) The axiom of identity: A is A. (2) The axiom of noncontradiction: A is not non-A. (3) The axiom of the excluded middle [or excluded third]: There exists no third term T (‘T’ from ‘Third’) which is at the same time a A and non-A. According to the hypothesis of a single level of Reality, the second and third axioms are obviously equivalent” (ibid., p. 26).” In Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 202.

³⁴ Nicolescu, B., “Manifesto of Transdisciplinarity”, State University of New York Press, Albany, 2002, pp. 44 - 45.

³⁵ A ser desenvolvido no item c). *O jogo (Play) e as artes criativas: Fomentar a curiosidade, a criatividade, a visão interna, proporcionar novidade, e estimular o entusiasmo e o sentido de exploração*, pp. 28 – 41.

³⁶ “Trata-se de olhar para a realidade através de todos os seus lados, ângulos e recantos. Sem confusão e sem oposição; nada negar e nada idolatrar: eis a visão holística. Assim, revigorados na dança da inteireza, com uma visão aberta e inclusiva, poderemos evoluir do “cacoete” disciplinar para o “samba” da transdisciplinaridade.”, Roberto Crema, in Leloup, Jean-Yves, “O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.”, ed. Vozes, Petrópolis, Rio Janeiro, 2015, p.9.

interpenetration of nature and culture, and more generally function as a "sensitivity to the patterns that connect"³⁷.

Desde um ponto de vista desvinculado da criação do objeto artístico, surge como produto final, mas também como objeto de reflexão, que se desenvolve no seguimento de uma pesquisa performativa, com uma metodologia guiada pela prática e pela verificação da psicologia transpessoal, denominada investigação intuitiva³⁸ e integradora³⁹.

À semelhança dos princípios do investigador transpessoal, enquanto investigação artística, situamos este estudo na estrutura de Braud⁴⁰, como uma abordagem quantitativa em função dos quatro tipos de experiências⁴¹:

- a) A natureza da própria experiência;
- b) Como a experiência pode ser descrita (concretizada, interpretada e compreendida) e como os seus significados podem alterar-se ao longo do tempo;
- c) Como é que a experiência se desenvolve, que características podem acompanhá-la e quais as condições que a podem facultar ou impedir;
- d) Quais são os resultados da experiência?

Braud propõe esta estrutura como um guia para organizar vários tipos de perguntas sobre o estudo das experiências transpessoais e respetiva relação com o desenvolvimento humano, alinhadas com quatro objetivos principais: descrever, explicar, prever e dominar o tema da pesquisa em causa.

Tal como acontece nos métodos quantitativos, é possível encontrar padrões, de maneira a apoiar a investigação, a integração e a teorização dos resultados. "After all, research implies an organized manner of approach, a systematic treatment of information, and a significant contribution to the information and knowledge economy. Furthermore, research could imply ethical responsibilities such as better understanding or improvement of the world. Does that help define a characteristic element of such research? One could say that each form of research

³⁷ Kagan, Sacha, "Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity", ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 269.

³⁸ Assumindo que a realidade é orgânica e está em constante mudança, os investigadores intuitivos tendem a ter "insights" rompendo com as teorias pré-estabelecidas e expressando trajetórias que emergem de descobertas que sugerem formas novas ou mais aprimoradas de *ser* no mundo. Além de ampliarem os conhecimentos sobre uma determinada disciplina, área ou assunto, muitas vezes contribuem para que ocorra uma mudança na própria vida. Nos relatórios de pesquisa desta ordem, o tema de uma determinada investigação intuitiva alinha-se com propósitos futuros, incluindo um forte impulso magnético para a mudança individual, ética e coletiva.

³⁹ "Moreover, the practice of art shows that art and method can connect in a novel and constructive way. In such a connection, the emphasis will shift from an art practice focused on final products to a practice directed towards an experimental, laboratory-style environment, exploring novel forms of knowledge and experience." Henk Slager apud Elkins, James, "Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art", New Academic Publishing, Estados Unidos da América, 2009, p. 50.

⁴⁰ William G. Braud (1942 - 2012), professor, psicólogo e parapsicólogo americano. Braud obteve seu Ph.D. em psicologia experimental pela Universidade de Iowa. Foi diretor de pesquisa em parapsicologia na Mind Science Foundation. Lecionou no Instituto de Psicologia Transpessoal (1992–2010).

⁴¹ Anderson, Rosemarie e Braud, William, apud Friedman, Harris L. and Hartelius, Glenn, "The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology" John Wiley & Sons, Reino Unido, 2013, p. 165.

seems to be focused on how to formulate methodology. (...) After all, an operational form of research seems to satisfy the most basic research criteria: it focuses on the importance of communication; it foments a critical attitude; and it leads to autonomous research.”⁴²

Estas constatações direcionaram a nossa investigação para a integração do estudo da psicologia transpessoal⁴³, enquanto contributo fundamental para a expansão da própria disciplina artística transdisciplinar — de forma que o projeto de tese se possa revelar “An Art of Our Own” — “The phrase art of our own must be one that belongs to real selves, selves that have been sought and won, matured and looked after. Such an art would help us look after ourselves.”⁴⁴.

Deste modo, enquadrámos a investigação no pensamento de Basarab Nicolescu⁴⁵, “transdisciplinarity concerns that which is at once between the disciplines, across the different disciplines, and beyond all disciplines. Its goal in the understanding of the present world, of which one of the imperatives is the unity of knowledge. (...) And the space outside disciplines is not empty: “In the presence of several levels of Reality, the space between disciplines and beyond disciplines is full, just as the quantum vacuum is full of all potentialities.”⁴⁶, que além de promover o cruzamento entre arte e ciência, não só no contexto académico, visa contribuir para uma arte contemporânea sustentável.

A partir das intenções e metodologias anunciadas, a pesquisa que se segue tem como princípio uma abordagem mais *feminina* e responsável de gerar obra pictural (enquanto campo expandido), tendo como base o processo performativo na escuta do corpo e da *psique* para a expansão da consciência, numa busca “psíquico-arqueológica” do que resta do submundo feminino⁴⁷. A mesma pesquisa é apoiada numa prática que abrange a intuição, a ética de cuidar,

⁴² Henk Slager apud Elkins, James, “Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art”, New Academic Publishing, Estados Unidos da América, 2009, pp. 51-52.

⁴³ Enquanto disciplina, respetivos métodos e origens, além da sua aplicabilidade.

⁴⁴ “If art matters at all, it will shed light on something more than itself. (...) *An Art of Our Own*” Constantin Brancusi, who told an interviewer when he first came to the United States in 1962 that he felt it was time we had an art of our own. His phrase resonates far beyond its immediate context. It raises enriching questions, perhaps obvious and bare when stated, but nonetheless living questions: Who are we? What do we wish to be ours? Is there any distinction at all between what we think we are from day to day and what we are essentially? (...) Do we have an art that speaks to essence and arises from it? Is there the very idea of “we” presumptuous? Are we a collection of isolated individuals, or do enough of us have enough in common to be able to answer on some matters? The phrase art of our own must be one that belongs to real selves, selves that have been sought and won, matured and looked after. Such an art would help us look after ourselves.”, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 6.

⁴⁵ Basarab Nicolescu (1942) é um físico romeno. Autor de vários artigos publicados em revistas científicas internacionais, fez numerosas contribuições para a ciência, e participou em programas de rádio (em France Culture, France Inter, Radio Nostalgie, Radio Romania e outras estações) e de televisão sobre ciência na RTL9 no Luxemburgo.

⁴⁶ Nicolescu, B, “Manifesto of Transdisciplinarity”, State University of New York Press, Albany, 2002, pp. 44.

⁴⁷ “A minha vida e o meu trabalho como psicanalista Junguiana, poetisa e *cantadora*, guardiã de velhas histórias, ensinaram-me que a debilitada vitalidade das mulheres pode ser restaurada através de uma extensiva busca “psíquico-arqueológica” do que resta do submundo feminino. Estes métodos permitem-nos abrir caminhos para a psique instintiva natural e, através da sua personificação no arquétipo da Mulher Selvagem é-nos possível distinguir caminhos e meios na natureza mais íntima da mulher. A mulher moderna corresponde a um furacão em atividade. Vê-se coagida a agradar em tudo e a toda a gente. Há muito tempo que se deixou de adotar o conhecimento secular.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 13 e 14.

e a natureza vista numa perspetiva mais ecológica⁴⁸, responsável por criar novos paradigmas culturais que envolvem um sentido de comunidade, um acesso a fontes míticas e arquetípicas da vida espiritual, como dispositivos de transformação e responsabilidade social, em prol de uma estética pós-moderna (*re*)*humanizante* e sustentável⁴⁹ para o planeta⁵⁰.

Como consequência, entre 2018 e 2021 desenvolveu-se um conjunto de trabalhos plásticos, realizaram-se apresentações públicas de performances, criaram-se instalações (que contemplam o diálogo entre os registos fotográficos, vídeo-performances, pinturas, esculturas e livro de artista), em exposições (individuais e coletivas), enfim, um conjunto de obras que se desejam capazes de estabelecer uma dimensão visual e sinestésica, bem como uma experiência emocional, e até mesmo espiritual, nos espectadores, lembrando a necessidade *eternamente familiar* do sagrado.

Aspiramos, também, a que este conjunto de trabalhos sejam um convite à “participação mística”, e constituam uma oportunidade para que ocorra uma mudança transformadora e um crescimento psicoespiritual, de acordo com os princípios de uma investigação integral e intuitiva.

Antes de avançar com o estudo, e de forma a situar o mapa de ideias que atravessam o trabalho plástico desta investigação, irei proceder à análise do processo criativo, a partir do qual, as formas e as ideias irão sendo tecidas e informando o estudo, e que conduzirão às conclusões finais que relacionam arte e espiritualidade.

Metodologia: *Art as a Spiritual Process*

No decorrer da pesquisa, aliados aos métodos de investigação artística, foram encontrados três grandes princípios geradores do projeto⁵¹, que são, de acordo com os métodos do investigador transpessoal⁵², os seguintes: a) *Trabalhar com intenção*; b) *Acalmar e desacelerar*;

⁴⁸ “Ecological artists consider issues of sustainability, adaptability, interdependence, renewable resources, and biodiversity, but”, she adds, “they don’t necessarily attempt to transform the local ecology” in Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 271.

⁴⁹ “The general understanding of “sustainable development” is most often described as a triptych of social justice, ecological integrity and economic well-being, and was popularized by the Brundtland report (1987). It aims at a development of human societies that would achieve “the reconciliation of social justice, ecological integrity and well being of all living systems on the planet. The goal is to create an ecologically and socially just world within the means of nature without compromising future generations”. (Moore 2005, p.78), in Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 9.

⁵⁰ Do mesmo modo, este método de pesquisa também se situa num dos pilares de uma investigação integral, nomeadamente em como é que uma “sessão” de pesquisa pode contribuir para acrescentar conhecimento para a disciplina, desde benefícios clínicos, educacionais, ao crescimento psicoespiritual e à oportunidade de que ocorra uma mudança transformadora, tanto no investigador, como nos participantes/espetadores e/ou nos eventuais leitores.

⁵¹ De acordo com os estudos de James Elkins (2009), a prática artística atual tornou-se um objeto “dinâmico” e desafia muitos artistas contemporâneos a encarar os seus projetos como formas de pesquisa *transmedia*, estabelecendo um vínculo entre arte e metodologia, de forma inovadora e construtiva, para explorar outros modos de conhecimento e de experiência artística interdisciplinares e até mesmo transdisciplinares, com impacto direto nos modos de representação e apresentação da imagem, ou imagens em movimento.

⁵² Anderson, Rosemarie e Braud, William, apud Friedman, Harris L. and Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, John Wiley & Sons, Reino Unido, 2013 p. 171.

c) *O jogo (Play) e as artes criativas*. Estes princípios, que se complementam, têm como base comum o corpo, tido como instrumento essencial para a transcendência perceptiva, e que se reflete no objeto artístico “laboratorial”, na relação com outras formas de produção visual, com implicações diretas nos modelos de apresentação e, claro está, curatorial⁵³.

Este estudo vai do tradicional sistema de representação à nova figuração na arte, e situa-se no âmbito do fenómeno denominado *hibridismo*. No contexto da antropologia da imagem, a performance é o objeto de investigação da *performative research*, enquanto metalinguagem, nomeadamente para gerar novas obras *intermedia*, e como meio de verificação de novos modos operativos.

Relativamente aos sistemas de transferência de códigos, pretende-se verificar como as novas tecnologias se tornaram o principal suporte de atuação na arte contemporânea, com especial atenção para o vídeo, e para a construção das narrativas das ações entre o corpo e a imagem, não só como médium documental dos registos performativos, mas também como objeto artístico independente (a denominada vídeo-performance). E, a fim de ampliar a compreensão histórica da mulher, procuramos perceber como estas tecnologias abrem espaço para um novo posicionamento da *representação* do corpo feminino e respetivo empoderamento. Nomeadamente, de como a mulher passa de objeto a sujeito na criação de novos códigos de significados artísticos, tanto estéticos, quanto comportamentais.

Corpo Transpessoal emerge da *escuta* do corpo, partindo de uma *visão* aberta e inclusiva do gesto performativo arquetípico, que comporta a fisicalidade “certa” e sentida da *imagem interna* do que se entende pelo submundo do conhecimento feminino. É uma descida a um *mundo abaixo das raízes das árvores*, tendo por princípio o ritual da resistência, com o arquetipo da Mulher Selvagem⁵⁴ impregnado de linguagem e sabedoria instintivas, e inatingíveis ao ego; é uma jornada conduzida pelos contos, rumo à *psique* feminina, muitas vezes desafiando as expectativas culturais e sociais quanto ao papel da mulher na sociedade, para deste modo colocar as seguintes questões: De que forma o gesto e o movimento corporal ativam as memórias corporais (arquetípicas), e potenciam a *imagem interna* sentida? De que modo esta mesma percepção holística conduz à *escolha* de um determinado médium?

⁵³ Henk Slager apud Elkins, “Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art”, New Academic Publishing, Estados Unidos da América, 2009, p. 50.

⁵⁴ “Por vezes é designada por “mulher que vive no fim do tempo” ou “mulher que vive no limiar do mundo”. (...) Assim, em espanhol chamo-a de *Rio Abajo Rio*, o rio sob o rio, *La Mujer Grande*, a grande mulher, *Luz del Abismo*, luz do abismo, *La Loba*, a mulher-lobo, ou *La Huesera*, a mulher dos ossos. Em húngaro é conhecida por *Ő Erdőbben*, a Mulher dos Bosques, e *Rozsomák*, a fêmea do carcaju. Em navajo, ela é *Na'asjé'ii Asdzáá*, a Mulher Aranha que tece o destino dos humanos e animais, plantas e rochedos. Na Guatemala, entre muitos outros nomes, é designada por *Humana de la Niebla*, o Ser do Nevoeiro, a mulher que vive desde sempre e para sempre. Em japonês é *Amaterasu Omikami*, Numina, a presença divina que traz a luz, toda a consciência. No Tibete, chamam-lhe *Dakini*, a força dançante que traz clarividência às mulheres. E assim por adiante. Ela vai em frente.” Pinkola Estés, Clarissa, “Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, ed. Marcador, Barcelona, 2016, p. 20.

Neste sentido, as novas tecnologias como a internet, o uso de aplicativos de software de videoconferência, e sobretudo o vídeo, têm nesta investigação um papel preponderante na construção das narrativas das ações, na medida em que intensificam a percepção do próprio corpo e da sua gestualidade; levantando questões de gênero, sexualidade e espiritualidade, concretamente, a partir de situações como as lides domésticas e de limpeza, onde se misturam os limites entre o “doméstico público-privado”, o “social-sexual” e o “simbólico-sagrado” — agregados à pesquisa do folclórico e de contos populares enquanto dispositivos para a experiência simbólica do numinoso:

“I believe that art is a living entity that changes the world; it is a wellspring and a force field that we can tap and through that experience learn to live in new ways. Art transforms our very way of being. If it elevates our consciousness even momentarily, our reality changes within and new possibilities are revealed.”⁵⁵

Esta metodologia visa contribuir para aprofundar e validar o tema de pesquisa, no sentido conjugar a dimensão humana com a sua transcendentalidade, — princípio vinculado à psicologia transpessoal e de autodesenvolvimento, que implica a expansão do *self* para lá dos limites convencionais do ego, para incluir uma relação deste com a comunidade e com o mundo, desvinculando-se do objeto artístico enquanto produto final *per si*.

De acordo com Nicolescu Basarab, a transdisciplinaridade como método de investigação, cada vez mais popular nos círculos acadêmicos, fornece um quadro metodológico para a compreensão da complexidade do mundo, onde o investigador tem um papel ativo, e é nesta transdisciplinaridade que o nosso método se enquadra: “This approach allows to reintegrate the observer and his/her values in relation to the object of study as part of the research, opening a new type of knowledge, “*in vivo* knowledge” by contrast to disciplinary “*in vitro* knowledge”, as Basarab Nicolescu, a major figure in the transdisciplinarity approach, recently coined (...)”⁵⁶. Or in the words of Alfonso Montuori: “the knower is not a bystander looking at knowledge in its pristine cognitive state, but active participant, *a being-in-the-world*.”⁵⁷

⁵⁵ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 19.

⁵⁶ Nicolescu, B., “Transdisciplinarity: Theory and practice”, ed. Hampton Press, Cresskill, 2008, p.3.

⁵⁷ *Ibid.*, p. xi

a) *Trabalhar com intenção*: Ter consciência e propósito, e demonstrar intenção, de maneira a facilitar a realização dos objetivos de estudo.



Fig. 10 - Fotografia documental das filmagens realizadas para o vídeo “El Despertar”, 2011. © Rui Tibério.

Muito concretamente, um dos *inputs* imagéticos do projeto de doutoramento surge de uma fotografia colada na parede do atelier. Onde estou em cima de uma fonte, no espaço público, de vestido e com umas luvas domésticas verdes, ajustadas aos braços com fita-cola preta. Esta imagem surge na sequência de vários registos fotográficos realizados durante o *backstage* das filmagens realizadas para o vídeo “El Despertar”⁵⁸(2011), desenhado para acompanhar o *live act* do set de DJ URBA FEAT CUMBIA⁵⁹. O mesmo vídeo documenta o lixo acumulado na fonte da Praça dos Leões, no Porto, com o propósito de sensibilizar para o desrespeito pelo património e pelo ambiente.

Nesta fotografia, a luva é desde logo o elemento que me provoca uma “inquietante estranheza”⁶⁰, gerando uma leitura dual; ou seja, além de nela estarem implícitas as ações de cuidado e limpeza, remete também para os estereótipos de género sobre os papéis de “donas

⁵⁸ A filmagem foi realizada num plano contra-picado desde o interior da fonte, durante um dia. O que resulta numa imagem turva, mas poética dos movimentos, das manchas, das cores e dos objetos depositados e deteriorados e que se vão mostrando com o amanhecer — “El Despertar”.

⁵⁹ Atuação no evento de Performance e Arte efémera “Olhar o Vento”, produzido por Albuquerque Mendes e realizado no Porto, no espaço público, a 12 de Agosto de 2011. <https://soniacarvalho.com/URBA-FEAT-CUMBIA>, consultado a 23 de Maio, 2023.

⁶⁰ “Inquietante estranheza” ou *Das unheimliche*, é o fenómeno entendido por Freud Sigmund (1919) como um estado de desconforto, onde algo que nos é familiar se torna desconhecido.

de casa”, e convoca *per si* o poder dos arquétipos femininos. Aponta ainda para questões ecológicas, tais como a noção de “manutenção da Terra”⁶¹, conceito já protagonizado pela artista performer estadunidense Mierle Laderman Ukeles⁶², cujo trabalho é frequentemente citado como exemplar de intervenção artística sócio-ecológica⁶³.



Figura 11 - Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance Outside*, 1973. Part of the *Maintenance Art Performances* series. Performance view, c. 7,500, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 23 July 1973.

Em 1969, Ukeles escreveu um manifesto intitulado “Maintenance Art—Proposal for an Exhibition” sobre os estereótipos de género e os papéis de “dona de casa”, além das questões ecológicas inerentes (como a noção de “manutenção da Terra”, etc.): “In her manifesto, Ukeles (...) opposed the “death instinct” of modern art to the alternative of a “life instinct”: “The Death Instinct: separation; individuality; Avant-Garde par excellence; to follow one’s own path to death — do your own thing. [...] The Life Instinct: unification; the eternal return; the perpetuation and MAINTENANCE of the species; survival systems operations; equilibrium” (Ukeles 1969).”⁶⁴ Desde esta perspectiva, Ukeles posiciona-se no reencantamento da arte, no sentido em que “(...) also refers to that change in the general social mood toward a new

⁶¹ E que será desenvolvido no capítulo 3.1.2. Corpo — Casa — *Alma*: práticas de *cuidado*, pp. 152 - 162

⁶² Mierle Laderman Ukeles (1939 – E.U.A.) é uma artista radicada em Nova Iorque. Artista ambiental e ativista, o seu trabalho está impregnado de compromisso com o feminismo e a fé judaica. Conhecida sobretudo pelas obras de arte e performance feministas, voltadas para serviços, que relacionam a ideia de processo na arte e a “manutenção” doméstica e cívica, bem como ecológica e planetária. Para Ukeles, a arte é um processo contínuo interconectado com a vida quotidiana e fundamenta esta relação no seu “Manifesto pela Arte de Manutenção”.

⁶³ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 69-75; *apud* Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 288.

⁶⁴ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, pp. 288-289.

pragmatic idealism and a more integrated value system that brings head and heart together in an ethic of care, as part of the healing of the world.”⁶⁵.

“To the death instinct of modern art, Ukeles further associated, in her manifesto, the notions of “Development: pure individual creation; the new; change; progress; advance; excitement; flight or fleeing. (...) To the life instinct, she associated the processes: “preserve the new, sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight”, (...). She also proposed to link the “personal” (e.g. maintenance in social life, from sanitation work to education and health work) and the “Earth” (i.e. the general ecosystemic support of human life, which pollution urges maintenance work). From then on, she called herself a “maintenance artist.”⁶⁶

Assim, a luva passa a ser claramente o *leit motive* do projeto, utilizada com frequência, como referente inicial, formal e conceptual — onde se misturam os limites entre o doméstico, o social e o sagrado — nos vários trabalhos desenvolvidos no doutoramento⁶⁷. Este elemento é em si mesmo um objeto que reúne conceptualmente os principais conteúdos artísticos a abordar — e que se centra nas investigações do Corpo — performativo e da psique, bem como das suas qualidades plásticas⁶⁸ (tais como a *Body Art*, os processos performativos, o ritual, o sagrado feminino, os processos de transferência, e a noção de arquétipo feminino). As noções de limpeza, lavagem, práticas de cuidado, entre outros, serão estudados como elementos-chave, para relacionar com os processos de transformação e a sustentabilidade, que começa com o próprio, e na relação com o mundo na sua totalidade⁶⁹. “Not only ‘eco-’ is necessary, but also ‘auto-’ because the capacity for relative autonomy (i.e. a capacity for self-closure) is a prerequisite for a system’s ability to participate in its own (re-) construction”.⁷⁰

⁶⁵ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 3 e 4.

⁶⁶ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, pp. 288-289.

⁶⁷ Tais como: na pintura “Anima e Animus: esgravatar o futuro” (p. 136, figura 92), em “WOMBAT”, na obra “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR” (p. 174, figura 113), da série “Ready for Battle” (p.162, figura 105), nas performances “Struggle Like A (Wo)Man #1” (pp. 194 – 197, figuras 152 - 169), e “Arquetipo(grafia) obscura do feminino” (pp. 201 - 219), bem como no vídeo-performance “The Gnome” (pp. 219 - 235), entre outros.

⁶⁸ “Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas — festas, rituais, (...) —, surgisse a necessidade de procurar, na imanência do gesto — posto no nível elementar do corpo — uma volta ao cerimonial.”, in Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, p. 51.

⁶⁹ Para se situar no conceito de “*autoecopiësis*” que Kagan: “Strict autopoiesis as a culture of unsustainability in hypermodernity, is not an inescapable trend. Autopoiesis is but only a tendency that, if strong and dominant so far, may be balanced by ecopoietic, i.e. tendencies of psyche systems and social systems to construct themselves in open communications with their environments (implying a co-determination and co-evolution of both the system and its environment through the emergence of properties stemming from the open communication between system and environment), in Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 215

⁷⁰ Kagan, Sacha, “Cultures of Sustainability and the aesthetics of the pattern that connects” *Futures: The Journal of policy, planning and futures studies*, 42 (10), 2010, p. 1097, in Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 215.

b) *Acalmar e desacelerar:* Meditar, acalmar, preparar o foco, reduzir o “ruído”, abrir espaço para a mudança, permitir observações internas mais completas e subtis. É importante preparar o corpo no seu todo para dedicar mais atenção às visões internas e externas, à *investigação*, e para promover a imaginação espontânea e guiada.

Desde cedo ouvia as histórias sobre a capacidade mediúnica da minha avó materna, das visitas diárias dos espíritos “estrangeiros”⁷¹ a casa, e, sobretudo, das tarefas e orações a que esta se dispunha em *serviço*, de forma a resolver tais *forças* de difícil entendimento. Em criança, com um aperto no coração, eu rezava para que nenhum destes espíritos me visitasse... Em adolescente assisti aos encontros dos grupos de oração do renovamento carismático católico, nos quais a minha mãe participava, e pude presenciar a prática do dom das línguas. Numa das reuniões tive a minha primeira experiência extracorporal: à medida que a oração acontecia e se evocava o “espírito santo” observei as minhas mãos cresceram e de seguida vi-me acima de mim mesma e do grupo, vivenciando uma sensação plena de amor, segurança e de harmonia.

De acordo com Jeff Levin e Lea Seetle⁷² uma experiência transcendente “typically evokes a perception that human reality extends beyond the physical body and its psychosocial boundaries,” along with, “the perception of merging or identification with the source of being”. (...) Mystical and transcendent experiences have been found to occasion profound transformation in some individuals, including measurable positive changes in personality.”⁷³

Há em mim, tal como descrito, uma pré-disponibilidade para a sensibilidade do universo espiritual através do corpo e das suas subtilezas - que se realiza e alimenta a partir da experiência holística e intuitiva, assim como no processo criativo, para deste modo ampliar a própria natureza discursiva do género artístico, bem como as fronteiras disciplinares, ao explorar outros modos de conhecimento (transpessoal) e de experiência artística. Sem estar necessariamente centrada na produção do objeto artístico enquanto produto final, mas sim enquanto objeto “dinâmico” e *transmedia*.

Vários são os autores (no campo da saúde mental e das terapias) que descrevem o corpo como porta para o inconsciente, uma entrada para o invisível:

⁷¹ Conta a minha mãe sobre a descrição de como a minha avó materna se referia aos espíritos “estrangeiros”, por aqueles que “falavam” outros idiomas quando comunicavam com ela.

⁷² Levin, J., & Steele, L., “The transcendent experience: Conceptual, theoretical, and epidemiological perspectives.”, *Eplora*, 1(2), 89-101.

⁷³ Garcia-Romeu, Albert P. e Tart, Charles T., “Altered States of Consciousness and Transpersonal Psychology”, in Friedman, Harris; Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 101.

- “O corpo é o inconsciente visível”, afirma Wilhelm Reich⁷⁴; Osho⁷⁵ descreve o corpo como “o maior mistério de toda a existência. Este mistério precisa de ser amado, os seus enigmas e o seu funcionamento precisam de ser intimamente explorados. (...) O corpo é a porta, é a entrada, e qualquer tipo de educação que não aborde o tema do corpo e da consciência não estará apenas incompleta, como também será prejudicial, pois continuará a ser destrutiva. Só o desabrochar da consciência dentro de nós é que nos impede de ser destrutivos. E essa consciência dá-nos uma imensa ânsia de criar, de originar mais beleza no mundo, de gerar mais conforto no mundo. O Homem precisa de um corpo melhor, de um corpo mais saudável. O Homem precisa de ser mais consciente, mais alerta.”⁷⁶

Assim como na psicologia transpessoal, a prática espiritual é “matéria científica”, objeto de conhecimento científico; o corpo performativo é, para esta investigação, o objeto de pesquisa *performative research* — o “lugar” *site-specific* — do estudo da psique, do comportamento e da espiritualidade feminina, enquanto metalinguagem. “Desde un punto de vista antropológico, el cuerpo es un espacio donde confluyen tantos aspectos físicos y estéticos como culturales y espirituales. José Miguel G. Cortés afirma que el cuerpo es un producto resultante de nuestra historia personal y nuestro entorno físico y cultural.”⁷⁷

A inclusão de uma prática meditativa do Yoga⁷⁸, os exercícios de respiração (de atenção consciente⁷⁹) e a corrida, para a pesquisa “viva” do corpo⁸⁰, entendidos por proto-performance, potenciam o estudo da consciência, dos estados não ordinários (holotrópicos⁸¹), bem como as experiências transpessoais sentidas *na pele*. Pretende-se, num *princípio mais profundo*, “acabar com a ilusão do eu”, ir para além do pessoal, num *corpo presente* –

⁷⁴ Leloup, Jean-Yves, “O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.”, ed. – Petrópolis, Vozes, Rio de Janeiro, 2015, p. 9.

⁷⁵ Rajneesh Chandra Mohan Jain (1931-1990), conhecido como Acharya Rajneesh, Bhagwan Shree Rajneesh e Osho, foi um guru indiano, líder do movimento Rajneesh. Foram publicadas centenas de livros a partir de transcrições dos seus discursos e palestras.

⁷⁶ OSO, “CORPO E MENTE. Meditação para uma vida em equilíbrio”, Editora Pergaminho, Lisboa, 2015, p.10.

⁷⁷ Bohigas, Anna Casanovas, CIBERCULTURA: EL CUERPO ESFUMADO, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 22.

⁷⁸ “O Yoga ou a meditação é uma ciência e, essencialmente, uma atitude que leva ao auto-conhecimento e à realização espiritual, para ampliar e libertar a própria Consciência, com base em acontecimentos interiores, e é o meio pelo qual se estabelece um eixo entre nós e a Mente Divina. Gradualmente, a Meditação possibilita maior integração, dando-nos uma diretriz pessoal, onde acontece sempre o novo, que recria e nos devolve a nós próprios.”, in MARIA, “GUIA DE MEDITAÇÃO. A MEDITAÇÃO E O EQUILÍBRIO INTERIOR”, editora Publicações Maitreva, Porto, 2013, pp. 7 e 8.

⁷⁹ A prática meditativa é desenvolvida no projeto a partir de uma perspetiva budista, ou seja: “En el budismo, por ejemplo, la “meditación” no tiene este carácter discursivo, sino que su centro es la atención consciente o el cultivo de emociones positivas como la “compasión.”, in, López de Frutos, Estela, “La experiencia contemplativa en las prácticas artísticas contemporáneas. Estrategias de vínculo entre cuerpo y naturaleza desde un enfoque ecológico.”, tese de Doutoramento, orientada por Dr. José Albelda e Dra. Gema Hoyas, Universitat Politècnica de València, p. 103. Assim sendo, neste projeto a “meditação” afasta-se do pensamento analítico da tradição cristã ocidental, enquanto processo reflexivo.

⁸⁰ E que compreende o atelier expandido, como já mencionado. A meditação como processo artístico enquadra-se também na abordagem de métodos mistos da investigação integral, na recolha de dados quantitativos e qualitativos, para o desenvolvimento do tema de investigação e da sua compreensão.

⁸¹ O termo “holotrópico” é referente a um grande subgrupo de estados não-ordinários de consciência. É um neologismo criado por Stanislav Grof, e que se relaciona com o termo *heliotropism*. Refere-se à capacidade das plantas de se voltarem sempre na direção do sol. A palavra “holotrópico” significa literalmente “orientado para a totalidade” ou “movendo-se para a totalidade” - do grego *holos* = todo e *trepo/trepain* = movendo-se numa direção, ou na direção de algo.

performativo (o *aqui e agora*) — de forma a experienciar o transcendente nos níveis mental, emocional, corporal e espiritual.

Consideramos que é importante esclarecer, desde já, que a experiência meditativa, bem como os estados psíquicos daí proporcionados, serão sempre explorados durante a prática performativa e mesmos nas acções, como contributo para a realização de uma gramática visual própria, baseada numa *verdadeira necessidade*⁸², subjacente ao meu trajeto autoral e biográfico.

c) O jogo (Play) e as artes criativas: Fomentar a curiosidade, a criatividade, a visão interna, proporcionar novidade, e estimular o entusiasmo e o sentido de exploração.

“With the publication of *Symbols of Transformation*, Jung (1967) advanced the ideas that humans were in fact spiritual beings, with layers of consciousness that include our inherited evolutionary animal and tribal natures and ancestry. He asserted that transformations of libido or creative life energy include not only biological and social drives but transpersonal, ontological, and teleological agendas as well.”⁸³

Na viragem do século XX para o século XXI houve uma mudança acelerada no modo como a percepção do jogo ocorreu, e o lúdico (*play*) foi assumindo gradualmente uma dimensão humana, trespassando culturas e produções artísticas. As noções sobre o inconsciente na psicologia, na literatura, em teorias da relatividade na física, e na teoria dos jogos em matemática e economia, são exemplos onde o *play* passou a ocupar um espaço de problematização.

“Dois autores se destacam no estudo do estudo do jogo e do lúdico. Johan Huizinga com “*Homo Ludens*” (1938), cuja leitura antropológica procura entender a dimensão lúdica como um primado humano, e um elemento fundador das culturas e das civilizações. E Roger Caillois com “*Jeux et les Hommes*” (1958), cuja vertente mais sociológica procura entender as relações entre o humano e o jogo, em afetação mútua, procurando definir e classificar os jogos.”⁸⁴

O jogo tem-se manifestado nas várias atividades humanas como construtor da cultura e tem sido tema de interesse no domínio da antropologia, assumindo dimensões simbólicas, sociais e psicológicas. O lúdico (o *play*) possui um lugar de destaque nas artes visuais, ao reservar em si um espaço de atuação da liberdade. Para além disso, teve e tem um papel

⁸² Kandinsky, Wassily, “Do espiritual na Arte”, ed. Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª edição, Lisboa, 2002, p. 21.

⁸³ Harner, Michael, “The way of the Shaman: A guide to power and healing”, Ed. HarperSanFrancisco, United Kingdom, 1990, p. 7.

⁸⁴ Dias, Fernando Rosa. “*ARS LUDENS - ARTE, JOGO E LÚDICO*”. in CONVOCARTE - REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE” N.º 6 | SET'18 Lisboa: FBAUL — CIEBA, 2018, p. 9.

preponderante na percepção da realidade comum para a sua formalização processual, realizada a partir de um novo ponto de vista.

Neste modo de fazer está implícito uma série de episódios que marcaram toda a Modernidade, como o caso dos ready-made de Marcel Duchamp, a partir de 1913. Nestes, a ação de escolher determinado objeto subverte a sua função, tal como acontece, a título de exemplo, no “porta-garrafas”, ou no “urinol”. Entenda-se que, no gesto da conceção da obra, ou seja, na ação que a procedeu, está o potencial estético.⁸⁵

Poder-se-á dizer que ao *play* está reservado um lugar de escape às normas do nosso quotidiano e como tal permite que o sagrado se manifeste no *rito*. Além do mais, o *play* é intrínseco à performatividade nos vários campos de atuação, assim como é também fundamental no meu processo criativo, onde o lúdico adquire um potencial estético e resulta em corpo de trabalho.



Figura 12 - Marcel Duchamp, Readymade “A Fonte”, 1917.

Modos operativos

“In line with Deleuze and Guattari, one could argue that the zone of artistic research “always has detachable, connectable, reversible, modifiable, and multiple entryways”⁸⁶ and idiosyncratic lines of flight. It is for that reason that it is only possible at the end of a program of research to determine whether the trajectory of the proposed methodological process has indeed produced interesting connections, accelerations and mutations. Artistic research can never be characterized by a well-defined, rigid methodology. Rather, its form of research could be described as a methodical: it entails a strong belief in a methodologically articulable result founded by operational strategies that cannot be legitimized beforehand. Indeed, that is the essential characteristic of artistic research.”⁸⁷

⁸⁵ A desenvolver no capítulo 2.2.3. Marcel Duchamp: Ponto de Viragem Estético — o Jogo e a Intenção, pp. 91 – 93.

⁸⁶ Deleuze and Guattari. “A Thousand Plateaus”, London, 1988, p. 21.

⁸⁷ Slager, Henk, apud Elkins, James, “Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art”, ed. New Academic Publishing, Estados Unidos da América, 2009.

Dizer que a investigação artística nunca pode ser caracterizada por uma metodologia rígida e bem definida, aplica-se a este processo. O meu processo criativo parte sempre do registo (fotográfico e/ou videográfico) de um determinado gesto e de uma intenção, que em diálogo com *uma imagem interna sentida*⁸⁸, suscita à ação e ao *jogo*. Tendo por referente inicial a luva, enquanto forma, e o *numinoso* como uma qualidade ou caráter inerente ao arquétipo, para o estudo do *Corpo Transpessoal*.

Neste sentido a metodologia adotada é regida por diferentes processos técnicos e diversas etapas de execução/manipulação, tais como, arquivo de imagens, processos performativos (*proto-performance, performance e aftermath*⁸⁹), modos de transferência, pintura, performance, vídeo e instalação, sempre mediados pelo modo operativo denominado *play*. Saliento o facto de que a prática meditativa é sempre inerente aos movimentos corporais, ou seja, além de uma preparação prévia, a respiração é feita de maneira consciente durante as ações, de forma a observar a *escuta interna* e, deste modo, potenciar o gesto e a *imagem*:

“As ideias são como peixes. Se quisermos capturar peixes pequenos, podemos ficar pelas águas pouco profundas. Mas, se quisermos capturar os peixes grandes, temos de ir mais fundo. (...) Todas as coisas, qualquer coisa que seja, vem ao de cima a partir do nível mais profundo. A Física moderna chama a esse nível o Campo Unificado. Quanto mais a nossa consciência – a nossa atenção — se expandir, mais fundo avançarmos para esta fonte e maiores são os peixes que podemos capturar.”⁹⁰

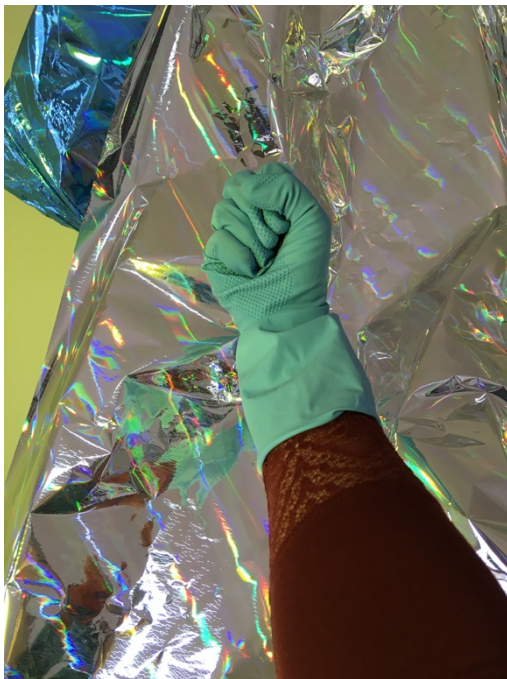
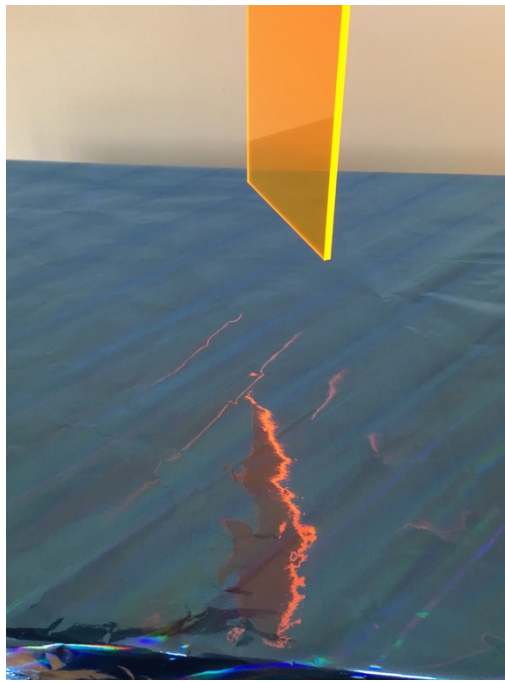
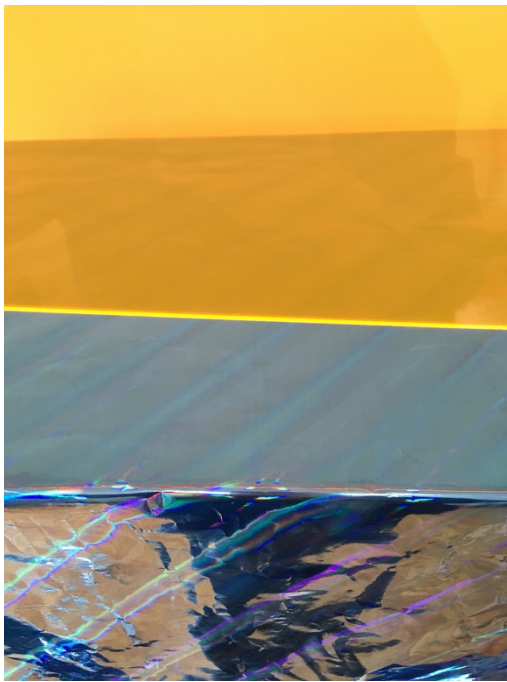
Posto isto, passo a exemplificar os primeiros registos fotográficos/videográficos de ações, tanto no atelier como no espaço público, enquanto *proto-imagens*.

- a) A primeira etapa consistiu na criação de um arquivo fotográfico/videográfico da manipulação de alguns objetos, tais como, papéis, plásticos, esferas, cubos, luvas, bem como na recolha de texturas dos mesmos.

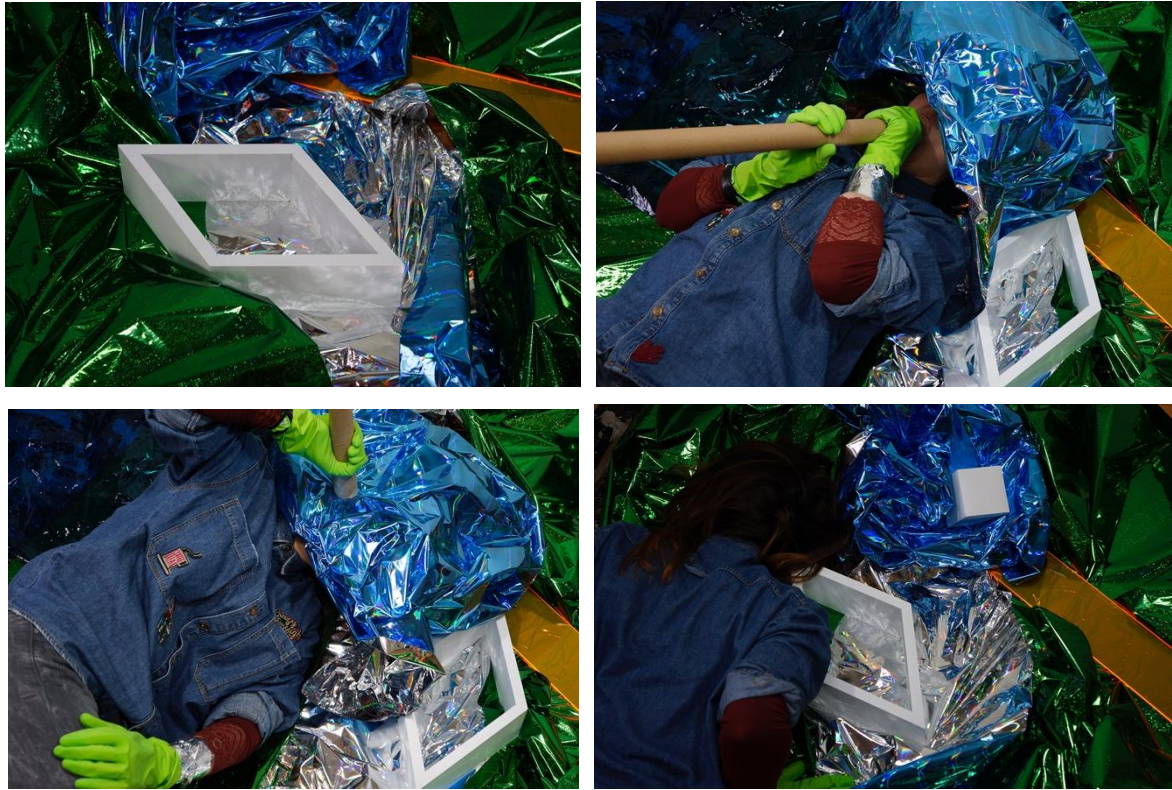
⁸⁸ Ou seja, a sua manifestação da representação física de um determinado arquétipo. A desenvolver no capítulo 2.5.1. A experiência integral, vivida e sentida do *numinoso* — Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung, pp. 125-134.

⁸⁹ Richard Schechner desenvolve o conceito de processo performativo por *proto-performance, performance e aftermath*, como uma sequência no espaço e no tempo, in Schechner, Richard, “Performance Studies, An introduction”, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, USA, 2006, p. 225.

⁹⁰ Lynch, David, “EM BUSCA DO GRANDE PEIXE. MEDITAÇÃO, CONSCIÊNCIA E CRIATIVIDADE.”, editora estrelapolar, Cruz Quebrada, 2008, introdução.



Figuras 13 – 16 - Arquivo de imagens, realizado no atelier. Registos realizados com a câmara fotográfica em modo automático, 2019.



Figuras 17 – 20 - Registos de ações no atelier. Registos realizados em modo automático.

Tal como referido, a criação destas imagens, para além de visar a constituição de um arquivo para uma pós-produção, é, em si mesma, o processo inicial da investigação, de uma espécie de diálogo “surdo” entre a psique (a intenção inconsciente), o gesto, e a imagem a descortinar. A título de exemplo, e servindo de introdução a estes processos, sugiro o registo de vídeo-performance⁹¹ (figura 23), como “cicerone” ao “espaço de criação”:

- A câmara do telemóvel “tateia” o atelier, para depois me focar. Estou vestida com um manto improvisado (uma espécie de tecido metalizado azul), e com umas luvas domésticas calçadas — evocam uma ação liminar, entre o sagrado e o espaço terreno. Seguidamente, a câmara “mergulha” por baixo do manto (para trazer o observador para dentro de *mim mesma*) e regista uma visão trôpega e ruidosa do atelier — como se se tratasse de uma metáfora dos primeiros gestos de criação, turvos, onde os fenómenos acontecem sem nenhuma fórmula pré-concebida.

⁹¹ E que mais tarde se intitulou de “A Senhora do Ó” — É uma expressão religiosa relacionada à Virgem Maria na tradição católica, referindo-se especificamente à Nossa Senhora da Expectação do Parto, também conhecida como Nossa Senhora do Ó, Nossa Senhora do Ó Virgem Mãe, ou ainda Nossa Senhora do Ó de dezembro.



Figuras 21 e 22 - Registos de ações no atelier. Registos realizados em modo automático.



Figura 23 – QR code de vídeo-performance no atelier.

- a) As seguintes ações performativas tiveram como proposta a realização de um diálogo improvisado entre mãos (as minhas) e cubos, para a conceção de várias composições.

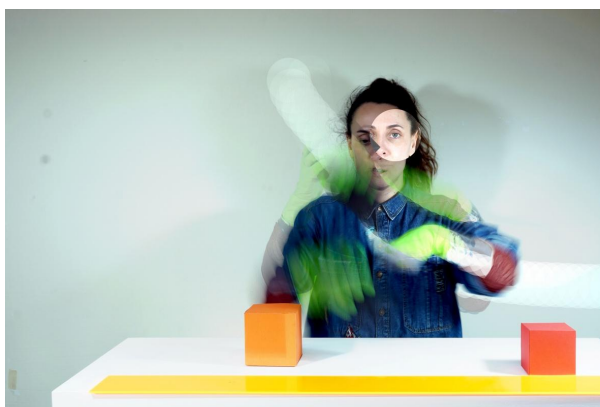


Figura 24 - Arquivo de imagens, realizado no atelier. Registos realizados em modo automático.

Subjacente à concepção das várias “formas escultóricas”, estão implicadas as tomadas de decisões e *escolhas* (das composições, do manuseio dos cubos, da disposição destes, etc.) que

conduzem à “potência” da imagem. Tal como constata Jean Arp⁹², "according to the laws of chance," as in the order of nature, chance being for me simply a part of an inexplicable reason, of an inaccessible order."⁹³ Neste sentido, o potencial estético inerente a este gesto, o da *escolha*, implicado na ideia de jogo e do espontâneo, não só resulta como uma ferramenta criativa fundamental, como conduziu a considerações visuais⁹⁴ e conceptuais, transdisciplinares⁹⁵, entre elas uma reflexão espiritual: “O caminho espiritual é feito de decisões internas e é imprescindível a determinação. A auto-determinação é necessária na afirmação de um caminho de vida, mas só a qualidade das ações determinará a qualidade do caminho.”⁹⁶ e da *imagem*.



Figura 25 - Jean (Hans) Arp, Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Law of Chance), 1916–17. Figura 26 - Jean (Hans) Arp, Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Law of Chance), 1917.

E para isso “devemos investigar, quem somos e a nossa relação com o mundo. Esta investigação interior leva ao estudo e à leitura que ajudam a clarificar a mente, pois não basta só a pureza do corpo, é necessário dar alimento à mente como meio de auto-conhecimento e de reflexão, baseado em obras que nos esclareçam e elevem o pensamento. Já é uma forma de concentração.”⁹⁷

Como referido, constata-se que a “experiência” do estudo do corpo, assim como do *play*⁹⁸, intrínseco à performatividade e ao processo criativo, são “chaves” para a análise do

⁹² Jean Arp (1887-1966), apesar de ser conhecido sobretudo enquanto escultor, também foi poeta e um fluente ensaísta.

⁹³ Arp, Jean, “Arp: Poems, Essays, Memories”, ed. Marcel Jean, New York, 1972, p. 232, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 119.

⁹⁴ Estas primeiras ações performativas, em específico a manipulação dos cubos, foram determinantes para o estudo de uma série de ações como se irá verificar, bem como, para a escolha da “potência” da imagem para o quadriptico “Readymade Choices (RGB), 2018-2020, em análise na p. 121, figura 87.

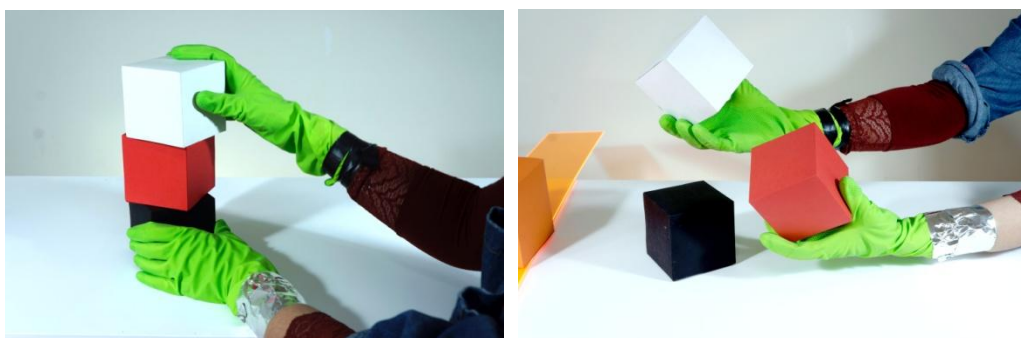
⁹⁵ A desenvolver no capítulo 2., no sub-capítulo 2.2.4, A Magia nos procedimentos criativos do *acaso*, na pág. 87.

⁹⁶ MARIA, “GUIA DE MEDITAÇÃO. A MEDITAÇÃO E O EQUILÍBRIO INTERIOR”, editora Publicações Maitreva, Porto, 2013, p. 14.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁸ Richard Schechner conclui que tanto o *play*, como o ritual, são o coração da performance. Na verdade, a performance pode ser definida como um comportamento ritualizado condicionado pelo jogo. In Schechner, Richard, “Performance Studies, An Introduction”, Routledge/Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2006, p. 89.

potencial espiritual do gesto, enquanto *facultas praeformandi*, que conjuga a dimensão humana com a sua transcendentalidade.



Figuras 27 e 28 - Arquivo de imagens, realizado no atelier. Registos realizados em modo automático.

- b) Neste sentido, e ainda de um modo muito experimental, na sequência das primeiras investigações do gesto foram exploradas ações performativas em torno da equação, corpo no espaço + *Das Unheimliche*⁹⁹.



Figuras 29 – 31 - “A Fonte: Corpo como medida — *intruso familiar*”, série de ações performativas, Festival dos Canais¹⁰⁰, Aveiro, 2018.

"A Fonte: Corpo como medida" é sobre um corpo no espaço e um *corpo intruso*. O corpo, num ritual *liminar*, insiste, persiste, flexiona, estira, contrai, sem acomodar. Os gestos realizados em simultâneo com a prática da respiração consciente, medem a “arquitetura” da fonte, forçam, puxam, sinalizam direções. As luvas (enquanto objeto transitório e

⁹⁹ *Das Unheimliche* (Sigmund Freud, 1919) ou “inquietante estranheza” é o fenómeno de um estado de desconforto, onde algo que nos é familiar se torna desconhecido. Esta inquietante estranheza, de algo que não é propriamente misterioso, gera um sentido próprio onde se misturam os limites entre o doméstico, o social e o sagrado.

¹⁰⁰ <https://festivaldoscanais.pt/>, consultado a 11 de Julho, de 2023.

inquietante¹⁰¹ - *Das Unheimliche*¹⁰²), além de serem o elemento pictórico protagonista da composição, reforçam a intenção de gerar gestos de conduta, de *luta*, do doméstico, ao saneamento público, à ideia de limpeza e manutenção¹⁰³. Estes acontecem pela dinâmica meditativa, que resulta num estado de alerta para as dinâmicas energéticas que ocorrem no corpo e no gesto. E que não me deixam indiferente.

A potência do gesto para a criação da imagem

“O corpo, a respiração e a mente fundem-se no asana (postura) e assenta aqui a primeira atitude para a prática da Concentração, que é o método principal que leva à Meditação. A Concentração é o exercício básico da prática da Meditação: Observar conscientemente o acto de respirar e o movimento dos pensamentos.”¹⁰⁴

Tal como acontece nos *mudras*, no Yoga o estado de foco meditativo em que me encontro quando realizo performances permite-me aceder à experiência do numinoso¹⁰⁵. E levam-me a pesquisar este *despertar*, para explorar a experiência *vivida* do arquétipo — pela qual o corpo sintetiza, na sua individualidade, uma determinada energia universal, o todo — o *real transpessoal*¹⁰⁶, aprofundando-o na *práxis* e na *poiesis*.

Tendo por base o estudo de Carl Gustav Jung, o arquétipo é um padrão universal da espécie, sendo em si um “programa vazio” que precisa de ser experienciado para ser preenchido, e é normalmente vivido através do envolvimento do sistema nervoso autónomo e das hormonas, que resulta numa experiência emocionalmente poderosa (e até mesmo numinosa).

Neste sentido, após uma primeira análise da recolha do material anterior, percebeu-se o potencial das ações geradas, para “iniciar” a pesquisa do corpo e dos símbolos mais consciente,

¹⁰¹ Objetos transitórios são aqueles que não pertencem nem a um espaço, nem a outro. Existem num determinado contexto e num tempo definido, onde ocorre uma ação, mantendo a qualidade de provisório e de passagem. São objetos que apelam à performatividade. Winnicott Donald Woods, apud. Richard Schechner, em “Performance Studies, An introduction”, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, Nova Iorque, USA, 2006, p.98-99.

¹⁰² “Sigmund Freud, no seu inspirador ensaio de 1919, “O Inquietante”, esclareceu que a palavra “unheimliche” (palavra alemã para “inquietante”) tem a sua raiz numa palavra que significa “diferente da casa” ou “diferente do lar”, que descreve um estado de desconforto onde algo familiar se torna estranho. O inquietante é assustador e perturbador, porque é, ao mesmo tempo, “igual a casa” e “diferente de casa”, uma experiência familiar que se torna desconcertantemente não familiar. O diálogo entre o que é o lar e o que não é, o que é familiar e o que é estranho, exaltou artistas da vanguarda do período entre as guerras. Um objeto banal representado podia funcionar como um estímulo, fazendo com que “algo que devia ter permanecido escondido... viesse à luz.” Dadaístas e Surrealistas – e mais tarde artistas inspirados por eles – usaram objetos domésticos para materializar ideias e conferir a máxima realidade tangível às suas fantasias delirantes.”, in Amram, Hila, folha de sala da exposição “No Place Like Home”, realizada no Museu Berardo, de 28 de Fevereiro a 3 de Junho de 2018, com a curadoria de Adina Kamien-Kazhdan e David Rockefeller, 2017.

¹⁰³ Conceitos que irão ser desenvolvidos e explorados ao longo da prática e do processo de investigação, nos vários trabalhos práticos.

¹⁰⁴ MARIA, “GUIA DE MEDITAÇÃO. A MEDITAÇÃO E O EQUILÍBRIO INTERIOR”, editora Publicações Maitreva, Porto, 2013, p. 24.

¹⁰⁵ Conceito no capítulo 2.5.1. A experiência integral, vivida e sentida do *numinoso* — Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung, pp. 125-134.

¹⁰⁶ No livro “Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo”, (1968*), Jung defende que dos três níveis da psique (três sistemas da personalidade: ego, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo), o inconsciente coletivo é o mais profundo deste sistema, onde reside o real transpessoal. Jung, Carl G. (1968a), “The archetypes of the collective unconscious (R. F. V. Hul, Trans.), in “The collected works of C. G. Jung” (Vol. 9, Part 1, 2nd ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press.; apud Alan G., Vaughan, “Jung, Analytical Psychology, and Transpersonal Psychology”, apud Elkins, James, “Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art”, ed. New Academic Publishing, Estados Unidos da América, 2009.

com foco no estudo dos arquétipos. Por conseguinte, realizou-se uma sessão fotográfica, em estúdio¹⁰⁷, tendo em consideração os elementos como, a luz, o enquadramento fotográfico¹⁰⁸, bem como uma seleção prévia do *outfit* e dos objetos.



Figura 32 - “ARTEMIS: Red Moon” (dimensões variáveis), 2019.

“Os processos fisiológicos e os processos psicológicos não são duas coisas separadas, são uma coisa só, e podemos partir de qualquer um dos polos para afetar e mudar o outro. (...) O ser humano é um só, em absoluta interligação! Nada está desconectado do ser humano. E não é só o corpo que está interligado no seu interior, o corpo também está interligado com a mente, e depois o corpo e a mente — soma e psique — estão ambos ligados a uma alma transcendental.”¹⁰⁹

Tal como Osho, Jung afirma que o ser humano é em si mesmo um ser espiritual: “With the publication of *Symbols of Transformation*, Jung (1967) advanced the ideas that humans were in fact spiritual beings, with layers of consciousness that include our inherited evolutionary animal and tribal natures and ancestry. He asserted that transformations of libido

¹⁰⁷ Disponibilizamos mais imagens deste arquivo no ANEXO 3. ARQUIVO 3.1.1. Registos fotográficos em estúdio, pp. 292 – 295.

¹⁰⁸ Ao contrário dos primeiros registos no atelier, onde utilizámos um telemóvel, e uma câmara fotográfica programada no modo automático.

¹⁰⁹ OSHO, “CORPO E MENTE. Meditação para uma vida em equilíbrio.”, editora Pergaminho, Lisboa, 2015, pp. 28 e 29.

or creative life energy include not only biological and social drives but transpersonal, ontological, and teleological agendas as well.”¹¹⁰



Figura 33 - “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Shaman Roles”, (dimensões variáveis), 2019. Figura 34 - “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Playing with a Red Square”, (dimensões variáveis), 2019. Figuras 35 e 36 - “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Playing with Blue”, (dimensões variáveis), 2019.

¹¹⁰ Alan G. Vaughan, apud Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 111.

Posto isto, decorrentes das ações foram surgindo *imagens internas* que “insistiam” em remeter sempre para arquétipos de ordem feminina, gerando todo um material simbólico sobre um corpo preñado de potência cósmica, e indo além da sua própria materialidade para trabalhar no plano das mitologias individuais e coletivas.

Tal como descrito por Michael Harner, certos passos de dança e determinados gestos rituais, para as tribos mais primitivas, funcionaram sempre como uma *enciclopédia religiosa*¹¹¹. (...) “existe não só uma função estética como também uma função de cura”¹¹², quando libertada por certos mecanismos motores, que vemos fossilizados por exemplo nos “mudras” e asanas orientais. Assim, também entendo que as manifestações arquetípicas decorrentes da investigação performativa, do corpo e do gesto, produzem obrigatoriamente uma transformação transpessoal.

Um processo que convoca um dos focos de investigação de Schechner sobre os estudos performativos, é o denominado “comportamento”, que obrigatoriamente se produz, uma transformação através da própria experiência de um fazer físico e sensível, com impacto direto nos modos de representação e apresentação dos vários *mediuns*, como iremos verificar no decorrer desta investigação. O lugar da ação do corpo e do rito trazem à tona memórias ancestrais, nomeadamente, determinadas *forças* síncronas da “Grande Deusa” para a criação de material simbólico.

As fotografias da série Corpo – Casa – *Alma*: “Saímos de casa para procurá-la. Voltamos a casa para encontrá-la” (figuras 35 e 36), são exemplo destas manifestações corporais que ocorrem durante os processos performativos. Neste caso em específico, o arquétipo da Deusa grega Deméter, Deusa da agricultura, nutridora e mãe, representa o instinto maternal na sua totalidade, nos níveis físico, psíquico e espiritual. Associada às colheitas, ela também representa a abundância e a nutrição do feminino. Considerada deusa da gestação e das leis sagradas, Deméter surge aqui como resgate “psíquico-arqueológico” do que resta do submundo feminino e dos ciclos naturais — vida/morte/vida — e de uma contínua aniquilação e retrocesso da natureza instintiva feminina. Tal como temos constatado ao longo da história, o mesmo tem sucedido à vida selvagem e às florestas virgens.

De acordo com Jean Bolen¹¹³, o conhecimento dos arquétipos femininos permite uma maior compreensão de como estes influenciam profundamente o dia-a-dia, bem como o modo

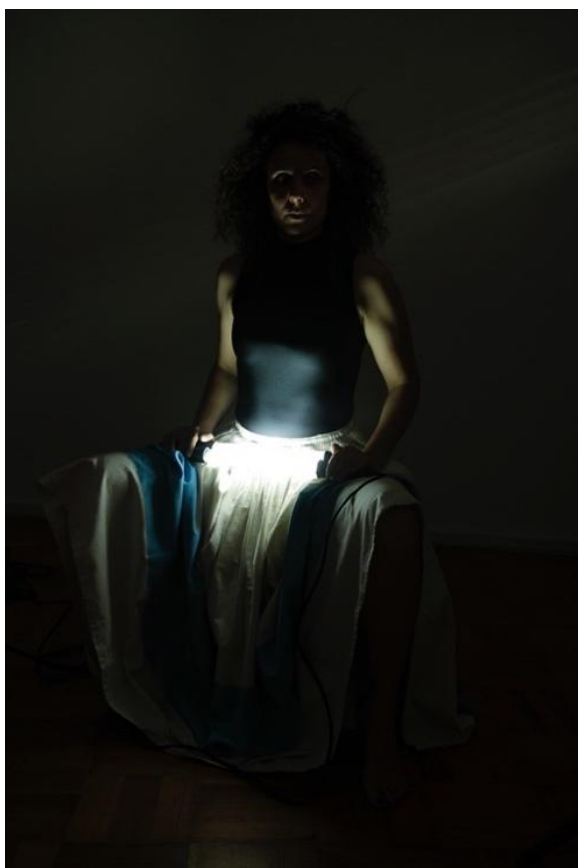
¹¹¹ Harner, Michael, “The way of the Shaman: A guide to power and healing”, ed. HarperOne, E.U.A., 1990, p. 7.

¹¹² Leloup, Jean-Yves, “O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.”, ed. – Petrópolis, Vozes, Rio de Janeiro, 2015, p. 125.

¹¹³ Jean Shinoda Bolen (1936) é uma psiquiatra americana, junguiana e autora. Distinguida pela Life Fellow da American Psychiatric Association e diplomata do American Board of Psychiatry and Neurology. Bolen é atualmente professora clínica emérita do departamento de psiquiatria no Langley Porter Psychiatric Institute, UCSF Medical Center e membro do C.G. Instituto Jung de São Francisco. Foi delegada de ONG na Comissão das Nações Unidas sobre o Estatuto da Mulher (2002-2018).

de agir da mulher contemporânea, tanto quanto influenciou as mulheres que prestavam culto às deusas gregas¹¹⁴ no passado. Esta questão será aprofundada no terceiro capítulo.

Em suma, esta metodologia revela-se fundamental para o estudo do corpo feminino e da sua espiritualidade, dos símbolos e dos arquétipos — na prática artística — e será matéria de análise¹¹⁵ posterior. Assim, coloca-se a seguinte questão: De que forma o corpo performativo ativa as memórias corporais arquetípicas? Potenciam a imagem interna sentida? E promovem a *escolha* de um determinado médium?



Figuras 37 - Da série, Corpo – Casa – *Alma*: “Saímos de casa para procurá-la. Voltamos a casa para encontrá-la”. DEMÉTER, 2019. Dimensões variáveis. Figuras 38 - Da série, Corpo – Casa – *Alma*: “Saímos de casa para procurá-la. Voltamos a casa para encontrá-la”. PERSÉFONE, 2019. Dimensões variáveis

Por conseguinte, esta investigação foi exigindo um maior comprometimento e dedicação em áreas de estudo díspares e não artísticas — um processo moroso, contínuo e exigente, em paralelo com um exercício reflexivo, consciente e profundo, constantes —, como contributos para o “objeto” artístico, relacionando “arte e serviço”, como já mencionado. E que pretende

¹¹⁴ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, p. 19.

¹¹⁵ Assim, também o investigador integral, no decorrer da investigação, aplica muitos métodos complementares de conhecer, ser e fazer, com base no corpo — ferramenta essencial —, incluindo formas de conhecimento convencionais, intuitivas, em estados ordinários e não ordinários de consciência, formas analíticas/lineares e não analíticas/não lineares de trabalhar os dados, bem como formas alternativas de expressar as descobertas (temas, narrativas, metáforas, símbolos, expressões criativas, etc.).

verificar o contributo espiritual da performance (e do potencial do gesto arquetípico) não apenas para a construção pictórica¹¹⁶, mas enquanto elemento revelador da arte como lugar empático, de afeto, de experiência transpessoal, de transformação, e de cura.

Feito o enquadramento conceptual do mapa de ideias que regem a pesquisa, entendemos que os arquétipos são a chave fundamental que permeia a relação estética e sensível do corpo. Pelo que nos pareceu pertinente proceder, no 1º capítulo, à análise das experiências transpessoais, à luz da psicologia transpessoal.



Figuras 39 e 40 - “Invisibilidades e Forças”, livro de artista, impressão em papel fotográfico, 1/20, 2019. 63 x 89,2 cm. Verso.



Figura 41- “Invisibilidades e Forças”, livro de artista, impressão em papel fotográfico, 1/20, 2019. 63 x 89,2 cm. Frente.

¹¹⁶ Enquanto campo expansivo.

I. O Transpessoal

“Com a evolução dos estudos do comportamento do ser humano, posso entender que a análise artística é bem mais abrangente. A arte evoca uma profunda consciência de muitos problemas que estão ocultos na mente consciente e inconsciente do artista. O representar não começa por abrir os olhos, mas por construir fisicamente imagens endógenas que o acompanham sem que ele se aperceba disso.”¹¹⁷

A definição da experiência transpessoal advém da necessidade da sua compreensão para introduzir e guiar o estudo do *corpo transpessoal* no contexto da dimensão artística, e dos processos intuitivos e psíquicos inerentes à prática performativa.

Partindo do princípio de que o processo transpessoal é baseado na expansão da própria identidade "além (trans) do indivíduo ou pessoal para abranger aspetos mais amplos da humanidade, psique da vida e cosmos"¹¹⁸, também a minha prática artística é percebida enquanto facilitadora de experiências de ampliação do consciente e do sentido de conexão. Na presente investigação, a performance é considerada o *modus operandi* facilitador do processo de transformação de *auto-expansão*¹¹⁹, bem como, é o núcleo a partir do qual se dão as transferências entre os processos performativos e os processos de criação multimédia.



Figura 42 - “Resurgence of the Mind, Body And Soul”, 2018. Dimensões variáveis. © André Henriques¹²⁰.

¹¹⁷ Zerey, Maria Regina Cerávolo de Melo, artigo “Na espiritualidade, a arte é uma das raízes da sustentabilidade: uma investigação interdisciplinar”, in THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL WEEKLY. Folha de São Paulo, 3 de outubro de 2015, p. 33.

¹¹⁸ Hartelius, Glenn e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in Friedman, Harris; Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 21.

¹¹⁹ A desenvolver no capítulo 1.2. Psicologia de Auto-expansão, pp. 51-52.

¹²⁰ https://www.instagram.com/ahphoto_portugal/, consultado a 12 de Julho, 2023.

Este registo fotográfico foi captado durante a preparação para a performance sonora “Manifesto do Qi”¹²¹, enquanto realizava exercícios de respiração consciente, espelhando o gesto de *mergulhar* em estados não ordinários.

O título da imagem “Resurgence of the Mind, Body And Soul” surge em homenagem ao álbum de música experimental e ambiental dos MoStFeAr, remisturado com excertos das palestras de Alan Watts¹²², e que me pareceu representativo da viagem que é o processo de investigação no presente doutoramento — *I would like to improve*.

“Resurgence of the Mind, Body And Soul”

I would like to improve.

So, in so many people’s minds and from so many different angles

there

Is this urgent feeling that I must improve me,

And this is critically important, because it’s obvious, that,

At least its superficially obvious,

That the way things are, we are going to hell fast.

Now in this question can I improve me.

There is the obvious difficult.

That if I am in need to improvement,

The person who’s going to be doing the

Improving is the one who needs to be improved.

There immediately we have a viscous circle.

Alright, do you want grace, well as God maybe hell give it to you.

Any theologian would say yes god gives his grace freely,

He gives it to all because he loves all,

Its here like the air all you have to do is receive it.

Or a more orthodox catholic Cristian Would say,

All you have to do is be baptized,

To take tht holy sacrament of the altar the bread and wine.

The body and blood of Christ and there is the grace right there,

¹²¹ “Manifesto do Qi”, realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, 2018. <https://soniacarvalho.com/Manifesto-do-QI>, consultado a 12 de Julho, de 2023.

¹²² Watts, Allan, (1915 – 1973) filósofo, escritor, e especialista em religião comparada, escreveu mais de vinte e cinco livros e inúmeros artigos sobre assuntos tais como o desenvolvimento pessoal, a verdadeira natureza da realidade, consciência e busca da felicidade; relacionando a experiência científica, como por exemplo a psicologia transpessoal, com os ensinamentos das religiões e filosofias orientais.

*And given by the simple physical
Means so its very easily and readily available.
Well a lot of people got baptized, and it doesn't always take.
People fall from grace, why do they?
You see where just talking about the same problem, but we've put it a step up but it's the
Same problem, how can I improve myself.
Was the first problem the second problem is how
Can I accept grace, there both the same problem.
Because you have got to make a move.
Which will put yourself out of our own control.
Into the control of a better.
If you've got a lower self which you can call
Your ego, that's little scandalous fellow.
That's always out for me.
But behind the ego there's the atman,
The inner self, the inward light as Quakers would call it.
The real self the spirit, which is substantially identical with God.
So you've got to mediate in such a way so you identify with your
Higher self, now how do you do that,
Well you start by watching all your thoughts, very carefully,
Watching your feelings, watching your emotions,
So you begin to build up a sense of
Separation, between the watcher, and what is watched.
So that you are as it were no longer,
Carried away by your own stream of consciousness.
You remain the witness impassively impartially,
Suspending judgment, and watching it all go on.
That seems to be something like progress,
At least your taking an objective view,
Of what is going on your beginning to be in a position to control it
But just wait a minute,
Who is this self behind the self the watching self.
Can you watch that one?
It's interesting if you do because you find out of course,
That this is just as the problem of grace is
Nothing more than a transposition to the first problem.*

Nothing more than a transposition of the first problem.
How am I to be unselfish by my own power,
It becomes how am I to get grace by my own power,
So in the same way we find that the watching self or the
Observing self behind all our
Thoughts and feelings is itself a thought.
That is to say when the police enter a house in which there are
Thieves, the thieves go up from the ground floor to the first floor,
To the second and so to the third and finally out of the roof,
And so when the ego is about to be unmasked
It immediately identifies with a higher self.
It goes up a level because the religious game is
Simply a refined and highbrow version of the ordinary game.
How can I outwit me?
How can I out up me?
So, if I find for example that in the quest for pleasure,
The ordinary pleasures of the
World, food, sex, power, possessions all.



Figuras 43 - 46 - Manifesto do Qi", realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto. © André Henriques



Figs. 47 — 53 - Manifesto do Qi", realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto. © André Henriques

O “Manifesto do Qi” resulta da manipulação da matéria e da não-matéria, e destas duas polaridades intrínsecas à energia primordial do Qi (assim denominada na cultura chinesa, como energia que sustenta a matéria e se manifesta através da mesma) exploram-se os elementos ar, água e cimento, a partir do ritual da Libação¹²³.

É também a partir desta ‘partitura’ que se regem as ações do derrame da água e do “sopro da vida”, como processos meditativos, potenciados pela amplificação dos sons produzidos a partir destes e manipulados digitalmente por camadas.

A escultura final, dos dois balões, assemelha-se à forma de uma ampulheta. Um dos balões é cheio com hélio, e o outro com ar e cimento. O cimento é doseado de forma a fazer de contrapeso. Enquanto elemento formal remete para a ideia do espaço urbano, de um lugar hiper-povoado, e da necessidade de dosear a nossa relação entre esse mesmo espaço e o espaço selvagem. Uma construção de *um novo tempo*, onde a experiência estética e ética se tornam imprescindíveis. Neste sentido (re)performa-se “How to explain pictures to a dead hare”, de Joseph Beuys (1965), de forma a potenciar uma perspectiva eco-político da mensagem.

I would like to improve.

Começamos por descortinar o termo *psicologia transpessoal* através da justaposição de três noções linguísticas, díspares entre si: *psicologia*, *pessoal* e *trans*. Quanto à psicologia foca-se no entendimento do indivíduo, com um vínculo afetivo isolado, cuja cognição e comportamento se formam numa junção biológica singular, distinta do ambiente onde se insere¹²⁴. No entanto, a psicologia transpessoal entende a noção de indivíduo em relação com o meio desde uma perspectiva mais holística, tendo em conta os elementos como o afeto, a cognição e o comportamento. Além disso, o que diferencia um indivíduo dos outros indivíduos, bem como aquilo que dá algum grau de continuidade a um indivíduo, ao longo do tempo e através do espaço, é o que define os aspetos pessoais do indivíduo ou personalidade.

No que diz respeito à etimologia da palavra “transpessoal”, o prefixo “trans” é compreendido como “além”, que, associado à palavra “pessoal”, denota uma transcendência ou superação da condição de incompletude inerente a esta. *Além* do *pessoal* remete para um enigma, que, apesar de facultar uma orientação, implica decifrar o sentido intrínseco à sua

¹²³ A libação refere-se ao ato de verter água, vinho, sangue ou outros líquidos, com propósitos ritualísticos ou religiosos, em homenagem a um Deus ou a uma divindade. Esta prática não só era recorrente na antiga Roma e na antiga Grécia, bem como transcende às diferentes religiões antigas, estendendo-se até os dias atuais, persistindo em diversas culturas e crenças, incluindo o judaísmo.

¹²⁴ “Clearly the notion of an individual, whose attributes can be mechanically dissected should be exhumed for a more holistic understanding, as its components of affect, cognition, and behavior are no more separate in the individual than is its biological aspect separate from its many interconnected contexts., in Friedman, H., “Transpersonal psychology as a scientific field.” *International Journal of Transpersonal Studies*, 21, p. 175-187, 2002.

condição: quem é a pessoa que necessita ir além? E para onde estará a ir? Na psicologia transpessoal, este *além* está intrinsecamente relacionado com a experiência (ou a procura dessa experiência) de estados alterados do consciente, no domínio da experiência espiritual e que vão para além do ego, e do religioso, abrangendo formas de transcendência.

A Psicologia transpessoal dedica-se à especialização de investigação de fenómenos não apenas religiosos, mas também transpessoais, e de transformação social e psicológica. Além de estar orientada para a investigação, desenvolve e analisa vários tipos de transformação em questão — tanto na *práxis* como na *poiesis* — e que vão da pesquisa de campo focada quer no individual, quer na comunidade e, em última análise, abrangendo o universo global.

Hartelius, Caplan e Rardin ¹²⁵ resumem a definição de transpessoal em três parâmetros básicos de análise de conteúdo, que, apesar de distintos, se reforçam mutuamente:

- O primeiro debruça-se sobre o *self*, para além da separação usual do ego, identificando a profunda ligação do *self* com tudo, inclusive com o cosmos como um todo. O segundo conteúdo desenvolve um ponto de vista integrativo, a partir de uma estrutura mais inclusiva para a compreensão do *self*, designadamente das qualidades espirituais e transcendentais. O terceiro conteúdo foca-se na transformação, a partir da perspectiva transpessoal e dos processos de mudança individual.

Em suma, a palavra *transpessoal* (*além de*, ou *através do pessoal*) refere-se a experiências e eventos através dos quais o consciente é transcendido para ampliar o sentido de conexão, para aceder a uma realidade com *sentido*¹²⁶. Normalmente, o transpessoal é equiparado ao domínio da experiência espiritual e religiosa, no entanto também abrange as formas não-religiosas de transcender o *self*¹²⁷, como sejam experiências profundas de comunhão com os outros, ou de conexão com a comunidade ou com a natureza, ou até mesmo de interconexão com o mundo na sua totalidade, percebido como sagrado.

Apesar deste fenómeno poder ser entendido como uma expressão da espiritualidade humana, o termo transpessoal é normalmente preferido porque evita muitos dos preconceitos metafísicos e religiosos que acompanham a discussão sobre essa mesma espiritualidade.

¹²⁵ Hartelius, G., Caplan, M & Rardin, M., “Transpersonal psychology: Defining the past, divining the future. *The Humanistic Psychologist*, 35(2), 1-26, (2007)

¹²⁶ Daniels, M., “Shadow, self, spirit: Essays in transpersonal Psychology”, Imprint Academic, Exeter, Reino Unido, 2005.

¹²⁷ E que inclui a experiência artística, mais em concreto, e na minha prática, através do corpo performativo e da psique.

1.1. Definição da Psicologia Transpessoal: para a compreensão dos processos de transformação, de auto-transcendência, além do ego, a partir de estados alterados de consciência.

“One might say that transpersonal as a psychology of transformative process understands the individual mind, human communities, and the cosmos itself to be interconnected living systems in constant engagement with creative self-expression and self-invention.”¹²⁸

Tendo em conta o panorama atual relativo às forças culturais que inspiram uma visão mais integrativa do ser humano e do planeta — desde o crescimento pessoal, à saúde alternativa, passando por uma intensificação do interesse tanto no tema da espiritualidade como na tomada de consciência do problema da sustentabilidade, por uma vida mais ecológica – a psicologia transpessoal talvez seja a disciplina acadêmica mais desenvolvida nestes círculos, apesar do seu pouco reconhecimento, e que são, a meu ver, “chão” para a compreensão dos processos transformação — de auto-transcendência, além do ego, a partir de estados alterados de consciência — no contexto prático da performance¹²⁹.

Esta pesquisa tem como referência basilar o livro “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, editado por Harris L. Friedman and Glenn Hartelius,¹³⁰ considerado como o “Manual de Psicologia Transpessoal”. Com uma visão abrangente e inclusiva de campo, defende uma abordagem completa para o bem-estar humano, integrando crenças antigas e conhecimento moderno. Consolida conhecimentos tais como os princípios junguianos, técnicas psicoterapêuticas como a respiração holotrófica (Grof) e as práticas meditativas encontradas no hinduísmo e no budismo. Inclui capítulos sobre neurobiologia e psicométrica, bem como, conceitos de justiça social (relevantes para o feminismo). Abarca também seções que descrevem experiências transpessoais, processos de desenvolvimento pessoal e bem-estar.

A inclusão da dimensão espiritual do ser humano, como um dos princípios fundamentais da psicologia transpessoal, é um dos fatores que contribui para a dificuldade de entendimento desta área de estudo, na medida em que implica uma redefinição da perspectiva do ser humano e do mundo tal como o conhecemos, nomeadamente, da compreensão do cosmos *per si*.¹³¹ Não

¹²⁸ Hartelius, Glenn e Roy, Paul J., “A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology”, in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p.30.

¹²⁹ A desenvolver no capítulo III. Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica, p. 138 - 238.

¹³⁰ Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013.

¹³¹ Aliás, “Here the transpersonal psychology is not merely the *content* of a beyond-ego psychology, nor just the widened *context* of a whole-person psychology, but also the force or *catalyst* that drives human development toward its greater potentials. In addition, from this vantage transpersonal psychology considers how its findings might apply to ethical thinking and behavior, compassionate social action, service to humanity, or the

obstante, a abordagem transpessoal procura uma nova visão, onde a ciência e espiritualidade humana podem ser equacionadas conjuntamente¹³².

Além do mais, reforço que, enquanto força que impulsiona o desenvolvimento humano em direção aos seus maiores potenciais, a psicologia transpessoal é uma ferramenta e um método cientificamente acessível, bem como uma prática potenciadora do ato criativo¹³³. O seu estudo e aplicabilidade serão certamente um forte aliado para o estudo e verificação da performance enquanto facilitadora da experiência espiritual com *significado*.

Assim, começámos por reunir um corpo de pesquisa sobre a psicologia, tendo por base uma análise rigorosa da literatura científica publicada entre 1968¹³⁴ e 2003. Deste estudo foram alcançadas definições sobre a psicologia transpessoal que sustentam a sua viabilidade, como uma disciplina global, e que entende como primordial o potencial humano, incidindo na capacidade de auto-transcendência, além do ego, a partir de estados alterados de consciência.

Focámo-nos na síntese de Hartelius em três áreas principais da psicologia transpessoal¹³⁵: psicologia “além-ego”, psicologia integrativa/holística e psicologia de processos transformativos.

- a) psicologia “além-ego”, foca-se nas experiências transpessoais, derivadas de práticas de ordem xamânica, tais como meditação, ocorrências místicas, fenómenos *psi*, experiências extracorporais e além-morte, mas que não necessitam propriamente de uma prática intencional ou dirigida. Estas experiências excecionais — transcendentais e unificadoras — podem levar a estados e características entendidas por além-do-ego, tais como a compaixão e o altruísmo, as quais contribuem para o desenvolvimento de uma maturidade do ego, bem como de valores, propósitos e significados mais elevados, refletores do potencial do ser humano, ou mesmo de uma consciência superior.

transformation such areas as psychotherapy, education, business, and so on.” Hartelius, Glenn e J. Roy, Paul, “A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology”, in “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, edited by Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p.28.

¹³² “It is because mind is considered within the context of reality as an interconnected process *matrix* that transpersonal psychology understands itself to be in relationship with the great spiritual traditions of the world, seek to integrate Eastern, Western, indigenous, mystical, and scientific insights into a broad, inclusive, and effective human psychology.”, in Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, edited by Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p.30.

¹³³ “One might say that transpersonal as a psychology of transformative process understands the individual mind, human communities, and the cosmos itself to be interconnected living systems in constant engagement with creative self-expression and self-invention.”, in Hartelius, Glenn e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p.30.

¹³⁴ A primeira tentativa formal de definição de psicologia transpessoal foi publicada em 1968 por Anthony Sutich (1907 – 1976), um dos fundadores da psicologia transpessoal, e serviu de base como *statement* e proposta de projeto para várias reiteraões em Jornais científicos da Psicologia Transpessoal, desde 1969 até 1983 (Lajoie, Shapiro & Roberts, 1991).

¹³⁵ Constatou-se que estes três temas tiveram representatividade em 91% do total de unidades de significado identificadas no *corpus* de 160 definições, e 100% das unidades de significado com conteúdos relacionados à área temática da psicologia transpessoal.

- b) A psicologia transpessoal, de um ponto de vista integrativo/holístico, examina os fenómenos da psique como elementos que pertencem não apenas ao ego, mas também a contextos maiores, como o corpo vivo na sua totalidade, a relação terapêutica, a situação social e ecológica, ou uma matriz maior que a existência humana. Por “transpessoal” também se entende uma psicologia que abrange contextos mais amplos, através de abordagens holísticas, multiculturais ou integrativas.
- c) No contexto da psicologia de processos transformativos, a psicologia transpessoal estuda o desenvolvimento psicoespiritual além das convenções sexuais e cognitivas, a auto-atualização, e outras formas de desenvolvimento pessoal.

Constatou-se que estes três temas tiveram representatividade em 91% do total de unidades de significado identificadas no *corpus* de 160 definições, e 100% com conteúdos relacionados com a área temática da psicologia transpessoal. Com base nesta análise, Hartelius desenvolve a seguinte definição do campo:

- Psicologia Transpessoal: 1) estuda os fenómenos além-ego como contexto para 2) uma psicologia integrativa/holística, fornecendo um enquadramento para 3) o entendimento e promoção da transformação humana.

Definir alguma coisa é, por si só, naturalmente redutor, não obstante, irá ser elaborada uma definição a partir dos três temas: primeiro definindo a psicologia transpessoal como um campo da psicologia de auto-expansão; segundo, focando o entendimento da pessoa como um todo, numa aproximação transformadora da existência humana (e que insere a psicologia num estudo alargado); e, por último, a psicologia como um processo transformativo.

1.2. Psicologia de Auto-expansão

A psicologia humanista surgiu por volta dos anos 50 do século passado, em alternativa à psicanálise e ao estudo do comportamento, todavia, ambas visavam uma abordagem da psique humana focada na doença, em prol da saúde. Em contrapartida, a psicologia transpessoal vem acrescentar o entendimento da pessoa como um todo, que inclui as experiências para lá do sentido individual do *self*, nomeadamente o desenvolvimento de práticas, e aspirações a estados de consciência *além do ego* (Hartelius et al., 2007), agregando, deste modo, a dimensão da auto-expansão à psicologia¹³⁶.

¹³⁶ “For example, defining transpersonal as a psychology of self-expansiveness, while it may also require explanation, carries the benefit of being a scientifically accessible method as well as praxis.”, in Grof, S., “Implications of modern consciousness research for psychology: Holotropic experiences and their healing and heuristic potential. The humanistic Psychologist, 31 (2-3), 50-58, in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 29.

Os estados alterados da consciência, enquanto condições que caracterizam a espiritualidade¹³⁷, são entendidos como experiências transcendentais, percepções e experiências associadas à expansão do *self*. A fronteira entre o *eu* e o *não eu*, muda *para dentro e para fora*, como também, *para a frente e para trás* no tempo. Desde esta mudança de posição, o indivíduo apreende o mundo como algo diferente (por vezes algo estático e terrivelmente estranho) do que aparece nos estados ordinários de sentido do *self*.

Esta noção é a base para o entendimento da psicologia transpessoal sobre a capacidade do *self* ir além dos limites convencionais do ego — ou seja, pela expansão do *self* — e que implica uma relação de unicidade deste com a comunidade e com o mundo, através do qual o mesmo vive uma experiência com significado¹³⁸. Este é exatamente o domínio da psicologia transpessoal, entendido por Grof por integrativo/holístico¹³⁹, e é o segundo dos três temas definidos por Hartelius (2007).

Grof (2003) identificou o que ele mesmo chamou *estados holotrópicos*, como estados não-ordinários para promover a cura e mudanças pessoais (transformações pessoais). E têm sido equiparados a estados espirituais e místicos conhecidos em várias culturas e tradições, estando associados ao cultivo da intuição, a percepções extrassensoriais, à inspiração criativa¹⁴⁰, a experiências em comunicação com os outros e com a natureza; isto é, processos onde o ego vai diminuindo à medida que o *self* se identifica e se expande com a grandeza da realidade (cf. Friedman, 1981).

Em suma, entende-se psicologia de auto-expansão pela extensão do conceito do *self* ao corpo, ao mundo natural, e à comunidade, através dos processos transformativos, para consequentemente promover valores ambientais saudáveis, e se enquadrar no campo da saúde alternativa (Hoot & Friedman, 2011): “Whole-person transformation is in harmony with some popular notions of spirituality, and consideration of one’s intimate connection with the world may promote ecological sustainability.”¹⁴¹

1.3. Psicologia de Orientação Integral/Multidisciplinar da Pessoa como Um Todo.

¹³⁷ Friedman, H., “The role of science in transpersonal psychology: The advantages of middle-range theory”, in, Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, pp. 202 – 208.

¹³⁸ A analisar posteriormente, no domínio da performance enquanto potenciadora de experiência com *significado*.

¹³⁹ Grof, S., “Implications of modern consciousness research for psychology: Holotropic experiences and their healing and heuristic potential. The humanistic Psychologist, 31 (2-3), 50-58, in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 29.

¹⁴⁰ A prática destes estados, quer através da meditação (entendido, aqui, como proto-performance implícita no processo criativo), quer pelas experiências com *significado* vividas na performance, conduzem naturalmente à investigação da intuição e ao estudo dos arquétipos femininos, bem como à integração do mito, dos contos e do folclore (a explorar no capítulo III. Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica, p. 138 - 238).

¹⁴¹ Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p.32

Os estudos transpessoais analisam a pessoa na sua totalidade, numa perspectiva holística, para relacionar o corpo e a psique, incluindo o sentido de espiritualidade e de transcendência, através de uma abordagem transformadora da existência e da experiência humana; tem por princípio a capacidade da expansão do *self* além dos limites convencionais, integrados no tecido social e comunitário da vida humana, incluindo, o ecossistema global no contexto de um mundo interligado.¹⁴²

1.4. Psicologia de Processos transformativos

A transformação como processo é especificamente distinto dos estados e estágios de transformação considerados inicialmente no campo da psicologia transpessoal, implicando sobretudo mais do que uma simples evolução de um estágio de desenvolvimento para outro, e deste modo, incluindo conteúdo, contexto e processo. Ou seja, além da mudança do *self*, o processo consiste na compreensão das experiências além dos limites comuns do ego e da personalidade do paciente, bem como na inclusão de conteúdo representado pelos valores, crenças e intenções, de forma a se relacionar com toda a existência.

O processo transformativo vai além da *auto-atualização* psicológica¹⁴³, para desenvolver o mais alto potencial humano¹⁴⁴, abarcando o entendimento do mundo como um sistema vivo, dinâmico e em evolução, com um propósito e significado filosófico e cosmológico¹⁴⁵.

As experiências excepcionais, no contexto da psicologia além-ego, podem ser entendidas como marcadores do processo transformativo¹⁴⁶. Noutras palavras, o elemento do processo transformativo não é apenas congruente com o transpessoal, ele fornece um contexto essencial que eleva os fenómenos além-ego, e confere à psicologia transpessoal uma dimensão integrativa/holística. Assim, a psicologia transpessoal entende a mente do ser humano como um entrelaçamento entre corpo, comunidade e mundo, inextricavelmente relacionada com a matriz do processo transformativo.

São muitas as teorias que têm vindo a refletir sobre as várias facetas dos processos transformativos. Algumas enfatizam o processo de *transformação*, outras, debruçam-se sobre

¹⁴² “If one attempts a whole-person psychology, it soon becomes clear that the psyche is not a discrete thing functioning in isolation from body, community, or environment, but a local aspect of an interconnected whole”, in Hartelius, Glenn, “All that glitters is not gold: Heterophenomenology and transpersonal theory”, *Journal of Consciousness Studies*, 2006, 13(6), pp. 81-95, apud apud Friedman, H., “Transpersonal psychology as a scientific field.” *International Journal of Transpersonal Studies*, 21, pp. 175-187, 2002.

¹⁴³ Na psicologia este tipo de processos tem vários nomes: processo de individuação (Jung, 1939, 1969), psicossíntese (Assagioli, 1965), tendência formativa (Rogers, 1978, 1980), tendência atualizante (Rogers, 1963b), autopoiesis (Maturana & Varela, 1980), estados holotrópicos (Grof, 1998, 2003), evolução da consciência (Combs, 1995; Wilber, 1979), entre outros.

¹⁴⁴ Vaughan, “The transpersonal perspective: A personal overview.”, *Journal of Transpersonal Psychology*, 14(1), 45, 1982.

¹⁴⁵ Neville, B., “What kind of universe? Rogers, Whitehead and transformative process.”, *Personal-Centered & Experiential Therapies*, 6(4), 271-285, 2007.

¹⁴⁶ Ou seja, de *transformação da consciência*, e que se entende não só por um desenvolvimento em maturação, mas um processo pelo qual a própria identidade do sujeito participante (individual ou coletivo), é radicalmente organizada.

o *processo* como contexto e substância da própria transformação. A título de exemplo, alguns pensadores, tais como Wilber e Aurobindo, refletem a transformação como um processo evolutivo *ascendente*, onde o desenvolvimento é cumulativo; outros, como Grof e Washburn, entendem a transformação como um processo *descendente*, e de recuperação do *self* perdido nos estágios iniciais do crescimento. O ponto comum entre ambos é a perspectiva de que o ser humano é um agente em evolução num mundo interdependente — cuja natureza da realidade é ilusória (Advaita Vedanta¹⁴⁷) — e em mudança.

A psicologia transpessoal é considerada como a psicologia de processos transformativos, com ênfase na transformação pessoal e social, e promoção da auto-expansão, bem como em experiências espirituais (por exemplo, as descritas por Daniels¹⁴⁸), místicas (Lukoff & Lu¹⁴⁹, entre outros), além-ego (Walsh & Vaughan¹⁵⁰), “experiências de pico”¹⁵¹ (Maslow¹⁵²), nas pesquisas de Grof¹⁵³ com drogas psicadélicas, e outras experiências humanas excepcionais (Palmer & Braud¹⁵⁴).

No seguimento da pesquisa de Hartelius,¹⁵⁵ esta definição inscreve a psicologia transpessoal numa abordagem holística e integrativa da pessoa, que contempla um serviço compassivo à humanidade. Nesta perspectiva, o mundo é visto como um sistema vivo, auto-organizado, no qual os humanos participam em intimidade. Mente e natureza convivem no mesmo plano, enquanto co-participantes na evolução criativa — cujas conexões afetivas que ligam o indivíduo ao mundo, também nos ligam uns aos outros, tornando o bem-estar de cada um num fluxo vibrante.¹⁵⁶

¹⁴⁷ Advaita Vedanta é uma das três escolas de Vedanta do pensamento monista hindu. A palavra Vedanta surge de “Vedas livros sagrados da antiga Índia” e “anta - final”, ou seja, é a culminação dos Vedas, a parte final e mais avançada dos Vedas. Há ainda uma outra possibilidade de entendimento para o termo, significando a associação de textos complementares “ao final” do corpo principal dos Vedas. Os textos complementares em questão seriam as Upanishads.

¹⁴⁸ Daniels, M., “Shadow, self, spirit: Essays in transpersonal Psychology”, ed. Imprint Academic, Exeter, Reino Unido, 2005.

¹⁴⁹ Lukoff, D., & Lu, F. G., “Transpersonal psychology research review topic: Mystical experience.” *Journal of Transpersonal Psychology*, 20(2), pp. 161-184, 1988.

¹⁵⁰ Walsh, R., & Vaughan, F., “Paths beyond ego (the transpersonal vision).”, ed. Jeremy P. Tarcher/Putnam, New York, 1995.

¹⁵¹ “Maslow usou o termo “experiência de pico” para se referir aos momentos de autorrealização intensa. Durante essas experiências, as pessoas têm a sensação de estarem conectadas aos elementos de seu ambiente. (...) Este termo se refere às experiências ótimas, onde a percepção é mais aguda e há uma perda da noção de tempo. Os sentimentos experimentados são muitas vezes de admiração, maravilha e até mesmo êxtase. Pode acontecer passivamente, ouvindo uma música ou contemplando uma obra de arte, embora geralmente surjam quando a pessoa está totalmente imersa em uma atividade na qual ela produza”, in <https://amenteemaravilhosa.com.br/autorrealizacao-crescimento-pessoal/>, consultado dia 11 de Setembro, 2023.

¹⁵² Maslow, A. H., “Toward a psychology of being” (2nd ed.), ed. Van Nostrand Reinhold, New York, 1968.

¹⁵³ Grof, S., “Theoretical and empirical basis of transpersonal psychology and psychotherapy: Observations from LSD research.” *Journal of Transpersonal Psychology*, 5(1), pp. 15-53, 1973.

¹⁵⁴ Palmer, G. & Braud, W., “Exceptional human experiences, disclosure, and a more inclusive view of physical, psychological, and spiritual well-being.” *Journal of Transpersonal Psychology*, 34(1), pp. 23-26, 2002.

¹⁵⁵ Hartelius, G., Caplan, M & Rardin, M., “Transpersonal psychology: Defining the past, divining the future.” *The Humanistic Psychologist*, 35(2), 2007, pp. 1-26.

¹⁵⁶ “The expansion of self-concept to include the body fits well with the alternative health field; expansion to identify with the natural world can promote healthy environmental values (...), and expanding one’s sense of self to include the whole cosmos is consistent with the vision of some contemporary spiritual movements.”, in Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., “A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology”, in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, p. 36, 2013.

Definir transpessoal como uma psicologia da auto-expansão implica um método cientificamente acessível e entrelaçado com a presente investigação, quer através do entendimento da psique, da sabedoria do corpo, quer dos repositórios construídos na cultura humana, ou das capacidades adaptativas do ecossistema, como formas de obter um conhecimento mais profundo dos processos vitais que se propagam no mundo.

A esta *práxis* acrescenta-se, na presente investigação, o processo performativo, que inclui claramente o corpo: a Performance surge, assim, como facilitadora de experiências transpessoais.

1.5. Origens, História e Evolução da Psicologia Transpessoal

1.5.1. Origens — breve contextualização científica.

A *psicologia transpessoal* moderna tem as suas origens no trabalho do psicólogo americano William James (1842-1910)¹⁵⁷, ao usar o termo inglês *trans-personal*, num programa de estudo em Harvard, em 1905. Não obstante, anteriormente, nas palestras de Religião Natural realizadas em Gifford (1901-1902), na Universidade de Edimburgo (publicadas em 1902 com o nome de “The Varieties of Religious Experience”), James já apresentara uma análise do fenómeno religioso através de um ponto de vista psicológico e empírico, tendo por foco a observação dos estados mentais internos e dos seus processos, para deste modo posicionar o tema como assunto legítimo na psicologia científica. Destas palestras surgiu também a publicação do livro “Cosmic Consciousness”, escrito pelo psiquiatra canadiano Richard M. Bucke (1837-1902), sobre episódios de experiências profundas de conexão com o Universo como ser vivo e como uma *Presença ordenada*. Aliás, Bucke acredita nestas experiências universais como sendo a confirmação da origem de todas as religiões. Além do mais, defendia também a doutrina da *filosofia perene* (Huxley, 1974), de que todas as religiões partilham a mesma experiência e doutrina estrutural de reconhecimento do divino nas almas humanas.

a) Psicanálise (1.ª Força)

A base da psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) assenta em duas estruturas psíquicas fundamentais: o inconsciente e a pulsão. Freud adotou uma abordagem intransigentemente redutora da experiência religiosa e espiritual, percebida como uma manifestação dos conflitos

¹⁵⁷ William James foi pioneiro na área da pesquisa psíquica, com um forte interesse nas experiências religiosas. Tendo sido influenciado pelas várias doutrinas místicas de Emanuel Swedenborg, Transcendentalismo americano, Teosofia, Misticismo, Cristianismo, Sufismo, Budismo, Vedanta e Yoga (Taylor, 1996b), assim como, pelas experiências pessoais (e. g. James, 1882, 1898) com óxido nitroso (gás hilariante).

inconscientes e de projeções psicológicas pouco ou nada saudáveis, ou seja, como uma expressão de neurose. Antes de avançarmos, passo a fazer o enquadramento da contribuição fundamental de Freud sobre o inconsciente.

O inconsciente por Freud

A gênese da noção de inconsciente não é freudiana, na medida em que já tinha sido usado anteriormente no contexto da psicanálise e respetivas investigações científicas por autores como C. G. Cárus, E. Von Hartmann e Schelling, entre outros. Não obstante, o *inconsciente* estava, até então, regido por um princípio de exclusão de partes, ou seja, era entendido por tudo aquilo que escapa ou se subtrai à consciência. A Freud interessou-lhe investigar sobre o que irrompe ou perturba o inconsciente, nomeadamente de como os atos-falhados, sonho ou sintoma emanam formações — "pensamentos que se mantêm afastados da consciência apesar da sua intensidade e actividade"¹⁵⁸, e que abalam a própria consciência e a racionalidade.

No texto de 1912, “Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise”¹⁵⁹, Freud vem determinar que a consciência é apenas uma porção do domínio psíquico, para qualificar o inconsciente como objeto de estudo, designadamente o estudo das representações psíquicas em estado de latência presentes na atividade mental. E deste modo, posiciona a psicanálise como disciplina independente da psicologia e da tradição filosófica, para se ocupar do estudo dos processos mentais não conscientes.

No seguimento da pesquisa destes fenómenos, Freud propõe um enquadramento concetual: consciente seria a representação do que está presente na nossa consciência, e que nós percebemos; em contrapartida, denomina as representações latentes (por exemplo, as representações da memória) de inconscientes, cujo conteúdo psíquico não ocorre na consciência.

Num ensaio de 1915, com o título *O Inconsciente*, Freud analisa o termo *inconsciente* tendo em conta três perspetivas distintas: a descritiva, a dinâmica e a sistémica.

¹⁵⁸ *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, VIII, p. 434; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989, III, p. 32[149], apud Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005. (texto policopiado), p. 226.

¹⁵⁹ Publicado a convite da *Society for Psychological Research*, no livro de atas, em Novembro do respetivo ano. “Em 1912, Freud foi convidado pela *Society for Psychological Research* de Londres para contribuir para uma *Parte médica especial* das suas actas. O texto foi escrito em inglês e publicado em Novembro desse ano. A versão em alemão, traduzida por Hanns Sachs, aparece apenas no ano seguinte no número de Março da *Zeitschrift*. Mais tarde, este artigo dará origem ao ensaio de 1915 com o título *O Inconsciente*.”, in Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005. (texto policopiado), pp. 225 – 286.

De forma a diferenciar o inconsciente psicanalítico do psicológico, Freud introduz a perspectiva dinâmica através da "sugestão pós-hipnótica", já iniciada nas demonstrações terapêuticas de Bernheim¹⁶⁰, nas quais Freud teve a oportunidade de participar na qualidade de aluno. Quando é dada uma determinada ordem ao paciente, sob o efeito do estado hipnótico, para realizar uma tarefa depois de despertar, acontece que o indivíduo em estudo a executa efetivamente, sem se recordar do estado hipnótico pelo qual passou e sem se encontrar uma justificação para o ato realizado.

Freud verifica que a ordem dada permaneceu num estado de latência (presente no inconsciente), até se tornar consciente no momento da ação, não obstante as circunstâncias pela qual a pessoa foi submetida através da hipnose mantiveram-se ocultas, isto é, inconscientes. Neste sentido, esta experiência coloca uma nova perspectiva sobre o inconsciente, uma dinâmica que vai além de uma análise descritiva. Confirma-se que a hipnose vem demonstrar que a ordem do médico teve a capacidade de desencadear uma determinada ação, sem que o paciente se recorde. E, deste modo, podemos concluir que mesmo que um pensamento escape à consciência, o aspeto dinâmico da ideia inconsciente continua a ter repercussões reais na mente e no corpo¹⁶¹, comprovando que psique humana não se reduz à consciência.

Passemos à análise e diferenciação dos conteúdos latentes, ou seja, inconscientes. Nos conteúdos inconscientes, as representações que não penetram no consciente, por muito fortes que estas sejam, são designadas ideias inconscientes. Por outro lado, as ideias latentes, em resposta ao baixo investimento psíquico; os conteúdos inconscientes que se tornam-se conscientes quando são objeto de atenção ou reforço são designados ideias pré-conscientes.

A descoberta da atividade dos pensamentos inconscientes, sem que a consciência se aperceba do seu verdadeiro conteúdo, é uma das novidades principais na investigação de Freud.

Nesta vertente dinâmica, os pensamentos inconscientes têm a capacidade de se revelarem através da somatização que escapa ao conhecimento consciente do sujeito. Freud assinala que quando alguém tenta por si mesmo aceder aos conteúdos dos seus pensamentos inconscientes encontra uma resistência.

A título de exemplo, na atividade onírica, os pensamentos inconscientes latentes nos conteúdos dos sonhos passam por uma "triagem psíquica", de forma a poderem ser tolerados pela consciência, para então emergirem distorcidos. "A investigação sobre os sonhos permitiu perceber que "as leis da actividade psíquica inconsciente (...) diferem muito das do

¹⁶⁰ Hyppolyte Bernheim (1837 -1919), médico neurologista francês.

¹⁶¹ Este aspeto dinâmico poderá ser aplicado ao poder das imagens e à capacidade psíquica de indução/transformação por estas mesmas imagens.

consciente."¹⁶² Os resultados desta investigação deram a Freud o ensejo para avançar para uma concepção sistémica do psiquismo, onde o inconsciente aparece como uma das suas instâncias fundamentais.¹⁶³

No ensaio *O inconsciente* (1915) sobressai sobretudo o fato de Freud não distinguir o inconsciente da pulsão, o primeiro entendido como uma possível instância psíquica, e a pulsão como algo que se expressa e se afirma entre a mente e o corpo.¹⁶⁴

O inconsciente psicanalítico é composto por recalcamientos de representações sexuais e infantis (representantes das representações pulsionais), insustentáveis para o consciente. Deste modo, o inconsciente psicanalítico é uma memória particular que vai além do biológico, entrando no campo da história pessoal. E como é que se pode aceder ao “conhecimento inconsciente”? Freud defende que só é possível tornar o inconsciente objeto de conhecimento após uma transformação indireta ou tradução no consciente. É nesta observação que tem origem o conceito de inconsciente, a partir do qual se debruça a *praxis* da teoria psicanalítica.

A particularidade da descoberta de Freud em explicar determinados fenómenos mentais, reside no isolamento de certos conteúdos recalcados (também denominados por inconscientes), dos psíquicos latentes. Este, estrutura a natureza do inconsciente entre o pré-consciente (inconsciente em geral), os pensamentos em latência e os conteúdos e processos inconscientes (que foram resultado de recalcamientos).

Segundo Freud, o ato psíquico passa por duas fases, entre as quais se dá um género de teste (*censura*). Caso o ato psíquico seja rejeitado, é então objeto de recalcamientos para se converter em inconsciente. Se é aceite pela censura discorre num segundo sistema liminar, pré-consciente (Pcs) (capaz de o tornar consciente) ou passa para o sistema consciente (Cs). Não obstante, Freud analisou na prática clínica que a tomada de consciência de uma representação inconsciente, até então recalcada, nem sempre implica uma anulação dos efeitos, nem produz

¹⁶² *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, VIII, p. 438; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989, III, p. 35[151], apud Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 233. (texto policopiado).

¹⁶³ Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 233. (texto policopiado).

¹⁶⁴ “O ensaio de 1915 começa por destacar que o inconsciente na psicanálise assinala o conjunto de representações que sofreram a vicissitude do recalcamientos. A essência do processo de recalcamientos (...) não consiste em abolir, em eliminar a representação que representa a pulsão, mas em impedir que se torne consciente.”, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, X, p.264; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989 III, p. 125 [153], apud Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 233. (texto policopiado).

uma transformação súbita do estado psíquico do paciente. Acontece que o recalçamento ainda está presente e continua a produzir efeitos.

Do ponto de vista da hipótese tópica, a representação existe em duas formas e situa-se em diferentes instâncias do aparelho psíquico. "Na realidade, não há levantamento do recalçamento até que a representação consciente, depois de vencidas as resistências, tenha entrado em ligação com os vestígios de memória inconsciente."¹⁶⁵

No capítulo sobre os sentimentos inconscientes do ensaio de 1915, Freud expande o significado de determinados conceitos psicanalíticos, particularmente a antítese do conceito da representação consciente/inconsciente, para descortinar a possibilidade de existência de moções-pulsionais, sentimentos e sensações inconscientes¹⁶⁶.

À pulsão está reservado o campo das manifestações afetivas, sem nunca se tornar objeto da consciência, mas sim da representação em que se revela (e dos seus representantes verbais).

Freud assinala que, da mesma forma que a pulsão não se pode tornar consciente, os sentimentos não podem ser recalçados, apenas os seus representantes verbais (significantes). O verdadeiro propósito do recalçamento é a supressão do desenvolvimento do afeto, e quando o objetivo é atingido pode-se dizer, de certo modo, que esses afetos são "inconscientes" (processos de descarga) — foram eliminados — ou melhor, passam a ter a forma de representações inconscientes (traços de memória).

Genericamente, na normalidade psíquica, a consciência (sistema Cs) tem controlo total sobre a motricidade, assim como sobre os afetos. Não obstante, em casos clínicos, como é o exemplo da histeria ou das neuroses, o recalçamento não bloqueia uma determinada moção pulsional, permitindo que esta desponte numa manifestação de afeto. E, em situações mais extremas, como acontece no caso das psicoses, a consciência deixa de surtir qualquer controle sobre a motricidade.¹⁶⁷ Assim, o recalçamento é fundamentalmente um sistema que sujeita as representações à fronteira do sistema do inconsciente e do pré-inconsciente.

¹⁶⁵ *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, X, p. 274-5; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989, p. 134[162], apud Peneda, João, "Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética", tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 141. (texto policopiado).

¹⁶⁶ Estas "moções-pulsionais, sentimentos e sensações inconscientes" podem vir a ter expressão na experiência do gesto implícito nos processos performativos.

¹⁶⁷ "O inconsciente procura fazer valer as suas moções pulsionais e a consciência defende-se através do recalçamento; o resultado é a angústia, isto é "o desenvolvimento do afecto directamente a partir do Ics. Nesse caso, o afecto tem sempre o carácter de angústia, que é aquilo em que todos os afectos recalçados se transformam.", in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, X, p. 278; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989, III, p. 138[164], apud Peneda, João, "Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética", tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p.144. (texto policopiado).

Freud dedica especial atenção ao fenómeno do recalçamento que acontece entre o inconsciente e o pré-consciente, e acrescenta uma perspectiva económica ao processo psíquico dinâmico e tópico da dimensão metapsicológica.

O ponto de vista tópico tem que ver com a localização das inscrições e dos afetos; o dinâmico refere-se às forças, conflitos e formações de compromisso, a partir dos quais se constata que o psiquismo não é só composto por formas, como também por interações. Já o ponto de vista económico diz respeito ao fator quantitativo, uma vez que reforça ou subtrai a potência das forças, segundo três diretrizes: investimento, contra-investimento e sub-investimento.

No capítulo V deste mesmo ensaio, Freud aprofunda o inconsciente enquanto representante das pulsões — “isto é, por moções de desejos, que procuram descarregar o seu investimento”, cujos movimentos de condensação e deslocamento correspondem a uma grande impermanência, indestrutíveis e intemporais.¹⁶⁸

Na perspectiva de Freud, o pré-inconsciente faz a mediação das ocorrências entre o inconsciente e o consciente, estando mais próximo das especificidades do último. Quando acede ao consciente encontrasse num estado de latência entre os processos primários e secundários. Concretiza-se sob a forma de censura e julgamento, permitindo ou não o acesso à consciência das moções pulsionais inconscientes.

Quanto ao consciente, do ponto de vista tópico, encontra-se no limiar entre o interior e o exterior, permitindo que ocorram impressões, apesar de limitadas. É no inconsciente que são registados os *traços de memória*, onde ocorre a maioria dos eventos psíquicos, tal como se verifica na prática clínica.

Por sua vez, é possível tomar consciência das representações recalçadas; porém, isso acarreta um forte esforço, um processo interno denso e de análise por oposição às resistências, para permitir que a verdade seja revelada. “No ensaio sobre o *Inconsciente*, Freud afirma que “tornar-se consciente não é apenas um mero acto de percepção, mas provavelmente um sobre-investimento, um avanço mais além na organização psíquica.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, X, p. 285; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989, III, p. 145 [170], apud Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 246. (texto policopiado).

¹⁶⁹ *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, X, p. 292; *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1989, III, p. 152[176], in Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 249. (texto policopiado).

O pensamento está associado a processos internos, os quais se revelam na consciência a partir de sinais de prazer e desprazer. Por vezes, esta circularidade entre os sistemas tópicos não acontece, como em alguns casos patológicos denominados sintoma, onde ocorre uma independência e uma autonomia entre eles.

Em suma, o inconsciente é o lugar das representações inconscientes, em modo de arquivo traumático. “Mas o inconsciente é ele próprio o representante do sentido em falta, de um objecto perdido que se manifesta numa nostalgia persistente na busca desse objecto.”¹⁷⁰. O estudo do inconsciente de Freud contribui para entender muitos dos paradoxos psíquicos. No que respeita ao processo primário, este sucede através de mecanismos de condensação e deslocamento, sendo que, no que concerne ao processo secundário, compete à consciência a unidade e a clareza dos conteúdos.

O inconsciente coletivo em Jung

Em contrapartida, Carl Gustav Jung, psicólogo analítico (1875-1961), e forte crítico das teorias de Sigmund Freud, defendeu que o impulso espiritual seria uma manifestação e projeção de arquétipos que existem no *inconsciente coletivo* transpessoal da humanidade.

Na psicologia analítica de Jung, o principal objetivo do ser humano é a *individuação*, ou seja, o processo pelo qual a consciência de um sujeito se individualiza ou se diferencia, numa busca psicoespiritual. O processo de *individuação* é, muito sucintamente, o processo da realização de *Si* mesmo, do *Self*, numa unidade com o Todo. Além do mais, Jung defendia que a psique tem uma tendência natural para o seu desenvolvimento (a *função transcendental*), e que procura resolver criativamente oposições, unificando conteúdos inconscientes e conscientes.¹⁷¹. E estendesse ao domínio das artes plásticas, dimensão a partir da qual se estrutura o processo criativo e a experiência transpessoal, não só para o autor, como também para o público¹⁷².

Outro contributo importante para o desenvolvimento da psicanálise foi o trabalho do psiquiatra Robert Assagioli (1888-1974). Este desenvolveu um sistema terapêutico

¹⁷⁰Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 250. (texto policopiado).

¹⁷¹ “The process of individuation could therefore be facilitated by encouraging the transcendent function through working creatively and imaginatively with dream images, symbols, and myths that represent the process of psychospiritual transformation.”, in Daniels, Michael, “Traditional Roots, and Evolution of the Transpersonal Perspective”, in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p. 40.

¹⁷² A desenvolver no capítulo 2.4. O corpo (psíquico, somático e espiritual) do espetador na experiência estética e ética, pp.108 – 111.

psicológico, teórico-prático, chamado *psicossíntese*¹⁷³ (Assagioli, 1993), que integra explicitamente a dimensão espiritual da experiência humana, na tentativa de integrar as tradições espirituais¹⁷⁴. Assagioli acrescenta à teoria do inconsciente coletivo de Jung a exploração e integração dos três reinos do inconsciente (“superiores”, “médios”, “inferiores”) para o desenvolvimento psicológico; e especialmente o inconsciente superior, como sendo a fonte de experiências místicas, intuições e aspirações superiores, imperativos morais, altruísmo, compaixão, gênio e iluminação¹⁷⁵.

A *psicossíntese* agrega várias técnicas práticas, incluindo a meditação e a mentalização¹⁷⁶, como auxílio na exploração transpessoal e integração. Através do trabalho com o inconsciente superior, Assagioli defende que a pessoa contata e expressa o *Higher Self* (Self Transpessoal, ou Self Espiritual), equivalente ao *Atman* (Self Universal ou *Soul of the Hindu Upanishads*), isto para ir além da *psicossíntese pessoal* (a conquista de uma personalidade bem integrada, centrada no ego pessoal) no sentido do espiritual ou *psicossíntese transpessoal* (a síntese do ego pessoal com o Self Superior).

b) Psicologia Comportamental (2ª força)

Enquanto a psicanálise ganhava força na Europa, no início e meados do séc. XX, simultaneamente predominava o *Behaviorismo* na psicologia americana – Psicologia Comportamental de Edward Thorndike e John B. Watson, e mais tarde por B. F. Skinner. Com foco no estudo do comportamento humano e animal, o *Behaviorismo* exclui a experiência espiritual, bem como o comportamento religioso. A Psicologia Comportamental não teve, contudo, representatividade nos restantes profissionais. Em meados do século XX, e no contexto americano, surge a Psicologia Humanista, considerada como a 3ª força, com o trabalho pioneiro de Abraham Maslow (1908-1970) e Carl Rogers (1902-1987) na área da psicoterapia e aconselhamento.¹⁷⁷

c) Psicologia Humanista (3ª força)

¹⁷³ Este sistema de terapia, *psicossíntese*, foca-se nas atividades que conduzem à progressão dos seres humanos em direção ao seu desenvolvimento, sem nunca utilizar a palavra espiritual relacionada com assuntos religiosos. Plano onde se gera os processos criativos, e onde acontece a *experiência de pico* na performance.

¹⁷⁴ Tal como Jung, Assagioli teve um forte interesse na espiritualidade, no misticismo e no oculto; tendo mesmo sido estudante de rajayoga, assim como do professor esotérico teosofista Alice Bailey.

¹⁷⁵ Plano onde se gera os processos criativos, e onde acontece a “experiência de pico” na performance. A desenvolver na segunda-parte.

¹⁷⁶ Metodologias fundamentais para esta investigação desde o início do projeto, entendidas no contexto da proto-performance, e do atelier enquanto *campo expandido*, no Item Metodologias, p. 16.

¹⁷⁷ Daniels, Michael, “Traditional Roots, and Evolution of the Transpersonal Perspective”, in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p. 41.

Com raízes no humanismo, na fenomenologia e no existencialismo, a psicologia humanista enfatiza e procura promover a racionalidade humana, a saúde mental, a experiência interior positiva e a plena realização do potencial individual (*self-actualization*). Também tem como princípio aprofundar o interesse pelas experiências humanas “superiores”, normalmente negligenciadas pela psicologia *mainstream*, tais como amor, empatia, criatividade, intuição, experiências místicas, altruísmo e compaixão. Maslow interpretou estes fenômenos transformadores como expressões da natureza universal (biológica) humana.¹⁷⁸

Carl Rogers centrou-se no entendimento estritamente humanista (biológico-psicológico-existencial), em detrimento de uma interpretação religiosa ou metafísica dos impulsos, tais como felicidade, divindade e sentido de realização. Às tensões expressadas no trabalho de Maslow e de Rogers (nomeadamente, o fato de reconhecerem a importância das experiências e motivos espirituais e de defenderem uma perspectiva biológica-humanista-existencial), seguiram-se conflitos de interesses. Se, por um lado, alguns psicólogos se desvincularam das ideias religiosas e espirituais da psicologia humana, outros procuraram consistentemente consolidar e promover preocupações espirituais existenciais e psicoterapêuticas. Por conseguinte, no final dos anos 60 do século passado, Maslow, juntamente com os seus colegas Stanislav Grof, Anthony Sutich e Miles Vich, introduzem a Psicologia Transpessoal.

d) Psicologia Transpessoal (4ª força)

A difusão do uso de drogas psicadélicas, paralelamente ao desenvolvimento cultural e social nos anos 60, teve uma profunda influência no rumo da psicologia transpessoal. Os estudos com o LSD, mescalina e outros alucinogénios, eram vistos como facilitadores de estados válidos de consciência espiritual. A título de exemplo, Grof aprofunda estas práticas com o LSD como meio para uma experiência holotrópica (orientada para a totalidade), a partir do qual é possível alcançar um maior entendimento de si mesmo, e obter uma cura psicológica. A partir destas práticas, Grof concluiu também que, especialmente com doses elevadas de LSD, é possível alcançar uma variedade de experiências transpessoais extraordinárias, pelas quais o sentido de tempo, de espaço, e do *self*, alteram drasticamente a percepção ordinária entre mente e matéria¹⁷⁹.

¹⁷⁸ “Maslow’s own research on what he termed self-actualization people (Maslow 1962/1968, 1954/1970, 1973), found that many report experiences of transcendence, including peak or ecstatic moments of self-forgetting, as well as a strong “metamotivational” desire to actualize universal transcendence values, such as justice, unity, beauty, and perfection.”, in Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in “Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p.42.

¹⁷⁹ Assim também aconteceu na performance “P.O.R.T.A.L. #1”, 2011, na percepção do tempo durante a suspensão e vivência transpessoal, aparentemente “desajustada” da realidade, como já descrito.

Em 1970, depois do uso de LSD ser proibido pelo estado norte-americano, Grof desenvolve, juntamente com a sua mulher Christina Grof, uma técnica chamada *Holotropic Breathwork* — e que envolve longas sessões de hiperventilação, acompanhadas de música evocativa, bem como trabalho corporal — através da qual é possível atingir estados de consciência semelhantes.

Em suma, talvez a contribuição mais importante feita por Grof, desde a abordagem psicodélica-holotrópica (*psychedelic-holotropic*), seja o reconhecimento do seu alcance, de uma riqueza e variedade extraordinários, nomeadamente, de uma consciência cósmica, ou de outras categorias místicas, bem como de experiências religiosas mais tradicionais.

Apesar de tudo, para muitos investigadores, a espiritualidade continua a ser o foco do transpessoal. E nos anos 60, enquanto se deu uma explosão na procura de experiências com drogas psicadélicas, também surgiu um forte interesse entre americanos e europeus por religiões alternativas — sobretudo o Hinduísmo e o Budismo — bem como pelas formas de meditação orientais.

A maior parte destes interesses surgiu com a Geração *Beat* de escritores de 1950, incluindo Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), e William S. Burroughs (1914-1997), cujas ideias sociais radicais e de libertação espiritual influenciaram fortemente os poetas europeus, com o Transcendentalismo Americano e o Budismo Zen. O escritor e filósofo britânico Alan Watts (1915-1973) também demonstrou um interesse ocidental significativo pelas filosofias orientais, especialmente através dos livros “The way of Zen” (1957) e “Psychoteraphy East and West” (1961). Sob a influência de Watts, os ensinamentos orientais passaram a ser vistos por muitos como exemplos práticos e psicologicamente sofisticados, além de promissores para um crescimento psicológico — desde a experiência direta e pessoal —, e sem relação alguma com qualquer religião ocidental tradicional. Estas filosofias não só foram assimiladas pela contracultura popular da época, como também passaram a dominar cada vez mais a psicologia transpessoal académica, influenciando escritores e professores como Sri Aurobindo, Ram Dass e Chögyam Trungpa. Embora o Hinduísmo e o Budismo tivessem tido uma influência evidente na investigação da psicologia transpessoal, outros ensinamentos místico-religiosos, incluindo a Kabbalah, Misticismo Cristão, Xamanismo, Sufismo, Taoismo, Neopaganismo, Teosofia e Filosofia Gurdjieffiana, também tiveram fortes repercussões.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Daniels, Michael, “Traditional Roots, and Evolution of the Transpersonal Perspective”, in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p. 41.

1.5.2. História: perspectivas em Psicologia Transpessoal da espiritualidade e do fenómeno do transpessoal.

Definir e entender a espiritualidade, bem como o fenómeno transpessoal, continua a ser uma questão muito importante na contemporaneidade. De salientar que nos últimos anos tem surgido uma crescente abordagem das questões espirituais e psicoterapêuticas, enquanto a psicologia transpessoal se tornou uma espécie de “reliquia” dos anos 60, e sobretudo dos seus excessos (exploração psicadélica, etc.).

Ironicamente, as condições que levaram a um distanciamento do termo transpessoal do campo da espiritualidade são agora subvertidas, na medida em que, enquanto o termo espiritualidade passa a ter uma maior aceitação (visto originalmente como tabu), o termo transpessoal¹⁸¹ passa agora a sofrer dos próprios preconceitos que o levaram a ser abraçado inicialmente.

Apesar de não existir uma posição universal dentro do próprio campo científico, dificultando a aceitação da psicologia transpessoal, seguem-se quatro perspectivas distintas que poderão guiar-nos o estudo:

- Perspetiva religiosa: na qual o transpessoal e o espiritual se relacionam com a aceitação de uma realidade divina, que transcende a existência mundana (por exemplo, Deus, Brahman, Ser Superior, Dharma, Tao, Grande Espírito, etc.).

- Perspetiva psicológica: a experiência e o comportamento transpessoal são averiguados como expressões de processos psicológicos subjacentes. Esta perspetiva aproxima-se da psicologia social, cognitiva, psicodinâmica e neuroteológica.

- Perspetiva humanista/existencial/feminista: a espiritualidade tem sido entendida como uma parte essencial da experiência humana, pelo qual cada individuo desenvolve um entendimento e uma relação mais profunda e autêntica com o próprio e com o outro.

- Perspetiva ecológica: focada numa relação intensa com o mundo natural a partir de uma perspetiva mais responsável, ética e espiritual (vida, outras espécies, Gaia, cosmos).¹⁸²

De forma a situar e compreender estas perspetivas, faremos um enquadramento dos desenvolvimentos históricos importantes da mudança do pensamento humano sobre o *self* e o espiritual, como contributos para um mapeamento eficaz.

Vários escritores referem as datas de 800 a.C. e 200 a.C. como o período em que ocorre uma mudança na consciência humana, como *ponto de inflexão* da perspetiva do entendimento

¹⁸¹ Apesar de tudo é inegável dizer que o conteúdo da psicologia transpessoal esteve sempre relacionado o estudo da espiritualidade.

¹⁸² Talvez possa considerar o foco desta investigação no âmbito da trilogia das perspetivas psicológica, humanista/existencial/feminista e ecológica.

de si própria e da relação do Homem com a natureza e o sobrenatural, chamado de *período axial*, e que divide o período *pré-axial* (900 a.C.) e o período *pós-axial* (correspondente à Era comum).

São característicos do período pré-axial religioso o xamanismo, as crenças e as práticas baseadas na interseção entre o espiritual (sobrenatural), o natural e o humano. As sociedades deste período priorizavam de tal forma a harmonia da vida comunitária, na sua relação com os espíritos e a natureza, que a religião tinha como função principal manter a respetiva ordem natural (envolvendo rituais, práticas de sacrifício, de magia e oração).

As catástrofes naturais eram percebidas como uma perturbação da paz causada ora pelas ações da própria comunidade, tais como o rompimento de determinados tabus, ora por alguma perturbação externa maligna e de ordem mágica, sendo da responsabilidade do líder religioso (xamã, sacerdotisa ou padre) identificar o “transgressor” e fazer a ponte entre o *submundo* e o *mundo*, para “sara” e restabelecer a ordem dos processos cíclicos naturais. A garantia do bem-estar, segurança e sobrevivência da comunidade era prioritária, e, para isso, cada indivíduo tinha um papel bem definido, de tal maneira que o sentido de individualidade ou até mesmo de um *eu pessoal* separado não existia.

Durante o período pré-axial, o mundo é visto como um lugar sagrado de interconexões e interdependências com o reino espiritual, onde predominava o princípio feminino do culto da Deusa (tal como acontecia no período pré-histórico), com ênfase na fertilidade, no cuidado e na nutrição.¹⁸³

A grande mudança ocorre nas culturas da Idade do Ferro (1200 a.C. e 1000 d.C.), nomeadamente no Próximo Oriente, na Europa, Índia, China e Japão, por volta dos anos 800 a.C., durante o período axial. O desenvolvimento tecnológico foi determinante neste período, por desencadear mudanças profundas e incontornáveis, tanto na agricultura como nos sistemas sociais, nas expressões artísticas, bem como nas crenças e práticas religiosas, e ainda na alteração do princípio de comunidade para prevalecer a ideia de individualidade, assente numa relação distinta com o divino, com a natureza e com a sociedade. Em particular, a noção de progresso e conquista heroica tornam-se pilares de uma procura individual pela salvação e perfeição, envolvendo obrigatoriamente um processo de luta e sofrimento.

A conquista passou a ser pelo controle e subjugação dos desejos e imperfeições físicas do indivíduo (da abolição do *selvagem* para a ideia de elevação), em prol do cultivo das

¹⁸³ “Pre-axial religion is therefore essentially life-affirming in its outlook, rejoicing in sensory experience, pleasure, natural growth, wellness, and fullness”, in Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in “Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p.44.

qualidades intelectuais e espirituais, supostamente superiores (racionalidade, autoconhecimento, disciplina, desapego, consciência ética, compaixão e empatia).

Neste sentido, podemos observar que as filosofias axiais idealizam e apelam para as virtudes essencialmente *masculinas*¹⁸⁴, tais como força, coragem, controle, racionalidade, desapego e disciplina militar.

Tal como Karen Armstrong (2006)¹⁸⁵ demonstrou, os temas de ordem axial estão presentes na génese de todas as religiões mundiais modernas (pós-axial), inclusivamente as religiões Abraâmicas (Judaísmo, Cristianismo, Islamismo), Budismo, Hinduísmo (especialmente Vedanta e Sânquia), Confucionismo, Taoísmo, Jainismo, Siquismo e Zoroastrismo.

Pre-axial	Axial
Tribal Society; Community	Patriarchy; Aristocracy
Sharing; Communal Goods	Possession; Personal property
Co-dependence	Individuality
Heterarchy	Hierarchy
Social function	Heroic quest
Taboo; Custom	Rule; Law
Social conformity	Personal discipline
Mutual control	Individual control
Co-dependentes	Masters (Human ans "ascended")
Sustance	Perfection
Stasis	Progress
Healers; Shamans	Sages; Saints
Magic	Mysticism
Mind-body union	Mind-body split
Realism	Idealism
Non-rational Knowing	Rational knowing
Many Spirits (polytheism)	One Spirit (monoteism)
Many Ways	The (One) Path
Beneficent Goddess	Ruling God
Female exemplar	Male exemplar
Mother	Father
Healing	Salvation
Passion	Dispassion (Compassion)
Ease; Enjoyment	Struggle; Suffering
Immanence	Transcendence
Fullness	Emptiness
Visionary experience	Formless enlightenment

TABELA 1 - Social, Mythological and Religious Elements in Pre-Axial and Axial Thought¹⁸⁶

¹⁸⁴ Atualmente assistimos a um período de mudança de consciência e de polaridade para o feminino — pólo de compaixão, amor, afeto, etc.

¹⁸⁵ Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in "Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, "The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology", Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p.45.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.44 e 45.

Do mesmo modo que se verifica que estas religiões dominaram o pensamento moderno sobre espiritualidade, também os temas axiais e pós-axiais são fundamentais para o estudo da psicologia transpessoal, levando-nos a duas conclusões: em primeiro lugar, o absoluto, o ancestral e a Realidade do Espírito; em segundo lugar, a realidade relativa e dependente do mundo fenomenal.

A tabela acima ilustrada faz a distinção das mudanças na consciência do ser humano, da percepção da natureza e função da religião, correspondendo e ajustando-se ao sistema social e mitológico de cada período.

Três Vetores do Desenvolvimento Transpessoal

Nesta medida, entende-se que a maioria das religiões pós-axiais tem como princípio soteriológico¹⁸⁷, ou seja, têm como objetivo o *caminho para a salvação espiritual*, o aperfeiçoar da consciência humana, para a realização final de uma consciência absoluta e em união com o Espírito — denominado no pensamento transpessoal *corrente ascendente*¹⁸⁸, por Ken Wilber¹⁸⁹. E que defende um caminho de transcendência (relativo ao mundo manifestado) individual, através de um aprimoramento da consciência, na conquista de uma consciência espiritual “mais elevada”, em que o propósito de vida é afastar-se da experiência sensorial ordinária do mundo fenomenal, para se identificar com a realidade transcendental absoluta da consciência espiritual — um posicionamento com base no prolongamento do pensamento axial e pós-axial.

Outra posição soteriológica sobressai no pensamento pós-axial, denominada por Wilber *corrente descendente*¹⁹⁰, com ênfase na experiência humana manifestada no progresso, evolução, salvação e transformação, aplicados ao mundo. Portanto, aqui o foco não é tanto a conquista individual dos estados transcendentais de consciência espiritual, mas a conquista da mudança positiva do mundo, e o desenvolvimento da empatia por meio de intervenções ativas com motivação espiritual (individuais e/ou coletivas).

De certa maneira, encontramos na *corrente descendente* pós-axial o desenvolvimento de algumas das características pré-axiais (como por exemplo, a relação do indivíduo com a

¹⁸⁷ Relativo à soteriologia, ou à doutrina ou estudo da salvação do homem por um redentor (ex.: teologia soteriológica).

¹⁸⁸ Wilber, K., "Sex, ecology, spirituality: The spirit of evolution", ed. Shambala, Boston, 1995, Wilber, K., "A brief history of everything", ed. Gill & MacMillan, Dublin, 1996; apud. Daniels, Michael, "Traditional Roots, History and Evolution of the Transpersonal Perspective", in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, "The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology", ed. Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p. 45.

¹⁸⁹ Ken Wilber (Kenneth Earl Wilber Jr., Oklahoma, Estados Unidos, 21 de Janeiro de 1949), apesar de fundador da escola da Psicologia Transpessoal, desassociou-se da mesma. Criador da Psicologia Integral, e de forma mais geral, do Movimento Integral. Tem uma vasta obra com foco numa visão integrativa das áreas do conhecimento tais como, ciência, arte, filosofia e espiritualidade. Aborda sobretudo o estudo da ciência e religião, com base tanto na experiência pessoal, como na de diversos místicos de algumas das grandes tradições de sabedoria ocidentais e orientais; complementando-o com a sua releitura transpessoal da psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

¹⁹⁰ Wilber, K., "An informal overview of transpersonal studies." *Journal of Transpersonal Psychology*, 27(2), 1995, pp. 107-129

comunidade, e espiritualidade imanente). Neste sentido, verifica-se que as mudanças religiosas e filosóficas que ocorreram na era axial e pós-axial integram efetivamente ambas as *correntes* (ascendente e descendente¹⁹¹). Contudo, e de acordo com Wilber, terá sido em algum momento histórico posterior que as *correntes ascendentes e descendentes* começaram a divergir, e eventualmente resultaram em abordagens filosóficas e religiosas unidimensionais, ou seja, “somente *Ascendente*” ou “somente *Descendente*”.¹⁹²

Do ponto de vista de Daniels, as identificações usuais de correntes descendentes confundem duas posições soteriológicas fundamentalmente distintas, que podem ser caracterizadas por:

1. Perspetiva psicológica profunda;
2. Perspetiva participativa relacional.

A Perspetiva psicológica profunda defende que o desenvolvimento transpessoal compreende a exploração e a integração do “material” do inconsciente que se pode caracterizar por espiritual (Assagioli¹⁹³, Grof¹⁹⁴, Jung¹⁹⁵, entre outros). Por contraste, a perspetiva participativa relacional defende que o desenvolvimento transpessoal se cinge a uma realização e expressão espiritual em conexão com o outro e com o mundo. Exemplo destas relações é a espiritualidade das comunidades indígenas, espiritualidade feminina, ecologia transpessoal, visão participativa (emancipação do egocentrismo, participação co-criativa).

Neste sentido, Daniels propõe que o termo *descending* (descendente) deveria ser limitado à perspetiva psicológica profunda (na medida em que implica notoriamente descer às profundezas do inconsciente). Por oposição à perspetiva participativa relacional, o mesmo autor refere *extending* (expansão) como uma melhor abordagem, na medida em que implica o alargamento das fronteiras para lá dos limites auto-referenciais, de modo a abranger os demais indivíduos e prolongar os sistemas ecológicos e económicos. Esta distinção implica a

¹⁹¹ Podemos exemplificar as seguintes visões: o foco de Buda tanto na iluminação pessoal, como na compaixão pelo outro, ou nas ideias de Platão em domar as paixões, como preocupação pela justiça social, ou, nas ideias de Confúcio relativas à disciplina pessoal e importância da ordem social.

¹⁹² “Although Wilber’s distinction between ascending and descending spiritual currents is a useful guide in many respects, there are certain difficulties with this formulation, particularly when considering descending current. Firstly, the term descending could be seen as somewhat derogatory. (...). Secondly, the descending current often appears overly inclusive, for example in the way that it may embrace Jungian, psychedelic-holotropic, feminist, and ecological approaches to the transpersonal¹⁹². Finally, the meaning of the term descending is left essentially unclear and imprecise. What kind of descent is meant? Descent to what?”, in Hartelius, Glenn, e Roy, Paul J., *A Brand from the Burning — Defining Transpersonal Psychology*, in “Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, Reino Unido, 2013, p.46.

¹⁹³ Assagioli, R. “Transpersonal development: The dimension beyond psychosynthesis”, HarperCollins, London, UK, 1991. Assagioli, R. “Psychosynthesis: The definitive guide to the principals and techniques of psychosynthesis.”, Thorsons, London, UK, 1993.

¹⁹⁴ Grof, S., “The adventure of self-discovery.”, ed. State University of New York Press, Nova York, 1988. Grof, S., “Psychology of the future: Lessons from modern consciousness research.”, Albany, ed. State University of New York Press, Nova York, 2000.

¹⁹⁵ Jung, C. G., *Collected works of C. G. Jung*, “Symbols of transformation” (Vol. 5), ed. Routledge London, 1967. Jung, C. G., *Collected works of C. G. Jung*, “Psychology and religion: West and East”, (Vol. 11)., ed. Routledge London, 1969.

identificação de três abordagens soteriológicas: ascendente, descendente e expansiva (*ascending, descending and extending*).

Muitas das abordagens transpessoais reconhecem estes três vetores, para os relacionar numa perspetiva integral (mesmo que, por vezes, se possa dar mais ênfase a um do que a outro)¹⁹⁶, e de forma a promover o desenvolvimento transpessoal de superação do egocentrismo, por meio da facilitação de: 1) Sabedoria e fé (ascendente); 2) Psicologia integrativa e esperança (descendente); 3) Compaixão e clareza (extensão).

Na sequência do estudo de campo da psicologia transpessoal, até aqui analisada, compreendeu-se que a mesma é baseada no estudo do domínio da psique e da expansão do *self*, além do individual ou pessoal, para abranger aspetos mais amplos da dimensão espiritual e da compreensão do comportamento humano, da vida psíquica e do cosmos. Ainda que possamos encontrar a espiritualidade fora do domínio da religião, em relação com a natureza, ou em práticas fora de diretrizes institucionais, como por exemplo, a meditação individual, ou até mesmo através da arte.

	<i>Ascending</i>	<i>Descending</i>	<i>Extending</i>
Metaphor	Height	Depth	Breath
Keyword	Enlightenment	Individuation	Participation
Key Virtues	Wisdom, Faith	Integration; Hope (confidence)	Compassion; Charity (love)
Tradition	Religion	Psychology	Humanism
Realm of exploration	Higher mind; "Superconscious"	Unconscious; Dynamic ground	People; world
Ego as	"Lower" self	Partial psychic system	Egocentrism; Anthropocentrism
Transcending Union of	"Lower" nature Self and Divine	Psychic divisions Conscious and unconscious	Self centeredness Self and other

TABELA 2 - Three Vectors in Transpersonal Development.

¹⁹⁶ A este respeito, o Integral Yoga of Aurobindo (1970, 1990), a Integral Life Practice de Wilber (Wilber, et al., 2008) a Integral Transformative Practice de Leonard and Murphy (1995) entre outros, poderão ser vistos como movimentos integrativos importantes para os seus desenvolvimentos.

II. Do espiritual na arte — perspectivas — do séc. XX à atualidade

“In reaching for an understanding of the whole, we will need to fit existing parts together and often add something from our own stock — ideas, recognitions, a sense of pattern that can make the elements reasonably coherent.”¹⁹⁷

Neste capítulo iremos analisar o que se entende por espiritualidade na arte, do modernismo aos dias de hoje, sem, contudo, pretender fazer um estudo aprofundado da história da modernidade, mas sim compreender o princípio do “chamamento” do espiritual na arte; e sobretudo as suas possíveis reverberações na arte contemporânea. Esta componente teórica da investigação — e do estado da arte — tem como propósito principal apoiar o meu trabalho prático, e não constituir, propriamente, um “corpo” puramente teórico da tese. Neste sentido, faremos uma análise seletiva de um conjunto de obras e de artistas, enquanto exemplos dos processos de trabalho para a concretização de uma obra espiritual, de forma a destilar o pensamento e as preocupações subjacentes. E, a partir daí, construir uma conceção do espiritual na arte (do modernismo, aos dias de hoje), num diálogo com a minha prática — e as devidas interseções e verificações com o domínio do transpessoal — mais concretamente do contributo espiritual da performance no reconhecimento do corpo (físico, psíquico, espiritual) como significante de conteúdo e construção cultural, tendo por foco o universo feminino e a experiência do *numinoso* e do transpessoal na arte contemporânea.

Vários têm sido os historiadores e críticos de arte que deram um contributo para o tema da arte e espiritualidade; não obstante, destaco para este estudo os seguintes livros como basilares para a construção do meu pensamento e trabalho prático: *The Spiritual In Twentieth-Century Art* de Roger Lipsey (1988), *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*, Leesa K. Fanning (2018), *The Reenchantment of Art*, de Suzi Gablik (1991), e *Art and Sustainibility*, de Sacha Kagan (2011). Todos eles partem da necessidade de explicar o entendimento da essência espiritual na arte, ou seja, o sentido individual da espiritualidade.

Lipsey foca-se no legado dos artistas e dos respetivos movimentos do século XX, para o entendimento da espiritualidade na arte e do seu contributo para os dias de hoje — fazendo um percurso desde o abstracionismo à *avant-garde* russa, passando pelas “novas” expressões plásticas, tais como os movimentos Orpheu, Dadaísmo, e inclusive Marcel Duchamp; explorando também autores americanos, tais como Jackson Pollock, Mark Rothko, entre outros; trazendo também ao nosso conhecimento mestres menos lembrados pela história —

¹⁹⁷ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover Inc, Mineola, Nova Iorque, 1988, p. 4.

“*Modest Masters*”, entre outros. Em contrapartida, Fanning¹⁹⁸ apresenta uma visão pessoal e profissional da coleção de objetos artísticos e artefatos de diferentes períodos de tempo, e das diversas culturas de todo o mundo, representados na coleção do Museu de Arte Contemporânea Nelson Atkins, de quem é curadora; procurando explicar a essência da espiritualidade na arte, e a forma como esta dimensão pode ser apreendido na arte contemporânea; argumentando que a arte pode ser facilitadora de uma experiência mais significativa e transformadora do ser e do *todo*¹⁹⁹ (em foco na presente investigação).

Fanning defende que um dos motivos pelos quais este tema da espiritualidade permanece sub-representado poderá ser o fato de nele estar implícito um sentimento de vulnerabilidade, no sentido de romper com as “certezas e seguranças” estabelecidas pelo conforto da herança pós-renascentista —, onde a razão determinou o sentir. No início do século XX, o filósofo e psicólogo Willian James, no livro *The Varieties of Religious Experience*, escreveu que o inefável é um aspeto fundamental da experiência espiritual pessoal. Da mesma forma, o filósofo Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) afirmou a dificuldade em expressar o pensamento metafísico, na medida em que se trata de “running against the boundaries of language”²⁰⁰, tendo ainda dito: “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.”²⁰¹ Na verdade, o mundo ocidental valoriza as palavras escritas e faladas — e suas origens no pensamento racional e discursivo — em detrimento do pensamento intuitivo.

A título de exemplo, Storr²⁰² admitiu a sua resistência a obras que minam a sua propensão à lógica e ao pensamento crítico (no seguimento do extremo enraizamento cartesiano na nossa sociedade): “Storr acknowledged the unsettling effects of Kami’s²⁰³ portraits of people with eyes closed who seem to have achieved a “state of grace,” monumental paintings of hands in prayer, and light-filled domes of sacred structures. Storr admitted his resistance to works that cause “thoughts I would rather avoid, awareness I would rather suppress, and, yes, yearnings I would prefer to disavow.” He struck at the heart of the matter: spiritual art undermines his

¹⁹⁸ “This publication formally began when I created an archive of hundreds of works of art based on my aesthetic preferences, which tend toward abstraction and minimalist works, combined with what I believed to be spiritual content. (...) For me, they raise fundamental philosophical questions: What does it mean to be human being? How do we want to live? Each work of art poses its own questions, and readers are invited to consider diverse expressions of the spiritual from around the world.”, Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.19.

¹⁹⁹ Para acrescentar novos conteúdos, além das publicações *O Espiritual em Arte: Pintura Abstrata 1890-1985*, de Maurice Tuchman (1986) e *Magiciens de la terre*, de Jean-Hubert Martin (1989), enquanto referências especializadas no domínio da espiritualidade na arte.

²⁰⁰ Ludwig Wittgenstein citado in Still Points of the Turning World 2006, 14, *apud.*, Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.33.

²⁰¹ Wittgenstein 1999 [1921], 108, *apud.*, Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.33.

²⁰² Robert Storr, um profissional do mundo da arte e autodenominado “ardent skeptic”.

²⁰³ Y. Z. Kami (nascido em Kamran Youssefzadeh, 1956) é um artista iraniano-americano que vive em Nova Iorque. Conhecido pelos retratos de grande escala de Kami, pintados a óleo sobre linho, e que recriam a experiência de um encontro “cara a cara”. Através de uma névoa mate e uniforme, retrata os seus sujeitos com os olhos abertos ou fechados, ora a olhar para a frente, ora para baixo. Kami inspira-se num vasto leque de textos filosóficos, literários e religiosos, de forma a situar o “desconhecido” na forma material. [https://www.artsy.net/artist/yz-kami, consultado a 13 de Janeiro 2023].

penchant for logic and critical thought because it “summons the prospect of unimaginable transcendence, of a peace beyond understanding.” More broadly Storr recognized the “discomfort” the contemporary art world has with “affirmative images,” and how the cognoscenti have “lost the capacity” or the “confidence required” to explore art that “speaks to longings for serenity.” He cautioned against an automatic negative reaction at a time when one’s desire for the spiritual may no longer be “repressed, contained, or sublimated.”²⁰⁴



Figura 54 - Y.Z. Kami, “Endless Prayers”, vista da exposição individual (21 Novembro de 2008 - 11 Fevereiro de 2009), na Fundação de Arte Contemporânea Parasol Unit, London.

Gablik e Kagan desenvolvem e aprofundam a visão de Fanning, da arte enquanto “entidade viva” capaz de transformar o mundo, — “I believe that art is a living entity that changes the world; it is a wellspring and a force field that we can tap and through that experience learn to live in new ways. Art transforms our very way of being. If it elevates our consciousness even momentarily, our reality changes within and new possibilities are revealed.”²⁰⁵. E que se estende a todos os que se preocupam com o futuro do nosso planeta, e pela sua sustentabilidade nas várias dimensões, física, psíquica e espiritual, da nossa existência.²⁰⁶ “It attempts to engage the whole being — not just the intellect but the emotional, psychological, ethical and spiritual parts of us as well. (...) I see it as a collective project, giving voice to what many people already believe and feel; ideas are expressed and woven together that are very much “in the air”, seeking their proper articulation in the community.”²⁰⁷.

Este estudo tem por foco a espiritualidade *sentida* (experiências diretas de conexão e de um sentido de si, com um mundo maior, bem como o efeito integrador e transformador de tais

²⁰⁴ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 37. Storr, Robert, “Every Time I feel the Spirit...”, in Y. Z. Kami: *Paintings* 2014, 26. “In concurrence with this publication, which views the spiritual in art as a continuum, Storr remarked that “there has been no period in the history of art... when no one was willing to take up the challenge of evoking “higher consciousness.” *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁵ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 19.

²⁰⁶ Nomeadamente, está a surgir em força, e cada vez mais, uma versão mais secularizada da espiritualidade, que não depende necessariamente de noções sobrenaturais, e que se distancia paulatinamente dos dogmas da religião, partindo de outras abordagens culturalmente mediadas, e mais inclusivas das diversas crenças e perspectivas dos indivíduos, sem impor uma única verdade absoluta. Esta visão espiritual está centrada em práticas que promovem a paz interior, a conexão com a natureza, a meditação, a compaixão e a busca por um propósito ou significado na vida.

²⁰⁷ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 2.

experiências), praticadas no contexto da arte (nomeadamente o pensamento de *oração* personalizada, meditação, e jornada artística)²⁰⁸, à margem de instituições religiosas e no âmbito do transpessoal²⁰⁹. De acordo com a pesquisa de Wink, Dillon e Fay (2005), a espiritualidade está associada ao narcisismo autónomo ou saudável, ou seja, "personal independence, high self-aspirations, and resistance to social pressures", para ser sinónimo de força ou autonomia do ego, e não fragilidade ou hipersensibilidade do ego²¹⁰.

2.1. Análise da espiritualidade enquanto experiência *direta*

“A espiritualidade tem base em experiências diretas de dimensões numinosas normalmente invisíveis da realidade (...). Não é necessário um local especial ou pessoas oficialmente indicadas para mediar o contato com o divino. O contexto no qual experienciam as dimensões sagradas da realidade, incluindo a própria divindade, é oferecido por seus corpos e pela natureza.”²¹¹

Historicamente, o termo espiritual²¹² tem antecedentes na linguagem de cariz judaico-cristã, com base no princípio descrito por uma força animadora e sobrenatural, uma figura divina, Deus.

Apesar da espiritualidade ter estado associada às religiões e ao sagrado, no domínio da tradição judaico-cristã, as crenças institucionalizadas, como doutrinas ou credos, também podem surgir fora desse domínio, e até mesmo autonomizar-se ou integrar outras áreas da condição humana. Verifica-se que, tanto as pessoas que *acreditam*, como aquelas que *não acreditam*, têm experiências espirituais, incluindo o amor, êxtase e bênção, nomeadamente na dimensão da experiência estética aqui em foco.

“The term spirituality is evolving to encompass more than connection to a deity or a designated sacred other. Instead, for some it may be the experience of communion with others, or connection with community or nature, or even a sense of interconnectedness with the world in its entirety that is perceived as sacred (...). This sense of interconnection is more than existential succor for, as the experienced frame of existence expands from isolated individual

²⁰⁸ No contexto da “arte e serviço” e da sua *espiritualidade prática* inerentes, a desenvolver no capítulo 2.3. *Arte e Serviço: do espiritual na arte contemporânea*, pp. 100 – 108.

²⁰⁹ Como já referido, o conteúdo da psicologia transpessoal consiste em três temas: “(1) uma psicologia além do ego, ou seja, o estudo de fenômenos nos quais o indivíduo experimenta ou aspira à experiência pessoal de algo mais elevado do que o eu baseado no ego; (2) uma psicologia integrativa/holística, que é o estudo do indivíduo humano como parte de um cosmos interconectado; e (3) psicologia transformativa, ou o estudo de como os humanos atingem seus potenciais mais elevados, tanto individual quanto coletivamente., in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 27.

²¹⁰ Wink, P., Dillon, M., & Fay, K. (2005). “Spiritual seeking, narcissism, and psychotherapy: How are they related? *Journal for the Scientific Study of Religion*,” p. 154.

²¹¹ Grof, Stanislav, “Respiração Holotrófica”, Ed. Numina, São Paulo, 2010, p. 26, in Storni, Aline Telles, “Hatha -Yoga: corpo e espiritualidade”, tese Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba na Linha IV – como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Orientadora: Profa Dra Maria Lucia Abaurre Gnerre, 2013.

²¹² Etimologicamente evolui do grego (*pneuma*) e do latim (*spiritus*), que significa respiração ou vida, ou força vital que respira.

to interrelated community and cosmos, a process of transformation ensues. This interlinking of the sense of self with its context, which is both far broader and more enduring than tying it to any parochial vision, is a transpersonal process, perhaps similar to what Friedman (...) called self-expansiveness. These views are consistent with those of Walsh and Vaughan (...), who emphasized that transpersonal psychology is based on an expansion of the sense of self "beyond (trans) the individual or personal to encompass wider aspects of humankind, life psyche, and cosmos".²¹³

Começaremos por fazer uma reflexão sobre o sentido do espiritual enquanto experiência individual, para depois relacionarmos esta experiência com a percepção *numinosa* sentida através do corpo — como dito, e que se repercute, *numa expansão do sentido do self "para além (trans) do indivíduo ou pessoal, para abranger aspectos mais amplos da humanidade, da psique da vida e do cosmos*.

Lipsey aponta que, para alguns, a espiritualidade é uma herança recebida através dos pais, ou por uma determinada comunidade religiosa, por vezes integrada até de forma inconsciente, sobre o princípio da dualidade — “este mundo e o outro”, “Céu e Terra”, “Sagrado e Profano”, etc. Independente do credo, ou religião, importa destacar que o legado “impresso” permite que se desenvolva a capacidade de interiorização do sentido do visível e do invisível, quer do mundo interior do indivíduo como do próprio mundo.

“However, spiritual upbringing in childhood — regardless if one is Western or non-Western — leaves indelible impressions, whether or not the individual continues to participate in the practice.”²¹⁴ A título de exemplo, “Raised a Quaker, Turrel²¹⁵ often recalls his grandmother’s explanation of meditation in Quaker meetings and how he was asked to look within “to greet the light”²¹⁶ — an experience that has deeply influenced his art. (...) For other artists, their spiritual orientation lies entirely apart from any tradition. The degree to which artists reveal their sources of spiritual inspiration varies. In certain examples, a source, subject, or motif may be apparent. Yet, in abstract art, visual clues are not usually obvious beyond those of subtle gestures that allude to influences. In all instances, the artists have developed personal

²¹³ Hartelius, Glenn, Friedman, Harris L. e D. Pappas, James, “The Calling to a Spiritual Psychology. *Should Transpersonal Psychology Convert?*”, in Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p.55.

²¹⁴ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 42.

²¹⁵ James Turrell (1943), artista visual norte-americano. Desenvolve sobretudo instalações imersivas que exploram a plasticidade da luz e do espaço como matéria.

²¹⁶ Whittaker, Richard. “Greeting the Light: An Interview with James Turrel.” *Works and Conversations*, March 22, 1999. <https://www.conversations.org/story.php?sid=32>, consultado a 20 de Outubro de 2023.

ways of engaging and representing the spiritual: none of them *illustrates* religious beliefs, and sources are always *mediated* though the artist and the art.”²¹⁷

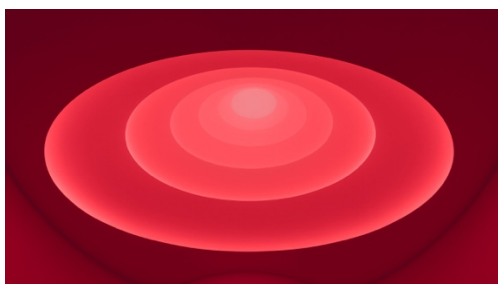


Figura 55 - James Turrel, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 21 de Junho a 25 Setembro, 2013. © David Heald. Figura 56 - James Turrel, Instalação permanente, Capela Dorotheenstädtischer Friedhof, Berlim, 2015.

Contudo, na nossa cultura e sociedade, há cada vez menos os indivíduos com uma tradição religiosa ou espiritualidade vivas. A espiritualidade é, ainda hoje, um termo que convoca em si uma série de pré-conceitos, frequentemente associados a tradições religiosas, dogmáticas e cerimoniais, que dificilmente convidam a uma vida mais *ampla*. A maior parte das pessoas nunca olham *para além do visível*, pelo menos não de uma forma persistente, de modo a que a experiência se manifeste; e não se trata apenas da sua natureza, ou seja, a nossa cultura moderna tão pouco proporciona hipóteses para que isso aconteça. “We are not yet ready as a culture to build a house of worship or meditation hall — most of us don't know what or whom worship, not really, and have only vague notions of what might go on in a meditation hall if we were to build one.”²¹⁸

“The beginning of the spiritual must be this “looking beyond” or looking more deeply within.”²¹⁹ Acontece que, na maioria das pessoas o *despertar além do visível* ocorre quando vivenciam momentos extremos, tais como, sensações de muito medo ou amor, solidão ou intimidade, entre outros, e se defrontam com outra perspectiva da própria existência. “At these moments it is more possible to feel in one’s marrow that “this can’t be all” or to be struck by an obscure sense of promise. Again, it is not the words but the consequence that matters: we begin to look beyond.”²²⁰

Este *encontro* com o espiritual abre a possibilidade de plenitude, de uma vida realizada em termos mais amplos, sem que este se limite a um modo, uma vez que assume várias direções e biografias. Contudo, o que o torna único é o *confronto* com a *mensagem*. Qualquer que seja

²¹⁷ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 42.

²¹⁸ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 5.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²²⁰ *Ibid.*, p. 7.

a *mensagem*, revela sempre a participação do ser humano na própria vida das coisas e dos seres do planeta, para além do *eu*, profundamente entrosados²²¹.

Esta incursão espiritual pode assumir uma presença estável e uma capacidade interna com profundas raízes, que floresce gradualmente, deixando marcas possíveis de serem sentidas (até mesmo fisicamente). Contudo, é um longo e lento percurso, semelhante ao de um peregrino, e que envolve um sentido enorme de perseverança. É o silenciar de pensamentos para que aconteça a mais sábia resposta, na compreensão clara de uma visão. Do mesmo modo, no início do século XX, o filósofo e psicólogo William James (1842-1910), no livro *The Varieties of Religious Experience*, escreveu que o inefável constitui um aspeto principal da experiência espiritual pessoal.

Além da experiência da espiritualidade dotar o indivíduo de uma visão nova de *si* mesmo, traz também um sentimento novo pelas coisas, um sentido novo de escala, de um mundo em constante mudança. Estas instabilidade e novidade trazem alguma inquietação, com breves momentos de paz e beleza, num modo de viver “marginal”, nomeadamente, na compreensão de como *o todo* se relaciona, e que poderá nunca ser totalmente resolvido. Alguns desistem, outros continuam, entre eles os artistas. Correspondentemente, Kandinsky confirma esta *peregrinação*: “Mas construir uma base puramente espiritual é um trabalho de longa duração. Começa-se “às apalpadelas”, caminha-se “às cegas”. É necessário que o pintor eduque não apenas os seus olhos, mas também a sua alma, no sentido de tornar capaz de pesar a cor nas suas subtis oscilações, de desenvolver todos os seus meios, para que, no dia do nascimento da obra, ela receba, não só as impressões exteriores (e talvez suscitar as interiores), mas também que seja capaz de agir como força determinante”.²²²

“Seeking a state of mind free from rational or intellectual thought, practitioners (and those approaching a work of art) are liberated from the egotistical “I”. This mode of consciousness, called “emptiness” or sometimes “mindfulness,” overcomes the intellect and simultaneously apprehends what is happening in the mind *and* body. (...) This emptiness “is full of a fundamental sense of connection [;] ... there is nothing, including ourselves that exist either separately or permanently” Through emptiness, we experience how all things are connected and in process.” Since it is receptive and open to infinite potentiality, the state of emptiness is associated with intuition and creativity and with making and interacting with art.

²²¹ A mensagem a partir da qual se orienta o propósito e a sua praticabilidade, que, no meu caso, se relaciona com a escuta do corpo e seus arquétipos para a cura do feminino.

²²² Kandinsky, Wassily, “Do espiritual na Arte”, ed. Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª edição, 2002, Lisboa, pp. 99 e 100.

This attitude of surrender allows full engagement of the spiritual in art through direct experience.”²²³

Da mesma forma, o filósofo Ludwig Wittgenstein afirma a dificuldade em expressar o pensamento metafísico, na medida em que se trata de “running against the boundaries of language”²²⁴ and also remarked, “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.”²²⁵ Na verdade, o mundo ocidental valoriza as palavras escritas e faladas sobre o pensamento intuitivo — e suas origens no pensamento racional e discursivo. No entanto, o pensamento lógico, a ciência e a tecnologia falham frequentemente no que diz respeito às dimensões transcendentais do ser e da vida. A arte transcende, porém, tais limitações.

2.2. O sentido do espiritual como prática estética nos artistas do séc. XX — um breve percurso histórico.

Kandinsky, no seu livro “Do espiritual na Arte”²²⁶, introduz o elemento espiritual enquanto ferramenta e *força* da dimensão artística. Nomeadamente, entende a linha, a cor, e a forma, além das suas funções descritivas, e integra estes elementos numa “determinada” sabedoria proveniente da *consciência* do artista, bem como, eco do universo, enquanto matérias-primas co-responsáveis pela construção da imagem. De forma a ampliar e a fortalecer estados de consciência mais profundos, Kandinsky recorre às disciplinas orientais meditativas, que, apesar de ainda serem bastantes desconhecidas na época, adota como metodologia do processo criativo, tendo sido seguido por vários artistas seus contemporâneos (e posteriores).



Figura 57 - Wasily Kandinsky, “Several Circles”, Janeiro-Fevereiro, 1926. Figura 58 - Wasily Kandinsky, Composição VIII, 1923.

²²³ Friedman, Harris L. Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013, p. 34.

²²⁴ Ludwig Wittgenstein citado in Still Points of the Turning World 2006, 14, *apud* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 32.

²²⁵ Wittgenstein 1999 [1921], 108, *apud* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 32.

²²⁶ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 3.

Kandinsky intuía dois universos num — a matéria visível, correspondente ao espaço e ao tempo, e um outro, o universo das energias espirituais. Diversos artistas partilharam a mesma visão, designadamente no que concerne às “coisas do espírito” como uma realidade central na criação, não apenas pela “forma” ou originalidade, mas pela busca de um significado mais profundo, tal como nos aforismos de Brancusi, nos ensaios de Mondrian, nas telas de Malevich, ou nas obras de Mark Rothko e Morris Louis, etc., onde se reconhecem o transcendental enquanto tema. “Kandinsky sought an art endowed with what he called an “inner sound,” and the work of his middle years culminated in poetic images of an universe sacred or almost sacred, alive with gorgeous color and stately motion. Brancusi sought to embody an elusive “essence” in works of stunning simplicity and formal sophistication. Mondrian intuited “the universal that towards above us” and wished to bring it into our world without denaturing it; he too sought to release the essential from the world of accidental appearances.” Henri Matisse sought the image of a stable and luminous equilibrium beneath changing appearances.”²²⁷

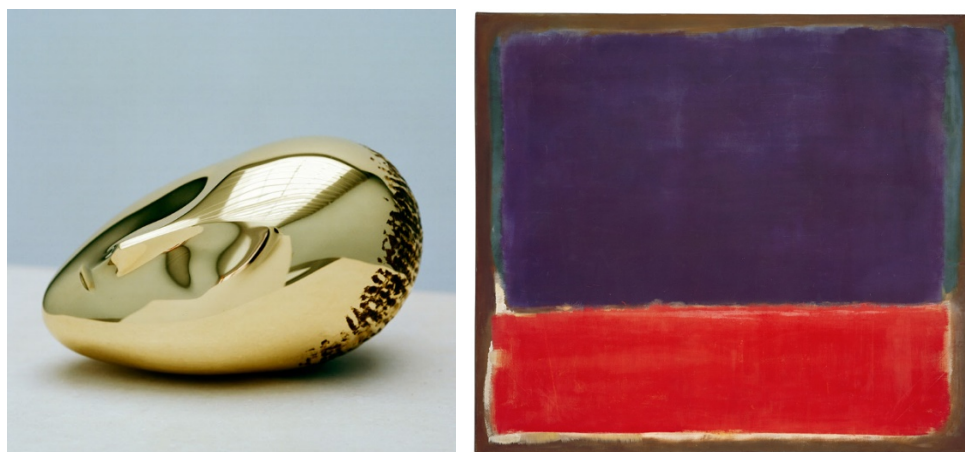


Figura 59 - Constantin Brancusi, La Muse Endormie, 1923–2010. Figura 60 - Mark Rothko, “No. 14”, 1951.

Temas como a filosofia (hinduísmo, budismo), a teosofia e a religião foram colocados “sobre a mesa”, não obstante o século XX e a cultura em geral não estarem recetivos ao aspeto espiritual, tanto do pensamento dos artistas, como do seu trabalho — um tempo dominado pela ciência e pela ideia de progresso.²²⁸

Apesar dos vários registos literários e entrevistas, além obviamente das próprias obras de arte, a história de arte deixou imersa o estudo da espiritualidade na arte moderna: “We speak of Postmodernism now, as its possibilities and find ourselves moving into bleak terrain, comforted largely by moods of educated irony or cheerful laissez-faire. There was, however, a hidden side of Modernism, and this means of course a hidden side of modern artists. It may be

²²⁷ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 3.

²²⁸ *Ibid.*, p. 3.

that we have not only failed to "drain" this resource but have nearly overlooked its existence. Many of the universally respected artists whose works are altogether familiar and whom we feel we understand we have in fact escaped understanding because we haven't yet penetrated the spiritual history of modern art.”

O último grande movimento de arte do século XX assente nos interesses espirituais e filosóficos foi o Expressionismo Abstrato, em resposta aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e com base nos estudos de filósofos, psicólogos e antropólogos, aliados aos conhecimentos ancestrais, dos mitos antigos e povos indígenas. Artistas como Mark Rothko²²⁹, Jackson Pollock²³⁰ e Barnett Newman²³¹ exploraram temas arquetípicos para “mergulhar” no inconsciente, nas origens, na condição humana, no mito e no ritual, no renascimento, na transcendência e numa ideia de sublime.



Figura 61 - Barnett Newman, “Moment”, 1946. Figura 62 - Jackson Pollock, “Number 32”, 1950.

Alguns dos expressionistas abstratos foram atraídos pela arte não europeia, respetivamente pelas tradições espirituais, não obstante, com base em estudos especulativos, não aprofundada. A título de exemplo, Ad Reinhardt²³², que escreveu extensivamente sobre o Sublime abstrato, foi particularmente influenciado pelas palestras de Zen Budismo de T. D. Suzuki²³³ na Universidade de Columbia, em Nova York, na década de 1950. Em destaque, as pinturas “negras” de Reinhardt, de quadrados quase impercetíveis, incorporavam o “Absoluto”, que o artista afirma estar relacionado com a “uma longa tradição de teologia negativa”²³⁴, tornaram-se ícones do abstracionismo. Simultaneamente, em França, Yves Klein²³⁵, católico e

²²⁹ Mark Rothko, (1903 – 1970). Pintor norte-americano expressionista-abstrato, de origem letã e judaica.

²³⁰ Jackson Pollock, (1912 – 1956). Pintor norte-americano expressionista-abstrato gestual (*drip painting*).

²³¹ Barnett Newman, (1905 – 1970). Pintor norte-americano abstracionista.

²³² Adolph Frederick “Ad” Reinhardt, (1913 – 1967). Pintor norte-americano expressionista-abstrato.

²³³ Daisetsu Teitaro Suzuki, (1870 – 1966). Professor e autor japonês, escreveu vários livros sobre o Budismo, Zen e Jodo Shinshu. Suzuki expandiu a sua filosofia, nas várias palestras proferidas em universidades do Ocidente. Curiosamente nunca fez votos monásticos.

²³⁴ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 35.

²³⁵ Yves Klein, (1928 – 1962). Artista multidisciplinar francês, considerado por alguns críticos neo-dadaísta, e por outros como um precursor da arte conceptual. Além das pinturas monocromáticas, em específico as de matiz azul, que o artista patenteou como *International Klein Blue* (IKB, =PB29, =CI 77007), salienta-se a série “Antropometria” (1960).

estudante do movimento Rosa Cruz e da arte marcial judo, associava as cores primárias à Santíssima Trindade e acreditava que seus monocromos azuis constituíam um dispositivo facilitador da percepção e experiência numinosa do vazio invisível do Absoluto. Com a morte prematura de Klein, aos trinta e quatro anos, também cessou a obra de um dos principais artistas de uma nova geração voltada para a espiritualidade.

2.2.1. Wassily Kandinsky

Do modernismo ao pós-modernismo, as diretrizes destes movimentos regem-se pela pluralidade, pela experimentação e pelo contexto histórico e social, tendo em comum o vínculo desafiador das convenções e tradições estabelecidas, abrindo caminhos para a arte concetual, a performance, a instalação, os novos media, etc.

No contexto da diversidade dos movimentos artísticos e da pluralidade de abordagens estéticas, examinaremos a dimensão espiritual que permeou o pensamento e a *práxis* dos artistas da época. É importante lembrar que a arte do século XX não apenas refletiu, mas também questionou, eventos políticos e culturais fundamentais, incluindo duas guerras mundiais, o surgimento de diversos movimentos sociais, a globalização e a revolução tecnológica.

Dentro das várias teorias que exploram a influência dos avanços tecnológicos nas transformações das percepções da realidade ao longo das sociedades humanas, destaco a proposta da autora Sacha Kagan que concebe de maneira perspicaz o despertar para um novo nível de Realidade — espiritual —, por meio de uma perspectiva denominada por “transvisão”.

“Kagan “As already noticed, changing perceptions of reality followed technological developments in human societies. “With the evolution of tools and measuring devices, we observe a spectacular example of the relationships between the levels of human perception and those of physical Reality” (...). The development of technologies extended the sense organs, most especially the sense of sight with telescopes, microscopes, and indirectly with particle accelerators. With the particle accelerators, which allow to “see” non localizable particles, the “transgression of the field of vision leads to a transvision: a new level of Reality that can be explored by means of science [...] toward that which is beyond the visible”. But Nicolescu argues that a perception of the quantum level of Reality, basing a “transvision”, cannot rest only on the “exterior perception” allowed by the particle accelerator, but also has to rest on an “interior vision”, i.e. a “quantum imagination” which is not hampered by the habitual thoughts based on the macrophysical level of Reality. And taking distance from these habitual thoughts

requires a “moment of silence”, allowing the unfolding of “*an imaginatio vera*, a foundational, true, creative, visionary imagination”²³⁶.

De forma clara, conseguimos identificar em Wassily Kandinsky (1866 – 1944) a capacidade de “transvisão”²³⁷, exímia em silenciar os pensamentos para se predispor a ouvir a “visão interior”, essencial no processo criativo e na criação de uma obra autêntica e “visionária”, com *sentido*. Assim, Kandinsky foi protagonista e grande impulsionador do movimento espiritual, não só na arte e cultura contemporâneas, como também nos movimentos e artistas que o precederam, e que aspiraram em transcender a psicologia pessoal e a realidade transpessoal.

Inicialmente iremos proceder à análise sucinta do abstracionismo e da trilogia — Paul Cézanne (1839-1906), Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), co-fundadora da Sociedade Teosófica e Rudolf Steiner (1861-1925), fundador do movimento Antroposófico — enquanto pilares fundamentais e determinantes do modernismo aos dias de hoje. Este enquadramento tem o propósito de contextualizar a obra de Wassily Kandinsky.

Abstraccionismo

“(…) searching for insight have had recourse only their own minds and hearts — and to the history of art, which became something of an archaeological dig explored by artists until they discovered areas that intimately addressed them.”²³⁸, para explorar várias realidades: a psique, a natureza e as suas leis, e a origem comum de uma realidade maior — “Mondrian calls this greater reality “the universal”; Klee calls it the Urgrund or ground of being. In Mondrian’s notebooks of 1912-14, there is a terse entry: “Stof minder, Kracht meer”, less matter, more force. (...)”²³⁹.

Kandinsky descreveu o abstracionismo como uma arte profética, permanecendo até hoje como uma estética cujos tempos “vão e vêm”, que ocasionalmente floresce, tanto pela “natureza” da forma, como pela aspiração em transcender a psicologia pessoal e explorar uma realidade transpessoal, de fluxos e energias muitas vezes esquecidos e mal-entendidos.

Passemos a fazer uma descrição sucinta da trilogia, Paul Cézanne, Helena Petrovna Blavatsky e Rudolf Steiner, para depois aprofundarmos a prática de Kandinsky.

²³⁶ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 207.

²³⁷ A “transvisão” é uma abordagem que vai além da visão tradicional, linear e fragmentada do conhecimento e das fronteiras disciplinares. Designadamente, pretende estabelecer conexões subjacentes, tais como padrões ocultos e interações complexas, entre os diferentes elementos de um sistema, de forma a compreender uma perspetiva mais integrada, profunda e abrangente da realidade. Nicolescu argumenta que a transvisão é fundamental para a compreensão de fenómenos complexos e interdisciplinares, como os encontrados nas ciências, na filosofia e até mesmo nas artes, envolvendo uma atitude de abertura, a humildade intelectual e a aceitação da diversidade de pontos de vista.

²³⁸ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 29.

²³⁹ *Ibid.*, p. 21.

Paul Cézanne, de personalidade ansiosa e temperamento instável, enquanto artista dedicou intensamente toda a sua vida a um princípio metafísico, num desejo de *si mesmo*, numa luta constante por se entranhar na *estabilidade* da (grandeza) da Natureza: “I proceed very slowly.” Escrever a um jovem poeta: “Nature offering itself to me great complexity, and the need for progress incessant. One has to see the model and sense very rightly; and beyond that to express oneself with distinctiveness and force.”²⁴⁰

A pintura de Cézanne resulta não de uma simples descrição da realidade, mas, ao invés, de um diálogo visível entre o artista e sua sensação da realidade, numa luta perseverante em penetrar na essência da natureza.

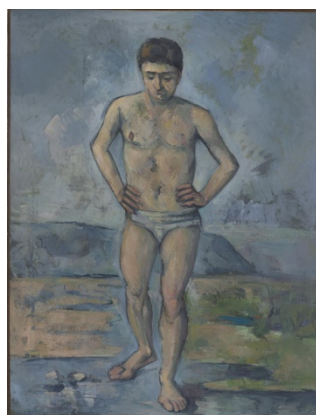


Figura 63 - Paul Cézanne, “The Bather”, 1885. The museum of Modern Art, Nova York.

Cézanne foi um pintor sistemático, obsessivo pela condição do *fazer*, numa inquietação constante para encontrar respostas: “The French painter felt he had to rise to the challenge of one question above all things else: What exactly is it to be a modern artist?”²⁴¹.

Temas como cosmologia, filosofia, religião comparada, ciência, história, magia, estudos ocultos e espiritismo, influenciaram a comunidade artística, e, por sua vez, contribuíram para a transformação da pintura. Por outro lado, destacam-se duas figuras cruciais e pioneiras da cultura alternativa da época: Helena Petrovna Blavatsky e Rudolf Steiner.

Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) escritora com dons mediúnicos²⁴², tal como Cézanne, possui também uma necessidade voraz em descortinar as “forças” da natureza.²⁴³

²⁴⁰ Doran (1978), 28; see also the memoir by Ambrose Vollard, *Paul Cézanne: His Life and Art*, New York, 1937 (reprinted 1984 under the title, Cézanne), in Lipsey, Roger, *The Spiritual In Twentieth-Century Art*, Dover Publications, Inc, Mineola, New York, 1988, p.30.

²⁴¹ Glover, Michael, “Cézanne Saw the Nobility of an Apple”, 2 de Fevereiro, 2023, artigo para a revista HYPERALLERGIC. Consultado em https://hyperallergic.com/797601/cezanne-saw-the-nobility-of-an-apple-tate-modern/?utm_medium=email&utm_campaign=D020323&utm_content=D020323+CID_cb0713ef9313d1d10d6a4423d3165452&utm_source=hn&utm_term=Czanne+Saw+the+Nobility+of+an+Apple, a propósito da corrente exposição de CEZZANE, até 12 de Março, na Tate Modern, Londres.

²⁴² Salientam-se os livros *A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (New York, 1877) e *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy* (London, 1888).

²⁴³ “For apart from the occult dramas which she infused into Theosophy in its early days — the telepathic Mahatmas who instructed her, the apparitions and apports in darkened salons — this titanic woman grasped the poverty of Western culture in her time no less acutely than Nietzsche and found remarkable resources for its renewal.”, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 33.

HPB (auto-denominação) explora técnicas meditativas com base em filosofias orientais, realiza sessões espíritas, e faz o apelo ao reconhecimento da filosofia hermética, a antiga tradição filosófica e religiosa, baseada principalmente em textos pseudo epigráficos atribuídos a Hermes Trismegistus, como via para o Absoluto na ciência e na tecnologia, tendo considerado alguns dos seguintes princípios do corpo doutrinário hermético:

- “1. o pensamento simbólico;
2. homem como símbolo emblemático do mundo (relação microcosmo-macrocosmo);
3. a *anima mundi*;
4. a teoria das correspondências entre os níveis;
5. a complementaridade dos opostos;
6. a meditação como uma técnica para a mente individual ascender à região da Grande Mente; e a vida como transmutação pessoal.”²⁴⁴

Charles W. Leadbeater e Annie Besant, da segunda geração teosófica inglesa, são os autores das publicações *Man Visible and Invisible* and *Thought-Forms*, com foco na prática da clarividência psíquica, e no desenvolvimento do entendimento da aura humana. Tiveram um forte impacto no pensar pictórico, com repercussões na nova linguagem visual abstrata, inclusive na pintura de Kandinsky, introduzindo uma dimensão multidimensional da realidade e da percepção da forma. Acrescentam também à teoria clássica das cores do século XIX as experiências mais marginais, desde a cromoterapia médica, nomeadamente a aplicabilidade dos conhecimentos do espectro da aura e das emoções (desconhecidos na época)²⁴⁵, até aos estudos de clarividência teosofistas.

O movimento Teosófico continua a ter peso e presença no século XX — enquanto fonte alternativa para os demais artistas, e para o entendimento do homem e do mundo — contribuindo sobretudo para uma abertura da consciência à realidade espiritual, bem como para o desenvolvimento do corpo espiritual, através de um caminho de expansão da consciência interior. Tal como confirma Kandinsky “in matters concerning the “nonmaterial,” or matter that is not perceptible to our senses, is at last increasing. And just art seeks help from the primitives, these people turn for help to half-forgotten times, with their half-forgotten methods... Mrs. H. P. Blavatsky was perhaps the first person who, after years spent in India, established a firm link between these “savages” and our own civilization. This was the starting point of one of the greatest spiritual movements, which today unites a large number of people...

²⁴⁴ Em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermetismo>, consultado a 31 de Janeiro, de 2023.

²⁴⁵ No entanto, para Kandinsky o grande desafio era introduzir a cor enquanto elemento espiritual na arte, tendo em conta a evolução da consciência, partindo das fontes Budistas, Hindus e, maioritariamente, pela Teosofia.

This [Theosophical Society] consists of brotherhoods of those who attempt to approach more closely the problems of the spirit by the path of inner consciousness.”²⁴⁶

Rudolf Steiner (1861 – 1925), dissidente da teosofia, cria o movimento Antroposófico²⁴⁷ em 1913; de forma a colmatar alguns princípios da sociedade Teosófica atribui um lugar de destaque à figura de Jesus Cristo, e ao Cristianismo, neste novo movimento espiritual. Juntamente com os seus colegas, Steiner escreve sobre a evolução da consciência, a história secreta da humanidade e a transmigração das almas.

“(…) Until 1912 or 1913, Steiner’s teaching was perceived as part of the Theosophical movement, from which he withdrew at that time. Like his Theosophical allies of the first decade, Steiner spoke and wrote of the evolution of consciousness, the higher levels of understanding to which seekers could attain, and the secret history of mankind — which was secular history of spent creatures but a spiritual adventure, a transmigration of souls.”²⁴⁸

“Mas o espírito, como o corpo, desenvolve-se e fortalece-se através do exercício. Tal como o corpo que se negligencia, também o espírito que não é cultivado enfraquece e acaba impotente. O sentimento inato do artista é o talento, no sentido evangélico do termo, que não se deve enterrar. O artista que não utiliza os seus dotes é um escravo indolente.”²⁴⁹

Wassily Kandinsky, enquanto pintor e escritor, foi um “verdadeiro” investigador *performative researcher*, na medida em que nele a *práxis* e a *poiesis* convivem numa dinâmica articulada, tendo por rizoma a espiritualidade, tal como o próprio afirma: “Na arte, a teoria nunca precede a prática, mas o contrário. Na arte, tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo nos seus começos. De início, só através da sensibilidade se atinge a verdadeira arte. Ainda que a construção geral possa ser elaborada a partir da teoria, o elemento que constitui a verdadeira essência da criação jamais se encontra através da teoria; é a intuição que dá vida à criação.”²⁵⁰

²⁴⁶ Kandinsky CW “On the Spiritual in Art”, 1912, p. 143 – 45, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, Dover Publications, Inc, Mineola, New York, 1988, p. 34.

²⁴⁷ Pode-se resumir a Antroposofia de Steiner como um modo de alcance de um conhecimento suprassensível do mundo e do destino humano. Porém, o conteúdo desse resumo é complexo e remete a um estudo de extrema profundidade e disciplina, aliado a um método de exercícios precisos, com o intuito de revelar no homem o divino adormecido. A Antroposofia, o corpo de conceitos derivados da Ciência Espiritual, coloca o *Antrophós* (Homem) como participante efetivo do mundo espiritual através de seus corpos superiores, tornando assim evidente o conceito do *Theós* (Deus).

²⁴⁸ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 39.

²⁴⁹ Kandinsky, Wassily, “Do espiritual na Arte”, ed. Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª edição, 2002, Lisboa, p. 77.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

Enquanto autor, desde cedo entende que a pintura não precisa tentar imitar a grandeza da Natureza, mas sim invocar um mundo próprio que procede a *mensagem*²⁵¹, motivado apenas pelo apelo da *necessidade interior*²⁵², que podemos chamar espiritual:

“1º Cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio. (Elemento da personalidade).

2º Cada artista, como filho da sua época, deve exprimir o que é próprio a essa época. (Elemento de estilo como valor interno, constituído pela linguagem da nação, enquanto ela existir como tal).

3º Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte. (Elemento artístico puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos de todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e que não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a qualquer lei temporal ou especial).”²⁵³

Kandinsky encontra profundidade e praticabilidade espiritual na observação da *contemplação interna*, para acrescentar o *chamamento* da Terceira Pessoa da Trindade, o Espírito Santo — princípio Antroposófico — para o seu desenvolvimento: “Today is the great day of one of the revelations of this world. The interrelationships of these individual realms were illuminated as by a flash of lightning; they burst unexpected, frightening, and joyous out of darkness. Never were they so strongly tied together and never so sharply divided. This lightning is the child of the darkening of the spiritual heaven which hung over us, black, suffocating, and dead. Here begins the epoch of the spiritual, the revelation of the spirit. Father — Son — Holy Spirit”.²⁵⁴

Além da *necessidade interior*, Kandinsky vislumbra outro elemento relativo aos estados de vigiância física, e que se estende à percepção da consciência do *som interior*²⁵⁵ de cada coisa, externa ao indivíduo, e que tem reverberação interna. Este princípio sugere a capacidade de a

²⁵¹ Já explanado no capítulo 2.1. Análise da espiritualidade enquanto experiência *direta*, pp. 74 - 78, referindo-se ao *encontro* com a experiência individual do espiritual, com significado. Apesar de assumir várias direções e biografias, o que a torna única é o confronto e *resposta/ação* com a *mensagem*.

²⁵² “Universal meaning finds its way into art with or without discursive intellectual effort, but it requires a certain receptivity from the artist who turns toward that level of meaning, that aspect of his or her inner life.”, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 26.

²⁵³ Kandinsky, Wassily, “Do espiritual na Arte”, ed. Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª edição, 2002, Lisboa, p. 73.

²⁵⁴ Herbert (1964), pp. 38—39. Ringbom (1970) explains that the epoch of the great spiritual was associated in Kandinsky’s thought with a new revelation of the Third Person of the Trinity, the Holy Spirit. Herbert, Robert L., *Modern Artist in Art*, Englewood Cliffs, 1964 (contains Kandinsky’s 1913 essay “Reminiscences,” an extract from Malevich’s 1927 Bauhaus publications, Klee’s lecture “On Modern Art,” and other valuable documentary sources; this easily found edition is cited, for readers’ convenience, whenever appropriate).

²⁵⁵ “The third level of meaning, flowing from the truly inner part of our inner lives, is not reliably under conscious control. But the most moving abstract work resonates — in Kandinsky’s terms, reveals an “inner sound” — in such a way that it exposes the viewer to an unexpectedly large world of meaning and intelligent feeling.”, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 28.

obra revelar ao espectador um mundo inesperadamente grande, de significado e sentimentos inteligentes: “A relação inevitável entre a cor e a forma leva-nos a examinar os efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo quando abstracta e geométrica, possui o seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas a essa forma. Um triângulo (agudo, obtuso ou isósceles) é um ser. Emana um perfume espiritual que lhe é próprio.”²⁵⁶

Esta conceção de Kandinsky, nomeadamente de que a arte nunca deve procurar meramente imitar a realidade, remete para o pensamento e obra de Schiller²⁵⁷ “In his *Letters on the Aesthetic Education of Humanity* (1795), he defined the ideal in art in terms of abstracting form from the body of a thing. (...) A consequence of Schiller’s strong affirmation of the imagination as a constructive faculty and of the artist’s creative autonomy was that art became a world of its own, characterized by its own laws. It was the realm fantasy, of play, evoked by the artist and therefore as intricate as the artist’s imagination. (...) Semblance or fiction must remain what they are lest the ideal be taken for the merely real. Art should never seek merely to imitate reality, for the result will be a slavish lack of imagination and an inevitable failure. Rather than craving for the material world, the artist must develop a disinterested way of seeing, an aesthetic view, that Schiller called “a disinterested and unconditional appreciation of pure semblance”²⁵⁸. Art was a re-enchantment of the world, not in gods, but with the play of imagination.”²⁵⁹

Esta “necessidade interior”, “som interior” de Kandinsky tem como antecedente a figura do *daemon* Sócrates,²⁶⁰ enquanto uma entidade orientadora: “I am subject to a divine or supernatural experience... a sort of voice which comes to me”²⁶¹. “He could only obey. This was internal necessity at work. “Internal necessity,” wrote Kandinsky, “which might be called honesty”²⁶² — of the most demanding kind, obliging the artist to search, to wait, to pay close attention.”²⁶³

²⁵⁶ Kandinsky, Wassily, “Do espiritual na Arte”, ed. Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª edição, 2002, Lisboa, pp. 64-65.

²⁵⁷ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1750 — 1805), mais conhecido por Friedrich Schiller, poeta, filósofo, médico e historiador alemão. É um dos principais representantes do Romantismo alemão e do Classicismo de Weimar, e a ele está associado o conceito de “reencantamento da arte”. Schiller defende que a arte possui a capacidade de revitalizar e reavivar o espírito humano, elevando-o acima das preocupações mundanas e proporcionando uma experiência estética profunda. Este conceito tem evoluído e vem sendo explorado por diversos pensadores ao longo do tempo, como iremos desenvolver.

²⁵⁸ Friedrich Schiller, “Letters on the Aesthetic Education of Man”, tr. Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby, in Friedrich Schiller, *Essays*, ed. Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom, New York, 1993, p. 171.

²⁵⁹ Elkins, James; Morgan, David, “THE ART SEMINAR — Re-Enchantment”, sponsored by the University College Cork, Ireland; and the School of the Art Institute, Chicago; Routledge Taylor & Francis Group, New York and London, 2008, p.9.

²⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika, “The transformative power of performance – A new aesthetics”, ed. Routledge, New York, 2008, p.31.

²⁶¹ Plato, *Apology* 31D, in Plato. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 1 translated by Harold North Fowler; Introduction by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1966., in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, pp. 42 - 43.

²⁶² Kandinsky, Wassily, e Franz, Marc, ed. and authors, “The Blaues Reiter Almanac”; Documentary Edition, ed. Klaus Lankheit, Nova York, 1974, 2In.; in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, pp. 42 – 43.

²⁶³ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, pp. 42 - 43.

Observamos também uma aproximação com o conceito de *som interior* nos princípios estéticos da caligrafia a pincel, delineados por Hsie He no século VI d.C. Esses princípios, conhecidos como “Os Seis Cânone da Pintura” constituíram o cerne da pintura chinesa tradicional. Em específico, o primeiro cânone — *Ch'i yün sheng tung* — refere-se à ressonância espiritual, que significa vitalidade, trazendo consigo movimento à vida.

Ch'i é o princípio da energia vital presente tanto na natureza animada, como na inanimada. Também significa caráter e personalidade num estado de harmonia, em concordância com o Tao, que está no cosmos e se reflete na sociedade civilizada. Yün é relativo à vibração, e ch'i yü trata da formalização do sentido metafórico da nota musical, entre as energias vitais do indivíduo e da natureza externa.

É muito surpreendente perceber a semelhança entre os princípios da teoria da arte chinesa e a visão artística de Kandinsky: “El cultivo y la práctica de la pintura eran concebidos como una actividad ritual que produce una expresión acerca de la fuerza cósmica del orden que insufla a toda la realidad, la sociedad humana y la personalidad individual.”²⁶⁴

A visão de Kandinsky, da arte enquanto prática espiritual e de desenvolvimento do *Self*, verifica-se na seguinte afirmação do mesmo: “Construction on a purely spiritual basis is a slow business, and at first seemingly blind and unmethodical. The artist must train not only his eye but also is soul, so that it can weigh colors in its own scale and thus become a determinant in artistic creation. (...) every serious work is tranquil... Every serious work resembles in poise the quiet phrase, “I am here.” Like or dislike for the work evaporates; but the sound of that phrase is eternal.”²⁶⁵

Também podemos constatar o mesmo princípio do *som interior* na manifestação do princípio cósmico do Tao e da unidade - entre a arte de viver e viver em arte -, na tradição da pintura chinesa: “La teoría del arte china, pues, es no-naturalista. La idea de una obra de arte como réplica o reflejo de alguna parte de la realidad fuera de sí misma fue relativamente irrelevante y estuvo, las más de las veces, subordinada a otras consideraciones más importantes. La atención se concentra en la obra de arte como una realidad autosuficiente, la cual por sus ritmos técnicos y estructurales hace manifiesto el principio cósmico del tao en su unidad, particularmente cuando el principio se funde en los objetos representados. (...) Cuando los escritores chinos hablan de representación realista se refieren más notablemente que los escritores occidentales a las que hoy día se conocen con el nombre de propiedades

²⁶⁴ Castro, Mariano Flores, “Os seis cânone da pintura chinesa”, Editorial Manoslimpias, Colección Imaginaria, 2011, p. 6.

²⁶⁵ Wassily, “Concerning the Spiritual in Art, and painting in particular”, New York, 1947 (revision of the first English translation by Michael Sadleir, published as *The Art of Spiritual Harmony*, London and Boston, 1914), p. 218, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p.46.

fisiognómicas (qualidades como a soledad, la amenaza, la alegría) de los objetos visibles, y no a sus formas y colores medibles.”²⁶⁶

Kandinsky e os artistas abstratos retratam a grandeza da forma metafísica e a realidade, não da visão mas do *insight*. Encontramos afirmações do artista que o confirmam: “Like many Bauhaus men and women, he both accepted and surpassed its mainstream vision. Soon after his arrival, he reportedly told a colleague that his artistic goal was to “proclaim the reign of the Spirit... to proclaim ‘light from light, the flowing light of the Godhead, of the Holy Ghost.’”²⁶⁷ In notes from 1925 for this course on design, Kandinsky wrote characteristically: Opposition to a materialist world: the supraterrrestrial, the pursuit of a *raison d’être*, theosophy, astrology, the search for a reality above our all-too-narrow terrestrial sphere.”²⁶⁸

Além das influências enunciadas, Kandinsky recorreu também a fontes pictóricas e espirituais pouco conhecidas, tais como a Árvore da Vida cabalística, o Monocórdio Cósmico de Robert Fludd, e possivelmente a imagens xamânicas publicadas por antropólogos na década de 1920²⁶⁹. Enquanto pesquisador espiritual, estava preocupado em descobrir uma ordem que se estende para além deste mundo, como “supraterrrestre”, que inclui todos os seres humanos e confere um sentido de propósito e de pertença.

Em resposta à necessidade de Kandinsky, Lipsey chama a atenção para o seguinte: “We need to be willing to learn from the artist, who is elaborating new signs, if not new meanings, within a culture that has long since abandoned traditional spirituality and its conventional signs. On the other hand, if the new signs are unconvincing and somehow fail to make the passage from the personal to the interpersonal or even transpersonal domains — if they remain obdurately the artist's signs but not ours, and nothing to which the mind and heart gratefully respond — then we have to admit that the search continues, and the challenge of restoring the spiritual art remains.”²⁷⁰

2.2.2. Analogia: Alegoria e o Símbolo

Os trabalhos de artistas abstratos, tais como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian²⁷¹ e Paul Klee²⁷², desenvolvem-se a partir da alegoria e do símbolo, enquanto ferramentas aptas

²⁶⁶ Castro, Mariano Flores, “Os seis cânones da pintura chinesa”, Editorial Manoslimpias, Colección Imaginaria, 2011, pp. 7 - 19.

²⁶⁷ Lothar Schreyer, “Errinerungen na Sturm und Bauhaus”, Munich, 1956, p. 235, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, Dover Publications, ed. Inc, Mineola, Nova York, 1988, p. 209.

²⁶⁸ Kandinsky, Wassily, “Ecrits Complets”, ed. Philippe Sers, Paris, 1970, p. 169, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, Dover Publications, ed. Inc, Mineola, Nova York, 1988, p. 209.

²⁶⁹ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 208.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 220.

²⁷¹ Pieter Cornelis Mondrian – Piet Mondrian (1872 – 1944), pintor holandês modernista. Com raízes familiares extremamente religiosas, marcou o pensamento metafísico que atravessa toda a sua obra.

²⁷² Paul Klee (1879 – 1940), pintor modernista, poeta e professor, nasceu e cresceu na suíça, mas de nacionalidade alemã, foi um dos principais mestres da Bauhaus. Pesquisou profundamente a teoria das cores, bem como o processo criativo e o abstracionismo.

para gerar analogias e construir uma relação significativa entre a matéria da própria obra e a imaterialidade das ideias, sentimentos, vida interior, etc. Tais analogias visíveis para “coisas” invisíveis podem ser sentidas como procedentes da fonte invisível, como imagens verdadeiras e inevitáveis (a teologia cristã ortodoxa do ícone é o desenvolvimento clássico desse raciocínio), afirma Roger Lipsey²⁷³ (que iremos explorar no decurso do corpo de texto que se segue).

Começemos por compreender as alegorias considerando-as como analogias externas às fontes, uma vez que se manifestam como padrões semelhantes (de uma representação mental) do padrão-fonte. Contudo, note-se que não abrangem necessariamente os aspetos instintivos, sentimentais, ou o que poderíamos chamar de intelectualidade superior. Já os símbolos surgem como resultado de uma pesquisa intelectual intensa, ou, por outro lado, são herdados e detêm um atributo de mistério. Podem transmitir sentidos metafísicos, mesmo na forma de uma imagem padrão, informando e ajustando a vida instintiva e sentimental dos seres humanos.

Lipsey defende que a analogia é o que permite decifrar a abstração e a imagem. Contudo, a força da analogia reside na dualidade entre a *vida interior* do ser humano e a linguagem exterior da obra de arte, com um vocabulário e uma gramática próprios, protagonizado por cada biografia, psicologia, espiritualidade, etc., constituindo deste modo uma experiência subjetiva, uma visão individual da experiência espiritual do artista.

Muitas descrições antigas e modernas do homem dividem o ser em três partes ou vitalidades relativamente distintas: na religião cristã, corpo, alma e espírito; no budismo tibetano, corpo, verbo e a mente. Uma versão mais próxima da visão da arte moderna é a perspectiva junguiana: consciência, inconsciente subjetivo e inconsciente coletivo, na qual se inscreve esta tese, enquanto estruturas para o entendimento da diversidade da vida interior. “Abstract art is capable of reflecting the three levels of being, however they are described: a superficial level, a second and deeper level of personal hopes and fears, and the deepest level at which we often know not what we say, nor what we say through art. Manifestations from the deepest level often surprise the artist no less than the viewer; he or she knows that the beauty or insight that entered the work of art did so thanks to receptiveness rather than to a fully calculated program of action.”²⁷⁴

O terceiro nível — o nível da intuição, da percepção mais profunda e “certezas sentidas” — é o campo de atuação da arte abstrata em todo o seu esplendor. A obra gerada nestas

²⁷³ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 24.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 25 e 26.

condições é consequência da percepção de realidades subjacentes, das realidades pessoais, na medida em que são fruto de experiências vividas pelo próprio, bem como realidades transpessoais percebidas pela sua magnitude.

O encontro com o sentido universal na obra de arte, com ou sem esforço intelectual discursivo, demanda receptividade por parte do artista, desperto para o entendimento da sua vida interior. A bem dizer, as obras abstratas que florescem do terceiro nível de significado não emergem sob controle do consciente, mas sim do *self*— e ressoam, revelando um *som interior*.

Em suma, o presente estudo concluiu quatro noções fundamentais e estruturantes da arte abstrata, posicionando-a como matéria sensível: “(...) the idea of analogy or symbol, an acknowledgment of the primary force of the image itself (not to be tampered with or chatted away), a concept of the *inner life* in terms of multiple levels of being and expression, and preliminary grasp of the language of abstract art.²⁷⁵”

2.2.3. Marcel Duchamp: Ponto de Viragem Estético — o Jogo e a Intenção.

Marcel Duchamp (1887 — 1968) influenciou a segunda geração da Escola de Nova York, bem como vários movimentos, tais como o Happening, a Arte Concetual, a Pop Art, entre outros. Com a alteração e expansão da noção do objeto artístico, Duchamp valoriza o conceito e o arquivo, e desafia os padrões estéticos da época, com repercussões profundas até aos dias de hoje.



Figura 64 - Marcel Duchamp, 3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages), 1913–14, replica 1964.

“Three Standard Stoppages” (1913–14), é uma destas primeiras obras, de natureza enigmática. Um “objeto” semelhante a um estojo de instrumento musical, meticulosamente disposto numa vitrine, que por sua vez contém três pedaços de tela colados sobre vidro. Junto à obra, numas notas, Duchamp disponibiliza as seguintes pistas escritas:

²⁷⁵ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 28.

3 Standard Stops

Canned chance —

The Idea of Fabrication

— *If a straight on to a horizontal plane twisting as it pleases and creates a new image of the unit of length.* —

— *Regime of gravity*—

*Ministry of coincidences*²⁷⁶

Esta espécie de *script*, repleto de uma psicologia complexa, convive com o gesto subversivo da própria ideia do objeto artístico, convocando a ideia do *acaso*²⁷⁷, que passo a descrever.

Numa primeira ação, Marcel Duchamp solta três fios de um metro de comprimento, à altura também de um metro, sobre três tiras de tela, fixando-os depois na parede, com a mesma posição em que caíram. Seguidamente, as silhuetas geradas são cortadas, servem de perfil como medida para três régua de gabarito, preservando as curvas aleatórias que fixam uma medida “padrão” paradoxal — assinada por Duchamp (o metro do artista).

Ao alterar a perspectiva do sistema de medição, Duchamp está de imediato a subverter um dos fundamentos da cultura material, e como tal a negá-lo; deste modo, podemos encontrar aqui uma ponte com o movimento espiritual na arte do século XX.

“There is genius in the work, which consists not just of an "art object" suitable for exhibition, but of a concept, its execution, and a documentation. Duchamp's iconoclastic flair sent him right to one of the fundamentals of material culture, the measuring system, and prompted him to transfer his subversion - of the very idea of the artistic object. To the aesthetic and spiritual affirmations of the new art all around him, he opposed a wily negation that could only challenge and clarify. This act already binds him into the spiritual history of twentieth-century art as the devil's advocate, the Fool who is no fool.”²⁷⁸

Three Standard Stoppages é o rizoma, não só da prática do próprio artista, mas de inúmeros trabalhos nas últimas décadas, nomeadamente de artistas concetuais, os quais adotam estas mesmas operações intelectuais de execução meticulosa, e de jogos solenes, para exaltar temas triviais.

²⁷⁶ Duchamp, Marcel, “The Essential Writings of Marcel Duchamp”, ed. Michel Elderfield and Elmer Peterson, London, 1975, p. 141.

²⁷⁷ E que acompanham também o processo criativo desta investigação, já delineado na introdução da tese, referente aos métodos de investigação artística, no contexto do terceiro princípio gerador do projeto: c). *O jogo (Play) e as artes criativas*, pp. 28 – 41.

²⁷⁸ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 110.

De 1913 em diante Duchamp explora uma série de trabalhos “Readymade”, que consistem na apropriação de uma realidade objetual, em que o artista pouco ou nada intervém, para a concretização de um determinado objeto artístico. A obra intitulada “Fountain”, assinada por Duchamp com o pseudônimo “R. Mutt 1917”, é um dos exemplos em destaque. O autor pretende chamar a atenção, colocando o observador numa posição de alerta e, deste modo, mudando o pensamento padrão sobre o que é ou não considerado uma obra de arte. Ao alterar o título, Duchamp diluiu o seu significado útil e o ponto de vista, gerando uma nova funcionalidade/realidade para o objeto, e exaltando o ato de “escolher”²⁷⁹.

Ao lúdico está reservado um lugar de escape às normas do quotidiano e, como tal, permite que o sagrado se manifeste no rito. Mircea Eliade²⁸⁰ refere que, na cultura moderna, à necessidade de criar um “objeto novo” está inerente um impulso disfarçado de iniciação, de um absoluto desejo de obter conhecimento profundo. Eliade, em *Initiation and the Modern World*²⁸¹ desenvolve esta observação e faz a análise do “esotérico” na arte moderna.

“The Readymades pulled Duchamp free, opened to him the possibility of an art "at the service of the mind." True, their dry wit and prankishness differ from the maturity evident in the passages just quoted. But they were stations on the path toward his late attitudes and already implied them. In a daffy, unexpected way, they belong to the spiritual in art; they are a horse-laugh dispelling false reverence on the one hand merely retinal art on the other. They had enough Zen in them to withdraw from conventional values and suggest a way of seeing without judging: an inspired flatness.”²⁸²

Recorde-se que já na obra *Diálogos Platónicos* se questiona o sentido da Arte e da criação artística (poética), no sentido de se tentar perceber se seriam da ordem da perícia ou da ciência. Na *Alegoria da Linha*, Platão refere que a criação é como um ato de inspiração, é uma atividade não racionalizada, sem regras, assim como não é uma mestria propriamente dita, nem pertence à ciência. Tanto no *Banquete* como no *Ión*, o mistério da criação é aquilo que *faz vir* da não existência para a existência, é o gesto metafísico da *escolha*. No gesto da concretização dos “Readymade”, é a ação que o procedeu, onde sobressai o potencial estético, fazendo surgir aquilo que *não existia*.

²⁷⁹ Marcel Duchamp, nas reportagens de George Charbonnier, aquando da sua estadia nos Estados Unidos nos anos 60, refere que a ideia da *escolha*, enquanto princípio do *fazer* na obra de arte, deve de ser entendida como uma questão existencial e metafísica.

²⁸⁰ Mircea Eliade (1907 – 1986), professor, investigador, mitólogo, filósofo, e romancista romeno, de origem romena, foi naturalizado americano em 1970. Considerado um dos maiores nomes do século XX da Ciência da Religião, deixou um enorme legado para o estudo das religiões comparadas.

²⁸¹ Eliade, Mircea, “Initiation and the Modern World,” Harcourt, Brace & World, E. U. A., 1969, p. 112, *apud*, Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 110.

²⁸² Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p.113.

2.2.4.A Magia nos procedimentos criativos do *acaso*

“Chance is creative, a random bubbling of possibilities in the absence of which intention becomes repetitive and servile. Chance is, however, uncreative when given a greater or different place than its nature justifies. Chance participates alongside intention in a larger movement which encompasses them both.”²⁸³

No seguimento da mudança de paradigma protagonizado por Marcel Duchamp, com a *expansão*²⁸⁴ da noção do objeto artístico, e um *modus operandi* particular, verifica-se que o gesto do “acaso”, implicado na ideia de jogo, resulta como uma ferramenta criativa fundamental, com repercussões concetuais e performativas até aos dias de hoje.

Duchamp foi considerado um proto-dadaísta pela maioria dos historiadores, e precursor do movimento Dada. Juntamente com os artistas Tristan Tzara, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Sophie Taeuber, Francis Picabia, Man Ray, entre outros, criaram o movimento, com origem em Zurique, no início de 1916, tendo-se expandido posteriormente para Nova Iorque e pelas capitais europeias. Feito este enquadramento, iremos destacar os nomes de Hans Arp²⁸⁵ e Sophie Taeuber²⁸⁶ pela pertinência da natureza das suas práticas²⁸⁷.



Figura 65 - Sophie Taeuber – Arp fantasiada para uma festa de inauguração organizada pelo artista Walter Helbig, Ascona, Suíça Agosto, 1925. Fundação Arp, Clamart, França. Figura 66 - Nic Aluf Sophie Taeuber com o seu “Dada Head” 1920. Stiftung Arp e.V., Berlim. Figura 67 - Sophie Taeuber-Arp, Formas geométricas, bolsa de contas, 1918. Museu de Design, Universidade de Artes de Zurique, Zurique. Coleção de Artes Decorativas.

²⁸³ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, p. 117.

²⁸⁴ Krauss, Rosalind, “A escultura como campo expandido” tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

²⁸⁵ Hans Arp (1886 – 1966), pintor e escultor. Arp desenvolveu a expressão artística em vários suportes e estéticas, desde a abstração geométrica às *collages* e aos grafismos com relevo.

²⁸⁶ Sophie Taeuber (1889-1943), pintora, escultora modernista, arquiteta, bailarina, professora e ilustradora suíça, evidenciou-se como uma das principais figuras da arte abstrata, com influente presença no movimento Dada.

²⁸⁷ E que se relacionam com a importância do jogo como modo operativo neste projeto, pp. 29 - 41.

Nas palavras de Arp: “In Zurich, in 1915, disgusted by the butchery of World War I, we devoted ourselves to the Fine Arts. Despite the remote booming of artillery, we sang, painted, pasted, and wrote poetry with all our might and main²⁸⁸. We were seeking an elementary art to cure man of the frenzy of the times... The Renaissance taught men to arrogantly exalt reason. Modern times with their sciences and technologies have consecrated men to megalomania. The chaos of our era is the result of that overestimating reason. We sought an anonymous and collective art... In 1955, Sophie Taeuber and I painted, embroidered, and did collages; all these works were drawn from the simplest forms... These works are Realities, pure and independent, with no meaning or cerebral intention. We rejected all mimesis and description, giving free rein to the Elementary and the Spontaneous. Since the arrangement of planes and their proportions and colors seemed to hinge solely on chance, I declared that these works were arranged "according to the laws of chance," as in the order of nature, chance being for me simply a part of an inexplicable reason, of an inaccessible order.”²⁸⁹

Desenvolvendo o pensamento de Jean Arp²⁹⁰ *o caos da nossa época é resultado dessa superestimação da razão. Buscamos uma arte anónima e coletiva, uma arte elementar e em prol da exaltação do espontâneo — nas formas “escolhidas” involuntariamente — [...].* “In his *Letters on the Aesthetic Education of Humanity* (1795), he defined the ideal in art in terms of abstracting form from the body of a thing. Modern artists were not ancient Greeds, but they ought to learn from them to recognize the ideal. Neither should the moderns defer their quest for joy to the afterlife. (...) A consequence of Schiller’s strong affirmation of the imagination as a constructive faculty and of the artist’s creative autonomy was that art became a world of its own, characterized by its own laws. It was the realm fantasy, of play, evoked by the artist and therefore as intricate as the artist’s imagination.”²⁹¹ Concomitantemente, as referências de Arp à “ordem da natureza” apelam a uma tentativa de entendimento da importância do *acaso* que, tal como em Duchamp, anunciam um novo *statement* na arte.

“Arp evidently felt that by surrendering intention to a process of spontaneous form-making which he did not presume to control, he was opening to a greater intelligence rather than closing off his own intelligence — predisposing himself to a movement upward and inward rather than down and out. Duchamp, infinitely more ironic in spirit and tolerant of

²⁸⁸ Jean Arp refere-se a ele e à sua futura esposa, a artista Sophie Taeuber, sobre o que estavam a explorar na época em atelier.

²⁸⁹ Arp, Jean, “Arp: Poems, Essays, Memories”, ed. Marcel Jean, New York, 1972, p. 232, in Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, Dover Publications, ed. Inc, Mineola, Nova York, 1988, p. 119.

²⁹⁰ Arp, em 1926, adquiriu a nacionalidade francesa e adotou o nome Jean Arp.

²⁹¹ Morgan, David, *ENCHANTMENT, DISENCHANTMENT, RE-ENCHANTMENT*, in Elkins, James, Morgan, David, “THE ART SEMINAR — Re-Enchantment”, sponsored by the University College Cork, Ireland; and the School of the Art Institute, Chicago; Routledge Taylor & Francis Group, New York and London, 2008, pp. 3 -22.

absurdity, seems to have perceived the movement toward chance as neither greater nor lesser but simply detached, freer of egotistical illusion: chance liberated his spirit of play”²⁹²

Chegados a este ponto da pesquisa, e de acordo com Lipsey, encontramos duas versões do *acaso*: uma versão religiosa ou espiritual, e uma versão mais irónica e lúdica. Por oposição à 1ª Grande Guerra, o *acaso* nos artistas desta época tornou-se numa nova ideia espiritual e repercutiu-se num novo princípio estético, com efeito até aos dias de hoje.

“When chance enters in, art speeds up. On the one hand, artists have to outrun their habits, which pull them involuntarily toward conventional gestures; on the other hand, chance substitutes its unpremeditated "artistry" for the time-consuming techniques of traditional painting and sculpture. (...) and there *is* a kind of magic in chance operations.”²⁹³

Ainda no contexto da ordem do acaso — "according to the laws of chance" — realçamos André Breton²⁹⁴, contemporâneo de Arp; enquanto escritor e poeta, desenvolve uma nova estética, tendo por princípio o estudo do automatismo psíquico (deslize da linguagem à descoberta de preocupações inconscientes através da associação livre) derivado da interpretação dos sonhos por Freud. Assim, também para os surrealistas, o gesto criativo “dominado” pelo *acaso* tinha por princípio revelar um novo tipo de ordem — não aleatório — em que o inconsciente se revelava e registava.

Na obra *Les Champs magnétiques* (escrito em colaboração com Philippe Soupault), Breton coloca em prática a escrita automática. E, embora não fosse artista plástico, desenvolveu uma série de “Poema-objetos” que se regem pelo mesmo princípio. ““Reason's role," he wrote, is best "limited to taking note of, and appreciating, the luminous phenomenon”²⁹⁵ of the deeper workings of the undeliberate mind.”²⁹⁶

Em acréscimo às fontes modernas abordadas, e para finalizar, encontramos na 2ª metade do século XX, ainda no contexto do *acaso* enquanto procedimento criativo, uma ponte com os ensinamentos Zen, como um posicionamento ético e artístico.

A título de exemplo, a ideia budista de *tathatã* — talidade — parece estar na base de grande parte da estética de John Cage²⁹⁷. *Tathatã* é a natureza irreduzível, indescrevível de um objeto, um som, uma pessoa. Do ponto de vista do observador, é um reconhecimento da

²⁹² Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, New York, 1988, pp. 120 - 121.

²⁹³ *Ibid.*, 121 – 122.

²⁹⁴ André Breton (1896 - 1966), escritor, poeta e teórico do surrealismo francês. Funda, com Louis Aragon e Philippe Soupault, a revista *Littérature* e entra também em contato com Tristan Tzara, fundador do Dadaísmo. Breton publica o *Primeiro Manifesto Surrealista* em 1924.

²⁹⁵ Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, 1972, 37, Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988.

²⁹⁶ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, p. 122.

²⁹⁷ John Cage (1912 – 1992), compositor, escritor, poeta, pianista, musicólogo, ilustrador, e artista visual americano. Cage foi inquestionavelmente um pioneiro da música aleatória (ou música do acaso) e no uso performativo de instrumentos não convencionais. O silêncio é um elemento a destacar nas suas obras musicais, bem como, revelando na manipulação dos sons do quotidiano uma qualidade plástica e estética.

plenitude e suficiência de cada coisa em si. As gramáticas estéticas e intelectuais desfazem-se sob o impacto dessa percepção; as associações não importam de forma alguma, enquanto a percepção direta sem palavras importa muito e tem um tremendo impacto.²⁹⁸

Na obra para piano 4'33'' composta por Cage em 1952, e interpretada pela primeira vez por David Tudor (1926-1996), trata do ato de escutar e de silenciar o ego (prática Zen Budista). A partitura está composta por três movimentos que são reconhecidos por movimentações do regente e dos músicos.²⁹⁹

“It cannot be denied that he has brought authentic spiritual ideas and a liberating attitude of play to the enterprise of Western art. But his art for the most part doesn't work. It represents the reduction to absurdity of the surrender of intention to chance, and like many such reductions it has pedagogic rather than ultimate value.”³⁰⁰

Concluída uma brevíssima análise sobre a espiritualidade na arte do século XX, do ponto de vista da presente tese, podemos observar que a mesma não teve grande expressão na partilha de pontos de vista espirituais por parte de diferentes comunidades. A busca espiritual de cada artista tem sido em grande parte individual, sob condições de incerteza, embora ideias estéticas tenham sido compartilhadas, e ocasionalmente encontradas em ambientes institucionais.

Podemos verificar enlaces entre a arte e uma corrente de ensinamentos espirituais (que não são apenas filosofias, mas também disciplinas práticas), sobretudo os conhecimentos da área científica da psicologia; as ideias de Freud, Jung, Adler, Abraham Maslow, Fritz Perls etc., apesar de se desenvolverem independentemente, foram por vezes referências determinantes para o entendimento das limitações da natureza humana, bem como para o desenvolvimento das potencialidades da mesma, propondo aos indivíduos que se assumam como seres físicos e espirituais, para viver deliberadamente numa relação evolutiva e com propósitos além da obtenção do bem-estar material.

“As a culture, we seem to be approaching a certain awareness that things must change, and not superficially. (...) We live in a society that has drastically narrowed our sensitivity to moral and spiritual issues; the problem we face is how to deal with a belief structure that has blocked both psychological and spiritual development. If there is a new agenda, a new vision now emerging within our society, how might one help put it into practice? This book represents my own attempt to look at what changes are necessary or desirable, how we might achieve them, and what the role of art and artists might be in accelerating this process.”³⁰¹

²⁹⁸ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988 p.123.

²⁹⁹ Goldberg, Roselee, “Performance Art. From Futurism to the Present”, ed. Thames & Hudson, Singapore, 2001.

³⁰⁰ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, Dover Publications, Inc, Mineola, New York, 1988, p. 124.

³⁰¹ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, pp. 3 e 4.

2.3. *Arte e serviço: do espiritual na Arte contemporânea.*

“Indeed, the idea of transcending the “I” or ego — through any number of means that unite mind, body, and spirit, including a transforming encounter with art — is *the single defining feature of spirituality* as I employ the term in *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*.”³⁰².

Leesa K. Fanning apresenta no livro *Encountering the Spiritual in Contemporary Art* uma visão pessoal e profissional da coleção de objetos artísticos e artefactos de diferentes períodos, e das diversas culturas de todo o mundo, apresentados na coleção do Museu de Arte Contemporânea Nelson Atkins, de quem é curadora. As escolhas de Fanning têm por princípio a necessidade de desenvolver o entendimento da essência espiritual na arte, bem como de que forma esta dimensão pode ser percebida e demonstrada na arte contemporânea.

O livro *Encountering the Spiritual in Contemporary Art* é representativo de um interesse crescente pelo tema da espiritualidade além da dimensão artística, implicando uma nova consciência da ordem cósmica e da vida planetária (nas dimensões física, psíquica e espiritual) na nossa existência.³⁰³

Julián Zugazagoitia³⁰⁴, responsável pelo prefácio do livro, suscita desde logo curiosidade ao afirmar: “All of these works appeal to me for their aesthetic qualities, their rich histories, and in some cases their abilities to open spiritual dimensions that are impactful and transformative”³⁰⁵. Zugazagoitia adianta que a tradição, a cerimónia e a crença religiosas são pilares determinantes de uma obra de arte espiritual³⁰⁶. As vastas obras seleccionadas variam desde os simples atos de generosidade, à transcendência, enquanto experiências individuais e únicas de cada artista.

Fanning aspira acrescentar conteúdos aos projetos já especializadas nesta dimensão, tais como, *O Espiritual em Arte: Pintura Abstrata 1890-1985*, de Maurice Tuchman (1986) e *Mágiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin (1989).

Não obstante, o tema da espiritualidade permanece sub-representado; Fanning aponta que um dos fortes motivos será o de nele estar contido um sentimento de vulnerabilidade, pois a

³⁰² Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.33.

³⁰³ “This publication formally began when I created an archive of hundreds of works of art based on my aesthetic preferences, which tend toward abstraction and minimalist works, combined with what I believed to be spiritual content. (...) For me, they raise fundamental philosophical questions: What does it mean to be human being? How do we want to live? Each work of art poses its own questions, and readers are invited to consider diverse expressions of the spiritual from around the world.”, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.19.

³⁰⁴ Menefee D. And Mary Louise Blackwell Director & CEO do Museu de Arte Nelson-Atkins, E.U.A., cidade de Kansas (<https://www.nelson-atkins.org/>).

³⁰⁵ Zugazagoitia, Julián, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.14.

³⁰⁶ Alguns destes princípios regem também a presente investigação, nomeadamente o processo de transformação implicado na performance (transpassoal), enquanto rizoma do objeto artístico, bem como o usufruto da obra, a demonstrar no capítulo III. Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica, pp. 135 – 235.

sua aceção rompe com as “certezas e seguranças” estabelecidas pela segurança da herança pós-renascentista e da tradição patriarcal — “Gary Zukav puts it very well when he states, in *The Seat of the Soul*, that there is currently no place to spirituality, or the concerns of the heart, within science, politics, business or academia.”³⁰⁷.

O próprio Robert Storr (1949, E.U.A.) enquanto profissional do mundo da arte e auto-denominado “ardent skeptic”, admitiu a resistência “to works that cause “thoughts I would rather avoid, awareness I would rather suppress, and, yes, yearnings I would prefer to disavow. He struck at the heart of the matter: spiritual art undermines his penchant for logic and critical thought because it “summons the prospect of unimaginable transcendence, of a peace beyond understanding.” More broadly Storr recognized the “discomfort” the contemporary art world has with “affirmative images,”, and how the cognoscenti have “lost the capacity” or the “confidence required” to explore art that “speaks to longings for serenity.” He cautioned against an automatic negative reaction at a time when one’s desire for the spiritual may no longer be “repressed, contained, or sublimated.”³⁰⁸

Exemplificando, Storr reconhece “the unsettling effects of Kami’s³⁰⁹ portraits of people with eyes closed who seem to have achieved a “state of grace,” monumental paintings of hands in prayer, and light-filled domes of sacred structures.”³¹⁰

Numa época de geral empobrecimento espiritual, de fracasso dos sistemas de capitalismo material, Storr não oferece apenas um caminho para sair do pântano caótico do modernismo, como também proporciona um caminho para uma espiritualidade e uma psicologia pessoais.³¹¹ A arte espiritual do nosso tempo é particularmente pertinente, refere, na medida em que vivemos num ambiente cada vez mais violento, permitindo-nos usufruir de um lugar de descanso, um momento de silêncio, e um modo de nos relacionarmos com a realidade coletiva em que nos integramos.

“The politics of reconceptualization has already begun, and the search for a new agenda for art has become a conscious search. Chicago artist Othello Anderson, for instance, who collaborates with Fern Shaffer in photographing her rituals, (...). Recognizing the crisis, as an artist I can no longer consider making art that is void of moral consciousness, art that carries

³⁰⁷ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 178.

³⁰⁸ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London 2018, p. 36.

³⁰⁹ Y. Z. Kami (1956), artista iraniano-americano, vive e trabalha em Nova York. <https://www.artnet.com/artists/yz-kami/>, consultado a 26 de Julho, 2023.

³¹⁰ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, p. 36.

³¹¹ J. Hollis (comunicação pessoal, 2012), in Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 11.

no responsibility, art without spiritual content, art that places form above content, or art that ignores the state of the world in which it exists.”³¹²

Neste sentido, a espiritualidade abrange um amplo espectro de possibilidades multidimensionais, que se repercute na prática artística contemporânea e, como reforçamos nesta pesquisa do *Corpo Transpessoal*, no âmbito da *arte e serviço*. São estas as dimensões a considerar: compaixão; considerações sobre viver bem num mundo complicado; questões de ser e crença; o mistério da vida e da morte; uma sensação de que todas as coisas estão interconectadas; a prática ritual — enquanto processo liminar de eventos de mudança de vida; estados alterados da consciência; e, num sentido mais abrangente, a espiritualidade enquanto experiência interna e mais pessoal, ou mesmo incluindo as atividades comunitárias e participativas, e a compreensão da experiência direta corporal.³¹³



Figura 68 e 69 – Fern Shaffer e Othelo Anderson, “Nine Year Ritual - Segundo ritual”, registo fotográfico. Ocorreu a 9 de Fevereiro de 1996 na orla do Oceano Pacífico, Big Sur, Califórnia.

Abrimos aqui um pequeno parêntesis para ressaltar a importância da mudança do papel dos museus após os anos 60, e no modo como tiveram de se adaptar para acolher e representar as novas formas artísticas, tais como os *Happenings*, a arte concetual, as instalações, a vídeo-art, etc., assumindo um papel ativo. Sendo que, até então, os mesmos museus denotavam uma perspectiva mais tradicional, aproximando-se mais da função de arquivo, tal como uma biblioteca ou mesmo um centro de investigação, tendo como prioridade a coleção de trabalhos e não o interesse do público em geral.

Atualmente, “This change in the role of the museum is an interesting issue itself. However, here I focus specifically on the role of the museum as a facilitator of (...) spiritual life. (...) Duncan frames an important debate when he argues that from a sociological perspective “the contemporary museums to be places for reverence and worship of the object or places where the public gathers to debate, to consider issues of the day and the consequences

³¹² Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 180.

³¹³ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, p.32.

of human actions.”³¹⁴ Para, deste modo, proporcionar uma oportunidade de uma reafirmação da própria vida espiritual

De maneira a dar “corpo” às considerações apontadas, no que respeita a uma arte com sentido, responsabilidade ética, e conteúdo espiritual, destaco a obra de video-instalação, *The Raft*, de Bill Viola (2004) e a instalação sonora *Forty-Part Motet*, de Janet Cardiff (2001), ambos no Museu de Arte Nelson Atkins³¹⁵, e a foto-performance *Artist Portrait with a Candle*, Marina Abramovic³¹⁶, da série *With Eyes Closed I see Happiness* (2012).

***The Raft*, Bill Viola, video-instalação, 2004³¹⁷**



Figura 70 - Bill Viola, “The Raft”, video-instalação, 2004.

No vídeo-instalação *The Raft*, Bill Viola explora um vasto leque de emoções, tais como, medo, curiosidade, desinteresse, sofrimento, entre outros, como resultado de um desastre repentino vivido por um grupo de moradores urbanos. “The artist, Bill Viola, says that it is a “metaphor for today’s world.” A group of strangers experience unexpected disaster. Will they survive? Will they help each other? Will they be transformed?”³¹⁸

A ação desenvolve-se em câmara lenta, para nos dar a sensação de que a imagem está praticamente parada — cristalizada. Este efeito permite subtilmente mergulhar nos detalhes das expressões faciais e corporais, para deste modo entrar lentamente na profundidade do ser, e “olhar dentro” de cada um.

³¹⁴ Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 36.

³¹⁵ A video-instalação *The Raft*, 2004, de Bill Viola, foi apresentada no Museu de Arte Nelson Atkins, de 21 de janeiro, a 29 de Abril, de 2012 — <https://www.nelson-atkins.org/exhibitions/bill-viola-the-raft/>, consultado a 29 de Agosto, de 2023. E a instalação sonora *Forty-Part Motet*, 2004, de Janet Cardiff, foi apresentada de 19 de Novembro de 2016 até 19 de Março de 2017 — <https://nelson-atkins.org/janet-cardiff-forty-part-motet-opens-nelson-atkins/>, consultado a 29 de Agosto, de 2023.

³¹⁶ Marina Abramovic, (1946), artista e performer, vive e trabalha em Nova Iorque. Tem vindo a trabalhar, desde a década de 1970, em vários médiums, tais como performance, vídeo, fotografia, objetos e instalações, sendo o corpo o principal suporte, a partir do qual a artista explora os limites psíquicos e físicos. Através de performances que a desafiam a si mesma e, em muitos casos, os participantes, a nível emocional, intelectual e fisicamente. Abramovic desenvolve a complexa relação entre o artista e o público a partir de conceitos chave tais como, duração, dor, perigo, exaustão, entre outros. A artista expôs na Documenta em 1977, 1982 e 1992 e na Bienal de Veneza em 1976 e 1997, onde foi premiada com o Leão de Ouro de Melhor Artista — pela video-instalação e performance *Balkan Baroque* (1997), na qual lavou à mão 1.500 ossos de animais. Durante o período de 1976 - 1988, o nome de Marina Abramovic foi associado ao seu parceiro Ulay, com quem desenvolveu uma série de performances. Desde então tem desenvolvido trabalho de forma independente. Na sua obra, Marina Abramovic tem o carisma especial de envolver o público numa tensão incômoda e difusa, numa ansiedade expectante por algo que está por acontecer.

³¹⁷ Apresentado no Museu de Arte Atkins, em 2012.

³¹⁸ <https://www.nelson-atkins.org/exhibitions/bill-viola-the-raft/>, consultado a 29 de Agosto de 2023.

“Like all of Viola’s work, *The Raft* resonates with concerns that unite us all regarding the human spirit and life and death. He says his work is “for cultivating knowledge of how to be in the world, ... for developing a deeper understanding.”³¹⁹ Viola would like nothing more than for his art to be transformative.”³²⁰

***Forty-Part Motet*, Janet Cardiff, instalação sonora em 40 canais, 14’07”, 2001.**³²¹



Figura 71 - Janet Cardiff, “Forty-Part Motet”, 2001. Instalação sonora, Igreja Joanite, Feldkiren, Austria, 2005. © Markus Tretter

Cardiff instala oito conjuntos de cinco colunas de som, cada um posicionado num semicírculo. Cada coluna reproduz o coro da catedral de Salisbury (Reino Unido), a composição *Spem in alium nunquam habui* (*em nenhum outro está minha esperança*) por Thomas Tallis, do século XVI, para a comemoração do quadragésimo aniversário da rainha Isabel I da Inglaterra, em 1575. O espectador é convidado a circular num percurso que lhe permite aproximar-se ou afastar-se de cada coluna, e assim criar a sua própria combinação melódica.

Fanning constatou que a instalação sonora *Forty-Part Motet* de Janet Cardiff teve reverberações transformacionais no público, embora de maneiras bastante diferentes dos efeitos que a vídeo-instalação *The Raf* produziu. Enquanto o último coloca o observador numa posição focada no mundo real e na compreensão mais profunda deste, tal como o autor aspira, o trabalho de Cardiff, em contrapartida, induz a um estado meditativo e além-corpo.

“Cardiff states, “People need this emotional release. They need to have this ability to be in the moment and to feel the sense of a presence and spirituality that music like this brings to them.” Visitors claimed they were swept away from the divisiveness that followed the 2017 elections — that the experience healed psychological wounds, took their breath away, and gave them moments of transcendence. (...) Within the context of a museum exhibition of

³¹⁹ Bill Viola, interview with Lewis Hyde, 5 de Março, 1997, in Bill Viola 1997.

³²⁰ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, p.29.

³²¹ Cantada por (Sung by): Salisbury Cathedral Choir; Gravação e pós-produção (Recording and post-production): SoundMoves; Edição de som (Sound editing): George Bures Miller e (and) Steve Williams; Produção (Producer): Theresa Bergne. Apresentado no Museu de Arte Atkins, em 2017.

contemporary art, *Forty-Part Motet* evoked a tremendous outpouring of emotional response and gratitude for what became a deeply meaningful experience for our audience.”³²²

Artist Portrait with a Candle, Marina Abramovic, foto-performance da série de With Eyes Closed I see Happiness, 2012.

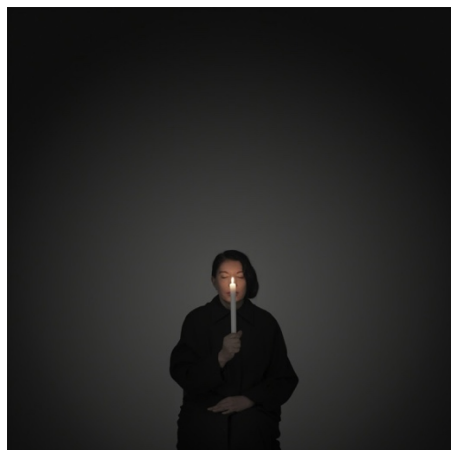


Figura 72 - Marina Abramovic, “Artist Portrait with a Candle”, 2012.

O retrato de Marina Abramovic “Artist Portrait with a Candle” (2012) faz parte da série “With Eyes Closed I see Happiness” (2012)³²³, que descreve o estado introspectivo da artista. Realizada após a performance “The Artist is Present” (2009) no MoMA³²⁴, nela a atenção de Abramovic voltou-se para o exterior, para explorar com maior expressão o conceito de tempo e a inclusão do público³²⁵. Esta série retrata um estado de auto-reflexão da artista e representa um período de descanso após a rigorosa performance anterior.

De Olhos Fechados Vejo Felicidade é um convite implícito para “olhar para dentro e encontrar a felicidade”, resultando do método que a própria artista criou ao longo dos últimos quarenta anos da carreira³²⁶ – o método Abramovic³²⁷. Este modelo pedagógico reúne uma

³²² Cardiff, 2015, *apud* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.32.

³²³ <https://liarumma.com/exhibitions/with-eyes-closed-i-see-happiness>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³²⁴ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³²⁵ A performance “The Artist is Present”, 2009, irá ser aprofundada na pp. 115 – 117.

³²⁶ Enquanto professora, Marina Abramovic utiliza o método com o propósito de preparar os seus alunos para performances de longa duração. Consiste num modelo pedagógico performativo para abrandar o corpo, com o intuito de fornecer ferramentas próprias para lidar com os desafios da mente. As estruturas dos workshops variam consoante os contextos. A título de exemplo, tive a oportunidade de participar no workshop “Cleaning The House”, em 2019, na Grécia (em anexo). Este consistiu num retiro de quatro dias, de *fasting* e de silêncio, sem acesso a tecnologias, nem a qualquer tipo de relógio. Os dias foram marcados com rotinas intercaladas entre exercícios performativos, semelhantes a algumas performances da artista, como por exemplo “The Artist is Present”, bem como caminhadas, pausas, entre outros momentos. O workshop foi facilitado por três assistentes da artista.

³²⁷ Beatriz Albuquerque, artista e performer portuguesa, que desenvolve práticas interdisciplinares entre a performance e a multimédia, dá o testemunho da experiência que teve enquanto aluna de Marina Abramovic. Nas suas palavras: “Abramovic é uma professora que tem grande empatia e ternura por todos, como se fossemos uma planta que ela ajuda a crescer através da partilha da sua sabedoria, libertando todo o nosso potencial. Nas suas próprias palavras, “O meu papel como professor é ensinar os estudantes a confiarem em si mesmos e a canalizarem a sua energia... Não vejo o ensino como um monólogo, mas sim vejo-o como um diálogo...”, in Abramovic, M. & Fernandez-Cid, M., *Marina Abramovic: Cleaning the House*, Centro Galego Arte Contemporaneo, Xunta de Galicia. ISBN 84 453 3634,2003. E Abramovic, M. & Fernandez-Cid, M., *Marina Abramovic: Student Body*. Milan: Charta. ISBN 88-8158-449-2, 2003. Apud, <https://www.artecapital.net/estado-da-arte-109-beatriz-albuquerque-liceos-de-marina-abramovic>.

série de exercícios de meditação, concentração, com o objetivo de atingir um estado de clareza mental e uma receção total, a partir do corpo “limpo”, como facilitador de criação artística.³²⁸ Um dos objetivos é devolver aos participantes um estado desacelerado, bem como desencadear neles um processo de transformação.

Este método é espelhado no conjunto de esculturas colocadas em plintos de vidro, feitas em gesso de réplicas de um molde de gesso da artista. Cada cabeça está coberta com diferentes materiais, tais como, cristais de quartzo, ametistas, malaquitas, aragonites, entre outros. No mesmo espaço da sala da galeria estão uma série de trabalhos fotográficos, em grande escala, que retratam gestos simples, feitos pela artista, sem adereços, onde o vazio dos fundos se impõe, conduzindo o observador a uma contemplação extática.

Estas provas silenciosas rodeadas de vazio fixam simbolicamente a ação, ampliando o sentido.

Em *Artist Portrait with a Candle*, Abramovic está com os olhos fechados, com uma vela acesa na mão esquerda, encontrando-se numa meditação silenciosa. O vazio do fundo condensa a necessidade de foco, que é o princípio para qualquer tipo de concentração, emana uma atmosfera cristalizada do tempo iluminado da meditação. É na tensão ativa do silêncio que se abre a possibilidade de encontrar a felicidade.

Marina Abramovic relaciona-se com a Performance como “a arte de viver”, enquanto prática ascética: “We are living in a difficult period where time is worth more and more because we have less and less of it,” states Marina Abramovic.³²⁹ “I found out the way I can do this is to create that kind of space inside the performance. And there I am most in connection with Buddhism³³⁰... I feel transformed. In my point of view, life is not transforming me; it’s performance that transforms me.”³³¹

Contextualizada a relação entre *Arte e serviço*, nos *encontros* com a arte espiritual na arte contemporânea, e tendo por princípio a capacidade de abrir dimensões espirituais e transformadoras, recorro às palavras de Lynn Herbert para descrever este tipo de trabalhos, e sugerir “that we “can know what it feels like to be swept away. We can explore the realm of reverie [,] ...sense joy, experience grace, and commune with the sublime.” This kind of art

³²⁸ Abramovic, M., Blasquez, J., Llull, P. & Morales, A., “Cleaning the House”, Fundacion NMAC, Cadiz, Espanha, 2007.

³²⁹ Marina Abramovic Institute. Hudson, New York, 2013, p. 43. <http://mai.art/>, consultado a 10 de Outubro, de 2023.

³³⁰ O livro “Buddha Mind in Contemporary Art”, 2004, editado por Jacquelynn Bass, e Mary Jane Jacob, documenta a crescente presença de perspetivas budistas na cultura contemporânea. Este processo, que teve início no século XIX, está hoje presente em vários aspetos da experiência quotidiana. Nas artes, especialmente, a crescente importância do processo promoveu uma mudança profunda na relação entre artista e público. Este volume multifacetado explora as relações entre a prática budista e as artes contemporâneas, através de vários ensaios escritos, sob a perspectiva de várias disciplinas. Além do mais, recorre a uma série de entrevistas reveladoras a alguns dos artistas mais influentes do nosso tempo, como base de reflexão sobre o terreno comum entre a mente criativa, a mente perceptiva e a mente meditativa, e para abordar questões essenciais sobre a relação entre arte e vida. In *Buddha Mind in Contemporary Art*, ed. Bass, Jacquelynn e Mary Jane Jacob, Berkeley, California, University of California Press, 2004, 24.

³³¹ Marina Abramovic, interviewed by Mary Jane Jacob, in Baas and Jacob 2004, p. 190.

“opens up a shaft of knowing, a truth that is at once personal and universal ... We ‘hear’ and listen to silence. We reveal in stillness.”³³² Neste sentido será aprofundada no próximo capítulo a experiência holística entre o espectador e a arte espiritual, que se relaciona com o princípio da “arte como experiência”³³³.

2.4. O corpo (psíquico, somático e espiritual) do espectador na experiência estética e ética

“Todas estas formas, quando são verdadeiramente formas de arte, atingem o seu objectivo e são (mesmo no primeiro caso) um alimento espiritual, especialmente no terceiro caso, em que o espectador encontra um eco da sua alma. Naturalmente tal consonância (ou dissonância) não pode ser superficial: mas a emoção da obra pode ainda aprofundar e transfigurar a receptividade do espectador.”³³⁴

Acredito que, como seres sencientes³³⁵, os nossos corpos são a base para estarmos no mundo – como meios interpretativos que nos permitem apreender diretamente a arte. “Seeking a state of mind free from rational or intellectual thought, practitioners (and those approaching a work of art) are liberated from the egotistical ‘I’. This mode of consciousness, called ‘emptiness’ or sometimes ‘mindfulness,’ overcomes the intellect and simultaneously apprehends what is happening in the mind *and* body. (...) This emptiness ‘is full of a fundamental sense of connection [;] ... there is nothing, including ourselves that exist either separately or permanently’ Through emptiness, we experience how all things are connected and in process.” Since it is receptive and open to infinite potentiality, the state of emptiness is associated with intuition and creativity and with making and interacting with art. This attitude of surrender allows full engagement of the spiritual in art through direct experience.”³³⁶

Enquanto seres sencientes, os nossos corpos apreendem determinados níveis de entendimento e percepção, que permanecem maioritariamente inconscientes. Partindo deste princípio, e de que os nossos corpos sensoriais possuem uma sabedoria genética, molecular e química, com memórias adquiridas ao longo da vida e da experiência física multidimensional, é importante reconhecer a importância do papel do corpo enquanto espectador, e como este vive uma obra de arte espiritual — “What is important now is to recover senses. We must learn to *see* more to hear more, to feel more.”³³⁷.

³³² Herbert, Lynn McLanahan, “The Inward Eye”, ed. Contemporary Arts Museum, E.U.A., 2001, p. 15, *in* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, p. 63.

³³³ Conceito desenvolvido por John Dewey, a ser aprofundado na pp. 113 – 117.

³³⁴ Kandinsky, Wassily, “Do espiritual na Arte”, ed. Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª edição, 2002, Lisboa, p. 23.

³³⁵ Senciência significa conhecimento, consciência ou percepção. Refere-se à capacidade dos seres em sentir sensações e sentimentos de forma consciente, bem como do que acontece e do ambiente.

³³⁶ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, p. 34.

³³⁷ Sontag, Susan, “Against Interpretation and Other Essays”, ed. Picador, New York, 2001, p. 14.

Começemos por demonstrar, de acordo com Fanning, a capacidade que alguns objetos artísticos seculares possuem de atrair o potencial de *re-ligação* com o passado e nos lembrar da nossa necessidade *eternamente familiar* do sagrado — alguns realizados intencionalmente com fins religiosos, outros meditativos ou ritualísticos. A título de exemplo, destacam-se três obras do Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, E.U.A.), representadas no livro *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*.



Figura 73 - Shiva Nataraja, “O Senhor da Dança”, estátua em Bronze, Dinastia Chola (850-1278), sul da Índia, Tamil Nadu, coleção do Museu de Arte Nelson-Atkins, E.U.A.

Da Índia observa-se a surpreendente estátua de *Shiva Nataraja, O Senhor da Dança* [Dinastia Chola (850-1278 d.C.), sul da Índia, Tamil Nadu (Bronze)]. Shiva desempenha uma função espiritual no mundo, através da capacidade do arbítrio representada na complexidade dos elementos iconográficos, concretamente, no gesto de bater um tambor em forma de ampulheta para manter a continuidade do universo. O movimento dramático da dança, e das posturas que a acompanha, não tem como finalidade entreter, mas perpetuar o fluxo do tempo, e dos ciclos da criação — vida/morte/vida. Fanning descreve esta obra como uma das representações mais extraordinárias de Shiva, pela sua notável perfeição e pela harmonia das formas obtidas.

Na China, a estátua *Guanyin*³³⁸ *do Mar do Sul* [Liao (907-1234) Dinastia Jin (1115-1234) China] é um exemplo das divindades Bodhisattva encontradas em toda a Ásia. Tal como *Shiva Nataraja*, esta escultura teria sido colocada num templo e venerada por meio de rituais. De olhos gentis e sorriso suave, a escultura deste Guanyi retrata a personificação da misericórdia e da compaixão. Mesmo com uma aparência majestosa, manifesta na atitude uma determinada calma e um afeto benignos, que outorga à divindade uma presença acolhedora e familiar.

³³⁸ Guan Yin ou Kuan Yin é o bodisatva associado à compaixão venerado pelos budistas da Ásia Oriental. É normalmente representado na forma feminina.



Fig. 74 “Guanyin do Mar do Sul”, Liao (907-1125) Dinastia Jin (1115-1234) China. Coleção do Museu de Arte Nelson-Atkins, E.U.A.

De Itália, a obra do artista sienense Lippo Memmi (1317-1350) *A Virgem e o Menino* [ca. 1325-30, Têmpera e folha de ouro em painel de madeira] surge como exemplo ocidental que retrata o tema da família. Tal como em Guanyin, é-lhe atribuída um estado feminino de graça, uma determinada quietude e serenidade. A pintura representa um momento íntimo de ternura entre a mãe e o filho, revestida em ouro, emanando a presença do divino. É um ícone devocional, na medida que para os fiéis tem a capacidade de servir de portal entre o mundo terreno e Deus.



Figura 75 - Simone Martini, “A Virgem e o menino”, têmpera e ouro, folha em painel de madeira Itália, 1325-1330. Coleção do Museu de Arte Nelson-Atkins, E.U.A.

De fato, “The flash of insight requires no temple, no dogma, to sanctify it. A cock strutting across a scroll is oneself strutting, too; the viewer can feel such affinity with the creature, grand like ourselves and just as fragile. (...) Oneself as one might be. The reminder of what one has forgotten is a call to action. The spiritual in art offers a transient experience of intensity, of a larger world and larger self. One begins to care again, reawakened to old longings, to remorse, perhaps to new thoughts and feelings, almost always to a clarified sense of direction. This blend of hope and remorse is a sign that one has encountered the spiritual in

art. (...) It is a resource for those who look beyond, understand that there is work to do, and undertake it.”³³⁹

Neste sentido, e de acordo com Lipsey, *o espiritual na arte oferece uma experiência transitória de intensidade, de um mundo maior e de um eu maior. A pessoa começa a se importar novamente, despertando para velhos anseios, para remorsos, talvez para novos pensamentos e sentimentos, (...) — a arte espiritual tem a capacidade de incitar à ação — e, conseqüentemente, tem uma função política, social e ecológica. É um recurso para aqueles que olham para além e compreendem que há trabalho a fazer e empreendem-no na prática artística.*

“Through Merleau-Ponty’s lens, encountering art is not “I think therefore I know it” as much as “I experience the work of art” and apprehend it through embodied experience, also described as “intertwining”. Perception of art is not always dependent on cognitive processes or discursive thought; participatory involvement with art is more profound than “thinking” because it is an integral, lived, felt experience. According to art historian Glenn Peers, “[W]e are not the discrete entities that we so often tell ourselves that we are... but rather beings active, ongoing, *transforming* relation to the world around us. Art is a higher register of that relation.”³⁴⁰

Tal como se verifica no universo da Física, toda a matéria, incluindo nós mesmos e as obras de arte, é constituída por partículas subatômicas num fluxo permanente, entrelaçado — *intertwining*³⁴¹— com o universo, em intercâmbio constante. Uma vez mais, podemos dizer que participamos ativamente com as obras de arte a um nível imperceptível, ao ponto de John Wheeler³⁴² sugerir alterar o conceito de observador para participante.³⁴³

“Scholars variously describe the experience of such spiritual art. (...) “Lynn Herbert spoke of the transformative power of such work and suggested that we “can know what it feels like to be swept away. We can explore the realm of reverie [,] ...sense joy, experience grace, and commune with the sublime.” This kind of art “opens up a shaft of knowing, a truth that is at once personal and universal ... We ‘hear’ and listen to silence. We reveal in stillness.”³⁴⁴ For art historian and curator Mary Jane Jacob, it takes us “to the interior, to a deeper self, to a

³³⁹ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, pp.13 – 16.

³⁴⁰ Peers, Glenn, “Byzantine Things in the world”, Menil Collection, Houston, 2013, p. 24.

³⁴¹ “Merleau-Ponty emphasized *intertwining* as a philosophical concept to explain interconnections between individuals and art, physics offers a scientific explanation.”, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 35.

³⁴² John Archibald Wheeler (1911-2008 E.U.A.). Foi um físico teórico, e um dos últimos colaboradores de Albert Einstein. Wheeler foi responsável por tentar formular a concepção da teoria do campo unificado de Einstein.

³⁴³ John Wheeler in Capra, Fritjof, “The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism”, Boulder, Shambala Publications, Colorado, 1975, p. 153.

³⁴⁴ Herbert, Lynn McLanahan, “The Inward Eye”, ed. Contemporary Arts Museum, E.U.A., 2001, 15, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 63.

different point of view or a greater consciousness, a point of access to an immaterial level of reality — some would say ultimate reality.”³⁴⁵ (...), as Glenn Peers stated of historical spiritually based works, into a “full inhabitation” of our being and capturing, “however fleetingly, an attendance of the Other.”³⁴⁶

2.5. A Arte espiritual incita à ação — experimentar o espírito é tudo — a arte como experiência.

“What the world lacks today is not so much knowledge of these things of the spirit as experience of them. Experiencing the spirit is all. To believe is okay, but a personal experience is better, a direct feeling with something, you can call it a shamanic state if you like.”³⁴⁷

Na obra de Joseph Beuys, em específico nas suas ações rituais, onde frequentemente se assume enquanto artista/xamã: o artista adotou o feltro como material biográfico³⁴⁸, como resultado da sua experiência traumática durante a guerra, representando o “calor” espiritual. Em *Felt Suit* (1970), enquanto duplo do artista, evoca a (sua) presença física através da ausência. “Senses, and organs of perception, were also to be linked to thinking (and imagination), as a plastic, forming process. “It is in my thinking that the process begins which, through my bodily organs and other instruments, then comes into the world as an impression and a form that is able to inform.”³⁴⁹

Não obstante, são vários os artistas que procuram retratar os seus corpos como suporte significativo de conteúdo espiritual — “In Anselm Kiefer’s *Sternenfall* (*Falling Stars*), the artist lies in the *savasana* yoga pose while communing with the stars overhead. A diagonal mark extends from a star to kiefer’s forehead — as if connecting with his “third eye”. Through the medium of the artist’s body, the painting speaks to life, death, and transcendence as well as humankind’s relationship with the cosmos.”³⁵⁰ Outros destacam-se, não apenas pela criação de objetos artísticos, mas igualmente pela capacidade em facilitar “encontros” performativos com o propósito de envolver os indivíduos como participantes ativos: “There is a need for new forms emphasizing our essential interconnectedness rather than our separateness, forms

³⁴⁵ Jacob, Mary Jane, and Jacquelynn Bass, “Learning Mind: Experience into Art”, University of California Press, Berkeley, California, 2010, p. 177, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 63.

³⁴⁶ Peers, Glenn, “Byzantine Things in the world”, Menil Collection, Houston, 2013, p. 24, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 63.

³⁴⁷ Fern Shaffer (1944, E.U.A.) fala sobre a experiência do seu próprio trabalho com rituais, in Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e New York, 1991, p. 45. Fern Shaffer é uma artista americana, pintora, performer, conferencista e defensora do ambiente.

³⁴⁸ Joseph Beuys, foi piloto de combate da Segunda Guerra Mundial, tendo sido abatido na Crimeia em 1944. O seu avião despenhou-se e Beuys ficou gravemente ferido, sendo acolhido no seio de uma tribo Tartar, onde foi tratado com feltro e gordura animal, de forma a mantê-lo aquecido e protegido.

³⁴⁹ Beuys, quoted in Zumdick 2008, in Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, Transcript – Independent Academic Publishing, 2nd emended edition, Printed with the support of Leuphana University Lüneburg, Wetzlar, Alemanha, 2013, p. 283.

³⁵⁰ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 59.

evoking the feeling of belonging to a larger whole rather than expressing the isolated, alienated self”³⁵¹

A título de exemplo Lee Mingwei³⁵², Marina Abramovic, Marcus Young³⁵³, e Ernesto Pujol³⁵⁴, evidenciaram-se por serem artistas que estabelecem espaços de reflexão e estratégias de aproximação e comunicação interpessoal, para gerar vínculos com os participantes. Enquanto performers facilitadores proporcionam uma experiência coletiva transformadora, que difere da relação observador-imagem tradicional; a propósito, Gablik refere: “The vision we need to develop is not one that observes and reports, that objectifies and enframes, but one released from these reifying tendencies and rooted instead in a responsiveness that ultimately expresses itself in action [and] is not purely cognitive, or purely aesthetic, but is opened up to the body as a whole.”³⁵⁵

Lee Mingwei

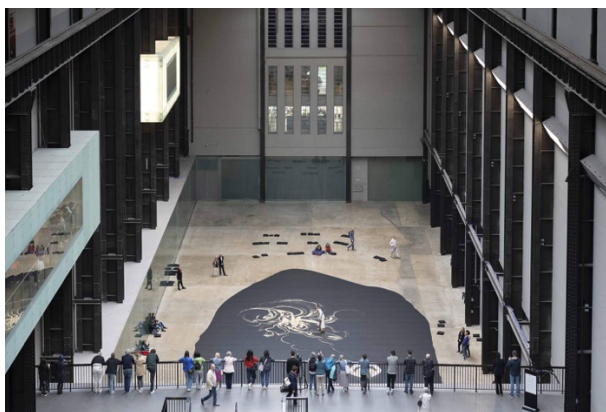


Figura 76 - Lee Mingwei, Nosso Labirinto, 2015 em andamento. Vista da performance na Tate Modern, 2022. Fotografia © Tate 2022. Fotógrafo: Oliver Cowling)

Lee Mingwei, na performance “Our labyrinth” (2020) na Tate Modern³⁵⁶, transforma o simples ato de varrer num ato contemplativo e gestual, para criar um espaço de ritual e de

³⁵¹ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 5 - 6.

³⁵² Lee Mingwei (1964, Taiwan) é um artista contemporâneo taiwanês-americano que atualmente mora em Paris e na cidade de Nova Iorque. Lee cria instalações participativas para explorar questões como confiança, intimidade e autoconsciência. Normalmente, o seu ponto de partida são as interações quotidianas, que incluem as simples ações como comer, dormir, caminhar, conversar, entre outras.

³⁵³ Marcus Young, auto denomina-se como artista comportamental e de prática social. Realiza encontros performativos em museus, galerias, e no espaço público. É o diretor artístico fundador de “Don’t You Feel It Too?”, uma prática contínua de dança de rua participativa de cura social e libertação da vida interior. De 2006 a 2015, foi artista da Cidade de São Paulo, onde ajudou a redefinir o papel do artista no governo como colaborador diário. Com o projeto “Everyday Poems for City Sidewalk”, transformou o programa de manutenção de calçadas da cidade numa entidade editorial de poesia.

³⁵⁴ Ernesto Pujol (1957 – Cuba) é artista plástico e performer *site-specific*, coreógrafo social e educador, com prática interdisciplinar. Vive e trabalha em Nova Iorque desde 1984. Tem um percurso académico interdisciplinar, com formação em humanidades, educação psicologia, arteterapia, comunicação e teoria dos média. Obteve mestrado em prática artística interdisciplinar pela School of the Art Institute of Chicago. Em 1990 realiza uma série de instalações *site-specific* que tratavam de temas como a “branquitude”, masculinidade, memória coletiva e individual, perda e luto. Posteriormente desenvolve performances em que relaciona meio ambiente e consciência, notoriamente influenciado pelo Zen Budismo. Desde 2000, Pujol explora os espaços públicos e privados, com performances de grupo duradouras, de forma a gerar espaços para a reflexão silenciosa, e a consciência crítica. Trabalhou extensivamente com a curadora Mary Jane Jacob em Charleston, e com a curadora Saralyn Reece Hardy no Spencer Museum of Art em Lawrence e no Salina Arts Center em Kansas.

³⁵⁵ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 99 - 100.

³⁵⁶ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>, consultado a 25 de Agosto de 2023. De salientar que “Our labyrinth”, é uma obra de arte impermanente encenada em diferentes locais e contextos.

sacralidade dentro da galeria. A ação é guiada por dois bailarinos, vestidos com sarongues e com sinos nos tornozelos, que se movem muito lentamente, para varrer uma mancha de arroz sobre uma poça de tinta — "The shape of the ink pool forms a connection between the physical act of calligraphy and painting with the image making and movement of the dancers."³⁵⁷ Os movimentos desenham caminhos sinuosos que se assemelham a labirintos³⁵⁸.

Lee Mingwei, numa entrevista para a Tate Modern de Londres³⁵⁹, partilha a experiência que alcançou ao observar a limpeza feita por voluntários nos caminhos dos templos em Mianmar, percebidos por ele como um gesto de limpeza interna: "It's a gesture to clean the path itself, but also to clean their internal world!"³⁶⁰, e que se reflete no ambiente e energia gerados pela performance — "I thought it would be really be really beautiful to bring that spirit into a performative peace." (...) They're allowing you to enter their very intimate and that is an incredible precious jewel because the pattern that you see it's at that very moment a reflection of their interior world and the pattern really acts like a mirror. When it reaches a balance that is where the perfect yin and yang exists. When you see or experience my works it's not about particular culture. It's really about what is it to be a human being.³⁶¹



Figura 77 - Lee Mingwei, Nosso Labirinto, 2015 em andamento. Vista da performance na Tate Modern, 2022. Fotografia © Tate 2022. Fotógrafo: Oliver Cowling)

O presente (o gesto de doar algo) enquanto ato sagrado desempenha um papel importante na prática e nos acontecimentos de Lee. O artista refere o livro *The Gift* (1983), de Lewis Hyde, como um texto-chave que influenciou toda a visão da sua práxis — pelo fato de neste resumir a importância dos artistas como criadores de presentes, e de como eles são uma espécie de intermediários de uma consciência no mundo e da sua conexão³⁶².

³⁵⁷ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁵⁸ A obra é inspirada na experiência do artista ao visitar templos em Mianmar, onde caminhos (que vão das cabanas aos templos) são limpos vinte e quatro horas por dia por voluntários.

³⁵⁹ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁶⁰ <https://youtu.be/Fwavug2ea94?si=s6ZwDXJA0F2Gdh11>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁶¹ <https://youtu.be/Fwavug2ea94?si=s6ZwDXJA0F2Gdh11>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁶² Este pensamento vai ao encontro do que a autora Sacha Kagan entende por uma "estética de sustentabilidade", e que "(...) constitute both an invitation and a challenge to contemporary arts practitioners. In order to foster cultures of sustainability (cf. chapters 2 and 3), the aesthetic experience should foster a sensibility that would acknowledge the shared process of creativity between natural phenomena and the artist, highlight the



Figuras 78 e 79 - Lee Mingwei, *Nosso Labirinto*, 2015 em andamento. Vista da performance na Tate Modern, 2022. Fotografia © Tate 2022. Fotógrafo: Oliver Cowling)

“In creating *Our Labyrinth*, Lee creates an opportunity for dancers to provide the gift to the audience. Lee describes how *Our Labyrinth* ‘is a gift from the dancers to the visitors. It provides a clear space, both physically and spiritually, as they explore the sacred space created by the project’. As part of the act of giving, each dancer is guided by their own energy levels to perform. This challenges Western concepts of time and labour. The dancer chooses how they perform – the pace and action – according to how they feel as opposed to enforced choreography dictating their movement. For the visitor, there is an element of chance embedded within the performance - what they see is a gift of the energies of the dancer.”³⁶³

Marina Abramovic



Figura 80 - Marina Abramovic, “The Artist is Present”, performance de longa duração, 2009, no MoMA.

Na performance “The Artist is Present” (2009) no MoMA³⁶⁴, Marina Abramovic performou durante três meses sem interrupção, durante oito horas por dia. No espaço de atuação estavam duas cadeiras, uma para a artista e outra para o espectador, entre estas estava

interpenetration of nature and culture, and more generally function as a "sensitivity to the patterns that connect"., in, Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 267.

³⁶³ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁶⁴ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

uma mesa. A artista subtilmente fez uma proposta à audiência: “you can observe this as a kind of stage for experience. Or you can really enter that space and take active participation, which actually bring you much closer to the artist, and this presence, and to your own experience.”³⁶⁵.

“The performance is about the presence, you have to be here and now, one hundred percent! (...) If you sit on this chair opposite of me, it’s extremely important to actually find a very comfortable position and you don’t move. Just sit motionless, and see what happen if we connect with your eyes. And I really think that it’s going to be something quite special to go into this unknown territory. Because the energy coming from the audience I have to be transmitter and receiver in the same time; that energy just goes through me. And to be for the next visitor and the next one and the next one.”³⁶⁶

Da enorme necessidade dos humanos em estabelecer um verdadeiro contato, centenas de pessoas fizeram filas para poder ter uma “experiência única” com a artista: “[M]any sought a few minutes of transcendence by staring into the eyes of an artist whose sole mission, during those months, was a register their presence, to sit there, and look back.”³⁶⁷

“After watching Matthew Akers’s documentary *Marina Abramovic: The Artist is Present*, she wrote: “I was reminded of the pilgrims who, centuries ago, traveled to see (and perhaps have their lives changed by) the ascetic saints who — perched on poles, dwelling in caves — claimed to have found God in discomfort and (at least when the pilgrims weren’t there) solitude in desert... I realized that, for at least some of those viewers who gave themselves over to their silent communion with the artist, the experience seemed to have been one of great intimacy [;]... less and less frequently does contemporary art do what “The Artist is Present” appears to have done — to inspire its viewers with anything approaching an extreme emotion.”³⁶⁸

Uma emoção que transcende, uma experiência transformadora, implicando a participação do público para se *religare*³⁶⁹ com a artista e, deste modo, completar a obra. “The masterpiece is ourselves, as we are masterpiece,” Okakura³⁷⁰ wrote a sought to offer insight into the

³⁶⁵ <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁶⁶ Texto retirado do vídeo disponibilizado pelo MoMA, in <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>, consultado a 25 de Agosto de 2023.

³⁶⁷ Prose, Francine, “When Art Makes Us Cry.” *The New York Review of books*, September 6, 2012, <http://www.nybooks.com/daily/2012/09/06/marina-abramovic-when-art-makes-us-cry/>, consultado a 11 de Setembro, 2023.

³⁶⁸ Prose, Francine, “When Art Makes Us Cry.” *The New York Review of books*, September 6, 2012, <http://www.nybooks.com/daily/2012/09/06/marina-abramovic-when-art-makes-us-cry/>, consultado a 11 de Setembro, 2023, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 263.

³⁶⁹ Do latim, *Religare*, no sentido religioso da palavra, como conjunto de sistemas culturais e de crenças, assim como de pontos de vista, faz a ligação entre os símbolos que relacionam a humanidade com a espiritualidade e também os valores morais de cada um. Na interpretação do texto a palavra é usada como metáfora entre o espectador e a relação /ação com a artista.

³⁷⁰ Okakura Kakuzō (1862 – 1913, Japão), foi um pintor, escritor, intelectual e promotor da cultura japonesa no Ocidente durante o final do século XIX e início do século XX. contribuindo para o desenvolvimento das artes no Japão. É especialmente lembrado internacionalmente pelo livro “O Livro do Chá” publicado em 1906, que, além de discutir a estética japonesa (a filosofia Zen), desenvolve teorias sobre a influência da arte e na experiência desta na vida cotidiana.

“sympathetic communion of minds necessary for art appreciation” in which the “spectator must cultivate the proper attitude for receiving the message, as the artist must know to impart it.”³⁷¹ When a thing, recognized as art or not, touches us, it creates a living presence in us, affirming our presence; this is what Dewey³⁷² called, simply, *an experience*.³⁷³

Da mesma forma que a presença de Marina Abramovic - em “The Artist Is Present”, e na série “With Eyes Closed I see Happiness” - se revela tranquilizadora, gentileza e respeito são a essência dos projetos de Marcus Young.

Marcus Young



Fig. 81 Marcus Young, “With Nothing to Give, I Give Myself”, multimedia works, 2011.

Em resposta ao convite para a residência artística “Semblances”³⁷⁴, na galeria MAEP, do Instituto de Artes de Minneapolis (MIA), Marcus Young enquanto artista que não concretiza objetos, decidiu doar-se ele mesmo e realizar a performance “With Nothing to Give, I Give Myself”, 2011³⁷⁵.

Young em “Semblance” viveu literalmente no museu durante dez dias, sem falar, numa rotina diária entre a realização de algumas performances: lavar janelas, caminhar lentamente e meditar, levantando questões como: as consequências da autoridade do museu; do comportamento pessoal em espaços públicos, e estratégias de exibição nas narrativas da história da arte. “Encountering a semblance is to be unsure of what you are looking at. A semblance of art has the potential to question the idea of art, the institution of the museum, and the act of viewership.”³⁷⁶

³⁷¹ Okakura Kakuzō, “The Book of Tea”, Rutland, Vermont, and Charles E. Tuttle Company, Inc., Tokyo, 1997 [1956], p. 78.

³⁷² John Dewey (1859 – 1952, E.U.A) foi um filósofo e pedagogo norte-americano. Um dos principais representantes da corrente filosófica do pragmatismo e do movimento da educação progressiva norte-americana.

³⁷³ Dewey, John, “Art as Experience”, New York: Penguin, 2005, p. 348. First published 1934, p. 348, *in* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, pp. 263 - 264.

³⁷⁴ “Semblances” resultou de uma residência artística com os artistas Jennifer Danos, Natasha Pestich e Marcus Young, em exibição nas galerias do MAEP, do MIA, de 22 de outubro de 2011 a 1 de janeiro de 2012.

³⁷⁵ <https://new.artsmia.org/exhibition/jennifer-danos-natasha-pestich-and-marcus-young>, consultado a 1 de Setembro, de 2023.

³⁷⁶ *Ibid.*

Todas as manhãs Young realiza a sua caminhada performativa meditativa “Pacific Avenue”, muito lentamente, consciente do espaço e do público — de vestes azuis esvoaçantes, proporciona uma presença forte e pacífica: “We are gently moved to become more aware of spaces we thought we knew as the artist asks how our presence in daily life can acquire the awareness we associate with meditation and become a thoughtful, meaningful act.”, descreve Fanning³⁷⁷.

Pela tarde, Marcus torna-se num membro do *staff* da manutenção de limpeza do museu e doa-se ele mesmo, com uniforme oficial limpa o hall e a entrada do MIA — “(...) I was interested in directly giving back to the system that allows me to be here it ended up being.”³⁷⁸. Tal como Lee Mingwei, o gesto de doar³⁷⁹ adquire um estatuto de espaço compassivo e sagrado.

Nos momentos em que Marcus não está a caminhar ou a lavar, senta-se, medita sobre poesia e observa os visitantes do museu: “So, I was trying to be as open even though I was closed off, in terms of not being able to speak, I was trying to be as open and as warm as possible. So, I felt a great value in not doing much other than just receiving and holding”.³⁸⁰ Young, apesar de concentrado em estado meditativo, está consciente e atento aos movimentos do espaço e das pessoas à sua volta, para agir como um recipiente que recebe, segura e solta, num movimento fluido. Assim como em “The Artist is Present” de Abramovic, ambas as performances são ações duracionais que se baseiam num contato interpessoal, no sentido de pretendem fazer do silêncio um espaço de encontro.

O artista torna-se num vácuo de possibilidades, para facilitar ao observador a oportunidade de finalizar a leitura — “The usefulness of a water pitcher dwelt in the emptiness where water might be put, not in the form of the pitcher or material of which it was made. Vacuum is all potent because all containing. In vacuum alone motion becomes possible. One who could make himself a vacuum into which other might freely enter would become master of all situations. The whole can always dominate the part.”³⁸¹ —, para ir além do foco clássico do objeto de arte enquanto objeto de contemplação, e situando a compreensão da estética no

³⁷⁷ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 269.

³⁷⁸ Texto retirado de Marcus Young na entrevista para o MAI: https://www.youtube.com/watch?v=qkqBdBo_Y-g, consultado a 1 de Setembro de 2023.

³⁷⁹ O gesto de doar é praticado em várias religiões. No contexto dos ensinamentos budistas a caridade (dāna), é uma das três bases para ações meritórias, sendo as outras duas, a disciplina moral (sīla) e o desenvolvimento mental (citta bhāvanā). A título de curiosidade, e sem oportunidade para aprofundar, o simples gesto de varrer, sendo uma das tarefas quotidianas realizadas pelos monges, é praticado como um profundo ato de generosidade. “Dāna em si é uma forma de treinamento. É um poderoso antídoto contra os venenos do apego e do egoísmo, uma forma de compreender, pouco a pouco, que as nossas necessidades são na realidade muito menores do que a mente indisciplinada faz crer.” *In* <https://suddhavari.org/a-perfeicao-da-generosidade/>, consultado a 1 de Setembro de 2023.

³⁸⁰ Texto retirado de Marcus Young na entrevista para o MAI: https://www.youtube.com/watch?v=qkqBdBo_Y-g, consultado a 1 de Setembro de 2023.

³⁸¹ Okakura Kakuzo, “The Book of Tea”, Rutland, Vermont, and Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1997 [1956], p. 44., *in* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 275.

patamar da “experiência estética”, para a afetividade pessoal no cotidiano, tal como enuncia John Dewey.

“The word ‘aesthetics’ or ‘esthetics’, derives from the Greek words *aisthetikos* (sensitive) and *aisthanesthai* (to perceive, to feel).”³⁸² O domínio da *experiência*, como entendido por Dewey, relaciona-se com a inter-relação global do ser humano com o seu ambiente: “Experience is the result, the sign and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication.”³⁸³

Apesar das experiências estéticas poderem surgir no cotidiano, e não apenas na relação com as obras de arte, as expressões artísticas têm especial impacto na experiência estética. Na medida em que, a criação artística é uma atividade altamente reflexiva, que domina os sentidos e as emoções, de forma a integrar o sujeito e o objeto, proporcionando uma experiência através da qual ambos desaparecem, para se tornarem num *outro*. “In other words: “Aesthetics as a multidimensional and multi-sensory opening of one's perceptual faculties to the world meet the 'other' in transgressing the limits of the 'self' or of the 'ego'”.”³⁸⁴

De acordo com Dewey, a experiência estética não é apenas um fenômeno individual, mas também cultural. Ele insistiu no sentido das expressões artísticas serem articuladoras do significado da vida para uma determinada cultura, e na experiência estética como uma “manifestação, como registo e celebração da vida de uma civilização, um meio de promover o seu desenvolvimento, e [...] também o julgamento final sobre a qualidade de uma civilização”³⁸⁵.³⁸⁶ O mesmo argumentou que:

““instruction in the arts of life is something other than conveying information about them. It is a matter of communication and participation in values of life by means of aiding individuals to share in the arts of living. Civilization is uncivil because human beings are divided into non-communications sects, races, nations, classes and cliques”³⁸⁷ “i.e. because they are missing the connectedness of aesthetic experience, i.e. the "sense of including whole".”³⁸⁸

³⁸²Cf. Douglas Harper, Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com>, accessed September 13, 2009, in, Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 219.

³⁸³Dewey, John, “Art as Experience”, Penguin, New York, 2005 [1934], p. 348.

³⁸⁴Erzen, Jale, “Art, Ecological Aesthetics”, in Strelow, Heike, Prigann, Herman and Davis, Vera, Eds., “Ecological Aesthetics: Art in Environmental Design: Theory and Practice”, ed. Birkhäuser Verlag für Architektur, Berlin, 2004, p. 23.

³⁸⁵ Dewey, John, “Art as Experience”, Penguin, New York, 2005 [1934], p. 339.

³⁸⁶ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 220.

³⁸⁷ Dewey, John, “Art as Experience”, Penguin, New York, 2005 [1934], p. 350.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 201.

A inclusão do “todo” para a ampliação da compreensão da estética em Dewey assemelha-se a alguns discursos contemporâneos, centrados na relação entre estética e ecologia. A título de exemplo, Jale Erzen alega: “(...) an aesthetic disposition [...] as the resulting mental and sensual reaction to a corporeal relationship to the environment, which is affected through a multi-dimensional, synaesthetic perception. Perception seen this way means a constant give and take among all being that dwell on earth. This constant, intimate, direct and plural alliance amongst all things is what makes the physical processes of life on earth possible”³⁸⁹. Para Erzen, esta compreensão da experiência estética sugere um vínculo com o mundo natural; e acrescenta “a estética e a ecologia devem ser entendidas na sua relação com todos os domínios”³⁹⁰.

“Emily Brady’s work in this field highlights that the aesthetic experience is not merely self-oriented and hedonistic (as supposedly opposed to environmental ethics). On the contrary, “the appreciative side of aesthetic experience is active, engaged and even performative”; and in practice, “the importance of imagination and emotional to moral choice” should not be underestimated: e.g. “‘sensitivity’ and ‘attentiveness’ suggest a careful kind of perception that is a feature of both moral decision-making and attitudes and the appreciation of aesthetic qualities”³⁹¹”³⁹²

Na sua relação com o sagrado, tal experiência requer um forte envolvimento e sensibilidade pessoal respeitante à “totalidade”, ao que Gregory Bateson³⁹³ descreveu como uma “sensibilidade ao padrão que conecta”, enquanto contributo para a arte e para uma cultura de sustentabilidade.

“The sacred is that which connects. The sacred links, as indicated by the etymological root of the word *religion* (*religare* — ‘to bind together again’) [...] The sacred is first of all an experience; it is transmitted by a feeling — of that which links beings and things and, in consequence, induces in the very depths of the human being an absolute respect for the others, to whom he is linked by their all sharing a common life on one and the same Earth.”³⁹⁴

Conclui-se então que a sensibilidade a *padrões que conectam* é também uma sensibilidade à dimensão do sagrado. Edgar Morin³⁹⁵ partilha deste mesmo princípio de

³⁸⁹Erzen, Jale, Ecology, “Art, Ecological Aesthetics”, in Strelow, Heike, Prigann, Herman and Davis, Vera, Eds., “Ecological Aesthetics: Art in Environmental Design: Theory and Practice”, ed. Birkhäuser Verlag für Architektur, Berlim, 2004, p. 22.

³⁹⁰Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 221.

³⁹¹Brady, Emily, “Aesthetics of Natural Environment”, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003, p. 255.

³⁹²Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 221.

³⁹³Bateson, Gregory (1904 – 1980) foi um antropólogo, cientista social, semiólogo e teórico da comunicação inglês.

³⁹⁴Nicolescu, B, “Manifesto of Transdisciplinarity”, State University of New York Press, Albany, 2002, pp. 125-126.

³⁹⁵Edgar Morin (1921) é um antropólogo, sociólogo e filósofo francês. Autor de mais de trinta livros, destacando-se “O método” (6 volumes), “Introdução ao pensamento complexo”, “Ciência com consciência” e “Os sete saberes necessários para a educação do futuro”.

Nicolescu: “Morin states that his motivation to engage into research on complexity also stems from his subjective feeling for "infinite solidarity; what the Tao calls the *Spirit of the Valley* which 'receives all the waters which flow into it".³⁹⁶

Ernesto Pujol

A promessa de renascimento espiritual surge também na obra de Ernesto Pujol. “Before embarking on his life as an artist, Pujol spent four years as a cloistered monk in a Cistercian monastery, followed by two years as a social worker. These experiences remain the bedrock of his installation and public art works. He has said:

“Cloistered monastic life remained quite medieval until recently. It gave me an amazing formation. Part of that was a form of death to the self, seeking to become an empty vessel. Emptiness is the ground for listening. I arrived to New York directly from the monastery. I had to learn how to talk again after years in silence. During those first years back in the world, I began to live and work among the homeless, followed by serving people with AIDS. I sought to rid myself of remaining fear. My performance practice was formed through those intense experiences.”^{397,398}



Figuras 82 e 83 - Ernesto Pujol, “Lamb” I e “Lamb” II, 2009-2010. Coleção do Museu de Arte Spencer, da Universidade de Kansas, E.U.A.

A performance “Lamb” I e “Lamb” II (2009-2010), expressa simbolicamente através do desaparecimento da figura humana o renascimento espiritual, evocando de forma misteriosa a libertação física e espiritual.

Em “Lamb” I a fotografia documenta o evento de um homem numa cerimónia de batismo, de frente para um lago, e de costas para o observador. Em “Lamb” II mostra apenas o vestido despido junto à costa, e movimentos circulares na água. Com referências explícitas no título à simbologia cristã da redenção, representada pela figura do cordeiro, o

³⁹⁶ Morin, Edgar, “Method. Towards a Study of Humankind. Volume 1: The Nature of Nature.”, ed. Peter Lang, New York, 1992, p. 19.

³⁹⁷ Goodeve, Thyrza Nicholas, “Vulnerability as Critical Self-Know”, 2013.

³⁹⁸ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 237.

distanciamento de si próprio e o seu potencial libertador do sofrimento parece aludir ao despojamento do ego — para dar lugar à unidade contemplativa do *self*.

Pujol descreve este trabalho da seguinte forma: ““It’s a haunting piece that speaks as much about spirituality as about physical liberation, about the spirit’s desire to be free. The mystery is that there is no third image showing the emergence body. The body is gone forever, and the viewer is left unknowing if it has died or survived the deep.”³⁹⁹ O artista investe profundamente no espaço e no lugar para explorar os silêncios, tanto ao ar livre como em espaços arquitetónicos - edifícios históricos, centros culturais, ou casas de culto - entendidos como facilitadores de transformação espiritual.

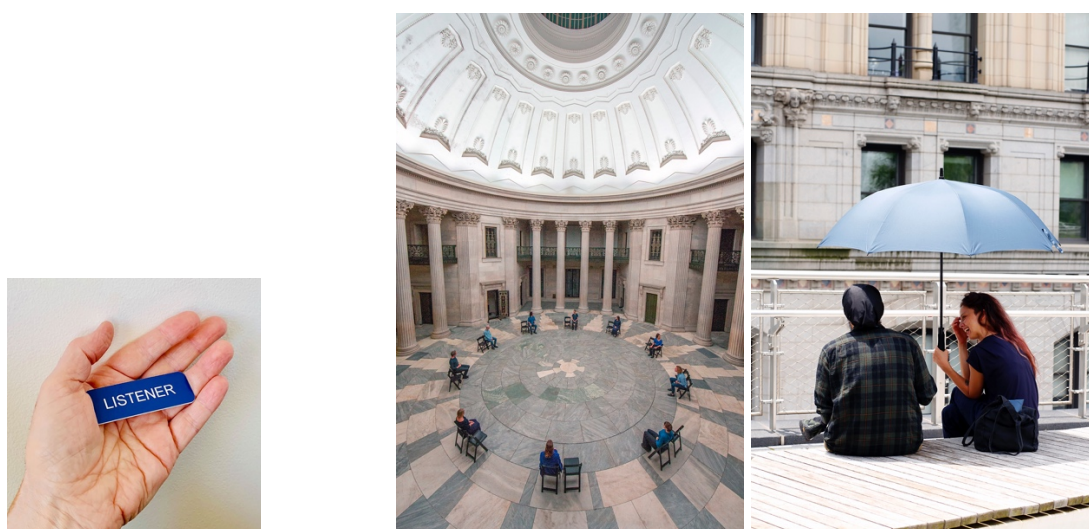


Figura 84 - Ernesto Pujol, “The Listeners”, performance, registo fotográfico de Ernesto Pujol, 2019. Figuras 85 e 86 - Ernesto Pujol, “The Listeners”, performance, registo fotográfico de Nisa Ojalvo, 2019

“Viola pursues a similar strategy, placing his video installations within secular and religious environments. The backdrop of ecclesiastical architecture can enhance the spiritual effect of their works, but art with a powerful spiritual content can also transform an otherwise nonreligious environment into a kind of temporary temple. By drawing on nonvisual senses through the use of sound, movement, and even, at times, smell and taste, artists such as Viola and Pujol work through the body to invite a spiritual transformation. (...) In moving between secular and sacred realms, artist like Pujol, Viola, and Cardiff raise questions: What constitutes a sacred space? Where do spiritual experience take place?”

Noutras performances Pujol utiliza elementos mais experimentais, que muitas vezes incluem a ação coletiva silenciosa. Tal como acontece em “The Listeners” (2018), a performance envolveu indivíduos entre os dezoito e os oitenta anos, para “corporificar” o

³⁹⁹ Ernesto Pujol, email to Leesa K. Fanning, March 11, 2015, in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 237.

silêncio e praticar a escuta atenta durante 16,5 horas no Friedenssaal — Salão da Paz —, da Câmara Municipal de Münster, na Alemanha⁴⁰⁰. A ação consiste em ouvir, sem emitir qualquer julgamento, quem fala, partilhando uma memória, contando uma história, entre outros pensamentos, por forma a aprofundar a escuta empática: “We need to listen to each other, more than ever. We need to listen to seniors, to women, to young people, to children, to immigrants and refugees. We need to listen to workers who feel betrayed by industry. We need to listen to voters who feel betrayed by politicians. Right now, in Africa, America, Asia, Europe, and the Middle East, millions of people feel invisible, unheard,” says Pujol. “I am an artist. I make art. I believe that the goal of art is consciousness, the creation of a conscious culture. And a conscious culture is people.”⁴⁰¹

A performance “The Listeners”, “turned the tables on art, which historically speaks as audiences listen. In this case, the audience spoke and the art/artists listened.”⁴⁰², convidando à reflexão sobre o que significa “escutar” ou como a “escuta” poderia ser melhorada.

No entanto, é importante referir que grande parte da motivação para a realização desta performance provém de razões ideológicas e políticas: “Listening to people and place has always been part of my practice. Nevertheless, the presidency of Donald Trump has heightened the need to listen to everyone in America. It has given me the urgency to give form to listening as an ongoing project called The Listeners, which had its world premiere during the summer of 2018 in Germany, another society experiencing the rise of the right.”⁴⁰³

Este é um exemplo, entre outros trabalhos do artista, de como a contemplação e o silêncio coexistem como fórmulas sociais subversivas. Segundo Pujol, “There are no meaningless steps. Meditation practice seek to discern the purpose of every step we wish to take, and the effect of every step taken, seeking the meaning of it all.”⁴⁰⁴ Posto isto, podemos afirmar que a meditação associada à procura de *sentido* revela-se fundamental na perspetiva de vida e do papel do artista na arte, tanto em Pujol como no projeto presente em análise. Por conseguinte, enquadra-se aqui o meu quadríptico “Readymade Choices (RGB)”, 2018 – 2020⁴⁰⁵, enquanto convite à contemplação *transformadora* do lugar do silêncio, e da *escolha* desse gesto para a perceção ativa do corpo *transpessoal*.

⁴⁰⁰ Nesta sala, ocorreu a chamada “Paz de Vestfália” (*Westfälische Friede*) ocorreu por volta de 1648, “uma série de tratados de paz que puseram fim à Guerra dos 30 anos (1618-1648) e à Guerra dos 80 anos (1568-1647), ambas na Europa.

⁴⁰¹ Pujol, E. “The Listeners”, em <https://www.e-flux.com/announcements/210400/the-listeners/>, consultado a 5 de Setembro de 2023.

⁴⁰² <https://brooklynrail.org/2018/12/1by1/The-Listeners-Ernesto-Pujol-2018>, consultado a 5 de Setembro de 2023.

⁴⁰³ Pujol, Ernesto, “The Listeners”, <https://brooklynrail.org/2018/12/1by1/The-Listeners-Ernesto-Pujol-2018>, consultado a 5 de Setembro de 2023.

⁴⁰⁴ Pujol, Ernesto, “Walking art practice.” Ed. Triarchy Press, Axminster, Reino Unido, 2018, p. 15.

⁴⁰⁵ A obra “Readymade Choices (RGB)”, 2018-2020 foi galardoada com o Prémio Aquisição da XXII Bienal Internacional de Arte de Cerveira (16 de Julho a 31 de Dezembro, 2022), sob o tema “WE MUST TAKE ACTION! DEVEMOS AGIR!”, diretora artística Helena Mendes Pereira. <https://www.xxii-bienal.bienaldecerveira.pt/premiados.html>, consultado a 8 de Setembro, 2023.



Figura 87 - Quadríptico: “Readymade choices (RGB)”, 2018 - 2020, Sónia Carvalho, aguarelas sobre papel, 106 x 154 cm (cada).⁴⁰⁶

Assim como sugere o próprio título, *Readymade Choices* resulta do gesto implicado nas tomadas de decisão e escolhas *performativas* segundo as “leis do acaso”. Numa alusão direta aos *ready-made* e respetivas implicações conceituais e estéticas⁴⁰⁷, a *escolha* “parte de uma ordem inexplicável” inerente ao processo criativo e que, no meu modo operativo, inclui a respiração consciente e a escuta intuitiva do corpo na conceção meditativa da imagem⁴⁰⁸.

A meditação e a atenção consciente, associada ao ato performativo, são percebidos não como um refúgio para o isolamento, mas, como diz Pujol, como “una puerta hacia el mundo que implica una forma de transformación interior compleja y holística integrando elementos muy diversos. La entrega en el presente se realiza así desde la sensorialidad y la escucha del cuerpo, pero esto no es incompatible con una reflexividad sobre el entorno en el que camina.”⁴⁰⁹

“To create today is to create with responsibility. (...) The way to prepare the ground for a new paradigm is to make changes in one’s life.”⁴¹⁰

⁴⁰⁶ <https://soniacarvalho.com/Readymade-Choices-RGB>, consultado a 8 de Setembro, 2023.

⁴⁰⁷ Desenvolvido no capítulo, 2.2.3. Marcel Duchamp: Ponto de Viragem Estético — o Jogo e a Intenção, pp. 93 - 96.

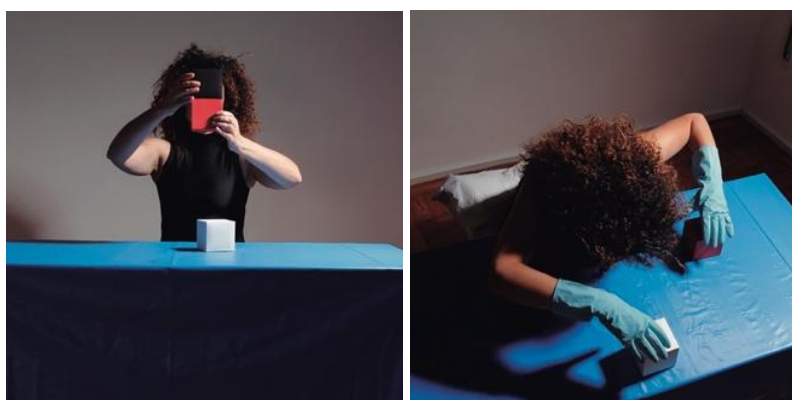
⁴⁰⁸ Este modo operativo foi introduzido na Metodologia — Art as a Spiritual Process: c) O Jogo (*Play*) e as artes criativas, pp. 28 - 41.

⁴⁰⁹ López de Frutos, Estela, “La experiencia contemplativa en las prácticas artísticas contemporáneas. Estrategias de vínculo entre cuerpo y naturaleza desde un enfoque ecológico.”, tese de Doutoramento, orientada por Dr. José Albelda e Dra. Gema Hoyas, Universitat Politècnica de València, 2020, pp. 244 -245.

⁴¹⁰ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 9.

A meditação aqui evidente, em *Readymade Choices*, incita à ação de desenvolver a *escuta* interna, tanto dos pensamentos, como das emoções e sensações presentes. Se o mundo é um todo interconectado, então os indivíduos são agentes envolvidos neste processo, esforçando para cultivar mudanças pessoais, interpessoais e sociais, de acordo com os valores humanos mais elevados: “Transformative process is a journey in which there is no simply movement from one place or stage to another, but in which landscape, the destination, and the journeyer shift and change as part of that movement. One might say that transpersonal as a psychology of transformative process understands the individual mind, human communities, and the cosmos itself to be interconnected living systems in constant engagement with creative self-expression and self-invention.”⁴¹¹

À luz da psicologia transpessoal⁴¹², estas experiências excepcionais — transcendentais e unificadoras — promovem a capacidade do *self* ir além dos limites convencionais do ego⁴¹³, para fomentar uma verdadeira sensação de pertença com a comunidade e com o mundo, estimulando valores éticos, tais como a compaixão pelo lugar do outro — o *transpessoal*⁴¹⁴ — para a sustentabilidade de âmbito social e do coletivo (homem/sociedade/natureza)⁴¹⁵, e que serão as diretrizes fundamentais para os trabalhos práticos que se seguem.



Figuras 88 - 89- Princípios geradores do projeto: Estudos de ações performativas em estúdio.

⁴¹¹ Hartelius, Glenn, Rothe, Geffen e Roy, Paul J. “A brand from the Burnig. *Defining Transpersonal Psychology*”, in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 30.

⁴¹² “Transpersonal studies is a whole-person, transformative approach to human existence and human experience that includes the spiritual and transcendent as well as the social and community dimensions of human life, all within the context of the global eco-system in which we live.”, in Hartelius, Glenn, Rothe, Geffen e Roy, Paul J. “A brand from the Burnig. *Defining Transpersonal Psychology*”, in Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 30.

⁴¹³ Tal como analisado anteriormente, a psicologia “além-ego”, as experiências transpessoais, a meditação, entre outras práticas que não necessitam de uma prática intencional, nem dirigida, podem levar a estados, tais como a compaixão e o altruísmo, e contribuir para o desenvolvimento de uma maturidade do ego, bem como de valores, propósitos e significados mais elevados.

⁴¹⁴ A psicologia transpessoal, do ponto de vista integrativo/holístico, examina os fenômenos da psique como elementos que pertencem não apenas ao ego, mas também a contextos maiores: o corpo vivo na sua totalidade, a relação terapêutica, a situação social e ecológica, ou uma matriz maior que a existência humana.

⁴¹⁵ Esta noção é a base para o entendimento da psicologia transpessoal sobre a capacidade do *self* ir além dos limites convencionais do ego, — ou seja, pela expansão do *self* —, implicando uma relação de unicidade deste com a comunidade e com o mundo, através da qual o ego vive uma experiência com significado. Este é exatamente o domínio da psicologia transpessoal, entendido por Grof por integrativo/holístico, no capítulo 1.2. Psicologia de Auto-expansão, pp. 51-52.



Figuras 90 - 91- Princípios geradores do projeto: Estudos de ações performativas em estúdio.

Os registos fotográficos das presentes figuras decorrem do “jogo” entre a manipulação dos cubos de papel sobre uma mesa, e a dinâmica consciente dos movimentos corporais, através dos quais alguns gestos sobressaem e manifestam determinadas *impressões* invisíveis — dos arquétipos femininos e respetivas *escolhas* — sentidas na pele. Sendo que, a escolha da “potência da imagem” para a pintura, resulta na representação da *poética* da ação, ou seja, do corpo performativo e da psique como lugar de espiritualidade, e o real exposto do sagrado feminino, como lugar de representação da artista mulher, na busca de um *(Re)Encantamento* do ser humano pelo sentido do sagrado.

O quadríptico resulta da repetição da mesma ideia a priori, mas cujos elementos estão representados de modos diferenciados, “realidades paralelas” feitas de escolhas técnicas que determinam diferentes ambientes, tempos, estados e leituras dessa “mesma” imagem “RGB”⁴¹⁶ — uma *alusão à luz* como princípio de *algo*, de um novo paradigma pós-modernista que emerge do seguinte pensamento: “involves a significant shift from *objects* to *relationships*. It is what the philosopher David Michael Levin describes as “the rooting vision in the ground of our needs; the need for openness, the need for contact, the need for wholeness”. Whereas the aesthetic perspective oriented us to the making of objects, the ecological perspective connects art to its integrative role in the larger whole and the web of relationships in which art exists. A new emphasis falls on community and the environment rather than on individual achievement and accomplishment.”⁴¹⁷

Nas palavras de Helena Mendes Pereira, para o catálogo da exposição coletiva⁴¹⁸ “Novas Babilónias”, realizada na Zet Gallery em Braga:

⁴¹⁶ Sistema de cores aditivo para a reprodução de imagem em dispositivos eletrónicos, tais como monitores de televisão, computadores, scanners e câmaras digitais, etc..

⁴¹⁷ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 7 e 8.

⁴¹⁸ Exposição coletiva que reuniu obras de Acácio de Carvalho, Gil Maia, Mafalda Santos, Manuela Pimentel, Paulo Moreira e Sónia Carvalho.

“*Readymade Choices* é a proposta de Sónia Carvalho que, pela primeira vez, expõe aguarela sobre papel. O trabalho de Sónia Carvalho parte sempre da performance, do olhar através da fotografia, por vezes do vídeo que depois se consubstancia na exploração de uma paleta RGB, numa alusão ao branco-luz consequente da fusão. Há uma dimensão espiritual indissociável do seu trabalho, através da qual se procuram fazer escolhas. O cubo, símbolo feminino mas também de uma concentricidade plural, aparece-nos aqui como paradigma das escolhas da mulher, podendo aquela mesa ser a secretária de uma executiva ou a base de ação numa cozinha. Na evolução da cor, a personagem parece levitar, afastar-se do real superlativo. (...)”⁴¹⁹

Assim como no ato de jogar, onde as tomadas de decisão são determinantes no decorrer da ação e contribuem para uma *boa performance*, nos ready-made, a alteração do título por Duchamp dilú o seu significado útil para gerar uma nova funcionalidade/realidade do objeto:

“Pero más allá de la performance en sentido estricto, expresar el arte a través de un modo de hacer queda patente en multitud de episodios que han marcado la modernidad estética, como los *ready-made* de Duchamp a partir de 1913, en los que detrás de una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete, un botellero o un urinário puesto del revés, lo que se muestra es una voluntad de creación a través de la acción de escoger estos objetos y colocarlos fuera de sus contextos habituales de uso. La obra habla de aquello que ha conducido a la obra, de la acción que ha precedido y de la que es resultado.”⁴²⁰

Concomitantemente, o gesto performativo intrínseco à *escolha*, agrega simultaneamente o sagrado: “Arp evidently felt that by surrendering intention to a process of spontaneous form-making which he did not presume to control, he was opening to a greater intelligence rather than closing off his own intelligence — predisposing himself to a movement upward and inward rather than down and out. Duchamp, infinitely more ironic in spirit and tolerant of absurdity, seems to have perceived the movement toward chance as neither greater nor lesser but simply detached, freer of egotistical illusion: chance liberated his spirit of play.”⁴²¹

"Chegamos ao chamado de Nicolescu por transdisciplinaridade como [...] aquele que começa a integrar o sagrado - onde a investigação, o investigador e o sujeito da investigação fazem parte do padrão mais amplo que conecta, uma religiosidade ou reconexão do que foi

⁴¹⁹ Pereira, Helena Mendes, no catálogo digital da exposição coletiva “Novas Babilónias”, em: https://issuu.com/zetgallery/docs/novas_babil_nias, consultado a 6 de Setembro de 2023.

⁴²⁰ Cornago, Óscar, “Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas.”, in Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, pp. 146 e 147.

⁴²¹ Lipsey, Roger, “The Spiritual In Twentieth-Century Art”, ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988, pp. 120 – 121.

dilacerado.”⁴²² Transdisciplinarity is not just about knowledge either, as Montuori noted: “The transdisciplinary approach does not focus exclusively on knowing, but on the inter- relationship between knowing, doing, being and relating.”⁴²³”⁴²⁴

Deste modo, a contemplação interna, como foi descrita, desconstrói o estereótipo da espiritualidade enquanto processo passivo, e afirma-se naquilo que Pujol denomina “contemplação ativa”⁴²⁵: “Según el artista, es importante no llenar cada minuto de citas y prisas, para discernir el propósito y el efecto de lo que hacemos, pues “no hay pasos carentes de sentido, La práctica de la Meditación busca discernir el propósito de cada paso que queremos dar y el efecto de cada paso dado, buscando el significado de todos ellos”⁴²⁶.

“As a bellwether, Pujol speaks of now as a defining moment in which to begin to produce the culture you need and want to live in, suggestion that now might be “a historic moment of individual and collective awareness” that “liberates, recharges, and redirects artists to create a new culture of courage.”⁴²⁷ He reminds us that to live consciously is to participate in creating “a conscious culture.”⁴²⁸ Art conversations limited to insiders make art very small. “Historically, when it happens,” he writes, “art stops being culture and becomes irrelevant.”⁴²⁹

2.5.1. A experiência integral, vivida e sentida do *numinoso* — Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung

“The modern challenge is to again find sacredness within the world, to recover our lost souls, to somehow get past what George Steiner recently described as “the age of embarrassment about God, about the numinous, the collective unconsciousness; embarrassment about owing to our inner world, transcendental experience, mysteries and magnanimities.” Our mechanistic, materialistic, deterministic traditions have eliminated any reliance on the invisible as being true or trustworthy — we only rely on what we see and know.”⁴³⁰

⁴²² (Tradução própria): “We reach Nicolescu’s call for transdisciplinarity as [...] one that begins to integrate the sacred — where inquiry, inquirer, and the subject of the inquiry all are part of the larger pattern that connects, a *re-ligio* or reconnection of what has been torn asunder.”, in Montuori, Alfonso, in Nicolescu, Basarab, “Transdisciplinarity: theory and practice.”, ed. Hampton Press, Cresskill, 2008, p. xvi.

⁴²³ Montuori, Alfonso, in Nicolescu, Basarab, “Transdisciplinarity: theory and practice.”, ed. Hampton Press, Cresskill, 2008, p. xvi.

⁴²⁴ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 210.

⁴²⁵ Pujol, E., “Walking art practice.”, ed. Triarchy Press, Reino Unido, 2018, pp. 1-2.

⁴²⁶ “There are no meaningless steps. Meditation practice seek to discern the purpose of every step we wish to take, and the effect of every step taken, seeking the meaning of it all.”, in Pujol, E., “Walking art practice.”, ed. Triarchy Press, Reino Unido, 2018, p. 15; apud López de Frutos, Estela, “La experiencia contemplativa en las prácticas artísticas contemporáneas. Estrategias de vínculo entre cuerpo y naturaleza desde un enfoque ecológico.”, tese de Doutorado, orientada por Dr. José Albelda e Dra. Gema Hoyas, Universitat Politècnica de València, 2020, p. 248.

⁴²⁷ Pujol, Ernesto, “A Culture of Courage,” December 10, 2016, *apud* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 279.

⁴²⁸ Pujol, Ernesto, “Educating a President: A Call to Educators,” November 13, 2016, *apud* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 279.

⁴²⁹ Pujol, Ernesto, “The Art of Fear,” November 14, 2016, *apud* Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 279.

⁴³⁰ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 53.

Experimentar o espírito é tudo

Antes de avançarmos com o estudo, analisar-se-á o conceito numinoso implicado na prática performativa, e que se refere às experiências originadas nos níveis mais profundos da psique e no inconsciente coletivo; para depois nos centrarmos no estudo do corpo e da espiritualidade prática — para uma estética de interconectividade, responsabilidade social e sintonia ecológica (III capítulo).

O numinoso, apesar de frequentemente encontrado na obra de Jung como uma qualidade ou caráter inerente ao arquétipo, tem origem em Rudolf Otto (1869-1937), teólogo, historiador e filósofo, na sua obra "Das Heilige".

Começamos por elucidar o conceito de “numinoso” e a sua origem etimológica no termo latino “númen”, de forma a estabelecer uma relação concreta e vivida entre arte contemporânea e espiritualidade. “Similarly, like the numinous, spirituality includes all respects of mysticism, occult and religiously inspired feelings. Spirituality may also include the development of individual’s inner life through practices such as meditation and prayer, including the search of God, the supernatural and a divine influence. However, this definition of the spiritual is too general and nebulous and the term numinous better articulates the kind of spirituality evidenced in contemporary practice.”⁴³¹.

Embora “numinoso” e “santidade” compartilhem um profundo significado espiritual, a palavra “numinoso” é mais adequada para a análise deste projeto do que conceitos como “sagrado” ou “santo”, na medida em que transcende o contexto religioso, para constatar a experiência viva do significado do espiritual nos dias atuais, ultrapassando os limites e fronteiras de qualquer “templo” ou “igreja”.

“The origins of the concept of the numinous are contested. For example, the Concise Oxford Dictionary attribute numen to Latin roots, in which the noun is variously translated as nod, command, will, consent, inspiration, divine will, divine power, divinity, deity, godhead, divine majesty, god, goddess. By contrast, Robert Schilling argued that *númen* is based on the Greek *neuma*, which ‘signifies the manifestation, will or power of a divinity’.”⁴³²

Rudolf Otto, na sua obra "Das Heilige" ("O Sagrado"), ou "*The idea of the Holy: A Inquiry into the Non-rational Factor in the idea of the divine and its Relation to the Rational*" publicada em 1917, propõe a noção de "numinoso", que significa "poder divino" ou "deidade".

⁴³¹ Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 13.

⁴³² Eliade, Mircea, “The encyclopedia of religion”, Macmillan, London, 1987, p.21, in Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 25.

Otto utiliza este conceito para descrever a qualidade singular e transcendente da experiência religiosa, com ênfase na dimensão do sagrado e do divino e respetiva relação com o racional⁴³³, que evoca um sentimento simultaneamente de espanto e de fascínio, de tremor e reverência. “In Otto’s definition, the numinous is clearly linked to a concept of the divine and the spiritual and the revelation or suggestion that a god is present. For Otto then, the numinous experience or numinous feeling characteristically inspires awe and reverence and is a state of mind or feeling, which must be evoked or brought into consciousness.”⁴³⁴

O mesmo argumenta que esta experiência transcende o quotidiano, para revelar uma presença ou realidade que está para além do alcance da compreensão humana comum — “Otto propõe que a única forma de se compreender o irracional no sagrado é ter tido uma experiência pessoal com o sagrado. Isso é tão importante que, no terceiro capítulo, ele sugere que quem não tiver tido uma experiência religiosa, ou não for capaz de se recordar de uma experiência deste tipo, que não continue a ler o livro. O que é discutido acerca do numinoso, só faz sentido ao encontrar eco na experiência vivida.”⁴³⁵. Embora não seja possível explicar esta experiência através de categorias racionais ou científicas, requer uma abordagem que considere os aspetos emocionais e subjetivos. De acordo com Otto, esta abordagem visa identificar três características principais que situam a experiência:

1. *Mysterium tremendum*: Este termo refere-se ao aspeto de mistério inerente ao numinoso, por algo que ultrapassa a capacidade de compreensão humana, para gerar ao mesmo tempo deslumbramento e temor. Quando se manifesta é percebido como algo totalmente distinto da realidade que experimentamos, para ser percebido como *totalmente outro*⁴³⁶.

“By ‘wholly other’, Otto means that which is beyond the sphere of the usual, the intelligible and familiar, and therefore falls entirely outside the limits of the ‘canny’ and is in contrast to it, filling the mind with blank wonder and astonishment (...). Otto explains that the ‘wholly other’ has an aspect which coexists with the power of fascination; a fascination which draws us to it with a force that is almost irresistible. At its most intense, this fascination becomes ‘stupor’ and transforms into the mystical ‘shudder’ or direct, complete contact with a

⁴³³ “Por racional, Otto compreendia os elementos que são nomeados ou conceituados. Ou de outra forma, seriam os elementos passíveis de serem claramente comunicados pela linguagem. Nessa categoria estariam as narrativas, as doutrinas, a ética e a moral religiosa.”, in Moraes, Fabrício Fonseca, “NUMINOSO: Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung”, publicado em 13 de abril de 2010 no blog “Jung no Espírito Santo”, produzido para a apresentação oral realizada no *I Congresso Estadual de Psicologia Analítica*, realizado em Vitória, Dezembro 2009 e revisado e modificado para publicação no CEPAES em 02/07/2017.

⁴³⁴ Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 26.

⁴³⁵ Moraes, Fabrício Fonseca, “NUMINOSO: Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung”, publicado em 13 de abril de 2010 no blog “Jung no Espírito Santo”, produzido para a apresentação oral realizada no *I Congresso Estadual de Psicologia Analítica*, realizado em Vitória, Dezembro 2009 e revisado e modificado para publicação no CEPAES em 02/07/2017.

⁴³⁶ Esta manifestação ocorre na minha prática, a partir do corpo performativo e do gesto. A desenvolver no capítulo III. Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica, pp. 138 – 238.

state of numen. The numinous dread and the fascination combine in a strange harmony of contrasts, which Otto calls the ‘wholly other’.”⁴³⁷

2. *Mysterium fascinans*: Apesar de ser algo que provoca temor, também desperta uma atração fascinante e irresistível como experiência religiosa. “Apesar do caráter misterioso, desconhecida, e até incompreensível, a forma como o numinoso se manifesta, é percebida pelo ‘arrepiar dos pêlos’, pelo ‘tremor dos joelhos’”⁴³⁸ — o que Rudolf Otto chamou de *tremendum fascinans*.

Otto associa o sentido de admiração a: “‘Energy’ or ‘Urgency’ — ‘Urgency’ or ‘Energy’ is a force, which is most easily perceived in the ‘wrath of God.’ And it everywhere clothes itself in symbolical expressions — vitality, passion, emotional temper, will, force, movement, excitement, activity, and impetus. These features are typical and recur again and again from the daemonic⁴³⁹ level up to the idea of the ‘living’ God.”⁴⁴⁰

3. Caráter não racional (*totalmente outro*): Otto destaca a experiência numinosa como irracional, na medida em que é uma vivência subjetiva que transcende os limites da lógica — “Otto’s definition of the numinous depends upon an experience or experiences, which originate from outsider the self but are perceived within.”⁴⁴¹

“All ostensible explanations of the origin of religion in terms of animism, shamanism, magic or folk-psychology are related to this special ‘numinous’ quality, often denoted as ‘daemonic dread’ or ‘religious dread’ and recognized as the first stage of religious development.”⁴⁴²

A partir destas definições Carl Gustav Jung (re)constrói o significado do numinoso, afastando-se do discurso religioso, para desenvolver uma abordagem partindo do contexto psicanalítico e psicodinâmico. Defende que o impulso espiritual é uma manifestação e projeção saudável de arquétipos existentes no inconsciente coletivo transpessoal (*überpersonlich*⁴⁴³) da humanidade.

⁴³⁷ Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 47.

⁴³⁸ Otto, Rudolf, “O Sagrado: os aspectos irracionais na noção de divino e sua relação com o racional”, ed. Vozes — Petrópolis, São Leopoldo:Sinodal/EST, 2007.

⁴³⁹ A figura de *daemon*, de Sócrates de uma *entidade orientadora*, foi referida na p. 80 enquanto conceito ancestral de Kandinsky, no que respeita à visão da “necessidade interior”, e do “som interior”.

⁴⁴⁰ Otto, R. and Harvey, J. W. “The idea of the holy; an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational”, Translated by John W. Harvey, Penguin Books: Harmondsworth, 1959, pp. 23-4.

⁴⁴¹ Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 26.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴³ O termo “überpersonlich” é de origem alemã, e pode ser traduzido como “superpessoal” ou “transpessoal” em inglês. É um conceito explorado por Jung, para descrever estados ou aspetos da experiência humana que transcendem o eu individual e estão relacionados a uma dimensão mais ampla ou universal. Podem incluir experiências místicas, espirituais ou estados de consciência expandida, onde os limites do eu convencional são temporariamente dissolvidos. Estas experiências podem influenciar o processo de *individuação*, que envolve a busca pela totalidade e integração da personalidade.

Arquétipo e o Numinoso por C. G. Jung

“For Jung, numinosity is an alteration of consciousness involving an experience of spiritual power, but one which passes through the personal unconscious. He defines the numinous as a quality that is “unconditional, dangerous, taboo, magical.”⁴⁴⁴

Para Jung, a qualidade de *numinosidade* diz respeito às experiências espirituais que emergem dos níveis mais profundos da psique⁴⁴⁵, isto é, do inconsciente coletivo. É, por assim dizer, uma modificação da consciência⁴⁴⁶, na qual o indivíduo ultrapassa o seu próprio inconsciente. “The term numinosity applied to transpersonal experiences describes direct perception of their extraordinary nature which Otto (1917/1957) described with the terms “*mysterium tremendum*” (...), “*fascinans*” (...), and “*wholy other*” (...) — something that cannot usually be experienced in everyday states of consciousness. They convey a very convincing sense that they belong to a higher order of reality, to a realm which is sacred.”⁴⁴⁷

Jung adota a definição de numinosidade elaborada por Otto para examinar modos incomuns ou estados elevados de consciência psicológica, e explica o numinoso como uma evocação ou experiência de um arquétipo.

Em primeiro lugar, é fundamental compreender o arquétipo como um conceito central para a compreensão dos fenômenos psíquicos que vão além do contexto histórico, tanto individual quanto do grupo em que o indivíduo está inserido. Estes arquétipos são passíveis de serem identificados nas diversas culturas, manifestando-se quer em comportamentos, quer em narrativas míticas.

Jung desenvolve a teoria dos arquétipos como base da estruturação da consciência, embora estes padrões universais e simbólicos não se relacionem diretamente com o ego, nem com a própria consciência. O objetivo é explorar a influência desses padrões na formação da psique e na busca pela autodescoberta e autorrealização.

O arquétipo é um padrão universal, e simbólico, presente no inconsciente coletivo. Ele é em si vazio e puramente formal, possui a *facultas praeformandi* — com a capacidade de moldar

⁴⁴⁴ Jung, C. G., “The archetypes of the collective unconscious”, second edition, Vol 9, Part 1. Collected Works, (transl. R. F. C. Hull), Routledge and Kegan Paul, London, 1968, p. 59, in Yoon, Jungu “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 26.

⁴⁴⁵ Jung preferia usar os termos psique e psíquico em vez de mente ou mental, porque a psique é referente a todo o aparato mental, inconsciente e consciente, enquanto mente é geralmente usado para designar os aspectos do funcionamento mental que são completamente conscientes, e designar a prevalência do domínio do ego. In Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 108.

⁴⁴⁶ A consciência desde a perspectiva junguiana é dividida em inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. O inconsciente pessoal resulta da interação entre o inconsciente coletivo juntamente com o meio físico e cultural, no qual o indivíduo se desenvolve. Ele contém tudo o que passou ou passará pela consciência do ego. Os instintos e arquétipos juntos formam o inconsciente coletivo. Jung chamou de coletivo porque, diferentemente do inconsciente pessoal, o nível do inconsciente não é constituído de conteúdos individuais, mas daqueles que são universais e/ou de ocorrência regular.

⁴⁴⁷ Grof, Stanislav, “Revision and Re-Enchantment of Psychology. *Legacy from Half a Century of Consciousness Research*”, in Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 90.

representações que ocorrem *a priori*. As representações⁴⁴⁸ em si não são herdadas, apenas as formas o são. Nesse sentido, elas correspondem integralmente aos instintos, que também são determinados apenas na forma. Tanto a existência dos instintos quanto a dos arquétipos não podem ser provados até se manifestarem concretamente.⁴⁴⁹

Antes de prosseguirmos, é importante reforçar a ideia de que, apesar dos arquétipos serem a base para a estruturação da consciência, fornecendo organização e orientação psíquica universal para a mediação da experiência humana nas interações com o ambiente (através das culturas e dos tempos), nós apenas apreendemos as suas representações. Estas manifestam-se das seguintes maneiras:

a) Complexos de Tonalidade Afetiva

Os complexos são os meios pelos quais os arquétipos se manifestam na psique pessoal, na psique coletiva do grupo e nos ambientes culturais. Um complexo é um conjunto de ideias associadas, ligadas por uma carga emocional compartilhada ou uma resposta tonificada de sentimento específico, relacionadas a um tema ou a uma imagem particular. Ele exerce um efeito dinâmico na experiência consciente e no comportamento.

Os complexos são fragmentos psíquicos que se separaram devido a influências traumáticas ou a certas tendências incompatíveis. São atualizações dos arquétipos na nossa realidade pessoal, e que direcionam e limitam a nossa experiência pessoal. Conforme as experiências de associação têm demonstrado, os complexos interferem nas intenções da vontade e perturbam o desempenho consciente. Para causar distúrbios de memória e bloqueios no fluxo de associações, eles aparecem e desaparecem como “seres” independentes, podendo, até certo ponto, gerar obsessões ou influenciar temporariamente a consciência, bem como a fala e as ações de maneira inconsciente.

“Complexes have a bipolarity positive and negative, which is conditioned by the quality of human experience of the archetype (e. g. good or bad mother complex). At the heart or center of each complex is a nuclear core of the collective unconscious, primordial images or archetypes. A close functional relationship exists between archetypes and complexes, in that complexes are personifications of archetypes. Complexes are the means through which archetypes manifest themselves and are experienced in the personal psyche and, in recent post Jungian thought (...), within the ethnic group psyche of the cultural complex.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Estas representações manifestam-se além das imagens, sendo que a amplitude da ideia de arquétipo vai desde o aspecto cultural ao físico.

⁴⁴⁹ Jung, C. G., “Aion: Researches into the phenomenology of the Self” (R. F. C. Hull, Trans.), in *The collected works of C. G. Jung* (Vol. 11, pp. 558-575, 2nd ed.), Princeton University Press, 1968.

⁴⁵⁰ Vaughan, Alan G., “Jung, Analytical Psychology, and Transpersonal Psychology”, in Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 109.

No momento em que os complexos de tonalidade afetiva emergem na consciência, o indivíduo tem a oportunidade de explorar as emoções subjacentes, compreendendo melhor as reações e procurando maneiras saudáveis de lidar com esses padrões. Jung enfatizava a importância de identificar e trabalhar com esses complexos de forma a promover a *individuação*⁴⁵¹, que é o processo de desenvolvimento pessoal e de integração da personalidade. O objetivo é tornar conscientes os conteúdos inconscientes e integrá-los no eu consciente, permitindo uma maior liberdade e autodeterminação.

b) Representações Simbólicas Culturais

São as manifestações arquetípicas na consciência coletiva, e que podemos perceber nas narrativas mítico-religiosas e na iconografia religiosa — referem-se aos símbolos, mitos, histórias e imagens compartilhadas —, cuja estrutura é similar nas mais diferentes culturas. Como também refletem aspectos profundos e universais da psique humana que são comuns a todas as culturas e à experiência humana; aquilo a que Jung denomina “Unidade na Diversidade”.

c) Representações Simbólicas pessoais

Jung descreve as representações simbólicas pessoais como expressões individuais do inconsciente, refletindo aspectos únicos e pessoais da psique de cada indivíduo e que correspondem à atualização do arquétipo através da projeção. Os símbolos constituem as formas pelas quais o inconsciente comunica com a consciência, revelando informações cruciais sobre a experiência e a jornada interior de uma pessoa, ocorrendo além das limitações da linguagem verbal. Os símbolos podem surgir em sonhos, manifestando-se na forma de ícones (como a cruz, ou uma figura de um santo), e através da imaginação criativa que desencadeia experiências emocionais intensas, como momentos típicos que marcam a vida; por exemplo, o “deixar a casa dos pais”, ou uma “perda afetiva”. As representações simbólicas pessoais podem conter mensagens, *insights*, e informações sobre a psicologia e as necessidades individuais de cada pessoa.

d) Representações Corporais

Os arquétipos expressam-se também no corpo, como uma manifestação dos processos psicológicos. Manifestam-se através de sentimentos, emoções e posturas que assumimos

⁴⁵¹ Na psicologia analítica de Jung, o principal objetivo do ser humano é a *individuação* — o processo pelo qual a Consciência de um indivíduo se individualiza ou se diferencia numa busca psicoespiritual. O processo de individuação é, muito sucintamente, o processo da realização de Si mesmo, do Self, numa unidade com um Todo, Jung defendia que a psique tem uma tendência natural para o seu desenvolvimento (*a função transcendental*), e que procura resolver criativamente oposições e unificar conteúdos inconscientes e conscientes.

inconscientemente, e que condicionam a nossa conduta, e a nossa relação com o mundo e com a própria vida.

É importante destacar que, quando um arquétipo se manifesta ou se exterioriza, traz consigo uma determinada energia característica para a consciência, e faz com que o ego seja atraído e se submeta temporariamente à dinâmica arquetípica. Ou melhor, o corpo passa a ser orientado pelo arquétipo. Explorar os arquétipos e, no meu caso em particular os arquétipos femininos, revelou-se central no processo artístico, tanto na sua dimensão estética, como psíquica e espiritual.

Os arquétipos constituem uma grande parte da nossa realidade; embora muitas vezes não tenhamos consciência deles, abrangem os âmbitos pessoal, psicológico, emocional, social, cultural e outros.

Em suma, os arquétipos constituem a “sombra” da nossa realidade. Atuam no nosso inconsciente, e na maioria das vezes, condicionam o nosso comportamento, e as nossas relações, etc.: “For Jung (1953), the precipitating, object of numinosity may be externally or inwardly perceived stimuli. Numinosity is either a quality belonging to a visible object or the influence of an invisible presence that causes a peculiar alteration of consciousness. Thus one of the hallmarks of the archetype’s influence on the ego is numinosity.”⁴⁵²

A relação entre o arquétipo e o numinoso torna-se evidente quando a representação arquetípica se manifesta na consciência e o ego experimenta essa manifestação particular: “Jung’s definition is more detailed and systematic than Otto’s. He examines how the idea of the numinous has gained credence in the post-modern world, demonstrating how the numinous is no longer confined to religious discourse but has increasingly become embraced by humanist, secular and scientific views of the world. Although Jung’s idea of numinosity speciacally focuses on the scientific exploration of the psyche, especially in the context of psychotherapy, some aspects of his definition can still be used when discussing how the numinous is represented in contemporary practice.”⁴⁵³

Resumidamente, verificamos que Jung concebe o numinoso para analisar estados incomuns ou elevados de consciência psicológica, como uma evocação ou experiência de um arquétipo. Contrariamente à definição de Otto, esta experiência não se limita ao contexto das tradições das religiões organizadas⁴⁵⁴. Jung entende a experiência do numinoso como uma experiência coletiva e arquetípica, descrevendo-a como uma capacidade de “numinosidade

⁴⁵² Yoon, Jungu, “Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous”, Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010, p. 40.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵⁴ Um exemplo desta questão é a filosofia Taoista no este Asiático, onde a experiência do numinoso não está dependente da presença ou existência de um Deus.

natural”. Tal experiência de numinosidade poderá ser curativa ou destrutiva, dependendo da força e da atitude da consciência do ego, no seu decorrer.

“In this journey toward individuation⁴⁵⁵, the unconscious speaks to the ego in primordial language of symbols, images, affects, sensations and mythic narratives, all presented in dreams, waking fantasies, visions, and active imagination. The task of ego is to learn the language of the unconscious, to enlarge its limited sphere of consciousness and to avail itself of the self-regulating aspects of the totality psyche. The collective unconscious contains archetypes or psychoid pre-formations of the potential for all lived human experience, more commonly recognized as instincts that evolved from antiquity through perpetuity. Archetypes may be thought of as typical modes of apprehension⁴⁵⁶. Knowing the self and the journey toward individuation, in relation to the collective of humanity, are fostered in analytical depth psychotherapy, a process that involves historiographic amplification of the spiritual and creative dimensions of psyche or self, and many trans-cultural forms of creative expression.”⁴⁵⁷

Posto isto, prosseguiremos com a segunda parte da tese para explorar a influência destes padrões universais e simbólicos na formação da psique, através dos processos artísticos e de métodos meditativos, no contexto deste projeto de investigação, — “seeks to re-enchanted, to create opportunities through which “we might encounter mystery and wonder, hopes for redemption and revelation, transcendence and creation.”⁴⁵⁸ Será feita a análise que organiza este pensamento, para enquadrar o território de atuação da minha obra, sustentados nos conceitos operativos já explorados nos capítulos anteriores, a partir dos textos referenciados e seus autores. Especificamente, será examinado de que forma o corpo performativo possibilita o acesso consciente às manifestações arquetípicas sentidas na pele, além de facilitar o desenvolvimento de características particulares, tais como, processos de *individuação*, transformação e de cura do feminino⁴⁵⁹.

“Art, in the view of Gabor Maté and many of the artists she discussed, was a way of exercising the primordial power of dreaming, imagining or envisioning that reestablishes a connection

⁴⁵⁵ Jung usou o termo *individuação* para fixar o processo pelo qual uma pessoa se torna psicologicamente individual, isto é, uma unidade ou totalidade separada e indivisível. Isso envolve a descoberta do eu, ou seja, o consciente e o inconsciente coletivo maior, por meio do diálogo consciente entre a esfera limitada do ego da consciência e o inconsciente, estruturalmente composto pelo inconsciente pessoal e pelo inconsciente coletivo.

⁴⁵⁶ Jung, C. G., “The archetypes of the collective unconscious” (R. F. C. Hull, Trans.), in *The collected works of C. G. Jung* (Vol. 9, Part I, 2nd ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968, p. 4.

⁴⁵⁷ Vaughan, Alan G., “Jung, Analytical Psychology, and Transpersonal Psychology”, in Friedman, Harris L., e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p. 107.

⁴⁵⁸ Kosky, Jeffrey, *L’Arts of Wonder: Enchanting Secularity — Walter De Maria, Diller + Scofidio, James Turrell, Andy Goldsworthy*, Chicago: The University of Chicago Press, 2013, xii-xiii; in Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 63.

⁴⁵⁹ Da cura de um “princípio feminino” que não está estritamente direcionado para questões de gênero, no sentido de alcançar “an integration of masculine energies into a more creative partnership as the very ground of our whole culture”, in Gabor Maté, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson, Inc., Londres e New York, 1991, p. 130. “It is crucial to understand that there is a serious difference between “feminist” issues and the cultural recovery of the feminine principle”, in *Ibid.* p. 176.

with a non rational, mythical domain shut out by modern science and consumerism. Art can save us; it can re-humanize us. It can re-enchant us by taking us back to the mysterious origins that our modernity has occluded. This notion of enchantment urges the sacralization of art.”⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Elkins, James, Morgan, David, “THE ART SEMINAR — Re-Enchantment”, sponsored by the University College Cork, Ireland; and the School of the Art Institute, Chicago; Routledge Taylor & Francis Group, New York and London, 2008, p.16.

III. Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica

É a partir de uma estética de interconectividade, responsabilidade social e sintonia ecológica que a arte espiritual do nosso tempo se move, e se relaciona com o mapa concetual da minha práxis artística. No capítulo que se segue tentar-se-á refletir sobre os trabalhos realizados entre 2018 e 2022, executados em exclusivo para esta investigação.

Irão ser “tecidas” relações entre o território de pesquisa teórico, no contexto da espiritualidade do corpo performativo e do feminino, e os próprios trabalhos nas várias dimensões concetuais que o relacionam.

Avancemos para a análise do projeto “Corpo Transpessoal” e dos trabalhos no contexto da *arte e serviço*, com base na trilogia de desenvolvimento de uma prática de cuidado, manutenção social, e da manifestação do arquétipo feminino da Grande Deusa, em diálogo com diferentes níveis da realidade (psíquica, somática e espiritual), protagonizados pelo elemento formal e concetual da “luva” — que além de ser o elemento pictórico da composição multidimensional, dos vários meios e suportes artísticos, reforça a intenção e incita à “AÇÃO”, *para uma promessa de felicidade*⁴⁶¹.

De acordo com Óscar Cornago, podemos considerar três elementos com os quais se constrói a ação como discurso cultural. O primeiro refere-se à urgência da necessidade, do fazer no presente (caraterística própria da ação), e que implica obrigatoriamente um corte com a realidade do momento, uma rutura com o tempo, colocando a história em suspenso — um processo de passagem liminar. No segundo momento está contida a promessa de transformação, na medida em que na intenção, intrínseca à ação, está implícito o desejo de que algo deixe de ser como era, de uma mudança necessária e urgente. Por sua vez, a esta transformação subjaz o terceiro elemento, que se relaciona com a experiência física e sensível como lugar da ação, e que começa com cada um de nós⁴⁶²

⁴⁶¹ “Frente a la consideración clásica del arte como objeto que se ofrece a su contemplación desinteresada, la acción introduce un giro que fomenta el deseo de ruptura y radicalidad que alimenta el arte. No es casualidad que Giorgio Agamben abra *El hombre sin contenido*, publicado en 1970, con un capítulo titulado “lo más inquietante”, en el que expone, partiendo de Nietzsche, este giro antiestético sobre el que se ha definido la modernidad artística en cuanto experiencia vital: “la dimensión de la esteticidad — el aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador — le cede el sitio a la experiencia creativa del artista, que solamente ve en su obra *une promesse de bonheur*”, in Cornago, Óscar, “Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas.”, Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, pp. 147 – 148.

⁴⁶² Cornago, Óscar, “Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas.”, in “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Vol. 4.a edição. Madrid: Brumaria, 2017, p. 145.

“To create today is to create with responsibility. (...) The way to prepare the ground for a new paradigm is to make changes in one’s life.”⁴⁶³



Figura 92 - Sónia Carvalho, “Anima e Animus: esgravatar o futuro”, 2018. Técnica mista, acrílico, grafite e spray, sobre papel. 140 x 116 cm. Exposição individual WOMBAT, na Casa Azul, EMERGE, Torres Vedras, 2021. Curadoria Mafalda Duarte Barreira. © Marisa Bernardes.

A pintura “Anima e Animus: esgravatar o futuro”, de 2018, remete de imediato para uma ação árdua, física e densa; *anima e animus* relaciona-se com a dimensão da psique e do inconsciente, para explorar o tema da identidade, num processo de auto-análise profundo, e consequentemente aproxima-se ao que Cornago entende por “ação como discurso cultural”, como vimos anteriormente.

“Quien mira la obra será quien reconozca el cuerpo desde su visión y experiencia personal. El proceso artístico funciona como metáfora de la transformación real que, (...), deben efectuar las mujeres y la sociedade en general en torno de la percepción del cuerpo. Abrir una mirada global cimentada en el reconocimiento de la diversidad física, sexual, étnica, cultural, etc.”⁴⁶⁴

Na pintura, um corpo feminino suspenso e sem rosto precede uma ação. Na equação temos as luvas que aludem a uma labuta do universo doméstico e, com a soma do título,

⁴⁶³ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, paperback edition, ed. Thames and Hudson, Londres e Nova Iorque, 1991, p. 8.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

indicam um processo liminar de manutenção da “casa psíquica”, tendo em vista a integração dos princípios masculino e feminino da psique (como modelo de inclusão e totalidade), para, deste modo, substituir a regra unilateral do masculino como a consciência humana dominante, de forma a chegarmos à próxima fase evolutiva da consciência, que implica a passagem de uma atitude defensiva psíquica, para uma abertura psíquica: a construção de um Futuro empático⁴⁶⁵.

“This is the inner basis for the ecological self, which is able to transcend the Cartesian self of the patriarchal tradition. As Levin puts it in *The Opening of Vision*: “Archetypes which for too long have been constitutive only of femininity must be seen and valued as essential for the fulfillment of masculinity ... (and) be integrated into its network of practices and institutions, transforming them accordingly.” In the post-Cartesian, post-patriarchal identity, the so-called feminine values of caring and compassion will play leading roles.”⁴⁶⁶

Estamos perante a convergência de um otimismo que contempla a possibilidade de um sistema de proximidade, em vez de distanciamento: o cultivo de valores *ecocêntricos*, que se baseia em relações sociais e promove a comunidade e o bem-estar do todo. Caminhamos para uma visão da arte como prática social consciente, baseada em valores cruciais para o seu reencantamento — “The need for “reenchanted our whole culture was first pointed out by cultural historian Morris Berman in his ground-breaking book, *The Reenchantment of the world*.”⁴⁶⁷ Nas palavras de Gablik: “Reenchantment, as I understand it, means stepping beyond the modern traditions of mechanism, positivism, empiricism, rationalism, materialism, secularism and scientism — the whole objectifying consciousness of the Enlightenment — in a way that allows for a return of soul. (...) It also refers to that change in the general social mood toward a new pragmatic idealism and a more integrated value system that brings head and heart together in an ethic of care, as part of the healing of the world.”⁴⁶⁸

Assim sendo, temos a ação como objeto de reflexão e construção estética⁴⁶⁹: “This implies a different aesthetic relationship than the traditional observer-image relationship: “The vision we need to develop is not one that observes and reports, that objectifies and enframes,

⁴⁶⁵ A integração de ambos os complexos, do feminino e do masculino, na psique de cada um/uma, independentemente do género biológico, são determinantes para ativar o processo de individuação: “(...) the path by which each human being, through an inward journey of conscious engagement with the collective unconscious, becomes psychologically individual, that is a separate, indivisible unity or whole”, in Vaughan, Alan G., “Jung, Analytical Psychology, and Transpersonal Psychology”, in Friedman, Harris L., Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, Wiley-Blackwell, West Sussex, UK, 2013, p.107.

⁴⁶⁶ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, paperback edition, ed. Thames and Hudson, Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 176 e 177.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁹ “La entrada de la acción en el medio artístico há puesto de manifiesto la paradoja se su constitución como mito, como discurso que da sentido a unas prácticas en relación al sujeto individual o colectivo que las realiza. (...) la acción será lo que marque la diferencia del siglo XX, la necesidad de un presente expresado no solo a través de la performance como género específico, sino sobre todo en las huellas que há dejado en todos los ámbitos culturales. Hoy el arte es una forma de hacer, de situarse socialmente a través de un modo de hacer y de hacernos como colectividad, y hacerlos uno mismo, que há servido como paradigma del pensamiento práctico.”, in Cornago, Óscar, in Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, p. 146.

but one released from these reifying tendencies and rooted instead in a responsiveness that ultimately expresses itself in action [and] is not purely cognitive, or purely aesthetic, but is opened up to the body as a whole”.⁴⁷⁰

A arte reflete um estado elevado de consciência do próprio ser e da relação com os outros, com a natureza e o meio ambiente, tal como demonstrado; de fato, o corpo em geral assume uma relevância espiritual na arte contemporânea, nomeadamente, através do uso do corpo como princípio estético para *experienciar* a relação entre mente/corpo/unidade. É através do corpo que nos relacionamos com o mundo e, durante milénios, a humanidade tem desenvolvido práticas relacionadas com o mesmo, tais como o yoga, a meditação, a dança, as artes marciais, entre outros, para alcançar conhecimento. Os corpos são portadores de sabedoria inata, geneticamente adquirida, mas também aprendidos e cultivados através da experiência no mundo.

“Cada vez que o corpo se epifaniza, cada vez que uma sociedade parece privilegiar o corporeísmo, é fácil observar o ressurgimento comunitário (ou tribal). Sem voltar, em detalhes à distinção indivíduo-pessoa, digamos, numa palavra, que, enquanto a primeira noção é toda interioridade, a segunda é essencialmente exterioridade. A *persona*, enquanto arquétipo, vive e repete instintos criadores coletivos. Enquanto máscara, ela coloca em cena, ou participa da encenação dos tipos gerais. É nesse sentido que não se pode falar de individualismo ou narcisismo, quando se constata a prevalência do corpo.”⁴⁷¹

“The body – through controlled breathing, gestures, and pose, whether fixed in stillness or performing ritualized movements, can heighten our perception and facilitate mindfulness, transcendence, and other elevated states of being. (...) Bodies are animated by spirit.”⁴⁷²

A metodologia transdisciplinar implementada no atelier como campo expansivo, alinhada com os métodos do investigador transpessoal, que foram previamente discutidos no início da tese [recordo: *Trabalhar com intenção; Acalmar e desacelerar; O jogo (Play) e as artes criativas*], conduziram a dinâmica imagética, do corpo performativo e da psique (*sentidos na pele*), para dirigir a “porta da memória” rumo à exploração da “Mulher Selvagem”.

“Chamo-a de Mulher Selvagem porque essas palavras, *Selvagem e Mulher*, são as que desencadeiam o *Llamar a tocar a la puerta*, como num conto de fadas, a batida à porta profunda da psique feminina. (...) Não importa a cultura a que a mulher pertença, (...) Quando as mulheres escutam aquelas palavras, são despertadas e ressuscitadas memórias ancestrais. A

⁴⁷⁰ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 310.

⁴⁷¹ Maffesoli, Michel, “No fundo as aparências”, tradução de Bertha Halpern Gurovitz, ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 172.

⁴⁷² Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 253.

memória é o nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem, uma relação que se pode ter tornado fantasmagórica por negligência, aniquilada por sobredomesticação, banida pela cultura envolvente ou, muito simplesmente, por se ter tornado incompreensível. Podemos ter esquecido os nomes que lhes deram, podemos não responder quando chama pelos nossos nomes mas, nos nossos ossos, temos o seu nome gravado, ansiamos por ela, sabemos que lhe pertencemos, que ela nos pertence.”⁴⁷³

A *vontade*⁴⁷⁴ de conduzir a pesquisa “arqueológica” pelo submundo da psique feminina surgiu nas primeiras experiências performativas⁴⁷⁵, ao constatar o potencial espiritual do corpo e dos gestos performativos associados à dinâmica meditativa, enquanto *facultas praeformandi*, como mencionado nos modos operativos, para a *representação* das “imágenes del cuerpo femenino (...) concebidas a partir da experiência del cuerpo que niegan su definición tradicional y apuntam a la necesidad de partir de una noción comprensiva de los binómios cuerpo/mente, yo/objeto, materia/espíritu.”⁴⁷⁶

Ver para além da ótica individual é envolver-se com o mundo a partir de uma consciência participante, e não apenas de uma consciência observadora. “Indeed, the idea of transcending the “I” or ego — through any number of means that unite mind, body, and spirit, including a transforming encounter with art — is *the single defining feature of spirituality* as I employ the term in *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*.”⁴⁷⁷

Uma vez alterado o nosso *modus* de pensar, afastado do modelo cartesiano do ego isolado, transcendemos a objetividade e a ilusão do controlo, em direção a uma consciência participativa e a uma metodologia ativa, para iniciarmos um processo de cura. “Healing requires bringing forth precisely those capacities of understanding, trust, respect and help that have been suppressed — choosing to feel compassion instead of detachment. Care and compassion do not belong to the false “objectivism” of aestheticism, nor to the value-free art that is devoid of practical aims and goals. Care and compassion are the tools of the soul, but they are often ridiculed by our society, which has been weak in the empathic mode. Empathy

⁴⁷³ Estês, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 17.

⁴⁷⁴ E que se assemelha, a meu ver, a um profundo *inner need*, tal como Kandinsky o definiu. Conceito já desenvolvido previamente no capítulo 2.2.1. Wassily Kandinsky, pp. 81 – 89.

⁴⁷⁵ A título de exemplo, na realização do arquivo de imagens no atelier, pp. 31 – 41; nas primeiras ações performativas “A Fonte: Corpo como medida — *intruso familiar*”, Aveiro, 2018, p. 35, figuras 29 - 31; nos registos posteriores em estúdio, da série “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades)” — “Shaman Roles, Playing with a Red Square e Playing with Blue”, 2019, p. 38, figuras 33 - 36; e por último a série, “Corpo – Casa – *Alma*: Saímos de casa para procurá-la. Voltamos a casa para encontrá-la”, 2019, p. 40, figuras 37 e 38.

⁴⁷⁶ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA ALCELLS Y EULÀLIA VALLDOSERA”, apud Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 113.

⁴⁷⁷ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p.33.

welcomes back the full range of feminine values — feeling, relatedness and soul-consciousness — that have been virtually driven out of our culture by our patriarchal mentality.”⁴⁷⁸

Passemos às práticas artísticas de cuidado da alma singular e coletiva. No meu trabalho plástico, e respetivos entrelaçamentos conceptuais e teóricos, partimos de uma profunda reflexão sobre as tarefas quotidianas, como matéria psíquica para a reconceptualização do corpo e do espaço doméstico, o que requer uma releitura da emancipação da mulher (Selvagem)⁴⁷⁹, da recuperação da alma, e da sua *representação* “(...) a debilitada vitalidade das mulheres pode ser restaurada através de uma extensiva busca “psíquico-arqueológica” do que resta do submundo feminino. Estes métodos permitem-nos abrir caminhos para a psique instintiva natural e, através da sua personificação no arquétipo da Mulher Selvagem é-nos possível distinguir caminhos e meios na natureza mais íntima da mulher.”⁴⁸⁰

“And it also implies a different understanding for the ‘roles’ of art in society: “In the past, we have had much of the idea of art as a mirror (reflecting the times); we have had art as a hammer (social protest); we have had art as furniture (something to hang on the walls); and we have had art as a search for the self. There is another kind of art, which speaks to the power of connectedness and establishes bonds, art that calls us into relationships”. «As artists learn to integrate their own needs and talents with the needs of others, the environment and the community, a new foundation for a non-self-conscious individualism may emerge.»⁴⁸¹

Sobre as questões da alma feminina, Clarissa Estés considera que estas “não podem ser tratadas formatando a mulher de uma forma mais aceitável, como definido por uma cultura que a desconhece, nem se pode moldá-la a uma forma intelectualmente melhor aceite por parte daqueles que chamam ser os únicos detentores desse conhecimento. Não. Isso foi o que já levou milhões de mulheres que nasceram fortes e com energia natural a tornarem-se estranhas dentro das suas próprias culturas. Ao invés, deve ter-se como objetivo a recuperação e a proteção das formas psíquicas naturais e magníficas das mulheres.”⁴⁸²

3.1. Mulher Corpo — uma abordagem feminista

⁴⁷⁸ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, paperback edition, ed. Thames and Hudson, Londres e Nova Iorque, 1991, p. 178.

⁴⁷⁹ “Sendo assim, a que corresponde a Mulher Selvagem? Sob o ponto de dserftvista da psicologia arquetípica, bem como das tradições antigas, corresponde à alma feminina. No entanto, ela é muito mais do que isso. Ela é a origem do feminino. É tudo o que for instintivo, tudo o que pertencer aos dois mundos, o visível e o invisível — é a base.”, *in* Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 24.

⁴⁸⁰ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 13 - 14.

⁴⁸¹ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 310.

⁴⁸² Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 117.

Embora não tenhamos o propósito de realizar uma pesquisa abrangente sobre as teorias do corpo numa perspectiva feminista⁴⁸³, creio ser apropriada a relevância do tema, especialmente enquanto mulher/artista que *fala desde* o próprio corpo. Uma reflexão que, sem dúvida, contribuirá para a compreensão da *verdade* — enquanto herança corpórea —, por detrás das imagens: o corpo enquanto construção cultural, lugar de inscrição e repositório de vivências individuais.

Na Época Moderna, e na sequência do Iluminismo, surgem vozes que reivindicam a igualdade de direitos entre homens e mulheres, o qual implicava o repensar as relações das mulheres com os seus próprios corpos. Nos princípios do feminismo, no feminismo nascente⁴⁸⁴, o corpo é negado para romper com o determinismo biológico, isto é, romper com a perspectiva de que o comportamento humano é demarcado por fatores biológicos⁴⁸⁵ que se sobrepõem às características individuais (influências sociais, culturais e ambientais), na qual se baseava a sua discriminação.

Com base no pensamento de Descartes, dada a caracterização do ser humano antes de tudo como ser dotado de raciocínio, consciente, o corpo carece de importância para a definição de sujeito humano, homem ou mulher. “A partir de esta idea, el pensamiento moderno-ilustrado entiende que lo que distingue a la humanidad es precisamente su capacidad de sobreponerse a lo biológico, de dirigirlo según sus propios fines. (...) El feminismo va a reivindicar esa condición de sujetos y, de forma especialmente crítica, denuncia cómo las mujeres, relegadas en sus cuerpos, han sido desde siempre cosificados, convertidas en objetos para las miradas y los fines masculinos.”⁴⁸⁶

⁴⁸³ Conforme mencionado anteriormente, as questões de género e as teorias feministas não são o foco central deste projeto, contudo, são relevantes e inegáveis para o aprofundamento da presente investigação. Além disso, é evidente a pertinência das mesmas na reformulação das teorias do corpo feminino na história da arte, com destaque para a *performance art*.

⁴⁸⁴ O termo "feminismo nascente" é usado para se referir às fases iniciais do movimento feminista. Ele descreve o período em que as primeiras ideias feministas começaram a surgir e a tomar forma, sobretudo em resposta às desigualdades e opressões enfrentadas pelas mulheres. Remonta aos séculos XVIII e XIX, quando surgiram movimentos de reforma social e políticos que questionavam a subordinação das mulheres e buscavam a igualdade de direitos. Tempos em que as mulheres começaram a se organizar e a lutar por seus direitos civis, políticos e sociais; em destaque o movimento sufragista, que reivindicava o direito das mulheres ao voto. Este movimento ganhou força nas últimas décadas do século XIX e início do século XX em vários países, e a ele se juntaram uma série de escritoras e pensadoras feministas, que começavam a questionar e criticar as estruturas patriarcais e as normas de género. Por exemplo, Mary Wollstonecraft, com seu livro "A Vindication of the Rights of Woman" (1792), defendeu a igualdade de educação para mulheres e homens.

⁴⁸⁵ No contexto das teorias de género e sexualidade, o determinismo biológico argumenta que as diferenças de comportamento, competências e papéis sociais entre homens e mulheres são estruturadas principalmente por fatores biológicos. Não obstante, esta é uma visão simplista e problemática, pois ignora a complexidade das influências sociais, culturais e ambientais na formação do comportamento humano, que moldam o seu desenvolvimento e as características individuais. O determinismo biológico também é criticado por perpetuar estereótipos de género e limitar as possibilidades e liberdades individuais, ao sugerir que os papéis e as características são rígidos e fixos devido à biologia; e por incentivar a ideais errôneas e ingênuas, tais como, que as mulheres são naturalmente mais propensas a certas atividades ou características, que são mais emocionais e cuidadoras, enquanto os homens são naturalmente mais agressivos ou mais orientados para aspetos profissionais competitivos.

⁴⁸⁶ Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; "Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femininos", ed. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 8 e 9.

O que aparentemente parecia ser a condição para a igualdade de género⁴⁸⁷, a negação da corporeidade, com base na definição de um sujeito assexuado, universal, compreendeu-se insuficiente, na medida em que “Ésta varía de unas sociedades a otras, pero un aspecto interesante que las teorías de género⁴⁸⁸ destacan es que en las sociedades conocidas se presenta siempre unida a una jerarquización que prioriza lo masculino e imposibilita la referencia a un sujeto neutro universal, autónomo y descorporeizado, que había sido el fundamento del paradigma moderno.”⁴⁸⁹

Por outro lado, surgem outras tendências mais influentes, tal como o feminismo da diferença⁴⁹⁰, que se desenvolveu a partir dos anos 70, em França, e depois por toda a Itália, e que fez do corpo das mulheres um dos temas-chave de pesquisa, tanto pela ausência como pela rejeição das próprias mulheres, e descrito como *falocêntrico*. “Sin embargo, para estas teóricas, la operación de anulación de la diferencia en la que se basa no ha sido completa, el cuerpo de las mujeres es una reserva del deseo y de la identidad femenina, que intenta ocupar un lugar en el lenguaje y acceder al ámbito de lo simbólico, pero precisamente sin negar su corporalidad.”⁴⁹¹

Apesar do feminismo da diferença ter sido alvo de várias críticas, pois parece reforçar a identificação patriarcal típica do discurso tradicional entre mulher e natureza, para anular a oposição binária corpo-mente, este movimento aborda: “El cuerpo femenino del que parte es lenguaje, símbolo, no es simplemente una cosa o una parte de la naturaleza, es un cuerpo que escribe, piensa, y no sólo realiza funciones biológicas, se reproduce, o siente. (...) Desde su óptica, esse cúmulo de características asociadas al “eterno femenino”, que en principio parecían resultado de la opresión, termina por entenderse como la identidad de las mujeres, una especie de esencia inmutable que las unifica y que procedería en última instancia de su sexo anatómico. Algunas versiones del feminismo de la diferencia parecen creer que las mujeres tienen un acceso inmediato a su deseo y sus cuerpos, obviando las mediaciones culturales e ideológicas

⁴⁸⁷ O género é a forma como os sujeitos humanos vivem socialmente o seu corpo, e que se mantém balizado pela lógica binária cultura/natureza.

⁴⁸⁸ “Se há rastreado un primer esbozo de lo que después englobará categoría de género en el pensamiento de Simone De Beauvoir y en su conocida afirmación de que “no se nace mujer”. Con distintos matices se hace un uso explícito de la categoría de género o del sistema sexo-género en antropología y ciencias sociales en general, historia, filosofía de la ciencia, revisiones del marxismo o de la socialdemocracia, en autoras como: Gayle Rubin, Evelyn Fox-Keller, Sandra Harding, Sheila Benhabib, Joan Scot, etc.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p.10.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.10.

⁴⁹⁰ Uma corrente dentro do movimento feminista, que se concentra nas diferenças entre homens e mulheres e que procura valorizar e afirmar essas diferenças como algo positivo. Ao contrário doutras vertentes do feminismo, que tendem a enfatizar a igualdade de género e a eliminação das diferenças entre homens e mulheres, o feminismo da diferença argumenta que as características distintas das mulheres devem ser reconhecidas, celebradas e protegidas. Essas mesmas diferenças devem ser levadas em consideração na luta pelos direitos das mulheres e na construção de uma sociedade mais justa.

⁴⁹¹ Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p.11.

que se estabelecem entre lo feminino y el cuerpo de las mujeres, que las teorías de género habían conseguido poner manifiesto.”⁴⁹²

Outro paradigma importante, no desenvolvimento do estudo do feminismo para o entendimento da corporeidade, relaciona-se diretamente com as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas⁴⁹³, e é especialmente crítico no que concerne às categorias de sexo, natureza e identidade, assim como em relação a qualquer compreensão unitária do sujeito — quer seja pela lógica racionalista, quer pelo corpo. Aqui o corpo é o lugar onde se dá a construção cultural, é na sua “pele” que se inscrevem os discursos de poder. A proposta desta linha teórica concorda essencialmente na desnaturalização do corpo para abrir espaço ao seu carácter de construção, para a emancipação e subversão de estilos corporais e comportamentos múltiplos e paradoxais, pelos quais expande a sua re-significação e proliferação de género — um corpo aberto à diversidade.

Não obstante, este feminismo pós-moderno também tem sido alvo de críticas, na medida em que dilui a potencialidade inerente à distinção sexo/género e o carácter emancipatório do feminismo esclarecido, para ignorar o carácter material e vulnerável dos corpos, dissolvendo-o numa pluralidade de práticas individuais sem objetivos ou metas claramente definidas.

“(…) resulta imposible acceder a lo que sería puramente cuerpo antes de que éste fuera traspasado por las prácticas discursivas que entretengan la cultura, incluso aunque se admita que siempre hay en el cuerpo un excedente que no deja capturar por el discurso. No hay pues un sexo natural al margen de las significaciones culturales, el sexo no es nada más que un componente del género, género que para el feminismo postmoderno se construye en un proceso discursivo basado en la repetición e imitación de determinadas prácticas, tendentes a producir sujetos controlados por el poder. Además habría que entrecruzarlo con otras dimensiones socioculturales como la raza o la opción sexual. Supone esta posición que el feminismo se queda finalmente sin sujetos y sin cuerpos a los que liberar?”⁴⁹⁴

Posto isto, neste breve enquadramento sobre o tema do corpo e dos respetivos conflitos, as propostas anunciadas oferecem um quadro de pesquisa para continuar a produzir teoria e

⁴⁹² Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femininos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 11.

⁴⁹³ O pós-estruturalismo foi um campo de estudo que se desenvolveu nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo em França, com autores como Michel Foucault, Jacques Derrida e Judith Butler, entre outros. Questiona a noção de identidade estável, a existência de verdades absolutas e as formas de poder institucionalizadas, tendo uma influência significativa no desenvolvimento de teorias e práticas feministas. Este movimento aprofundou a análise das relações de poder, e de como este opera nas estruturas sociais e nas interações quotidianas, questionando as noções fixas de género e identidade, para enfatizar a construção social e cultural dessas categorias.

⁴⁹⁴ Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femininos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p.12.

prática a partir das várias perspectivas femininas sobre o(s) corpo(s) — como linguagem e a linguagem do(s) corpo(s).

Nomeadamente, seguir o estudo para refletir sobre as noções do corpo feminino que superam a oposição tradicional entre cultura e natureza: “nuestros cuerpos como construcciones culturales y como sedes de nuestras experiencias. Nuestros cuerpos, creadores de sentido y lugares de inscripción.”⁴⁹⁵ — no contexto da produção artística contemporânea, e que integra propriedades performativas, aliadas a novas tecnologias.

E também, de como a mulher passa de objeto a sujeito de representação, para a criação de novos códigos derivados de conceitos, tais como processos performativos, performatividade, ação, happening, *re-enactement*, entre outros, e seus significados artísticos, tanto estéticos como comportamentais, incluindo o conceito de feminino.

“A partir de los años setenta, artistas, historiadores y críticas de arte feministas reconocen el tema de la representación del cuerpo femenino como núcleo de debates ineludibles. Su estudio en la tradición masculina de las artes visuales las llevó a revelar estereótipos de femineidade producidos en la cultura patriarcal y a poner en evidencia que el cuerpo de la mujer há encarnado nociones objetivas de naturaleza y matéria en la representación, derivadas de las concepciones dualistas del sujeto y del ser construídas por el pensamiento occidental.”⁴⁹⁶

De que forma as tecnologias se tornaram, juntamente com as linguagens contemporâneas, o principal suporte para ampliar a compreensão histórica, cultural, psicológica e espiritual da mulher e do feminino?

3.1.1. Corpo de ação *in* contexto histórico: de objeto a sujeito de *representação* do feminino

“Siempre se há dicho que la técnica no es intrinsecamente buena ni mala, que todo depende del uso que se haga de ella. Pero es necesario recordar que la técnica no es neutra, puesto que abre (y cierra) un amplio abanico de nuevas posibilidades. No podemos separar lo humano de su entorno material ni de los signos y símbolos que genera para dar sentido y ordenar su mundo. Tampoco debemos separar las tecnologías del mundo de las ideas en que han sido concebidas.”⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femininos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 7.

⁴⁹⁶ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA ALCELLS Y EULÀLIA VALLDOSERA”, apud Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femininos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 111.

⁴⁹⁷ Bohigas, Anna Casanovas, “CIBERCULTURA: EL CUERPO ESFUMADO”, *in*, Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; *in* “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femininos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p.21.

O desenvolvimento tecnológico atual tem (*grosso modo*) início no século XIX, durante a Revolução Industrial, com repercussões notáveis na alteração da percepção do indivíduo relativamente ao ambiente e ao próprio corpo humano. A aceleração dos meios de locomoção e a criação de ferramentas, tais como os raios-X, melhores microscópios, melhores telescópios e, já no século XX, o radar, permitiram a localização e visualização de objetos além da capacidade dos sentidos, modificando a relação entre cultura e natureza. Além do mais, a introdução do cinematógrafo marcou o primeiro passo para a desmaterialização gradual das representações, para dar início ao que “Paul Virilio⁴⁹⁸ denomina la estética de la desaparición⁴⁹⁹, primera piedra en la progresiva desmaterialización de las representaciones audiovisuales y a la vez el inicio de una actitud cuyo desarrollo se acelerará de formas insospechadas a lo largo de todo el siglo XX: la idea de un cuerpo cada vez más inmerso en la experiencia mediatizada.”⁵⁰⁰

Perante estas mudanças de consciência e de perspetiva sociais, culturais, e até mesmo corporais, estar vivo arrasta consigo novas necessidades e um modo mais participativo desta nova realidade, e a performance é a disciplina que melhor se adapta a esta nova visão do ser. Nomeadamente, do ponto de vista relacional, a natureza da performance é ela própria interativa, hipertextual, virtual, fluida, e com capacidade liminar de se expandir além dos seus limites, para se tornar numa dimensão artística híbrida.

A performance é em si um conceito bastante amplo. “Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes.”⁵⁰¹ Compreender a performance é mergulhar num campo extenso da atividade humana, que vai desde as ações do quotidiano, ou de um ritual inventado, à *performance art* e às ações culturais, quer sejam narrativas pessoais ou de ordem folclórica, presentes tanto nos contos de fadas como nas cerimónias tradicionais mais comuns.

De uma forma muito sucinta, entenda-se a performance (de arte, de rituais, do quotidiano, do *play*) desde o ponto de vista de Richard Schechner (2006)⁵⁰² como “comportamentos restaurados”, sugeridos por atos de transferência, recriação e reinterpretação de

⁴⁹⁸ Paul Virilio (1932 - 2018, França) filósofo, urbanista, arquiteto, investigador, e autor de vários livros sobre as tecnologias da comunicação.

⁴⁹⁹ Paul Virilio aborda as consequências de como a velocidade altera a maneira como nos relacionamos com o mundo; como percebemos o tempo e o espaço; e de como esta aceleração tecnológica se repercute na arte, na arquitetura e na cultura em geral. Paul Virilio questiona os impactos sociais e culturais das tecnologias de comunicação e de transporte, que podem levar à anulação das fronteiras físicas e temporais e a uma perda da experiência humana autêntica, para gerar alienação e desorientação.

⁵⁰⁰ Bohigas, Anna Casanovas, “CIBERCULTURA: EL CUERPO ESFUMADO”, in, Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; in “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p.21.

⁵⁰¹ Gerz, Jochen, in Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, introdução.

⁵⁰² “(...) I pointed out that performances consist of twice-behaved, coded, transmittable behaviors. This twice-behaved behavior is generated by interactions between ritual and play. In fact, one definition of performance is: Ritualized behavior conditioned and /or permeated by play.”, in Schechner, Richard, “Performance Studies, An Introduction”, Routledge/Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2006, p. 52.

comportamentos significativos, onde o corpo e a sua presença são a referência. Poder-se-á dizer que a gênese da performance é naturalmente de ordem interativa, e simbólica.

Foi nas décadas de 1960 e 1970⁵⁰³ que a exploração do corpo mediante uma reformulação de conteúdos, quer metafóricos, quer de ordem simbólica e do campo da semiótica, passa a ter um papel central na atividade artística⁵⁰⁴, nomeadamente em *Happenings* e ações (artistas de Viena⁵⁰⁵, e os grupos Fluxus⁵⁰⁶ e Gutai, etc.), para desenvolverem situações do quotidiano e da vida comum⁵⁰⁷.



Figura 93 - Yves Klein, “*Leap into the Void*”, colaboração com Harry Shunk, János Kender, 1960. Figura 94 - Ana Mendieta, “*Untitled (Glass on Body Imprints — Face)*”, 1972. Figura 95 - Chris Burden, “*Trans-Fixed*”, registo documental, California, 23 de Abril, 1974. Figura 96 - Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968. Figura 97 - Mona Hatoum, “*Variations on Discord and Divisions*”, 1984.

⁵⁰³ Sendo que a partir dos anos 60 domina o fenómeno de anti-arte, caracterizado por um anti-formalismo e por uma postura política de anti-mimésis.

⁵⁰⁴ E nos vários artistas independentes, tais como: Carolee Schneemann, Yoko Ono, Piero Manzoni, Yves Klein, Orlan, Adrian Piper, entre outros.

⁵⁰⁵ O Accionismo Vienense foi fundado em 1965 por Hermann Nitsch. As principais referências deste movimento são Hermann Nitsch, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler e Gunter Brus. Onde se inaugura um corpo revelador de imagens e cujas ações se desenvolvem segundo estratégias de Catarse blasfemas e violentas. As ações Vienenses traduzem a vontade de exorcizar uma cultura e uma sociedade pós-fascista e pós-nazi, não só questionando os valores de uma sociedade conservadora, mas do próprio campo artístico, cujos cânones de beleza são aqui substituídos por um gosto mórbido e eficaz pelo fragmento e pelo grotesco.

⁵⁰⁶ O grupo Fluxus (“fluxo” em latim), caracterizado por um coletivo de artistas provenientes de diferentes áreas, adoptavam uma estratégia de intervenção declaradamente política proveniente do Dadaísmo, contra o objeto artístico visto como mercadoria. Inicialmente organizado pelo Lituano George Maciunas, a ele se juntaram vários mentores, tais como George Brecht, John Cage, Jackson Mac Low, entre outros.

⁵⁰⁷ O quotidiano, como se irá verificar, será uma das temáticas poderosas desenvolvidas nas práticas artísticas de ação femininas e que será o foco do próximo capítulo, 3.1.2. Corpo — Casa — *Alma*: práticas de cuidado, pp. 152 – 162.

As primeiras ações tinham como propósito o uso do próprio corpo como suporte de narrativa, intimidade e relações sociais, para deste modo quebrar estereótipos a ele associados, nomeadamente a exponenciação do nu, de forma a subverter a visão do corpo e do mundo, e, deste modo, construir novos códigos artísticos, discursivos e até mesmo iconográficos, — iniciando desta forma um processo de *descolonização*, rumo à sua autonomização. Além do mais, as implicações do processo de globalização, nas várias formas — quer seja através do colonialismo, imperialismo, internet, comunicação, etc. — refletem-se na prática da *performance art*.

Seguem-se inúmeros exemplos desta prática, onde o “poder da imagem” se torna lugar da ação: “Leap Into The Void”, de Yves Klein, 1960; “Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)” de Bruce Nauman, 1968; “Atirar”, 1971, e “Trans-Fixed”, 1974, de Chris Burden; “Untitled (Glass on Body Imprints), Ana Medieta, 1972; “Variations on Discord and Divisions”, Mona Hatoum, 1984, etc — “They believe in the body as prime, raw material, opened numerous territories for artistic investigation.”⁵⁰⁸

Constata-se que “(...) la acción como objeto de reflexión y construcción estética. Desde el siglo XX la acción ocupa un lugar central no solo como instrumento para la construcción de la subjetividad y motor de transformación social, sino también como un hecho estético, aunque construido, paradójicamente, en contra de la estética.”⁵⁰⁹

Nestas primeiras performances a dinâmica do corpo e da ação estava limitada pelo próprio gesto, que só acontecia enquanto acontecimento no aqui e no agora; além do mais, os documentos que daí resultavam eram apenas registos incompletos e residuais de um trabalho. Com o qual, “(...) en las décadas de los sesenta y setenta cuando algunos artistas comienzan a ser conscientes de la necesidad de documentar las prácticas performativas de una forma elaborada y sistemática, no sólo como medio de preservación y exhibición de acciones efémeras, sino también como forma de investigación artística sobre el propio acto u obra concreta.”⁵¹⁰

Portanto, o estatuto dos objetos e das imagens, que resultavam depois de uma ação, suscitou a necessidade de validação do documento como objeto artístico, por parte do artista e das várias instituições artísticas, nomeadamente, pelos vários *media (intermedia*⁵¹¹), tais como,

⁵⁰⁸ Anderson, Laurie, in Goldberg, Roselee, “Performance, live art since the 60s”, ed. Thames and Hudson, Singapore, 1998, p. 97.

⁵⁰⁹ Cornago, Óscar, “Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas.”, in Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, pp. 143 e 144.

⁵¹⁰ Hinojosa, Lola, “Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museus.”, in Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, p. 42

⁵¹¹ “En cambio, lo *Intermedia*, idea flotante entre la poesía, la acción y el lenguaje de los media em su dimensión visual y/o sonora, supone la reclamación de un posicionamento consciente (...) en el legado posterior a la Segunda Guerra Mundial, donde lo experiencial, procesual y corporal irrumpen, incluso desde su ausencia, como la herramienta para articular afectos o teorías sobre el sujeto, el tiempo, el espacio y la materialidade. Un

fotografia, vídeo, desenhos, texto, entre outros, de forma a objetualizar a experiência, dar *corpo* a essa ausência, abrindo toda uma possibilidade criativa a *posteriori* da obra através de uma montagem/ criação de vestígios, que se opunha à concepção de objeto de obra de arte como objeto único.

Em destaque surge a vídeo-performance, com uma forte presença no universo das mulheres artistas, a par do movimento feminista, abrindo um novo imaginário de possibilidades (inclui a capacidade de fixar a experiência da memória corporal no tempo, bem como a recriação/manipulação dessa mesma realidade que o próprio meio permite, gerando novos significados a partir da especificidade da linguagem e do tema da obra).

O corpo feminino, sujeito à condição de modelo até então, estava vinculado a determinadas representações estéticas e comportamentos estereotipados, tais como a maternidade, a sexualidade, a fragilidade, a submissão, etc., impostas pela visão de índole patriarcal. A mulher, apesar de ter aparentemente um lugar *privilegiado* e de destaque na história da arte, está associada ao ato de contemplar e nunca como sujeito ativo na obra. É, portanto, um falso *posto* construído a partir de um olhar masculino.

As primeiras manifestações sociais feministas⁵¹² foram palco de atuação de muitas mulheres artistas, aqui em foco, como contributo para o *corpo-ação*. O corpo da mulher deixa de ser “imagem” para ser ação transdisciplinar e atravessar as várias dimensões: política, social, espiritual e artística. Além do mais, dada a acessibilidade desta tecnologia e o baixo custo das camaras, não dependia das galerias, ou outros espaços formais, para ser mostrado.

O vídeo, enquanto meio privilegiado de visibilidade e denúncia de opressão, tornou-se um suporte de eleição para a descrição de um corpo que carrega consigo revoluções internas, de uma *pele que fala*, um corpo que se descobre e se posiciona, que é linguagem. Como afirma Rosalind Krauss⁵¹³, o vídeo tem a capacidade de descrever a condição psicológica, é um meio de *representação* do corpo feminino, que ultrapassa e transcende discursos. Artistas como Joan Jonas, Carolee Schneemann (E.U.A., 1939), Marina Abramovic (Jugoslávia, 1946), Pipilotti

posicionamiento ideológico y especulativo que, a su vez, asumió al *ready-made* duchumpiano, antecedente necessário para la ruptura de idea de arte en tanto objeto centrado em lo retiniano y anclado en modernidade más hermética.”, in in Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, p. 26.

⁵¹² “Widespread social upheavals were unfolding around the world in the 1960s and 1970s. In the United States and Europe, younger generations were rebelling against what they saw as the conservatism of their elders, their governments, and society as a whole. Such historically marginalized groups as people of color, women, and LGBTQ-identified people were also increasingly making their voices heard, as they exposed the rampant and deep-seated discrimination against them and demanded an equal place within society. At the center of these protests was identity. In agitating for their civil rights and pushing for more social advancements, people also sought to break down the stereotypes associated with qualities like skin color, gender, sexual orientation, and socio-economic class while demonstrating that identity is more complex and less fixed than society often allows for.”, in https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/performing-identities/, consultado a 11 de Setembro, 2023.

⁵¹³ Krauss, Rosalind, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, MIT press, Massachusetts, 1976.

Rist (Suiça, 1962), foram determinantes em transgredir os limites da arte e da estética, desafiando as representações pictóricas do corpo e da identidade.

A vídeo-performance, ao separar o corpo físico do artista do *seu processo natural*, como acontecia na *body art* (1960), projeta-se como um dispositivo holista no espectador – induzindo-o a um estado perceptivo focado no presente - no *aqui e agora* – e, como tal, proporcionando uma experiência estética e ética do espiritual.

“A partir de la década de los noventa, las reflexiones cada vez más abundantes sobre el tema del cuerpo y la subjetividad añaden profundidad al estudio de las políticas de representación y de las políticas sexuales de la mirada, que habían sido las perspectivas básicas del feminismo en el estudio de las prácticas artísticas. Amelia Jones, cuyos ensayos y labor de comisariado son, en mi opinión, representativos de la mejor crítica feminista anglosojana en estos momentos, há publicado recientemente un estudio sobre nociones de subjetividad en las prácticas del *body art*, en la llamada “década prodigiosa” de la *performance* femenina. También las filósofas feministas han dedicado especial atención ultimamente a desarrollar nuevos términos en la concepción de subjetividad y señala la importancia de la creación de imágenes del cuerpo que se configuren a partir de nociones de intercorporalidad, fluidez, y multiplicidad.”⁵¹⁴

Gina Pane



Figura 98 - Gina Pane, “Azione Sentimentale”, 9 de Novembro, 1973

Tomemos como exemplo os rituais de auto-flagelação de Gina Pane, como potenciadores do corpo para a compreensão das relações de interdependência entre imagem e ação. A artista

⁵¹⁴ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA ALCELLS Y EULÀLIA VALLDOSERA, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 111.

expõe de uma forma brutal a carne e o sangue, como matérias de questionamento, para revelar as fragilidades do corpo humano e da condição feminina.

Em “Azione Sentimentale”, 1971, a mesma faz incisões precisas na pele desenhadas por uma lâmina e por espinhos; e em “L’Escalade non anesthésiée”, 1971, Pane sobe uma estrutura metálica com degraus com protuberâncias afiadas, de modo que, com o peso dos pés descalços e das mãos apoiadas, perfuravam a pele até sangrar. A artista desenvolve estudos pormenorizados dos enquadramentos das ações, para que os registos fotográficos e videográficos resultassem, não só em documento, mas sobretudo como obra *per si* — imagens psíquicas para além experiência do corpo. Gina Pane, ao prolongar desta forma a ativação da performance no tempo e na experiência do espetador, está a posicionar a acção para além do efémero; como tal, a fotografia e o vídeo, tornam-se em objetos performativos de experiência estética, protagonizada pelo ritual.

“Las obras de Gina Pane nos ofrecen la posibilidad de reflexionar sobre una doble perspectiva: el cuerpo como objeto sexual y símbolo de fertilidad y a la vez como fuente de energía y de resistencia. Los trabajos carnales de Pane son una prolongación de su personal elaboración teórica. La artista reflexiona sobre el cuerpo biológico, psicológico, estético y social desde sus confines, sobrepasando sus límites, (...). Pane es consciente del grado de alienación al que ha llegado el cuerpo en una sociedad que limita sus posibilidades de expresión al ejercer sobre él un férreo control físico y psíquico. La artista afirma que el cuerpo social ha engullido al cuerpo natural al coartarlo, al obligarlo a limitar ciertas funciones físicas y controlar la expresión de los estados de ánimo. Con su trabajo, Pane restituye al cuerpo sus capacidades de expresión y comunicación, a la vez que lo transforma en un agente de transgresión social; lo utiliza y lo maltrata como medio para modificar radicalmente la idea del mundo. Trabajando con la sangre y el fuego revaloriza el dolor y el sufrimiento. Rasgando la piel difumina la frontera entre el interior y el exterior, entre el yo y el no-yo, a la vez que destruye la idea del cuerpo completo y del ser integrado.”⁵¹⁵

A literalidade do corpo, a temporalidade da ação, e o papel *subversivo* da imagem, mais concretamente a partir da noção de repetição e de transferência, situam o *objeto performativo* no lugar da obra de arte, a partir do qual se dá a consolidação da performance pelos sistemas de arte, para além dos mecanismos comerciais e institucionais.

A partir destes modos operativos desenvolvem-se diferentes perspetivas sobre a performance aliadas às novas tecnologias, exponenciando os audiovisuais, para gerar novas

⁵¹⁵ Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 27.

obras *intermedia*, derivados de conceitos tais como processos performativos, performatividade, ação, happening, *reenactment*, etc., conceitos que vieram ampliar a natureza discursiva deste género: “El concepto — los conceptos: performance, performativo, performatividad — ocupa um lugar privilegiado en la teorización de las prácticas artísticas y sociales de la contemporaneidad, delimitando um campo de trabajo cada vez más amplio, lábil y permeable.”⁵¹⁶

“Este carácter de documento se podría trasladar a otras manifestaciones artísticas. Sin duda, en los años noventa, el tema de la identidad fue um asunto que preocupó mucho a buena parte de los artistas más activos del momento. Una identidad cambiante, no estática, que reivindicaba los márgenes y aquellas formas ocultas del yo. El feminismo, sin duda, abrió la puerta que otros también traspasaron: minorías sociales y opciones sexuales, principalmente. El vídeo, sobre todo a partir de las primeras manifestaciones del body art, fue un buen medio para reflexionar sobre la identidad.”⁵¹⁷

É neste gesto de “catalogação” que reside toda uma nova possibilidade criativa, a partir do qual se descobre um novo *modus operandi* no lugar do arquivo, com repercussões no pensamento e na prática de toda a arte contemporânea. É também na sequência dos atos gerados a partir de uma pós-produção que se abre toda uma possibilidade criativa da obra a *posteriori*, através de uma montagem/criação de vestígios. A performance e as novas tecnologias, na sequência dos primeiros movimentos feministas, contribuiram para a emancipação e libertação do corpo feminino, tendo sido determinantes para um verdadeiro posicionamento da mulher na realidade. Salientamos como exemplo as seguintes artistas: Joan Jonas (E.U.A., 1936), Gina Pane (França, 1939 – 1999), Ana Mendieta (Cuba, 1948 - E.U.A., 1985), Valie Export (Áustria, 1940), Adrian Piper (E.U.A., 1948).

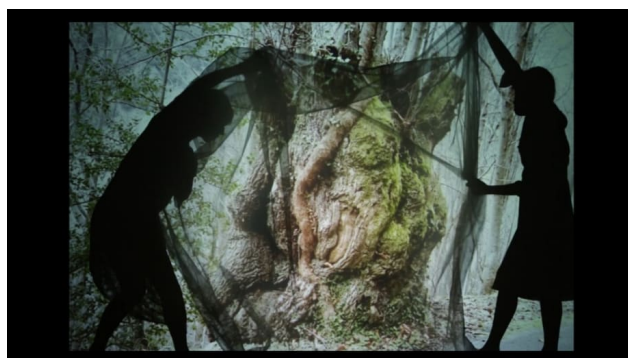


Figura 99 - Joan Jonas, “Stream or River Flight or Pattern II”, video still, 2016.

⁵¹⁶ Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 4.ª edição, 2017, p. 11.

⁵¹⁷ Álvarez-Reyes, Juan Antonio, “No todo es documental. apud Monocanal”, Madrid, Museo Reina Sofia, in “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Vol. 4.ª edição, Madrid: Brumaria, 2003, p.75.

“(…) para Butler la performance es una forma de poder dominante y punitiva. Pero su análisis construtivista abre la puerta hacia una posible deconstrucción y, por tanto, una subversión de los actos performativos, lo que Butler llamará en una publicación posterior “deshacer el género”⁵¹⁸. Desde este análisis, la performance de género no es un acto voluntario de constitución de identidad, sino más bien un conjunto de regulaciones corporales, estilos, gestos, comportamientos y lenguajes restrictivos.”⁵¹⁹

Assim, a literalidade do corpo, a temporalidade da ação, e o papel da imagem, tanto na vídeo-performance como na foto-performance, etc., foram elementos impulsionadores para que a performance se tornasse numa categoria artística, bem como para a sua institucionalização.

Confirma-se a consolidação da performance nos últimos 50 anos através dos *Performance Studies* de Roselee Goldberg, Richard Schechner, Diana Taylor, Rebecca Schneider, entre tantos outros investigadores, onde podemos verificar a validação da *Performance art* com referências a vários artistas, como Chris Burden, Gina Pape, Ana Mendieta, Stelarc, Marina Abramovic, Joan Jonas, Berna Reale, Tony Seghal, etc..

“La historia de la performance lleva al extremo esta vinculación entre acción y artista. La utilización de su propio cuerpo como instrumento de trabajo acentúa la dimensión espiritual del arte, un vínculo en el que también insiste Sloterdijk identificando la acción con la práctica continuada y necesaria de un ejercicio que tiene algo siempre iniciático. Pero esta relación con el sujeto no oculta el otro lado de la acción, el horizonte social frente al que se realiza. (...) Retomando la perspectiva performativa, la comunidad es el grupo de personas que comparten un hacer sobre el que se construye el sentimiento de comunidad, ya sea en forma de prácticas, labores o acciones.”⁵²⁰

Feito um enquadramento geral sobre o contexto da prática da performance como meio privilegiado de expressão, podemos agora compreender e situar a relação das artistas mulheres com o corpo e com a casa.

3.1.2. Corpo — Casa — *Alma*: práticas de *cuidado*

“- (Beth) We often think about the work of artists as creation. We don't think about it as maintenance.

⁵¹⁸ Judith Butler, “Deshacer el género”, Paidós, Barcelona, 2006.

⁵¹⁹ Pagès, Judit Vidiella, “Performance y mediación, tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performativas y restricciones performativas”, in Albarrán, Juan, Estella, Iñaki “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Ed. Publicações Brumaria A.C., Madrid, 4.ª edição, 2017, p. 114

⁵²⁰ Cornago, Óscar, *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*, in “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, pp. 145 e 146.

- (Patricia) We're so involved in thinking about art as an object, and so think of art as something that's more associated with everyday life, where there's a maintenance aspect to it, is a very different way of thinking art.

- (Beth) She talks about how she saw the incredible freedom in the work of the abstract expressionists, in Jackson Pollack, for example, and the way that he made art into gesture, into movement through space. And wanted to have that kind of freedom, in the way that she thought about art-making. But found herself very constrained, and yet found this way to turn what she was doing into a new way of thinking about art and thinking about motherhood. She says, "Jackson Pollack never changed diapers.". And so this bringing together of these worlds that are otherwise so far apart, and this making visible of labor clearly has a political aspect to it."⁵²¹

Começamos por desenvolver, de forma sucinta e eficaz, as várias abordagens e temáticas que relacionam o corpo-casa/casa-corpo⁵²², que conta com uma ampla e estimulante tradição iconográfica na arte feminina, especialmente no século XX, no sentido de criar uma correspondência com a minha prática e o universo que a caracteriza, nomeadamente, entre o mundo da racionalidade e o mundo dos mitos ("Como se fosse o osso que articula e no qual giram estes dois mundos"⁵²³, subjacentes à criação das imagens).

Seguem-se alguns exemplos que podem ser úteis para referir alguns aspetos da relação corpo-casa: na instalação performativa "Womanhouse" (1972), nas obras da série "Maintenance Art Performances" (1973), de Mierle Laderman Ukeles, e "En el cor de les coses" (1998) de Eugènia Balcells, para pensar a arte como algo que está mais associado ao quotidiano, tendo por foco o aspeto da manutenção enquanto prática de cuidado, quer físico ou psíquico, a este inerente.

A seleção dos exemplos mencionados surgiu na sequência dos processos de sincronicidade da própria investigação, através dos quais foi atraindo cada peça, numa "metodologia do maravilhoso"⁵²⁴, sustentados pelo princípio *arte e serviço*, numa espécie de catapulta criativa magnética *Rio Abajo Rio*⁵²⁵, envolvendo o ser no seu todo (intelectual,

⁵²¹ "Mierle Laderman Ukeles, Cleaning the museum—maintenance art" — Mierle Laderman Ukeles, Washing/Tracks/Maintenance: Outside (July 23, 1973), Wadsworth Atheneum Museum of Art ©Mierle Laderman Ukeles, a Seeing America video: A conversation with Patricia Hickson, Emily Hall Tremaine Curator of Contemporary Art, Wadsworth Atheneum Museum of Art, and Beth Harris, in <https://youtu.be/WIhf3UBNTIA?si=dQ64ugQKdCjdYHM9>.

⁵²² Apesar desta temática já ter sido já explorada de uma forma explícita em Lee Mingwei, especificamente na performance "Our labyrinth" (2020) e em Marcus Young, na performance "With Nothing to Give, I Give Myself" (2011), este capítulo foca-se na produção feminina.

⁵²³ Estés, Clarissa Pinkola "Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem", 7ª edição, editora Marcador, Barcarena, 2016, p. 42.

⁵²⁴ Nesta definição de Gablik identifiquei, de imediato, o meu próprio processo de trabalho; nela encontrei conforto, apesar dureza e da instabilidade que provoca: "This book is a sustained meditation on how we might restore to our culture its sense of aliveness, possibility and magic. It is not an academic, scholarly work, but has a distinctly visionary bias grounded in what one of my colleagues, the ecofeminist writer Gloria Feman Orenstein, calls "the methodology of the marvelous" — inexplicable synchronistic processes by which one attracts, as if by magnetism, the next piece of vital information.", in Gablik, Suzi, "The Reenchantment of Art", ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 1.

⁵²⁵ Estés utiliza esta expressão para se referir à alma da Mulher Selvagem: "O rio da Mulher Selvagem alimenta-nos e transforma-nos em seres semelhantes a ela: doadores de vida. Enquanto criamos, este ser selvagem e misterioso está simultaneamente a criar-nos e a encher-nos de amor.", in

emocional, psicológico, ético e espiritual): “Há uns que dizem que a vida criativa assenta nas ideias, e os que dizem que assenta nas obras. Na maioria dos casos parece assentar num simples ser. Não se trata de virtuosidade, ainda que não haja nada de errado nisso. É o amor a algo, sentir um amor excessivo por algo — seja uma pessoa, uma palavra, uma imagem, uma ideia, a terra ou a humanidade — tão excessivo que tudo o que há a fazer com a parte excedente é criar. Não é uma questão de querer, não é um ato isolado da nossa vontade; é, muito simplesmente, algo que tem de se fazer.”⁵²⁶

No âmbito da associação, salientamos a “Womanhouse” (1972) como a primeira residência artística feminina realizada na californiana com estudantes do Programa de Arte Feminista da Universidade da Califórnia (CatArts), e as respetivas professoras, as artistas Judy Chicago⁵²⁷ e Miriam Schapiro⁵²⁸, para transformarem dezassete divisões de uma casa de um bairro residencial de Hollywood, com o propósito específico na análise e subversão da relação entre o corpo biológico e os papéis sociais definidos nas atividades domésticas e do trabalho (do lar), pré-estabelecidos até então como marcadamente femininos.



Figura 100 - “Womanhouse”, 1972. Catálogo original da exposição Womanhouse, desenhado por Sheila de Bretteville. Figura 101 - Sandy Orgel, “Linen Closet”, *Womanhouse*, 1972.

“El hecho de trabajar conjuntamente la casa y la representación del cuerpo ofreció un núcleo fundamental de temáticas que no existían anteriormente en la tradición “universal” del

Estés, Clarissa Pinkola “Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, editora Marcador, Barcelona, 2016, p. 353.

⁵²⁶ *Ibid.*, pp. 351 e 352.

⁵²⁷ Judy Chicago (1939, E.U.A.) artista feminista, professora e escritora americana, conhecida pelas instalações colaborativas sobre imagens que contemplam o nascimento e a criação, que refletem e relacionam o papel das mulheres na história e cultura.

Integra nos seus trabalhos habilidades artísticas estereotipicamente femininas, tais como trabalhos de agulha, o uso da cerâmica, etc., em contraste com ofícios considerados estereótipos masculinos, tais como a soldagem e a pirotecnia. A instalação “The Dinner Party”, 1979, celebra as realizações das mulheres ao longo da história, em exibição permanente do Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art no Museu de Brooklyn.

⁵²⁸ Miriam Schapiro (1923 – 2015), foi uma artista canadiana radicada nos Estados Unidos. Pintora, escultora, gravadora e pioneira da arte feminista. Schapiro integra nas suas pinturas determinados padrões e elementos decorativos associados ao estereótipo da mulher, para expandir a relação das *arts and crafts* à arte “considerada” erudita. “These works represent Schapiro’s identity as an artist working in the center of contemporary abstraction and simultaneously as a feminist being challenged to represent women’s “consciousness” through imager”, in Gouma-Peterson, Thalia, “Miriam Schapiro: Shaping The Fragments of Art and life”, ed. Harry N. Abrams Publishers, Nova York, 1999, p. 92.

arte y que, en las décadas posteriores han sido ampliamente exploradas (aunque muchas veces sin reconocer su genealogia femenina). Al mismo tiempo, se estableció una relación (casa-cuerpo femenino) en el imaginario que há tenido un amplio potencial como significante en el lenguaje visual de las artistas.”⁵²⁹ Verificou-se também, que ao espaço público é-lhe conferido um valor significativo universal, em contrapartida o espaço privado está associado à mulher.

“Ignorado durante años por la narración hegemónica de la historia del arte, el proyecto de la Womanhouse aparece hoy como un trabajo indispensable no sólo para entender la práctica artística de los años 1970s, sino también para pensar el futuro de la pedagogía del arte y las relaciones entre arquitectura, performance y activismo social.”⁵³⁰

Entre as várias performances e instalações, destacamos a “Linen Closet”, 1972, de Sandra Orgel. A artista instala um manequim feminino, atravessado nas estantes de um armário com roupa dobrada. Com uma perna mais avançada, remete para as estátuas gregas *Koré* e parece querer “sair do armário”. Estes dois gestos levam-nos a refletir que, se por um lado atravessar o guarda-roupa poderia significar um ato de emancipação, por outro lado, o manequim parece levá-lo consigo, num gesto de (re)valorização das atividades domésticas e que se traduzem numa prática de cuidado do lugar casa/lar que se vive: “convirtiendo esa liberación de un acto de pasaje que tiene valor en sí y lo confiere a la historia de las relaciones tradicionales del ama de casa y las tareas domesticas.”⁵³¹

Em contrapartida, este gesto de emancipação e de manutenção da casa associados, em Martha Rosler⁵³² no vídeo-performance “Semiótica da Cozinha”, 1975, assume uma posição mais extremista, para se centrar na emancipação feminina a partir de uma atitude de rejeição perante a domesticação da mulher pela sociedade patriarcal.

“Em Semiótica da cozinha, de Martha Rosler, a deusa doméstica da classe média suburbana da América estimula o espetador. A artista está de pé junto a uma mesa da cozinha,

⁵²⁹ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÁLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 115.

⁵³⁰ Preciado, Beatriz, “Volver a la Womanhouse”, blog “Jeu de Paume”, © Centro de Arte Jeu de Paume (<https://jeudepaume.org/>, consultado a 19 de Setembro de 2023), 2002, in <https://archive-magazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse/index.html>, consultado a 19 de Setembro de 2023.

⁵³¹ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÁLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 115.

⁵³² Martha Rosler (1943, E.U.A), artista plástica multidisciplinar e ativista, trabalha com vários media, tais como a fotografia, o vídeo, a instalação, a escultura e a performance. Tem vários ensaios publicados em catálogos e revistas, como Artforum, Afterimage, Quaderns e Gray Room, e coleções editadas, incluindo Women Artists at the Millennium (October Books/MIT, 2006), entre muitas outras. O trabalho de Rosler centra-se na temática da vida quotidiana e da esfera pública, desde a experiência das mulheres, às questões sociais e políticas relacionadas com os meios de comunicação social e a guerra, à arquitetura e ao ambiente construído. A habitação e os sem-abrigo, os locais de passagem e os sistemas de transporte, são assuntos aos quais a artista dedica especial atenção.

com um avental, a olhar para a câmara e a indicar o nome de cada utensílio de cozinha daquele espaço, um a um, num tom inexpressivo. Termina a peça desenhando as letras U, V, W, X, Y e Z, no ar, com os braços e duas facas de cozinha. É um apelo às armas feministas, uma insistência para trazer a política para casa. Para Rosler, a mulher tem de resistir à sua pacificação pela sociedade patriarcal e de gritar bem alto o nome do seu opressor.”⁵³³



Figura 102 - Martha Rosler (EUA, 1943), *Semiótica da Cozinha*, 1975. Exposição *NO PLACE LIKE HOME*⁵³⁴, patente no Museu Coleção Berardo, 1 de Março a 3 de Junho, 2018.

Com a vídeo-performance “Semiótica da cozinha” esta artista assinala um manifesto feminista, denunciando os atos de violência de género, em relação ao ambiente doméstico, como fruto da opressão patriarcal, com repercussões até aos dias de hoje. Esta obra é sem dúvida um compromisso político da autora, que convoca *per se* as teorias feministas⁵³⁵ da igualdade política, jurídica e social entre homens e mulheres.

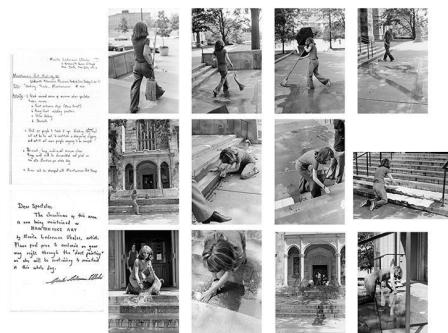


Figura 103 - Ukeles, “Washing/Tracks/Maintenance Outside”, performance, 23 July 1973, Wadsworth Atheneum, Hartford, da série “Maintenance Art Performances”.

⁵³³ Excerto de texto de folha de sala, da exposição “NO PLACE LIKE HOME”, patente no Museu Coleção Berardo, de 1 de Março a 3 de Junho, 2018.

⁵³⁴ “Exposição experimental, *NO PLACE LIKE HOME* faz de objetos tornados obras de arte uma quase-casa dentro do Museu, explorando a questão de saber o que acontece se repusermos um objeto transformado no seu lugar “natural”, numa casa simulada. O tema, a amplitude e a configuração da exposição – bem como o seu catálogo inspirado no IKEA – oferecem-nos uma experiência de uma “casa” que é, a um tempo, familiar e desconcertante. Em 1917, Marcel Duchamp apresentou um urinol invertido, criando um ready-made e causando no mundo da arte um alvoroço que reverbera até aos dias de hoje. Esta exposição celebra o 101.º aniversário da icónica *Fonte* de Duchamp e o 102.º aniversário do movimento revolucionário Dada. Em cada “divisão”, artistas dos últimos 100 anos são chamados a dialogar, envolvendo-se e interagindo entre si. Esta escolha curatorial sublinha o legado espiritual dos conceitos desenvolvidos desde Dada até aos nossos dias, desde o ready-made até uma exploração contemporânea da migração, da deslocação e da itinerância do artista numa era de globalização.”, in excerto de texto de folha de sala, da exposição *NO PLACE LIKE HOME*, a partir dos ensaios de Esther Sperber, Alyce Mahon e Adina Kamien-Kazdan, para o catálogo da exposição.

⁵³⁵ Estas questões, desenvolvidas anteriormente, relacionam-se com o denominado “feminino nascente”, p. 144. Este foi um momento de inflexão cultural na história da civilização humana, um movimento ideológico e político que remonta aos séculos XVIII e XIX, que despoletou um discurso inclusivo, em prol da construção de sociedades mais justas, da igualdade de direitos e oportunidades - do ponto de vista jurídico, político e social - entre homens e mulheres; com profundas reverberações contemporâneas.

Contemporânea de Rosler, Mierle Laderman Ukeles reflete também sobre as mesmas questões relativas aos estereótipos de gênero e aos papéis de “dona de casa”, evidenciados nos vários projetos performativos que realizou, a partir de atos de manutenção e cuidado, tais como a limpeza, lavagem, etc.. Contudo, Ukeles vai além das dimensões pessoal/social, para abordar assuntos no âmbito ecológico subjacentes à noção de “manutenção da Terra”, sugerindo uma reparação e transformação do tecido social.

Ukeles, ao aceitar a condição da maternidade e do cuidar da casa, descobriu a manutenção como um meio de sobrevivência, tanto da liberdade pessoal, quanto da comunidade enquanto parte da condição humana: “In Ukeles’ Manifesto for Maintenance Art, 1969, the artist, after having her first child, was driven to state: “I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also (up to now separately) I ‘do’ Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.”⁵³⁶.

A partir desta mudança de perspectiva⁵³⁷, Ukeles inicia uma série de Performances denominadas “Arte de Manutenção”. Salientamos a performance “Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)” (1973) realizada no Wadsworth Athenaeum, onde a artista, além de lavar as escadas, também varre e esfrega a calçada do Soho. Ukeles pretende alertar para a falta de reconhecimento dos sistemas de limpeza e de manutenção particulares e institucionais, bem como dos direitos e condições de trabalho: “At that time, there was no language, no culture, no recognition, and very little honor for service work and service workers: those at home and those who work outside. So I set out to make this visible, i.e. to make a revolution with everyone in the picture.”⁵³⁸

Em 2016, Mierle Laderman Ukeles escreveu o seguinte⁵³⁹:

⁵³⁶ Texto retirado do testemunho de Ukeles (2016) para o catálogo da exposição da artista, “Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art”, (18 de Setembro, de 2016, a 19 de Fevereiro, de 2017), no Museu Queens Museum, em Nova York, com curadoria Curator Larissa Harris (Queens Museum) e curadora convidada, Patricia C. Phillips.

⁵³⁷ Ser mãe é, para qualquer mulher, uma experiência emocionalmente intensa, uma jornada de transformação da consciência e da sua relação com o que a rodeia. Na minha perspectiva, estes processos psicológicos em Ukeles, manifestaram-se de uma forma simbólica a partir do arquétipo da Deusa grega Héstia (representa a Deusa virgem do fogo e do lar. Personifica o arquétipo do Eu superior), com repercussões estéticas e éticas. Como estudado anteriormente, quando um arquétipo se manifesta ou se exterioriza traz consigo uma determinada energia característica para a consciência, e faz com que o ego seja atraído e se submeta temporariamente à dinâmica arquetípica. Ou melhor, o corpo passa a ser orientado pelo arquétipo, neste caso de Héstia, que personifica a “guardiã da casa”. Iremos desenvolver este assunto no contexto da minha prática artística.

⁵³⁸ Texto retirado do testemunho de Ukeles (2016) para o catálogo da exposição da artista, “Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art”, (18 de Setembro, de 2016, a 19 de Fevereiro, de 2017), no Museu Queens Museum, em Nova York, com curadoria Curator Larissa Harris (Queens Museum) e curadora convidada, Patricia C. Phillips.

⁵³⁹ “Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art”, (18 de Setembro, de 2016, a 19 de Fevereiro, de 2017), no Museu Queens Museum⁵³⁹, em Nova York, com curadoria Curator Larissa Harris (Queens Museum) e curadora convidada, Patricia C. Phillips, *in* <https://queensmuseum.org/exhibition/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art/>, consultado a 19 de Setembro, de 2023: “Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art is the first survey of the work of pioneering American artist Mierle Laderman Ukeles (b. Denver, CO, 1939). Including works made between 1962 and 2016, this exhibition traces Ukeles’ career as a feminist performance artist, her almost 40-year tenure as the official, unsalaried Artist-in-Residence at the New York City Department of Sanitation (DSNY), engaging in public art internationally, and as an artist whose Jewish faith has fueled a firm belief in the capacity of the human spirit. Ukeles sees meaning and power in the repetitive, essential daily activities of cleaning, caring for, and keeping a family, city, and planet going. Her Manifesto calls for the full-scale reorganization of society towards the revaluation of maintenance

“Art is freedom expressed. I became an artist to be free: free to use the gifts given to me by my artist-heroes. Uncle Jackson Pollock gave me the gift of the body active within the art-making process; Grandfather Marcel Duchamp, the gift of naming anew; Uncle Mark Rothko, the gift of moving from one dimension into another. I worked for years to become a free artist. Then in 1968, we were blessed to have a child. We fell madly in love with her. I became a maintenance worker, not only to do the work necessary to keep her alive but to do the work to help her thrive! I learned that Jackson, Marcel and Mark didn’t change diapers; I fell out of their picture. Also, my Air Art inflatable works that were to be free-flying symbols of freedom, leaked! I fell into a crisis. I didn’t want to be two separate people—the maintenance worker and the free artist—living in one body. In October, 1969, an epiphany! If I am the boss of my boundless freedom, then I call necessity art. I name Maintenance – Art. In a quiet rage, in one sitting, I wrote the Manifesto for Maintenance Art, 1969! From the beginning, I name three levels of Maintenance as Art: Personal; Society/the City; the Planet. With limited resources from our finite planet, how do we do this? How do we survive? I got new eyes.”⁵⁴⁰

Um salto importante ocorreu em 1976, quando Ukeles estendeu a sua prática para ir além do sistema doméstico e se envolver com o departamento de saneamento público e com os trabalhadores. Entre outras performances, realizou “I Make Maintenance Art One Hour Every Day” (1976), para trabalhar durante dois meses com 300 trabalhadores de manutenção de um edifício da cidade de Nova Iorque, e dos respectivos escritórios, convidando-os a considerar uma hora do seu turno de trabalho de oito horas como “arte de manutenção”. “Through his approach to the problem, Ukeles began to extend the references in her work outside of a purely feminist content in order to reveal the conditions of work, and the stereotypes handed to maintenance workers on all levels, whether in public, private, or corporate enterprises.”⁵⁴¹

Desde 1978, e por mais de 30 anos, Ukeles trabalhou como artista residente não assalariada no Departamento de Saneamento da cidade de Nova Iorque. Em 1979 e 1980, durante onze meses, oito horas por dia, realizou a intervenção/performance “Touch Sanitation”. A performance consistia num ritual constituído por dois procedimentos, o de apertar a mão de todos os trabalhadores do Departamento (ou seja, os chamados “lixeiros”), e o de olhar a cada um “olhos nos olhos” para dizer:

work of all kinds. Decades of performances, sculptural work, and realized and unrealized public art have flowed from these core insights, still profoundly relevant today.” (Texto retirado do catálogo).

⁵⁴⁰ “Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art”, (18 de Setembro, de 2016, a 19 de Fevereiro, de 2017), no Museu Queens Museum, em Nova York, com curadoria Curator Larissa Harris (Queens Museum) e curadora convidada, Patricia C. Phillips, *in* <https://queensmuseum.org/exhibition/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art/>, consultado a 19 de Setembro, de 2023

⁵⁴¹ Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 289.

“(…) “Thank you for keeping New York City alive.” The real artwork is the handshake itself. When I shake hands with a sanitation man ... I present this idea and performance to them, and then, in how they respond, they finish the art.”⁵⁴²

O trabalho de Ukeles cria definitivamente realidades de parceria através de um vínculo empático, entre ela e o público: “The way she merges her consciousness with the workers, converses with them, can certainly be considered an exploration of reality that is shamanic in spirit, using shamanic means in a modern way. «The connective» self-displays a deep affinity with all being that strikes at the roots of alienation by dissolving the mechanical division between self and world that has prevailed in the dominator system. Context becomes an open continuum for interaction, for a process of and weaving together — a flow in which there is no critical distance, no theoretical violence, no antagonistic imperative, but rather the reciprocity we find at play in an ecosystem, that is essential to skillful functioning.”⁵⁴³

A artista, através da prática de manutenção, ao se aproximar dos trabalhadores e da comunidade, e pelo fato de conversar com os mesmos, de os ouvir, de valorizar as suas funções “consideradas menores”, faz da performance um exercício de construção de modelos de atuação empáticos e participativos. “World healing, in this sense, begins with the individual who welcomes in the other.”⁵⁴⁴

O significado e o poder demonstrados por Ukeless, tanto nas atividades cotidianas essenciais como na manutenção da família, comunidade e do planeta, estão intrinsecamente ligados à fé judaica da artista. Nomeadamente, “(…) questioning how you get ‘clean’; and who’s responsible for everyone else’s cleanliness in the family is a central subject in the heart of Jewish ritual and Jewish law” [...] “Her Jewish faith has fueled a firm belief in the capacity of the human spirit, which is evidenced in her employment of themes of rebirth and ritual washing, but also in the ethics that underpin her entire practice.”⁵⁴⁵

Assim sendo, voltamo-nos agora para a prática da artista catalã Eugénia Balcells⁵⁴⁶, para ampliar as tarefas de limpeza e de cuidado da casa, o lugar do cuidado do ser multidimensional, como um processo de transmutação alquímico.

⁵⁴² Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 70.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴⁴ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 74.

⁵⁴⁵ Quotes from the Jewish Telegraph Agency, “Repairing (And Cleaning) The World,” 2016, by scholar Lisa Bloom and also by Larrisa Harris, curator of “Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art” 2016 retrospective at the Queens Museum, *in* https://www.instagram.com/p/CjBMBg3r9lx/?img_index=1, consultado a 21 de Setembro de 2023.

⁵⁴⁶ Eugénia Balcells, (1935 - 2020) foi uma renomada artista visual multidisciplinar espanhola, com um contributo imenso nas áreas da arte conceitual, da instalação. Foi considerada pioneira de vídeoarte da sua geração. <https://eugeniabalcellsfoundation.org/eugenia-balcells-biography/>

“La casa en realidade es el ser. Fíjate en la búsqueda de las moradas de San Juan de la Cruz Y Santa Teresa de Jesús. Nosotros somos nuestra morada. Las representaciones de la casa como lugar árido y asséptico que los artistas, mujeres y hombres, están utilizando para hablar de nuestro hábitat, da el reflejo exacto del lugar estéril en el que nos encontramos. Así entendida, la casa se parece más a una prisión que a otra cosa. Pienso que sería necesario redefinir la morada como lugar fértil de crecimiento, mucho más orgánico, en el que la riqueza entra y sale, donde hay una transmutación alquímica. La casa no es sólo un lugar funcional. Hay actividades profundas del ser que están sucedendo en la casa. Los lugares de la casa tienen que concebirse para ser transformables y transformados, múltiples, variables, de sorpresa.”⁵⁴⁷

Para Balcells, as cinco divisões relacionam-se com as atividades do corpo “Balcells destaca la relación entre el cuarto de estar con la comunicación y el aire, la cocina con la alquimia y el fuego, el comedor con el banquete y la tierra, el dormitorio con la concepción y el espacio, y el baño con la purificación y el agua. A partir de estas asociaciones que destacan la relación entre lo fundamental de la casa, lo vital del cuerpo y los elementos básicos de la vida, las estancias parecen adquirir la dimensión de estados de un recorrido iniciático, niveles de reconocimiento del significado profundo del ser y del estar, del vivir y del pensar, del cuerpo y del espíritu. La casa aparece, pues, como una metáfora de la exploración del “yo” que identifica los niveles más físicos con los más ontológicos, una reconceptualización de la subjetividad a partir de la perspectiva que podríamos llamar “micro-macro”, muy habitual en las obras de la artista.”⁵⁴⁸



Figura 104 - Eugènia Balcells, “En el cor de les coses”, 1998. Vídeo-instalação, sala Tinglado 2, em Tarragona.

⁵⁴⁷ Eugènia Balcells en una entrevista con la autora de la revista *Duoda* (Revista del Centro de Estudios de las Mujeres, de la Universidad de Barcelona), n. 18, pp. 139-154, 2000; in Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÀLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 127.

⁵⁴⁸ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÀLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 126.

Introduzidos os princípios pelos quais a artista percebe a casa como espaço de transformação e o entendimento do corpo como energia, enquanto processos de subjetivação, podemos compreender a instalação “En el cor de les coses” (1998)⁵⁴⁹.

Balcells suspende uma série de objetos domésticos pessoais, pintados de cor prateada, para compor cinco instalações, com diferentes configurações (espiral, estrela, oval...): a “sala de estar”, a “cozinha”, a “sala de refeições”, o “quarto” e a “casa de banho”. Os objetos além de funcionarem como base de projeção, refletem a luz branca, e criam uma combinação de luzes e brilhos coloridos, conferindo à instalação um ambiente ao mesmo tempo etéreo e mágico, bem como “esto es, hacia el conocimiento de su ser en nosotras y de nuestro se en ellas. En este esquema coinciden los procesos de autoconocimiento con los de conocimiento del mundo.”⁵⁵⁰

Por conseguinte, constatamos que a relação entre a casa e o corpo, em Eugènia Balcells, vai além do discurso metafórico e simbólico, para se traduzir em questões sociais. “La reconceptualización en estos términos del cuerpo y del espacio doméstico lleva, por ejemplo, a hacer una consideración profunda de las tareas cotidianas y una relectura de lo que supondría la emancipación de la mujer. Balcells comentaba en la misma entrevista citada:

“Se cree equivocadamente que hay tareas más altas que otras. No es así. Por ejemplo, limpiar es cambiar toda la energía de la casa. Ésta es una tarea altísima si sabes lo que haces. Tendríamos que comprender y honrar todas las actividades (...). Los monjes budistas lo entienden bien: barren, se vuelve a ensuciar y vuelven a barrer, tal y como cada día respiramos. Se trata de hacerlo desde esse lugar nuevo, comprendiendo lo que haces, aprovechando para estar consciente de tu propio cuerpo, de lo que está pasando, del tiempo, del no-tiempo, de los ciclos, de que las hojas caen y las recoges... En esta situación de consciencia es donde todo se transforma.”⁵⁵¹⁵⁵²

⁵⁴⁹ A vídeo-instalação foi apresentada na sala Tinglado 2, em Tarragona, 1998, in <https://eugeniabalcellsfoundation.org/eugenia-balcells-biography/>, consultado a 21 de Setembro, de 2023.

⁵⁵⁰ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÀLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 128.

⁵⁵¹ Eugènia Balcells en una entrevista con la autora de la revista *Duoda* (Revista del Centro de Estudios de las Mujeres, de la Universidad de Barcelona), n. 18, 2000; in Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÀLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 139-154.

⁵⁵² Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÀLIA VALDOSERA.”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 127.

Chegados a este momento, iremos aprofundar os processos de transformação do lugar do corpo-casa e das tarefas, quer físicas, quer psíquicas, tendo por foco os meus trabalhos da série “Ready for Battle” (2018), do projeto de performance coletivo “Struggle Like A (Wo)Man #1” (2019), a performance instalativa multimédia “Aquétipo(grafia) obscura do feminino” (2020), e a vídeo-performance “The Gnome” (2021).

3.2. READY FOR BATTLE

“Art-Making as a Spiritual Process,” emphasizes the active and transformative aspects of creating art.”⁵⁵³, incluindo os processos de transformação pessoal e da psique, expansão da consciência, sentimentos de empatia e comunidade – *through body*.



Figura 105 - “READY FOR BATTLE”, (com intervenção⁵⁵⁴), Inês Osório e Sónia Carvalho, 2018

⁵⁵³ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 44.

⁵⁵⁴ Para a exposição individual WOMBAT, na Casa Azul, EMERGE, Torres Vedras, 2021, a imagem “READY FOR BATTLE” foi manipulada. Impressa em PVC alveolar foi feita uma moessa com um peso de halterofilismo sobre esta placa. Esta intervenção propositada reforça e denuncia os atos de violência física, psicológica e emocional de género, em relação ao ambiente doméstico, ao longo da história da humanidade. Para, ao mesmo tempo, traduzir a força, resiliência e perseverança da mulher e das suas batalhas. As imagens da exposição encontram-se no ANEXO 4. WOMBAT, pp. 302 - 306.

“READY FOR BATTLE” resultou de uma colaboração com a artista plástica Inês Osório⁵⁵⁵ e inclui uma série de registos fotográficos⁵⁵⁶. A obra *site-specific* parte do discurso da pintura, embora se materialize no campo expandido tridimensional, e resulta numa reflexão sobre o lugar da mulher *as a fighter*. *Plug*, *Scrub*, *Wrestle*, *Campo de Batalha*, *L(ab)uta*, *Combat*, *Militant*; foram conceitos definidores que se desenvolveram num jogo formal entre as luvas de uso doméstico e as luvas de pugilismo, inspirados pelo próprio espaço expositivo (figuras 107 e 108). A partir desses distantes universos, encenaram-se gestos para a construção de uma narrativa performativa, definindo um estereótipo do feminino como um lugar de força num campo de batalha multidimensional, “estranhamente familiar”.

3.2.1. Proto-imagens

“Bodies are a vehicle through which to reveal human experience of the sacred and divine (...).”⁵⁵⁷



Figura 106 - “Struggle Like A (Wo)Man”, Inês Osório e Sónia Carvalho, 2018. Figura. Registo fotográfico

⁵⁵⁵ <https://inesosorio.art/>, consultado a 26 de Setembro de 2023.

⁵⁵⁶ Realizados para a exposição coletiva “COCREATIVECONNECTIONS 7 - Move Ment Moment”, no Sport Club do Porto, 2018, com curadoria de Filipe Garcia, de que resultaram duas intervenções *site-specific*: “Struggle Like A (Wo)Man” e “Ready For Battle”.

⁵⁵⁷ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 18.



Figuras 107 e 108 - Registos fotográficos da sessão fotográfica *in loco*, no Sport Club do Porto⁵⁵⁸.

A improvisação dos movimentos corporais visíveis na imagem “Struggle Like a (WO)Man” (fig. 106), tiveram como premissa subjacente o conceito de manutenção⁵⁵⁹, associado ao “lugar da mulher as *a fighter*”.

A fotografia, como meio escolhido, permite registar as várias imagens, a partir de uma experiência sensorial liminar e não apenas mental, explorando os limites de uma experiência de subjetividade que atravessa o corpo numinoso. “La multiplicidade de imágenes (...) sugiere un intento continuo de encontrar la imagen que nos diga algo de nosotras mismas en esa proyección de nuestras imágenes. Pero, por outro lado, el autorretrato fija el proceso de exploración especular del “yo”. Por lo tanto, utilizar la fotografía implica también el reconocimiento de los limites implícitos en la representación, en esa búsqueda de conocimiento sobre el “ser sí misma”. ”⁵⁶⁰

No decorrer da sessão fotográfica foram sobressaindo determinados gestos, em específico, o “mudra” performativo captado no registo da imagem “READY FOR BATTLE” (fig. 105), cuja experiência passo a descrever:

Nesse instante sinto um fluxo percorrendo o corpo, como um “rio interno!”⁵⁶¹. Em completa concentração e consciente do mesmo, sinto manifestar-se uma *força* “estranha”, percebida como algo totalmente diferente da realidade concreta, *totalmente*

⁵⁵⁸ “O Sport Club do Porto foi fundado no dia 30 de Junho de 1904. Os seus fundadores foram José Marques Barbosa e José Meirelles, ambos inseridos na modalidade de Remo. Os seus estatutos expressam: “O Sport Club do Porto, visando o engrandecimento do desporto, tem por objectivo: promover a cultura física dos seus associados; desenvolver entre eles a prática dos desportos em qualquer modalidade, com total obediência ao ideal olímpico e amoroso; fomentar a acção social, recreativa e cultural dos seus sócios.” É seu lema “MENS SANA IN CORPORE SANO” (...), *in* <http://www.sportclubdoporto.com/>, consultado a 10 de Outubro, de 2023.

⁵⁵⁹ “It’s a gesture to clean the path itself, but also to clean their internal world.”, Lee Mingwei, *in* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>, entrevista a Lee Mingwei, para a Tate Modern, sobre a performance “Encountering Lee Mingwei’s Our Labyrinth”, a Tate Modern, 26 de Maio a 15 de Junho, 2022, consultado a 25 de Agosto de 2023.

⁵⁶⁰ Bassas Vila, Assumpta, “IV. CUERPO QUE TE QUIERO CUERPO. IMÁGENES DEL CUERPO Y NOCIONES DE SUBJETIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO-CASA: EUGÈNIA BALCELS Y EULÀLIA VALDOSERA.”, *in* Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 122 e 123.

⁵⁶¹ “Em simbologia, os grandes cursos de água representam o local onde se crê que teve origem a própria vida. No sudoeste hispânico dos Estados Unidos, o rio simboliza a capacidade de viver (viver na verdadeira aceção da palavra). É aclamado como mãe, *La Madre Grande, La Mujer Grande, A Mulher Grande*, cujas águas não só correm em valas e leitos dos rios, como também se espalham pelos corpos das mulheres que dão à luz os seus filhos. O rio é visto como a *Gran Dama* que passeia pela terra com uma saia comprida rodada azul ou prateada, por vezes dourada, que se deita no solo e com ele se mistura, para prepará-lo para a sementeira.”, Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 358.

*outro*⁵⁶², para revelar uma imagem interna muito precisa: a estatueta da Deusa das Serpentes⁵⁶³.

Assim sendo, é a partir do corpo performativo⁵⁶⁴, como ferramenta de percepção e ativação do arquétipo, que se inicia a jornada pessoal e criativa. Estés descreve a sensação destes acontecimentos da seguinte maneira: “Cuando una mujer siente que existe una dimensión mítica en algo que está emprendiendo, esse conocimiento afecta e inspira centros creativos en ella misma. Los mitos evocan sentimientos e imaginación y tocan temas que forman parte de la herencia colectiva de la humanidad. Los mitos griegos – y los demás mitos y cuentos de hadas que se cuentan todavía tras miles de años - continúan siendo corrientes y personalmente relevantes porque hay en ellos una ressonância de verdade sobre la experiencia humana compartida.”⁵⁶⁵

Tal como uma voz leve que persiste em soprar murmúrios no meu coração, a imagem da Deusa “agarra-se” afincadamente aos meus pensamentos e, tal como descreve Estés, “A nossa tarefa é a de mostrar que fomos bafejados com esse sopro, mostrá-lo, reportá-lo, cantá-lo em voz alta, e viver neste mundo de cá o que recebemos através dos súbitos conhecimentos, do corpo, dos sonhos e jornadas de todo o tipo.”⁵⁶⁶. O *tremendum* confronto com a imagem e a sensação corpórea, “grita” uma profunda necessidade em estudar o mito⁵⁶⁷ e as diversas interpretações para a construção da respetiva cosmologia espiritual da “Grande Deusa”.

“MOYERS: Estes mitos dizem-me qualquer coisa porque exprimem aquilo que, no meu interior, sei ser verdade.” Porque é assim? Porque é que parece que estas histórias me dizem aquilo que eu sei, dentro de mim, ser verdade? Será que isso vem do fundo do meu ser, do inconsciente que herdei de tudo o que existiu antes de mim? (...) CAMPBELL:

⁵⁶² Como vimos, Otto define o termo “Wholy other” como algo que transcende a esfera do habitual, do compreensível e do familiar e que, portanto, está completamente fora dos limites racionais, em contraste com ele, provocando um sentimento de admiração e de espanto. Otto explica que o conceito de ‘totalmente outro’ relaciona-se com o poder do fascínio, que atrai com uma força quase irresistível, e que se transforma no que o mesmo chama de “tremor” místico. A dualidade que relaciona o temor numinoso e o fascínio combinam-se numa harmonia singular de contrastes (o que Otto denomina ‘totalmente outro’).

⁵⁶³ “Deusa das Serpentes” é a denominação de várias estatuetas de faiança encontradas em Cnossos, Grécia, e que datam aproximadamente de 1600 anos a. C.. Foram encontradas no Palácio de Cnossos, por uma equipa de arqueólogos liderada por Arthur Evans, em 1903. De momento fazem parte da coleção do Museu Arqueológico de Heraclião, em Creta, Grécia — <https://www.heraklionmuseum.gr/en/exhibit/the-snake-goddesses/>, consultado a 23 de setembro de 2023.

⁵⁶⁴ “Una diosa puede volverse activa y brotar a la vida cuando el arquétipo es provocado por una persona o un acontecimiento.”, in Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 54.

⁵⁶⁵ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, tradução de Carlos Peralta, Barcelona, Espanha, 9.ª impressão 2020, pp. 24 – 25.

⁵⁶⁶ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, 7.ª edição, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 45.

⁵⁶⁷ “Os mitos servem precisamente para nos conduzir a um nível de consciência espiritual. (...) Certas orações, ou meditações, destinam-se a manter a nossa consciência nesse nível, não permitindo que ela se perca instantaneamente.” Joseph Campbell na com entrevista Bill Moyers, in Campbell, Joseph, Moyers Bill, “O PODER DOS MITOS”, traduzido do inglês por João Carlos Silva, Alfragide, editora Lua de Papel, 2020, p. 46.

É verdade. (...) MOYERS: Da pessoa-arquétipo dentro de nós, do ser-arquétipo que somos.”⁵⁶⁸

3.2.2. A Deusa das serpentes

“Enquanto mulheres, esta é a nossa prática de meditação, convocar os aspectos mortos e desmembrados de nós mesmas e da própria vida. Aquela que recria a partir daquilo que está morto é sempre um arquétipo de dupla face. A Mãe da Criação é também sempre a Mãe da Morte e vice-versa. Devido a esta natureza dual a grande tarefa que se nos afigura é aprender a entender o que é que, à nossa volta e dentro de nós, deve viver e o que deve morrer. A nossa tarefa é de saber discernir o momento para ambas as coisas; e permitir que aquilo que deve morrer, morra, e que aquilo que deve viver, viva.”⁵⁶⁹

Começemos por fazer uma sucinta observação sobre estas estatuetas, enquanto representativas de deusas ou sacerdotisas minoicas, que prestavam culto à Grande Deusa. Estas, ora com serpentes, ou até mesmo com papoilas, adquirem diferentes significados. Neste caso, a Serpente amplifica o poder ctónico da Deusa, correspondendo à capacidade liminar de se mover *entre mundos*, e à manutenção do movimento cíclico de vida e morte.



Figura 109 - Estatueta minóica da Deusa das Serpentes. Data aproximadamente de 1600 anos a. C. Encontra-se em exposição no Museu Arqueológico de Heraclião, em Creta, Grécia

“A serpente é o símbolo da vida que rejeita o passado e prossegue o seu caminho. (...) O poder da vida faz com que a serpente largue a pele, tal como a lua abandona a sombra. A serpente larga a pele para renascer, como a lua sai da sua sombra para renascer. São símbolos equivalentes. Às vezes, a serpente é representada como um círculo que devora a própria vida.

⁵⁶⁸ Bill Moyers, na entrevista a Joseph Campbell, in Campbell, Joseph, Moyers Bill, “O PODER DOS MITOS”, traduzido do inglês por João Carlos Silva, Alfragide, editora Lua de Papel, 2020, p. 77.

⁵⁶⁹ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 45 – 46.

A vida abandona uma geração a seguir a outra, para renascer. A serpente representa a energia imortal e a consciência envolvidas num ciclo constante de morte e renascimento, para a eternidade. Há qualquer coisa de tremendamente assustador na vida quando olhamos para ela dessa maneira. E por isso a serpente transporta em si o sentido quer do fascínio quer do terror da vida.”⁵⁷⁰ A serpente é *per si* o elemento numinoso.

A Deusa Minóica seria representativa de uma cultura “matrifocal” personificada pelo culto da Grande Deusa, na Velha Europa, e que data de pelo menos 5.000 anos antes do surgimento da religião ‘masculina’: “Marija Gimbutas⁵⁷¹, professora de arqueologia europeia en la Universidad de California, en los Ángeles, describe la “vieja Europa”, la primera civilización de Europa (...) era una cultura “matrifocal”, sedentária, pacífica, amante de las artes, y ligada a la tierra y al mar, que rendía culto a la Gran Diosa. Las pruebas entresacadas de los yacimientos arqueológicos funerários muestran que la Vieja Europa era una sociedad no estratificada e igualitária, que fue destruida por una infiltración de pueblos indoeuropeos⁵⁷² seminómadas, que se desplazaban a caballo, desde los lejanos norte y este. Estos invasores eran “patrifocales”, móviles, amantes de la guerra, orientados ideológicamente hacia el cielo e indiferentes al arte.”⁵⁷³

As contínuas invasões destes povos, que se consideravam um povo superior, iniciaram o destronamento da Grande Deusa, entre 4.500 e 2.400 a. C.. Conhecida por vários nomes — Astarte, Ishtar, Inanna, Nut, Ísis, Astoreth, Au set, Hathor, Nina, Nammu e Ningal, entre outros, era reverenciada como a força feminina profundamente ligada à natureza e à fertilidade, responsável pela criação e destruição da vida. A cobra, a pomba, a árvore e a lua eram os seus símbolos sagrados. Desde então, passamos a ter uma religião guerreira e uma mitologia dominante totalmente orientada para o masculino⁵⁷⁴, contudo, as deusas não foram completamente suprimidas, para serem incorporadas na religião dos invasores sob o domínio de uma cultura patriarcal.

⁵⁷⁰ Joseph Campbell na entrevista com Bill Moyers, in Campbell, Joseph, Moyers Bill, “O PODER DOS MITOS”, Alfragide, editora Lua de Papel, 2020, p. 86.

⁵⁷¹ Marija Gimbutas, “Women and Culture in Goddess-Oriented Old Europe”, en *The Politics of Women’s Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women’s Movement*, ed. Charlene Spretnak (Nueva York: Doubleday, 1982), pp. 22-31, in Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, tradução de Carlos Peralta, Barcelona, Espanha, 9.ª impressão 2020, p. 41.

⁵⁷² “Os proto-indo-europeus terão vivido, provavelmente, durante o final do Neolítico, ou à volta do quarto milénio antes de Cristo. Uma corrente académica predominante localiza-os na região entre a floresta e a estepe, imediatamente a norte do extremo oeste da estepe pântica na Europa Oriental. Alguns arqueólogos posicionam estes povos ainda mais no passado, no Neolítico médio (5500 a 4500 a. C.) ou até mesmo no começo do Neolítico (7500 a 5500 a. C.), e sugerem hipóteses alternativas de localização. No final do terceiro milénio antes de Cristo, desdobramentos dos proto-indo-europeus alcançaram a Anatólia, a Grécia, a Europa Ocidental, a Ásia Central e o Sul da Sibéria.”, in <https://pt.wikipedia.org/wiki/Protoindo-europeus>, consultado a 24 de setembro de 2023.

⁵⁷³ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 9.ª impressão 2020, p. 41.

⁵⁷⁴ A análise mais científica desta matéria foi desenvolvida no capítulo 1.5.2. História: perspetivas em Psicologia Transpessoal da espiritualidade e do fenómeno do transpessoal, e apresentada de uma forma sucinta na primeira tabela “Social, Mythological and Religious Elements in Pre-Axial and Axial Thought”, p. 67.

“La Gran Diosa se convirtió en la esposa subordinada de los dioses invasores, y los atributos o el poder que originalmente pertenecían a la divinidad femenina fueron expropiados y dados a la deidad masculina. En los mitos apareció por la primera vez la violación y surgieron mitos en los que héroes masculinos mataban serpientes, símbolos de la Gran Diosa. Y, como se refleja en la mitología griega, los atributos, símbolos y poder que otro tiempo se ponían en una solo Gran Diosa se dividieron entre muchas diosas. La mitóloga Jane Harrison señala que la Diosa Gran Madre se fragmentó en muchas diosas menores, cada una de las cuales recibió atributos que en otro tiempo pertenecieron a aquélla: Hera obtuvo el ritual del matrimonio sagrado; Deméter, sus misterios; Atenea, sus serpientes; Afrodita sus palomas; Atemisa, su función de “señora de las cosas de la naturaleza” (de la vida natural).”⁵⁷⁵

O destronamento da Grande Deusa, iniciado pelos invasores indo-europeus, foi definitivamente completado com as religiões hebraica, cristã e muçulmana, para dominar a divindade masculina. Do mesmo modo que as deusas ficaram para segundo plano, e os ritos extintos, o mesmo sucedeu com os direitos das mulheres na sociedade.

“A vida Selvagem e a Mulher Selvagem são espécies em vias de extinção. No decorrer dos tempos, fomos observando sucessivamente a aniquilação, regressão e destruição da natureza instintiva feminina. Durante longos períodos, esta natureza instintiva foi mal gerida, tal como foram a vida selvagem e as florestas virgens. Basta olharmos para trás para vermos que foi, durante milhares de anos, relegada aos territórios mais inóspitos da psique. Ao longo de toda a história, os territórios espirituais da Mulher Selvagem foram condenados ou consumidos, os seus refúgios arrasados e os ciclos naturais forçados a ritmos contranatura para agradar aos outros. Não é por acaso que a natureza intocada do nosso planeta desaparece à medida que se atenua a percepção da nossa natureza selvagem interior. Não é muito difícil compreender a razão pela qual as antigas florestas e as antigas mulheres são vistas como recursos sem grande importância. Não é um mistério por aí além.”⁵⁷⁶

Apesar do violento aniquilamento da Grande Deusa, ela persiste como arquétipo no inconsciente coletivo: “A fin de cuentas, cómo pueden las diosas mitológicas de un pasado patriarcal ayudarnos a analizar nuestra realidad actual o a alcanzar un futuro igualitario?”⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 9.

⁵⁷⁶ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 13.

⁵⁷⁷ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, pp. 42 – 43.

3.2.3. Ana Mendieta

“Os mitos me fizeram compreender aquela força surpreendente que ultrapassa o potencial do corpo físico e que é, apenas e ao mesmo tempo, tão simples e fantasticamente, o pulsar da própria Vida em toda a sua extensão de complexidade e beleza, mesmo quando nos assombra mais do que seduz. (...) Diz-se que a cultura é o que permanece no homem, quando ele de tudo se esqueceu. Pois é desse lugar do *esquecimento* que surgem os mitos – da memória⁵⁷⁸ do que é Absoluto. No entanto, a força de captação total do Absoluto, contida na Natureza, é informulável. Pelas imagens oníricas podemos, raras vezes, chegar mais perto de alcançar tal energia. Na vigília, ela pode nos aparecer nos delírios, distorcida, confusa e, portanto, inútil; mas se revela íntegra e poderosa através da linguagem mitológica.⁵⁷⁹

Outras artistas intuíram as mesmas *forças* através do corpo performativo, entre elas destacamos a obra de Ana Mendieta⁵⁸⁰, na medida em que desenvolveu todo um material simbólico que relaciona as memórias ancestrais e as sociedades matrilineares.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.”⁵⁸¹

Nascida em Cuba em 1948, ela e a irmã foram retiradas de casa dos pais aos treze anos, após a Revolução cubana, para se refugiarem nos Estados Unidos em 1961, tendo sido colocadas num lar católico em Iowa.

Nas décadas de 1970 e 1980, Mendieta encontra na arte uma linguagem para expressar o sentido de uma identidade fraturada, além da corporalidade, a partir de uma prática performativa ritualística, inspirada por autores como Bruce Nauman, Carolee Schneemann e Vito Acconci, e com evidentes referências ao catolicismo espanhol, práticas afro-cubanas, e um interesse profundo pela adoração da natureza (provenientes das religiões indígenas caribenhas).

“Her earliest performances, made while studying at the University of Iowa, involved manipulations to her body, often in violent contexts, such as restaged rape or murder scenes. In

⁵⁷⁸ “O significado do termo memória, aqui, coincide com o que refere a filósofa Camila Prado Oliveira, quando diz que “Memória não é simples lembrança, pelo menos não no sentido como qual estamos habituados. Memória é desvelamento, mesmo encobrimento. Desvelamos ou descobrimos, não só o passado, mas também o futuro e, com mais dificuldade, o presente.” E, acrescentando um alerta ao pensamento de Platão “Só se aprende aquilo que já se sabe”, completa: “Entretanto, é preciso lembrar, refazer, recriar, conhecer, conhecer.”, in Espírito Santo, Maria Inez, “VASOS SAGRADOS – Mitos Indígenas Brasileiros e o encontro com o feminino”, editora Rocco, Brasil, 2009, Notas, p.221.

⁵⁷⁹ Espírito Santo, Maria Inez, “VASOS SAGRADOS – Mitos Indígenas Brasileiros e o encontro com o feminino”, editora Rocco, Brasil, 2009, pp. 13 – 17.

⁵⁸⁰ Ana Mendieta (1948–1985), artista plástica multidisciplinar cuja obra abrange a performance, a escultura, o vídeo e o desenho, para se relacionar com o corpo, a natureza e as conexões espirituais entre eles.

⁵⁸¹ Mendieta, Ana, Moure, Gloria, “Escritos Personales”, Barcelona: La Polígrafa, 1996 p. 276.

1973 she began to visit pre-Columbian sites in Mexico to learn more about native Central American and Caribbean religions. During this time the natural landscape took on increasing importance in her work, invoking a spirit of renewal inspired by nature and the archetype of the feminine.”⁵⁸²

Mendieta, após estas viagens, inicia uma série de performances na paisagem, denominada *Siluetas*. Consistia em marcas esgravatadas na terra, algumas submergidas na água, ou mesmo deitando-se nua nas várias paisagens, ou inclusive criando silhuetas a partir do próprio corpo com materiais naturais, como flores, pedras, sangue, galhos ou terra, — “she carved and shaped her figure into the earth, with arms overhead to represent the merger of earth and sky; floating in water to symbolize the minimal space between land and sea; or with arms raised and legs together to signify a wandering soul”. Mendieta constrói um vocabulário próprio, a partir do qual se podem explorar preocupações espirituais mais gerais.

“The *Siluetas* are celebrations of death and rebirth. The figural cavity is at once a womb and a grave, and the elements that fill it become surrogate souls whose natural processes point to the cycle of decay and rebirth.”⁵⁸³, por meio das quais a artista esperava aceder a uma “força feminina omnipresente”.⁵⁸⁴

Em 1978, as *Siluetas* dão forma a deusas antigas esculpidas na rocha, moldadas na areia, ou golpeadas em camadas de argila. Mendieta criou uma série intitulada *Esculturas Rupestres*, quando regressou a Cuba em 1981, para explorar a noção de “regresso a casa”, como sendo representativas das deusas pré-coloniais das culturas Taíno e Ciboney.



Figuras 110 -111 – Ana Mendieta, *Esculturas Rupestres* (Rupestrian Sculptures), de uma série de 8 com 3 1981.

Para Mendieta, a experiência transpessoal adquirida a partir do corpo performativo, mais que um processo de repatriação ou de procura de pertença a um território ou a um género,

⁵⁸² Trotman, Nat, “Ana Mendieta. Untitled: Silueta Series”, in <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>, consultado a 28 de Setembro de 2023.

⁵⁸³ Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018, p. 244.

⁵⁸⁴ Ana Mendieta, quoted in Petra Barreras del Rio and John Perrault, *Ana Mendieta: A Retrospective*, exh. cat. (New York: New Museum of Contemporary Art, 1988), p. 10, apud Trotman, Nat, “Ana Mendieta. Untitled: Silueta Series”, in <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>, consultado a 28 de Setembro de 2023.

permitiu resgatar a essência de “one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy.”⁵⁸⁵

3.2.4. As Deusas de cada Mulher — *Sabedoria feminina*

“CAMPBELL: (...) Na Índia, são os vedas; na Grécia é a tradição homérica, e depois, cerca de quinhentos anos mais tarde, a Deusa começa a regressar. Na verdade, há uma Upanishade mais ou menos do século VII antes de Cristo — que é sensivelmente o momento em que ela também regressa em força à região do Egeu —, na qual os deuses védicos estão reunidos e veem surgir uma coisa amorfa e bizarra, uma espécie de nevoeiro fumegante. Interrogam: “O que é isso?” Nenhum deles sabe o que poderia ser. Um deles avança: “Vou descobrir o que é.” E aproxima-se uma coisa fumegante e diz: “Sou Agni, o Senhor do Fogo; consigo queimar tudo. Quem és tu? “Do nevoeiro surge um pedaço de palha a voar, que cai no chão, e ouve-se uma voz: “Vamos ver se és capaz de queimar isso.” Agni descobre que não é capaz. Então, regressa para junto dos outros deuses e diz: “Isto é muito estranho!” “Bom”, diz o Senhor do Vento, “deixem-me tentar.” Então vai lá, e acontece a mesma coisa. “Sou Vayu, Senhor do Vento, sou capaz de soprar tudo.” É-lhe atirado outro pedaço de palha. “Vamos ver se és capaz de soprar isso.” “E ele não é capaz. Por isso, também regressa para junto dos outros. Então quem avança é Indra, o maior dos deuses védicos, mas quando se está a aproximar a aparição desvanece-se e surge em seu lugar uma mulher, bela e misteriosa, que revela aos deuses o mistério do seu próprio ser. “Este é o derradeiro mistério de todo o ser, do qual vocês receberam os vossos poderes. E também pode retirá-los, a seu belo prazer.” O nome indiano para esse Ser de todos os seres é Brahma, que é um nome neutro, nem masculino nem feminino. E o nome indiano para a mulher é Maya-Shakti-Devi, “Deusa Dadora da Vida e Mãe das Formas”. E nessa Upanishade ela aparece como a própria professora dos deuses védicos sobre a natureza essencial e a origem dos seus poderes e do seu ser.

MOYERS: É a sabedoria feminina.

CAMPBELL: É a mulher que dá a vida às formas e conhece a sua origem. Está para lá do que é masculino e feminino. Está para lá do que é ser e não ser. É e, ao mesmo tempo, não é. Nem é nem não é. Está para lá de todas as categorias de pensamento e mente.

MOYERS: Há uma fórmula maravilhosa no Novo Testamento: “Em Jesus, não há homem nem mulher.” No sentido último das coisas, é assim, não há nenhum.”⁵⁸⁶

Como já verificámos, a partir dos estudos de Jung, os arquétipos criam imagens internas, fazem parte do inconsciente coletivo e podem ser entendidos como padrões do comportamento instintivo, anteriores à consciência do ego. Resultam de marcas de uma herança genética ancestral gravadas na psique. O nosso objetivo é explorar a influência desses padrões na formação da psique individual e na busca pela auto-descoberta e auto-realização, mais especificamente, partindo do estímulo do corpo performativo.

⁵⁸⁵ Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” *Sulfur* (Ypsilanti, Mich.) no. 22 (1988), p. 70, apud Trotman, Nat, “Ana Mendieta. Untitled: Silueta Series”, in <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>, consultado a 28 de Setembro de 2023.

⁵⁸⁶ Campbell, Joseph, Moyers Bill, “O PODER DOS MITOS”, Alfragide, editora Lua de Papel, 2020, pp. 283 – 284.

Por conseguinte, o conhecimento dos arquétipos femininos, e a compreensão de como estes influenciam profundamente o seu dia-a-dia, permite à mulher contemporânea ganhar consciência das poderosas forças internas que influenciam as suas práticas e o seu sentir, alterando a perceção do mundo interno e externo, inclusive a relação com o transcendente e, assim, contribuir para a definição das escolhas conscientes, que moldam as vidas de cada uma. Trazem à luz os tipos que influenciam determinados comportamentos.

Do mesmo modo que os estereótipos culturais, e por extensão os média, exercem um poderoso impacto no inconsciente e na conduta ética e estética da vida das mulheres (e de todos), de que forma a invocação e aplicabilidade dos arquétipos complexos poderão ser uma ferramenta de desenvolvimento pessoal, de acordo com as necessidades exigidas pela situação de uma mulher, ou da parte menos desenvolvida dela mesma, para uma melhoria de vida?

Jean Shinoda Bolen, enquanto psicóloga analítica, descobre que quando se juntam duas perspetivas, junguiana e feminista, conseguimos alcançar uma nova e mais profunda compreensão da psicologia da mulher.

“La perspectiva junguiana me ha hecho consciente de que las mujeres están influidas por poderosas fuerzas internas, o *arquétipos*, que pueden ser personificadas por las diosas griegas. Y la perspectiva feminista me ha proporcionado una comprensión de cómo las fuerzas externas, o *estereótipos* — los papeles a los que la sociedad espera que la mujer se adapte —, refuerzan algunos patrones de diosas y reprimen otros. Como consecuencia, yo veo a cada mujer como una “mujer intermedia”: impulsada desde dentro por arquetipos de diosas y desde fuera por estereótipos culturales.

Una vez que la mujer se vuelve consciente de las fuerzas que influyen en ella, obtiene el poder que esse conocimiento proporciona. Las “diosas” son fuerzas poderosas e invisibles que molden la conducta e influyen en las emociones. El conocimiento acerca de las “diosas” dentro de las mujeres constituye un nuevo territorio para el aumento de la conciencia sobre las mujeres. Cuando una mujer sabe qué “diosas” son las fuerzas dominantes dentro de ella, adquiere autoconocimiento sobre la fuerza de ciertos instintos, las prioridades y las capacidades, y también las posibilidades de encontrar un propósito personal a través de las opciones que toma y que otras personas pueden no estimular.”⁵⁸⁷

Bolen desenvolve este estudo na forma de sete deusas gregas (Artemísia, Atenas, Héstia, Hera, Deméter, Perséfone e Afrodite), e que poderão ser responsáveis pelas principais diferenças entre as mulheres.

⁵⁸⁷ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, pp. 23 — 24.

Muito sucintamente, estas deusas arquetípicas proporcionam a tomada de consciência de muitos padrões de comportamento e traços da personalidade, e integram formas de construir visões, invocando forças e qualidades necessárias, não só para sobreviver na jornada, mas também para evoluir.

Jean Shinoda Bolen, divide as sete deusas em três categorias: as deusas virgens, as deusas vulneráveis e as deusas alquímicas (ou transformadoras)⁵⁸⁸. Sendo que, o que distingue cada grupo são as formas de consciência, os papéis favorecidos e os fatores motivadores, bem como as atitudes em relação aos outros, a necessidade de afeto e a importância dos relacionamentos.

No entanto, “no existe ningún precepto para conformarnos a um estereotipo o limitarnos a una diosa o varias. Todas juntas integran el círculo completo de las cualidades humanas. Sin duda, cada una de ellas surge de la fragmentación de una diosa: la Gran Diosa, el ser humano femenino total que vivió alguna vez en la imaginación —. Tal vez entonces, como ahora, imaginar la totalidad fue el primer paso para realizarla.”⁵⁸⁹

Muito resumidamente, Deméter, a deusa materna, é uma personificação do arquétipo da mãe, Perséfone (a filha), Hera (a esposa), Afrodite (a amante), Ártemis (a irmã e rival), Atena (a estratega) e Héstia (a guardiã do lar). Os nomes das deusas, associados a arquétipos, são úteis apenas quando as imagens se ajustam aos sentimentos da mulher, uma vez que os arquétipos não têm realmente nomes. A importância do reconhecimento da Deusa arquetípica predominante, pode ativar as potencialidades da mesma e, ao tornar-se consciente, é possível controlar alguma projeção negativa do arquétipo dominante. Estes arquétipos irão sendo explorados e aprofundados no decorrer da análise dos presentes trabalhos plásticos.

⁵⁸⁸ Sendo que as deusas virgens têm origem na mitologia grega e as outras duas são da autoria de Bolen.

⁵⁸⁹ Steinem, Gloria, *in* Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 11.

3.2.5. AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR (Atena e Héstia)



Figura 113 - “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR”, Inês Osório e Sónia Carvalho, 2018.

Esta imagem vem na sequência da pesquisa intuitiva dos gestos performativos — *Río Abajo Río*⁵⁹⁰ — da série “READY FOR BATTLE” — para ativar o arquétipo⁵⁹¹: “o contato com o mundo onde residem as Essências nos leva a conhecer algo para além das coisas comuns que alguma vez os seres humanos ouviram, levando-nos igualmente a experimentar uma sensação de expansão e grandeza”⁵⁹². Uma vez mais, a imensidão da sensação do gesto “obrigou-me” a revisitar a imagem fotográfica, para a selecionar⁵⁹³ e nomear⁵⁹⁴ de “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR” (figura 113)⁵⁹⁵.

⁵⁹⁰ “Todas as mulheres têm acesso potencial a este *Río Abajo Río*, este Río que corre sob o Río. Alcança-se através de uma meditação profunda, da dança da escrita, da pintura, da oração do tamborilar do batuque, da imaginação ativa, ou de qualquer outra atividade que requeira uma intensa alteração da consciência. Uma mulher chega a esse mundo-entre-mundos através do desejo e da busca de algo que ela apenas vê pelo canto do olho. Uma mulher chega lá por meio de gestos profundamente criativos, por meio de uma solidão intencional e pela prática de qualquer uma das artes.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 44.

⁵⁹¹ “La formación de los cristales fue una analogía de la que Jung se servió para ayudar a explicarla diferencia entre patrones arquetípicos (que son universales) y arquetipos activados (que están en funcionando en nosotros): un arquetipo es como el patrón invisible que determina la configuración y estructura que adoptará un cristal cuando se forma.⁵⁹¹ Una vez que el cristal cobra su forma realmente, el patrón ya reconocible es análogo al arquetipo activado.”, in Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 43.

⁵⁹² Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 45.

⁵⁹³ Para uma pós-produção da imagem, em específico para a exposição individual WOMBAT, na Casa Azul, EMERGE, Torres Vedras, 2021. (As imagens da exposição em ANEXO 4. WOMBAT, pp. 302 – 306.

⁵⁹⁴ “De facto, no inconsciente psicóide — uma infável camada da psique a partir da qual o fenómeno emana — à Mulher Selvagem não é dado o nome, de tão imensa que é. Contudo, uma vez que essa força gera todas as facetas importantes da feminilidade aqui, na Terra, dão-lhe muitos nomes, não apenas de modo a poder perscrutar a miríade de aspectos da sua natureza, mas também para que se agarrem a ela. Uma vez que no início da recuperação da nossa relação, esta pode esfumar rapidamente, dar-lhe um nome pode fazer com que se erie um lugar comum de pensamento e sentimento no nosso íntimo. Nessa altura, ela virá e, se for valorizada, permanecerá.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, 7.ª edição, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 20.

⁵⁹⁵ “(...) na obra “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR” (...) da série “Ready for Battle”, a posição das mãos é fechada, mas não menos forte. A curadora lembrou a história da sufragista Lucy Burns que, em 1917, aquando da sua prisão por um protesto pacífico pelo direito ao sufrágio das

A percepção do gesto dos braços cruzados, e o símbolo protagonizado da luva doméstica, são os dispositivos transpessoais para estas constatações de caráter numinoso. Como resultado, do “mudra” sentido em “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR”, “leio” o *despertar* do arquétipo da Deusa Guerreira⁵⁹⁶, e da Guardiã da Terra na personificação do arquétipo da Deusa Héstia⁵⁹⁷.

Reforço novamente a necessidade da inclusão das práticas da meditação no dia-a-dia, durante o processo de doutoramento, não de uma forma muito intrusiva, nem exigente, mas disciplinada, e que passo a descrever. Enquanto proto-performance, compreende-se a realização de exercícios de respiração profunda, normalmente antes da refeição do almoço, a participação de meditação em grupo, uma vez por semana com o professor Dr. Bal Krishna Maganlal⁵⁹⁸, e a corrida, que considero meditação em movimento, duas vezes por semana⁵⁹⁹, além da integração da prática da respiração consciente durante a experiência performativa.

Estas práticas, não só preparam o corpo físico, psíquico e espiritual, como nos predis põem para a percepção das ocorrências numinosas que trazem à luz o arquétipo da Deusa Héstia — arquétipo que se irá manifestar ao longo de todos os trabalhos — e para dar ainda mais profundidade e sentido à aplicabilidade do conceito aqui introduzido de “arte e serviço”: “Por ejemplo, la práctica de la meditación puede activar o fortalecer gradualmente la influencia de Hestia, la diosa introvertida y enfocada hacia dentro. Como los efectos de la meditación, como la meditación misma, son subjetivos, la única persona que suele notar la diferencia es la misma mujer. Puede que medite una o dos veces al día y que entonces se ocupe de sus quehaceres cotidianos, sintiéndose más “centrada”, disfrutando los momentos de bienestar tranquilo característicos de Hestia.”⁶⁰⁰

mulheres, foi presa nesta posição na sua cela, o que a forçou a estar de pé durante horas. O episódio foi reproduzido no filme “Votes for Women”, em que as colegas ativistas mimetizaram a sua posição em solidariedade.”, in Carvalho, Sónia, Barreia, Mafalda Duarte, “WOMBAT: da simbiose — artista e curadora — à criação do projeto expositivo”, publicado na RIACT — Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia, n.º 4 — “A cumplicidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e criação artística”, editada pela FBAUL, pp. 32 – 34.

⁵⁹⁶ “Atenea, conocida como Minerva por los romanos. Era la diosa de la sabeduría y de la artesanía, patrona de la ciudad de su nombre, Atenas, y protectora de numerosos héroes. Habitualmente se la representaba llevando una armadura y de la reconocía como la mejor estrategia en el campo de batalla. Solo reconocía a uno de sus padres, Zeus, pero también era considerada la hija de la sabia Metis, la primera consorte de Zeus.”, in Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 386.

⁵⁹⁷ “Hestia, conocida también como la diosa romana Vesta; diosa virgen del fuego del hogar y la menos conocida de las diosas del Olimpo. Su fuego hacía de casas y templos lugares sagrados. Personifica el arquetipo del yo superior.”, in Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, tradução de Carlos Peralta, Barcelona, Espanha, 2020, p. 387.

⁵⁹⁸ Maganlal, Bal Krishna, (1950 – 2022). “Fundador do projeto do Centro de Retiros Karuna, o Dr. Bal foi praticante de meditação (Vipassana e Budismo Tibetano) durante mais de 40 anos. Concluiu um retiro de meditação de três anos e meio, sob a orientação de SS Dilgo Kyentse Rinpoche, assim como um retiro solitário de silêncio, de um ano e meio. Formado em 1982 em Medicina Tradicional Chinesa pela École de Cinque Elements (O.C.N.A) em França. Obteve também o seu Mestrado em Medicina Tradicional Chinesa pelo Instituto Biomédicas Abel Salazar da Universidade do Porto.”, in <https://pt.karunaretreatcenter.org/team>, consultado a 26 de setembro, de 2023.

⁵⁹⁹ Adicionei também a estes processos de meditação, a rotina de ir contemplar e acalmar-me no tanque municipal situado ao lado do meu atelier, considerada como uma prática de atelier enquanto campo expansivo. Disponibilizamos os registos fotográficos e videográficos no ANEXO 3. ARQUIVO, 3.2. OUT Atelier — registos fotográficos e videográficos de espaços públicos de lavadouros — ESPAÇOS DE MEDITAÇÃO (2019), pp. 296 – 298.

⁶⁰⁰ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, pp. 55.

Estes arquétipos, tal como as suas deusas correspondentes na Grécia antiga, não consideram os melhores interesses das mulheres mortais, nem as relações destas com os outros, representando as forças instintivas da psique que podem ser irresistíveis quando “exigem o que lhes é devido”. Bolen desenhou um quadro representativo destas características, abaixo apresentado (apesar de não ser objeto de desenvolvimento, situa o nosso pensamento).

CUADRO DE DIOSAS			
<i>Diosas</i>	<i>Categoría</i>	<i>Roles arquetípicos</i>	<i>Personajes significativos</i>
Atenea (Minerva) Diosa de la sabiduría y de la artesanía	Diosa Virgen	Hija del Padre Estratega	Padre (Zeus) Héroes escogidos
Hestia (Vesta) Diosa del hogar	Diosa Virgen	Tía soltera Mujer sabia	Ninguno

Diosas	Tipo psicológico jungiano	Dificultades psicológicas	Puntos fuertes
Atenea	Habitualmente extravertida Categoricamente razonadora Habitualmente emocional	Distancia emocional, astucia, falta de empatía	Capacidad para pensar correctamente, para resolver problemas prácticos y planeas estrategias; creación de poderosas alianzas con los hombres
Hestia	Categoricamente introvertida Habitualmente sensible Habitualmente intuitiva	Distancia emocional, ausencia de sociabilidad	Capacidad para disfrutar de la soledad; posesión de un sentido de significado espiritual

TABELA 3 - Quadro das Deusas, desenhado por Jean Shinoda.⁶⁰¹

Atena e Héstia, conforme vimos, além da deusa Artémis, são consideradas deusas virgens “(...) representan la cualidade de independencia y autosuficiencia en las mujeres. (...) Los apegos emocionales no les desviaban de lo que consideraban importante. No eran victimizadas y no sufrían. Como arquetipos, expresan la necesidad de autonomia en las mujeres y la capacidade que éstas tienen de centrar su consciencia en lo que tiene sentido personalmente para ellas.” (...) Estas tres diosas son arquetipos fememinos que persiguen sus metas de manera

⁶⁰¹ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, pp. 389 - 390.

activa. Amplían nuestro concepto de los atributos femeninos para incluir la competência y la autossuficiência.”⁶⁰²

Atena, estratega e de raciocínio lógico, ampara e direciona terreno para a realização eficaz da “Grande Deusa” e dos valores femininos. Associada a Héstia, atribui um sentido espiritual à missão da mulher, que implica o cuidado psíquico do “templo”, do Self e da comunidade.

“Platão já dizia que nada aprendemos e que apenas nos lembramos. Existe em nós uma memória essencial, a memória do ser verdadeiro que somos. Dessa maneira, denomino *anamnese essencial* a arte e a prática de lembrar-se do Ser, por meio das memórias do corpo físico e das marcas psicológicas deixadas nele. Porque o ser humano se recorda de todos os momentos que atravessou e viveu.”⁶⁰³

Tal como um *script*, as manifestações dos arquétipos das deusas possibilitam uma “conversa com a própria vida”: “Las diosas griegas son imágenes de mujeres que han vivido en la imaginación de la humanidade durante más de tres mil años. Las diosas son patrones o representaciones de cómo son las mujeres. Son bellas y fuertes. Están motivadas con lo que les importa, (...). Sus mitos muestran lo que es importante para ellas y expresan con metáforas lo que una mujer se les parezca puede hacer.”⁶⁰⁴

Do mesmo modo que Héstia personifica o eu superior em direção ao seu desenvolvimento, as memórias encontradas a partir do corpo, e das marcas deixadas nele, auxiliam a exploração do transpessoal e a sua integração. Ou seja, através do trabalho realizado com o inconsciente superior, segundo Assagioli, a pessoa contacta e expressa o *Higher Self* (Self Transpessoal, ou Self Espiritual), equivalente ao *Atman* (Self Universal ou *Soul of the Hindu Upanishads*), para ir além da *psicossíntese pessoal* (a conquista de uma personalidade bem integrada, centrada no ego pessoal) no sentido do espiritual ou *psicossíntese transpessoal* (a síntese do ego pessoal com o Self Superior).⁶⁰⁵

A sabedoria e a capacidade em criar estratégias para alcançar as metas da deusa Atena, manifesta em mim o apelo à ação, para realizar as tarefas psíquicas, e a *representação* do universo espiritual feminino. Para, deste modo, com "unhas e dentes" iniciar a concretização de

⁶⁰² Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 37.

⁶⁰³ Leloup, Jean-Yves, “O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.”, ed. Vozes – Petrópolis, Rio de Janeiro, 2015, p.16.

⁶⁰⁴ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, tradução de Carlos Peralta, Barcelona, Espanha, 9.ª impressão 2020, p. 45.

⁶⁰⁵ Este assunto foi desenvolvido na p. 61.

um ciclo performativo à volta do gesto de limpeza, da manutenção, e da ética de cuidado, desenvolvendo assim os conceitos de casa-corpo e comunidade.⁶⁰⁶

A performance “Cleaning Nightmares”⁶⁰⁷ (2019) é a primeira desta etapa, cuja ação se centra na limpeza dos vidros do centro comercial Mota Galiza, na cidade do Porto.

O vestido e as luvas, são os mesmos da *persona* da pintura “*Anima e Animus: esgravatar o futuro*”, 2018 (figura 92), que agora faz a passagem da representação para o corpo-ação. O meu corpo pintado de preto anula a identidade, para representar um qualquer corpo feminino, agora anónimo e universal, espelhando o domínio do inconsciente no cumprimento das “tarefas” psíquicas, como ritual de passagem: Limpar, limpar, limpar, limpar o pó, o chão, a banheira, o quarto, os olhos, o nariz, a boca, a língua, o ego, a história de um corpo, de uma memória patriarcal, colonial — *limpar os pesadelos*.



Figuras 114 – 115 - “Cleaning Nightmares”, performance, 2019, no Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto. © André Henriques

⁶⁰⁶ “To create today is to create with responsibility. (...) The way to prepare the ground for a new paradigm is to make changes in one’s life. (...) to reject the subjective individualism of modernity and to work in an expanded context that gives values to social and environmental factors, and who are trying to express in their work some sense of service to the whole.”, in Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 4.

⁶⁰⁷ “Cleaning Nightmares”, performance, 2019, no Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, comissariado por Luisa Mota, curadoria de Rita Roque e curadores convidados, Ana Rocha e Sónia Câmara, Porto. <https://soniacarvalho.com/Cleaning-nightmares>, consultado a 25 de setembro de 2023.



Figuras 116 – 120 - “Cleaning Nightmares”, performance, 2019, no Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto. © André Henriques

As tarefas de limpeza executadas com movimentos agressivos e violentos, atribuem à performance uma dimensão combativa. Nomeadamente, a escova de limpar os vidros assume por vezes um papel protagonista, ao assemelhar-se aos cartazes das manifestações políticas,

enquanto grito “Cleaning nightmares”. Termine a performance com um “tag” escrito com cola no vidro, que, além de acentuar a intenção do “slogan”, deixa a “marca de água” de uma memória, como reflexo da (re)construção de uma identidade.

3.3. STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1⁶⁰⁸

“La historia de la performance lleva al extremo esta vinculación entre acción y artista. La utilización de su próprio cuerpo como instrumento de trabajo acentua la dimensión espiritual del arte, un vínculo en el que también insiste Sloterdijk identificando la acción con la práctica continuada y necesaria de un ejercicio que tiene algo siempre iniciático. (...) Retomando la perspectiva performativa, la comunidad es el grupo de personas que comparten un hacer sobre el que se construye el sentimiento de comunidad, ya sea en forma de prácticas, labores o acciones. A nivel antropológico serán el baile y el canto dos lenguajes básicos con los que se identifica la comunidad.”⁶⁰⁹

“Struggle Like A (Wo)Man #1” (2019)⁶¹⁰ partilha dos mesmos valores éticos e estéticos supracitados. O projeto performativo decorre de uma prática artística potenciada por uma dinâmica relacional⁶¹¹, no sentido de promover uma experiência inclusiva de empoderamento criativo com a comunidade feminina, partindo das funções das lavadeiras como prática ritualística, onde se mesclam os limites entre o “doméstico público-privado”, o “social e o sexual” e o “simbólico-sagrado”.

Esta acção incluiu um grupo de mulheres de várias gerações, dos 15 anos aos 78 anos, integrado num *workshop* dirigido à comunidade local, apresentada no Festival Novas Invasões⁶¹². Este projeto consistiu ainda numa vídeo-performance, que será matéria de análise posterior.

⁶⁰⁸ “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Sónia Carvalho, 2019, performance coletiva, foi um dos projetos selecionados ao abrigo do programa de estímulo à criação promovido pela Câmara Municipal de Torres Vedras. Tempo 50'. Curadoria, Jorge Reis; gestão do projeto, Daniela Ambrósio; fotografia, Marisa Bernardes; figurinos Guita Gonçalves; participação das performers, Maria Inez Espírito Santo, Filipa Miranda, Inês Nunes, M. Pires de Oliveira, Graça Pereira, Maria Carmo Moreira, Maria Eduarda Sousa, e Odete Mendes, produção EMERGE; parceiros, Associação Incluir+ e Câmara Municipal de Torres Vedras. Tendo sido apresentada no âmbito do Festival Novas Invasões, 2019, *in* <https://novasinvasoes.pt/>, consultado a 26 de Setembro de 2023.

⁶⁰⁹ Cornago, Óscar, “Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas.”, *in* Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, “LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN”, Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017, pp. 145 – 146.

⁶¹⁰ <https://soniacarvalho.com/Struggle-Like-A-Wo-Man-1>, consultado a 30 de Setembro de 2023.

⁶¹¹ Conceito definido por Gablik: “No matter how accurately art may mirror back to society its own negative features, the perception that alienation subsides when we become aware of our connectedness with others leads inevitably to different sort of artistic practice – oriented toward the achievement of shared understandings and [...] ‘moral-transformatory processes’ [...] You cannot exactly define it as self-expression – it is more like relational dynamics. Once relationship is given priority, art embodies more aliveness and collaboration, a dimension excluded from the solitary, essentially logocentric discourses of modernity, *in* Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, pp. 105 – 106.

⁶¹² Nos dias 30, 31 de Agosto e 1 de Setembro de 2019, das 18h às 18h30, no Chafariz de São Miguel (Choupal).

3.3.1. *Open Call*

Foi lançado um *open call*⁶¹³, nos vários meios de comunicação, à comunidade jovem, adulta e sénior feminina, para a concretização deste workshop, tendo em vista a realização da referida performance, a partir da temática das lavadeiras e das memórias que esta convoca.

Fontes, fontanários e lavadouros, foram escolhidos por serem lugares comunitários de interação entre mulheres. Usados tanto para o abastecimento de água como para as lides domésticas, constituem-se como espaços para se lavar as roupas, pôr-se a conversa em dia, ou soltar-se as vozes em cantares à desgarrada. Mas são também locais de meditação e contemplação, convertidos em templos temporários, que, potenciados pelas propriedades inerentes à água, suscitam a escuta interna e o confronto da mulher consigo própria, com as suas angústias e os seus medos, com os seus sonhos e os seus desejos, com o silêncio e as intuições, etc..

Nesta iniciativa propôs-se desafiar a estrutura psicológica e emocional da participante, de modo a explorar os limites físicos da mesma, através de processos performativos e de exercícios de grupo, forçando-a a reviver condutas estereotipadas da condição feminina, nomeadamente as práticas domésticas e do quotidiano, como um campo de batalha multidimensional, sem esquecer o potencial da *poiesis* do fazer artístico, enquanto processo de transformação, onde o profano e o espiritual convivem no plano do “agora”. E a performance é a ferramenta que exercita a capacidade de ser presente — corpo ativo e consciente.

3.3.2. *Workshop*⁶¹⁴

“Lavar qualquer coisa é um ritual de purificação intemporal. Significa, não só purificar, mas também — como o batismo, do latim *baptismus* — embebedar, impregnar com mistério e *númen* espiritual. (...) Significa tornar a esticar aquilo que ficou frouxo com o uso. As roupas são como nós, vamo-nos desgastando sucessivamente até um ponto em que as nossas ideias e os nossos valores ficam enfraquecidos com o passar do tempo. A renovação, a revivificação, acontece na água, na redescoberta daquilo que realmente consideramos verdadeiro, daquilo que realmente consideramos sagrado.”⁶¹⁵

⁶¹³ A título de exemplo, veja-se: <https://www.viralagenda.com/pt/events/774164/workshop-gratuito-struggle-like-a-wo-man-1>, consultado a 28 de Setembro de 2023.

⁶¹⁴ O Workshop foi de acesso gratuito, contou com o apoio à produção da EMERGE (<https://www.emerge-ac.pt/en/struggle-like-a-woman-1-by-sonia-carvalho/>) em parceria com a Torres Vedras CM e a ASSOCIAÇÃO INCLUIR+ no âmbito do programa cultural do Festival Novas Invasões.

⁶¹⁵ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 117.

O *workshop* ocorreu durante quatro dias, de 19 a 22 de Agosto de 2019, com 15 participantes, no espaço da associação Incluir +⁶¹⁶, bem como no espaço público, e contou com o acompanhamento constante da fotógrafa convidada Marisa Bernardes⁶¹⁷.

Diariamente, começávamos com uma prática guiada de respiração consciente, através de meditação em movimento e da realização de exercícios de contato, com o propósito de acalmar o corpo, estimular a perceção interna e ampliar a capacidade de concentração. Desta forma estabelecia-se uma dinâmica de grupo e preparava-se o corpo para a experiência da performance.



Figuras 121 – 123 - Exercícios de relaxamento e de contato, 2019, © Marisa Bernardes.



Figuras 124 -125 - Exercícios de meditação em movimento, caminhada lenta e respiração consciente. © Marisa Bernardes.

⁶¹⁶ INCLUIR+ (2016) é uma associação que promove “a capacitação do cidadão sénior do concelho de Torres Vedras, a par com atividades intergeracionais e com o fito propósito de reforçar uma comunidade mais sustentável e solidária para com os públicos indivíduos vulneráveis. Temos como missão o desenvolvimento de projectos em envolvimento com a comunidade, para o aprofundamento de uma sociedade inclusiva. Valores como a justiça, igualdade e solidariedade são a matriz identitária da INCLUIR+.”, in <https://incluirmais.pt/>, consultado a 28 de Setembro de 2016.

⁶¹⁷ <https://www.instagram.com/marisabernardes/>, consultado a 2 de Outubro de 2023.

Parte dos dois primeiros dias foram dedicados à concretização de exercícios performativos de curta e de longa duração, relacionados com a condição estereotipada de género, tendo em conta gestos das lides domésticas como *lavar, friccionar e varrer*, realizados em grupo e individualmente, representadas pelas *tarefas psíquicas*⁶¹⁸.

Explorou-se nas ações repetitivas uma dimensão meditativa e intuitiva, no sentido de despertar determinadas memórias arquetípicas do corpo, bem como se estimulou a tomada de consciência de crenças e bloqueios, tanto pessoais como coletivos. “Ao longo de gerações, estas capacidades intuitivas transformaram-se em correntes enterradas dentro das mulheres, enterradas pela falta de uso e por forte descrédito. Contudo, Jung observou, certa vez, que na psique nada se perde para sempre. Creio que podemos ter a certeza que as coisas perdidas na psique ainda lá estão todas. Portanto, este processo de intuição instintiva feminina nunca se perdeu, e tudo o que estiver oculto pode um dia vir a torna-se visível.”⁶¹⁹

Pretendeu-se, assim, a partir do cumprimento das tarefas (potenciadas pelos gestos performativos) entrar no território entre mundos e despertar “A mulher idosa, *Aquela Que Sabe*, está dentro de nós. Floresce no mais profundo da alma-psique das mulheres, o antigo e vital Eu selvagem. A sua casa é aquele lugar no tempo onde o espírito das mulheres e o espírito dos lobos se encontram, o lugar onde se confundem mente e instinto onde a vida profunda da mulher molda a sua vida mundana. O ponto onde o Eu e o Tu se beijam, o local onde, com todo o seu espírito, as mulheres correm com os lobos.”⁶²⁰. E, deste modo, promoveu-se a autoconfiança e o sentido de empatia.

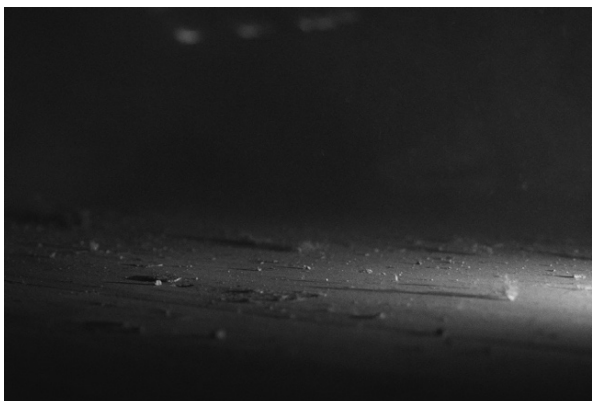
Paralelamente às “tarefas” enunciadas foram sendo realizados enquadramentos teóricos e conceptuais do tema trabalhado, em específico sobre questões relativas à dinâmica casa-corpo feminino, dando a conhecer o corpo como um campo simbólico no contexto da arte da performance, através da apresentação de imagens e de leituras de textos específicos, que estimulavam o debate.

Estes momentos foram preciosos, na medida em que facilitaram a partilha oral, e levantaram questões sobre o que significa ser mulher hoje em dia. Propiciaram diálogos acerca da sexualidade, dos desejos e das tradições, bem como a abordagem de algumas das preocupações políticas e sociais do que significa ser jovem nos dias de hoje, entre outros assuntos.

⁶¹⁸ No decorrer da realização destas tarefas, pouco a pouco, é recuperada a intuição, como essência do arquétipo da “Mulher Selvagem”.

⁶¹⁹ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 100.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 42.



Figuras 126 – 129 - Exercícios performativos a partir do gesto de varrer © Marisa Bernardes.



Figuras 130 – 132 - Exercícios performativos a partir do gesto de lavar. Figura 133 - QR Code de vídeo documental. © Marisa Bernardes.

Como resultado destas conversas proporcionou-se a realização de um atelier para a concretização de uma rodilha em grupo, auxiliado pelas participantes Maria e “Joaninha”⁶²¹. A acrescentar, a este rico momento, tivemos a feliz oportunidade de ouvir um conto tradicional brasileiro, contado pela Maria Inez⁶²², outra das participantes.



Figuras 134 e 135 - Realização da rodilha (fonte própria).

Esta experiência teve um profundo impacto em mim, sentida tal como uma “batida à porta da profunda psique feminina”, transcendente e libertadora; vindo a influenciar todo o meu trabalho posterior a este projeto, pois a partir dele os contos emergiram como uma potente ferramenta criativa, como se irá verificar.

Durante o segundo dia trabalhámos na casa e na fonte do jardim do Choupal. Iniciou-se a pesquisa performativa a partir dos gestos das lavadeiras, com base nos movimentos de torcer, esfregar e bater a roupa, tendo em vista a criação das narrativas performativas.

⁶²¹ A Maria e a “Joaninha” são ambas utentes ativas da associação Incluir +, e colaboram no Clube de Costura Sénior. <https://incluirmais.pt/services>, consultado a 29 de setembro de 2023.

⁶²² Maria Inez do Espírito Santo é educadora, terapeuta cultural e escritora. Fundadora da Escola Viva, no Brasil, dedicou-se por mais de 30 anos à clínica psicanalítica e à coordenação de oficinas de auto-conhecimento. Autora do livro “Vasos Sagrados – mitos indígenas brasileiros e o encontro com o feminino”, ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2001, narra as histórias dos povos ancestrais, interligando os seus conteúdos aos diferentes campos do saber universal. Coordena grupos de leitura e reflexão. Em 2019, vivia em Torres Vedras, e tinha 71 anos. De momento regressou ao Brasil, após alguns anos em Portugal.



Figuras 136 – 138 - Exercícios performativos na casa da Incluir + na fonte do jardim do Choupal, Torres Vedras, © Marisa Bernardes. Figura 139 - QR Code de vídeo documental. © Marisa Bernardes

Entretanto, algumas das participantes, a Duda e a Inês, realizaram algumas experiências com tinta vermelha sobre os corpos, de forma a explorar a sua simbologia na pele.

“O vermelho é a cor do sacrifício, da raiva, do assassinio, do ser-se torturado e assassinado. Mas o vermelho é também a cor da vida vibrante, da emoção dinâmica, da excitação, do *eros* e do desejo. É uma cor considerada como um poderoso remédio para os distúrbios psíquicos, uma cor que desperta apetites. Por todo o mundo encontramos a figura conhecida por mãe vermelha⁶²³. Não é tão conhecida como mãe preta ou virgem negra, mas é a guardiã das “coisas que estão a acontecer”. É especialmente invocada por mulheres na hora do parto, pois todos os que deixam este mundo ou chegam a este mundo têm de atravessar o seu rio de águas vermelhas. O vermelho é a promessa de que algo que esteja para despontar ou para nascer está prestes a acontecer.”⁶²⁴



Figuras 140 – 143 - Exercícios performativos na casa. Experiências corporais com a tinta vermelha. Improvisações de contato, 2019, © Marisa Bernardes

Após estes primeiros dias, foram-se criando laços profundos e cumplicidades genuínas entre as participantes, tal como confirmam os registos fotográficos e o testemunho da Maria Inez:

⁶²³ “Estudo há muitos anos a cor vermelha nas lendas e nos contos: o fio vermelho, os sapatos vermelhos, a capa vermelha e assim por adiante. Creio que muitos fragmentos da mitologia e dos contos populares derivam das antigas “deusas vermelhas”, divindades regentes de todo o espectro da transformação feminina — todos os acontecimentos “vermelhos” — sexualidade, parto, erotismo, e que originalmente faziam parte do arquétipo das três irmãs do nascimento, da morte e da ressurreição, bem como dos mitos do nascer e do pôr do Sol em todo o mundo.”

⁶²⁴ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 125.

“Éramos mulheres jovens e maduras, que recebemos muitas orientações, conhecimentos, enquanto vivenciávamos momentos estimulantes para a nossa criatividade, intercambiando, ao mesmo tempo, nossos saberes, nossos desejos, nossos temores... As mais idosas, revivemos, através dos conteúdos trazidos pelas lembranças, ensinamentos e práticas que nos foram legados pela herança matrilinear, sobre os quais não tínhamos noção da importância, em nossas formações como mulheres, mães, cidadãs. Na convivência estreita com as mais jovens, não só lhes servimos como exemplo de tenacidade, como absorvemos da sua vivacidade, descontração e ousadia espontâneas, o direito de reencontrar e arriscar uma vez mais a naturalidade, como caminho do sentir e do fazer.

Desde o compartilhamento dos vídeos sobre performances, a que tivemos a oportunidade de assistir, até à discussão sobre o figurino que seria usado; desde a habilidade de esfregar o chão com escovas e lavá-lo, da mesma forma que esfregar, torcer e lavar as roupas; durante todo o tempo estávamos juntas, dando expressão à potências suaves de um feminino universal, que vem se transformando intensamente com o passar do tempo, mas que continua sendo a fonte e o continente que garante a energia da vida.”⁶²⁵.

Despida a ‘armadura’, o terreno estava preparado, semeado e regado. Reunidas as forças, numa espécie de irmandade feminina, todas revelaram os corpos — reais⁶²⁶, pujantes e orgulhosos; rejeitam o culto da eterna juventude na mulher, para abraçar a possibilidade de se sentirem poderosas, independentemente da idade.

“Una mujer que tiene la obligación de ser joven, que siente que será socialmente mejor aceptada siendo joven y que sólo conseguirá éxito si se mantiene joven, está negando su propia trayectoria. Borrar la edad del rostro es borrar la identidad, el poder y la historia. No poder identificarse con mujeres mayores es una manera de negar o no poder imaginar nuestro futuro y no poder sentir orgullo por la propia vida.”⁶²⁷

A performance tem esta capacidade transformadora de gerar *experiências* vivas e com significado,⁶²⁸ de nos fazer entender que a sacralidade da vida e da arte nem sempre necessita

⁶²⁵ No ANEXO 5. TESTEMUNHOS DA PERFORMANCE “STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1” (2019), TORRES VEDRAS, pp. 307 – 309 estão reunidos os testemunhos de Maria Inez (participante), bem como de Marisa Bernardes (participante e fotógrafa).

⁶²⁶ Foi um processo colaborativo muito fluído e surpreendente. Enquanto facilitadora, tentei gerar ao máximo um espaço acolhedor e de confiança e obtive um *feedback* espantoso.

⁶²⁷ Sanz, Raquel Santiso, “La mujer invisible o cómo la edad vuelve invisibles a las mujeres”, in Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; “Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos”, ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 237.

⁶²⁸ A performance tem o poder de transformar, tal como podemos constatar nas palavras de Marina Abramovic, “(...) I feel transformed. In my point of view, life is not transforming me; it’s performance that transforms me.”, Marina Abramovic, interviewed by Mary Jane Jacob, in Bass, Jacquelynn e Mary Jane Jacob, “Buddha Mind in Contemporary Art, Berkeley”, California, University of California Press, 2004, p. 190.

de significar algo cósmico, ou de “outro mundo”, para se expressar em ação; e que não é algo puramente cognitivo, ou puramente estético, mas aberto ao corpo como um todo. Acontece naturalmente quando praticamos modos compassivos e recetivos de relacionamento⁶²⁹.

“Campbell: As pessoas dizem que aquilo de que andamos à procura é de um sentido para a vida. Não creio que seja isso o que realmente procuramos. Penso que aquilo que buscamos é a experiência de estarmos vivos, para que as nossas experiências de vida no plano puramente físico tenham eco no mais íntimo do nosso ser e da nossa realidade, para que possamos sentir realmente a exaltação de estarmos vivos. Tudo se resume finalmente a isso e é isso que estes indícios nos ajudam a encontrar dentro de nós. (...)”

Campbell: Os mitos são chaves para as potencialidades espirituais da vida humana.

Moyers: Está a falar daquilo que somos capazes de conhecer e sentir interiormente?

Campbell: Sim

Moyers: Mudou a definição de mito: de *busca* de significado para *experiência* de significado.”⁶³⁰

Portanto, podemos afirmar que o trabalho colaborativo e em parceria demanda uma vontade de conceber a arte em termos mais vivos: ““Compassion is the rooting of vision in the world, and in the whole of being,” states David Michael Levin It is a way of seeing others as part of ourselves. When art is rooted in the responsive heart, rather than the disembodied eye, it may even come to be seen, not as the solitary process it has been since the Renaissance, but as *something we do with others*.”⁶³¹

Nos dias seguintes aprofundaram-se as dinâmicas de grupo, de respiração e de concentração. Ensaíram-se os gestos e os movimentos coreográficos, contudo abertos à imprevisibilidade do acontecimento e do fluir próprio da disciplina da performance. A acrescentar às atividades, a Maria e a Joanhina ficaram responsáveis pela escolha de uma música tradicional para a performance, bem como pelos respetivos ensaios durante o *workshop*.

Por último, desenvolveu-se a concepção dos figurinos a partir da visão da mulher como uma *fighter*⁶³², tendo por ‘bandeira’ os valores femininos de compaixão, cuidado e manutenção da comunidade⁶³³, e ainda a relação desta com a terra e os ciclos da vida⁶³⁴.

⁶²⁹ Se a estética moderna é inerentemente individualista, necessitamos hoje (e para os tempos futuros) de uma arte essencialmente social e com um propósito, uma arte que rejeite mitos de neutralidade e autonomia.

⁶³⁰ Campbell, Joseph, com Moyers, Bill, “O PODER DOS MITOS”, editora Lua de Papel, Alfragide, 2020, p. 31.

⁶³¹ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 106.

⁶³² A manifestação da Deusa Atena.

⁶³³ A manifestação da Deusa Héstitia.

⁶³⁴ A manifestação de Deméter, e que iremos desenvolver na próxima performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020, pp. 206 - 214.

A capa amarela⁶³⁵ surgiu da fusão dos robes dos pugilistas com o impermeável utilizado pelos pescadores em alto-mar, homenageando ambas as actividades. Curiosamente, a imagem simbólica do arquétipo do pescador representa, “entre muitas outras coisas, os elementos psicológicos dos seres humanos que procuram saber, que se esforçam por alimentar o Eu através de uma fusão com a natureza instintiva.”⁶³⁶ Já os socos tradicionais do folclore português evocam a memória das comunidades agrícolas, do alimento, dos afetos e dos ciclos de vida/morte/vida.

Na anca, no lugar do avental, levou-se uma camisa masculina branca atada, como símbolo da herança patriarcal, e que teve uma função de destaque na performance.



Figura 144 - Estudos da narrativa performativa para a performance “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Torres Vedras. © Marisa Bernardes

Na sequência do *workshop*, e no contexto do projeto “Struggle Like A (Wo)Man #1” foi realizada a instalação fotográfica documental nas ruas de Torres Vedras, no âmbito do festival.

⁶³⁵ Foi realizada em colaboração com Guita Gonçalves.

⁶³⁶ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 167.



Figuras 145 – 148 - Instalação fotográfica, Festival Novas Invasões, 2019. © Marisa Bernardes

3.3.3. “FRICÇÃO (IN)TEMPORAL”

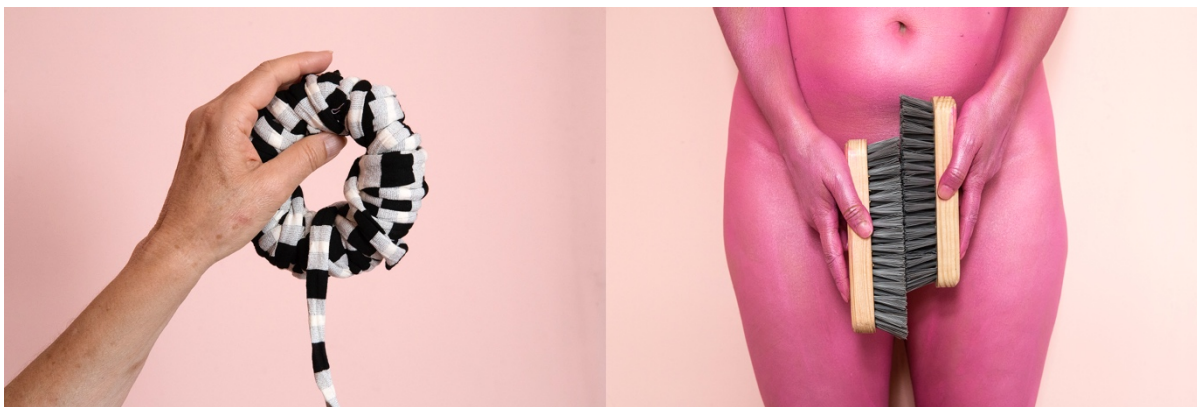
Antes da performance propriamente dita foi realizada a vídeo-performance “Fricção (In)Temporal” (2020)⁶³⁷, ainda no âmbito da experiência do workshop, nomeadamente das reflexões corporais sentidas durante os processos criativos, *mas* enquanto objeto artístico autónomo.

Esta vídeo-performance tem, como dispositivo, a capacidade de cristalizar o ritual, para ser ativado e experienciado em qualquer momento, possibilitando um enquadramento direcionado da imagem e da sua composição, e potenciando não só a audição, mas também outros sentidos que passam despercebidos na ação ao vivo, gerando assim novos significados a partir da especificidade da linguagem e do tema da obra.



Figura 149 - QR Code, Sónia Carvalho, “Fricção (In)Temporal”, vídeo-performance, (esquerdo) 2020. Figura 151 - QR Code, Sónia Carvalho, “Fricção (In)Temporal”, vídeo-performance, (direito) 2020,

⁶³⁷ Ficha Técnica: Autor/Performer, Sónia Carvalho; Participação, Maria Inez do Espírito Santo, Atriz (mãos); Fotografia, Marisa Bernardes, Sound Design, Hugo Paquete; Edição de Vídeo, Mariana Vasconcelos (Filmmaker); Produção, EMERGE. <https://soniacarvalho.com/Friccao-IN-Temporal>, consultado a 26 de Setembro de 2023.



Figuras 150 - *Video Still* da video-performance, “Fricção (In)Temporal”, duração, loop, Sónia Carvalho, 2020.

“Fricção (In)Temporal”⁶³⁸ propõe um diálogo entre dois momentos da ação e temporalidade distintos; sendo que um dos vídeos apresenta um corpo feminino pintado de cor de rosa e enquadrado por um plano de detalhe da zona púbica, onde é ativado pela descontextualização do gesto de esfregar — semelhante ao das lides domésticas ou de caráter sexual, tais como as atividades de limpeza e higiene que uma casa e um corpo exigem — e de um jogo formal onde as escovas de chão e o órgão genital feminino entram num diálogo ambivalente. Da ação de esfregar ao movimento erótico, resulta um sentido de comunhão com a experiência do sagrado feminino, manifestada nos rituais do quotidiano. O som que resulta do gesto de esfregar as escovas de *cerdas de crina* provoca um estado de tensão, ou até mesmo de estranheza, que interessa explorar por constituir-se como imagem sedutora, evocando assim o fenómeno da “inquietante estranheza” (Das unheimliche de Freud) como um estado de desconforto, onde algo familiar se torna desconhecido, gerando um sentido próprio onde se mesclam os limites entre o “doméstico público-privado”, o “social-sexual” e o “simbólico-sagrado”, permitindo uma reflexão sobre a condição da mulher como um lugar de força e de esforço num campo multidimensional. Assim sendo, esta ação é acompanhada pelo vídeo do desenrolar da rodilha, o desenrolar de um tempo ancestral pelas mãos de uma mulher anciã, que no gesto repetitivo induz a um estado de hipnose e permite a percepção da passagem de um tempo simbólico.

⁶³⁸ Disponibilizamos o desenho da instalação do vídeo, no ANEXO 6. INSTALAÇÃO DA VÍDEO-PERFORMANCE “FRICÇÃO (IN)TEMPORAL” (2020), p. 313.

3.3.4. A Performance “Struggle Like A (Wo)Man # 1”, 2019



Figuras 152 -160 - “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, 2019, Torres Vedras. © Marisa Bernardes

Vestidas de gabardina amarela, os rostos pintados de cor-de-rosa, socos calçados, e camisa atada à anca, iniciámos a marcha, assinalando um percurso pelo centro histórico da cidade de Torres Vedras, até à fonte de S. Miguel, no jardim do Choupal.

Este ritual da caminhada⁶³⁹ consistiu numa coreografia repetitiva, e evidenciou o corpo como meio de comunicação cultural, bem como de identidade de género e espiritual, expressando em símbolo as visões de mundos anteriores, e de cosmologias antigas.

As seis performers, coordenadas, marcaram o compasso com os batimentos das escovas de madeira e de cerdas de crina, uma contra a outra, entoando duas sequências rítmicas pelas calçadas e ruas estreitas da cidade de Torres Vedras⁶⁴⁰:

⁶³⁹ “MOYERS: E um ritual manifesta uma realidade espiritual. (...) CAMPBELL: E esta é a ideia básica — a de que, através do ritual, se atinge a dimensão que transcende a temporalidade — e que é a origem e o final da vida. (...) CAMPBELL: Para os Índios, toda a vida tinha um tratamento de veneração — as árvores, as pedras, tudo. Podemos experimentar tratar tudo dessa forma, como eles — e, ao fazer isso, sentiremos uma mudança na nossa própria psicologia. O ego que vê uma “criatura” em todas as coisas não é o mesmo ego que vê um “objeto”. Quando se entra numa guerra, o problema dos jornais é transformar o inimigo, ou seja as pessoas, em objetos.”, in Campbell, Joseph, Moyers Bill, “O PODER DOS MITOS”, editora Lua de Papel, 2020, Alfragide, pp. 129 – 137.

⁶⁴⁰ Relembro que a performance decorreu durante o Festival Novas Invasões: “(...) O festival baseia-se na celebração do tempo do encontro enquanto uma festa do existir, promovendo e privilegiando o encontro entre pessoas de diversas origens, celebrando: Um tempo histórico sobre o qual assenta o seu primeiro impulso, recriando a época e o espírito que se viveu durante as Guerras Peninsulares e a construção das Linhas de Torres Vedras; (...) — conjugando a pluralidade de ideias e de visões do mundo, de uma forma lúdica, incentivando a paixão e o êxtase pelo conhecimento de si e dos outros

- Na primeira série, com os braços esticados e em andamento, batemos com as escovas quatro vezes acima da cabeça e quatro vezes abaixo do ventre, sendo que, a cada par de movimentos desenhámos um círculo invisível.

- Seguidamente, paradas e curvadas sobre o torço, batemos novamente as escovas uma contra outra, num ritmo mais rápido, da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, e da direita até acima. Esta segunda série traz em si a memória das mulheres de outros tempos, semelhante às sementeiras. Esta imagem arquetípica cria um ponto de partida para uma abertura ao numinoso: “Ter a semente significa ter a chave da vida. Seguir os ciclos da semente significa dançar com a vida, dançar com a morte e voltar a dançar com a vida. É a encarnação da Mãe da Vida e da Morte na sua forma mais antiga e original.”

De acordo com Gablik, “Having a strong visual effect on the environment is important, as is the inner willingness to transform — this is what makes any ritual come alive and have power. The important thing is whether a shift in awareness occurs, creating a point of departure, an opening for numinous or magical experience that can never be obtained by cultivating intellectual skills; the world of magical perception has to be explored experientially, with wholehearted participation of the entire being.”⁶⁴¹.

Da própria dinâmica repetitiva dos passos, uma e outra vez, um e outro passo que se ouvem sucessivamente, repetidamente, ao próprio ritmo do movimento das passadas, emerge um estado psicofísico quase hipnótico que nos faz parar a cadeia de pensamentos e desfrutar da simplicidade de estar em movimento, sentindo o lugar a cada passo, simplesmente sendo. A caminhada, associada à prática da respiração consciente, amplia, em cada uma, um profundo estado de presença, uma atenção a si mesma, ao grupo, ao espaço e ao tempo. Só existe o presente, e a memória viva de um lugar ancestral.⁶⁴²

A segunda etapa da performance é ativada não só pela chegada à fonte⁶⁴³, como também pela presença de outra performer situada numa das ameias (acima da referida fonte). Está posicionada como extensão da própria arquitetura, assemelhando-se à figura das Cariátides. No

— abrindo espaço para as utopias e mudanças da vida comum, através da expressão artística, da cultura, do pensamento partilhado e da convivialidade social.” *In* <https://novasinvasoes.pt/pages/o-que-sao.html>, consultado a 1 de Outubro, 2023.

⁶⁴¹ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 110, *apud* Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 42.

⁶⁴² Como refere Gablik, o mundo ocidental está a perder o sentido do lado divino da vida, do poder da imaginação, do mito, do sonho e da visão: “We no longer have the ability to shift mindsets and thus to perceive other realities — to move between the worlds, as ancient shamans did. Ritual signifies that something more is going on than meets the eye — something sacred.”, *in* Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 42.

⁶⁴³ No Chafariz de São Miguel (Choupal), no Jardim do Parque do Choupal de Torres Vedras.

entanto, no lugar da cesta de junco sustenta um balde típico de limpeza, coroado pela rodilha que o ampara. De seguida verte⁶⁴⁴ a água sobre o largo da fonte⁶⁴⁵, como gesto iniciático.



Figuras 161 – 168 - “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, 2019, Torres Vedras. © Marisa Bernardes

Duas performers inauguram o momento com a cantiga⁶⁴⁶ tradicional da “Oliveirinha da Serra”, acompanhadas pelo som produzido por outras quatro performers, e pela fricção das cerdas de crina das escovas sobre os regaços:

“Quando *La Loba* canta, canta a partir do conhecimento contido nos ovários, um conhecimento que provém das profundezas do corpo, das profundezas da mente, das profundezas da alma. (...) Assim, quando algo está perdido, devemos dirigir-nos à velha mulher que vive sempre nas profundezas da pélvis. É ali que ela vive, meio dentro, meio fora do fogo criador. Este é o local perfeito para as mulheres viverem, mesmo ao lado dos ovos férteis, os seus ovos, as suas sementes femininas. É aí que se cruzam as mais pequenas ideias

⁶⁴⁴ Remete para os rituais de libação já descrito anteriormente na performance “Manifesto do Qi”, 2019, pp. 42 – 43.

⁶⁴⁵ Este gesto aproxima-se à libação mais comum, denominada por Spondé. Seguido do movimento de verter o líquido, de uma forma controlada é realizado uma prece precedida por uma introdução ou um hino. Spondé significa também “tréguas”, e, segundo Walter Burkert (1931 – 2015), este nome contrapõe-se ao princípio do sacrifício, de maneira a por fim a este, de uma forma pacífica.

⁶⁴⁶ “Se entoarmos a canção da consciência até sentirmos o ardor da verdade, lançaremos uma forte chama na escuridão da psique de modo a conseguirmos ver o que estamos verdadeiramente a fazer, e não aquilo que pensamos que estamos a fazer. Isto corresponde ao desenredar dos nossos sentimentos, começando assim a compreender as razões pelas quais o amor e a vida devem ser vividos através dos ossos.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 180.

com as mais importantes, qualquer delas esperando que as nossas mentes e ações façam com que se manifestem.”⁶⁴⁷

Segue-se o momento final. Terminada a cantiga, retiram-se as capas e as camisolas. Quatro performers ajoelham-se, em frente dos baldes e das bacias previamente colocados. Numa narrativa coreografada, duas performers esfregam as camisas e batem com elas no chão, enquanto as outras duas mergulham e retiram as cabeças das bacias, simultaneamente. O som produzido tanto pelo bater da roupa no chão como pelo açoitar do cabelo nas costas, assemelha-se a potentes chicotadas. Repetem-se até à exaustão, como símbolo psíquico de um processo de esconjurar todo um passado patriarcal “desapaixonado”. De acordo com Gablik: “We need to dissolve the dispassionate patriarchal consciousness, which has become increasingly maladaptive to the natural and communal world. The remythologizing of consciousness through art and ritual is one way that our culture can regain a sense of enchantment.”⁶⁴⁸ .

Juntas celebramos as nossas mulheres (invisíveis) da história, passada e presente, e juntas “esgravatamos o futuro” para lhes dar forma e poder, com paixão.



Figura 169 - “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, 2019, Torres Vedras. © Marisa Bernardes

⁶⁴⁷ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 46 – 47.

⁶⁴⁸ Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 47.

Termino a descrição da performance identificando-me com as palavras de Maria Magdalena Campos-Pons, ao afirmar: “What I was interested in,” Okpokwasili said in the “When We Gather: Together” video, “is not just that women achieve a level of power that they haven’t before, but how do they transform what it means to wield power, how you’re caring for the people who are going to come after you and honoring the efforts and the work and the blood and the tears and the sweat of the people who’ve come before you.”⁶⁴⁹

3.3.5. *Aftermath* – Ecos

Pudémos experienciar a performance e os processos performativos como uma ferramenta facilitadora de acesso às memórias corporais, na concretização do discurso simbólico plástico, potenciado pelo ritual⁶⁵⁰ e pela representação do mito, para a expansão do Self⁶⁵¹, e de uma cultura sustentável, que, apesar de estar normalmente associada às questões ambientais, tem implicações com outras questões, tais como o funcionamento das sociedades e a equidade social.

“MOYERS: O mito tem então uma relação direta com a cerimónia e o ritual tribal. A ausência de mito pode significar o fim do ritual.

CAMPBELL: Um ritual é a representação de um mito. Ao participarmos num ritual, estamos a participar num mito.”⁶⁵²

Assim também testemunha Maria Inez: “Como pesquisadora de mitos indígenas brasileiros, confirmei uma vez mais, na experiência vivida em Torres Vedras, o entrelaçamento dos conteúdos míticos das diferentes culturas universais, que nos trazem a riqueza da herança matrilinear. Senti que a performance, como rito, presentifica o que vive latente, expresso no mito. Dessa forma, é ativadora dos conteúdos do inconsciente coletivo, traduzindo-os em arte e promovendo seu acesso ao processo de transformação contínua, necessária ao desenvolvimento humano.”⁶⁵³

Apesar do projeto “Struggle Like A (Wo)Man #1 estar concluído, como “modelo de parceria” e valores de cooperação, empatia e igualdade, o processo de trabalho continua.

⁶⁴⁹ <https://www.whenwegather.org/>, consultado a 1 de Outubro de 2023.

⁶⁵⁰ “It is not a matter of trying to imitate an archaic cultural style so much as fostering psychic mobility — opening oneself up to a range of visionary experience in a culture whose mind-set has made the very idea of other worlds unthinkable. Ritual, drumming, monotonous chanting, repetitive movements, are no longer an integral part of modern life, but they are a sure way to make a direct hit on this “dreaming” aspect of the psyche.” Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p.47.

⁶⁵¹ A expansão do *self* e o autodesenvolvimento implicam, no entender da psicologia transpessoal, ir além dos limites convencionais para incluir uma relação do ego com a comunidade e com o mundo.

⁶⁵² Campbell, Joseph, Moyers Bill, “O PODER DOS MITOS”, editora Lua de Papel, Alfragide, 2020, p. 142.

⁶⁵³ O testemunho na íntegra consta no ANEXO 5. TESTEMUNHOS DA PERFORMANCE “STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1” (2019), TORRES VEDRAS, pp. 307 – 309.

Nomeadamente, para Marisa Bernardes esta experiência teve repercussões profissionais e estéticas: “A performance e todo o acto que a envolve fez crescer em mim uma vontade de explorar esse meio artístico, ao qual ainda não debrucei a atenção necessária, no entanto, também me questiono se "a performance" não poderá ela viver e ser criada de diferentes formas. A questão do corpo, através da imagem fotográfica já era algo inerente no meu trabalho, no entanto, esta partilha conduziu-me à exploração do movimento do corpo e através deste. Do ponto de vista de quem observa, esta experiência despoletou uma admiração na potencialidade energética e criativa que surge quando o colectivo feminino se junta. Há muito que poderia descrever, no entanto, sinto que referi os pontos essenciais e mais marcantes desta experiência. O carinho e atenção que a Sónia colocou em cada detalhe, momento e palavra, tornou a experiência segura, de forma a que cada participante tivesse espaço para se explorar dentro dos diversos convites.”⁶⁵⁴

De uma forma mais pessoal, a experiência oral dos contos e dos mitos, assim como a descoberta do livro “Mulheres que correm com os Lobos” partilhado pela Maria Inez, tiveram um impacto enorme na minha pessoa: “Os mitos me fizeram compreender aquela força surpreendente que ultrapassa o potencial do corpo físico e que é, apenas e ao mesmo tempo, tão simples e fantasticamente, o pulsar da própria Vida em toda sua extensão de complexidade e beleza, mesmo quando nos assombra mais do que seduz.”⁶⁵⁵

Experimentar o mito foi como receber uma chave para uma jornada da alma, e da alma do mundo, da *experiência* com significado.

Em suma, o uso dos mitos passou a ser mais uma ferramenta a integrar conscientemente nos processos criativos, inclusive nos próprios trabalhos. “(...) trata-se de um tipo especial de histórias. Ao serem contadas, elas vão se misturando e se encaixando umas nas outras, como partes de um jogo, que mantendo sua função lúdica, pode acrescentar conhecimentos inusitados e ampliar ao infinito as possibilidades de reflexão.”⁶⁵⁶, para se tornarem em peças fundamentais na construção do mapa conceptual e transdisciplinar que *religa* os “ossos” e as ideias nesta tese.

Por último, a ação de escutar foi um elemento essencial, não só de cada uma, mas da dinâmica do grupo, para a emergência de experiência estética e ética como dispositivo de transformação e responsabilidade social — “an example setting up “an experience with reciprocal listening” which is required in order to transform “the experience of exclusion and

⁶⁵⁴ O testemunho na íntegra consta no ANEXO 5. TESTEMUNHOS DA PERFORMANCE “STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1” (2019), TORRES VEDRAS, pp. 307 – 309.

⁶⁵⁵ Espírito Santo, Maria Inez, “VASOS SAGRADOS – Mitos Indígenas Brasileiros e o encontro com o feminino”, editora Rocco, Brasil, 2009, p. 13.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

alienation from society into one of creative empowerment in the community”.⁶⁵⁷ Assim, a concretização da performance coletiva realizou-se desde uma abordagem mais *feminina* e responsável de gerar obra, envolvendo um sentido de comunidade enfatizado pelos sentimentos de pertença, em vez da separação e do individualismo tão protagonizados pelo Modernismo.

3.4. “ARQUÉTIPO(GRAFIA) OBSCURA DO FEMININO”

“Ritual is performance, an accomplished action, an act. (...) Essence interests me because nothing in it is sociological. It is what you did not receive from others, what did not come from outside, what is not learned. (...) One access to the creative way consists of discovering in yourself an ancient corporality to which you are bound by a strong ancestral relation. (...) Starting from details, you can discover in you somebody other – your mother. A photo, a memory of wrinkles, the distant echo of the color of the voice enable you to reconstruct corporality. First, the corporality of some- body known, and then more distant, the corporality of the unknown one, the ancestor. Is it literally the same? Maybe not literally – but yet as it might have been. You can arrive far back, as if your memory awakes (...) as if you recall Performer of the primal ritual. (...) With the breakthrough – as in the return of an exile – can one touch something which is no longer linked to beginnings but – if I dare say – to the beginning? I believe so.”⁶⁵⁸

“Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020⁶⁵⁹, consistiu numa performance instalativa multimedia, que contou com a colaboração da artista/performer Sol Casal⁶⁶⁰ (Br) e a participação da Cantadeira Sara Grenha⁶⁶¹, na Galeria Ana Lama⁶⁶², em Lisboa. Esta performance explora o poder da universalidade do mito presente no conto russo "Vassilissa, a Sábia" - que aborda o resgate da intuição como processo de iniciação, para desenvolver o estudo dos símbolos e dos arquétipos do universo espiritual feminino através da criação das imagens, fixas e em movimento. A relação que este processo estabelece entre Arte, Tecnologia e Espiritualidade contribui fortemente para uma experiência mais profunda e imersiva da dimensão simbólica.

Muito sucintamente, o conto é sobre uma menina, Vassilissa, que perdeu a mãe muito cedo. No leito da morte, a mãe deu-lhe uma “boneca” que a auxiliou na relação de poder com a madrasta e irmãs, e permitiu ultrapassar os desafios da bruxa Baba Yaga. “Vassilissa, a Sábia” traz em si um mapeamento psíquico antiquíssimo sobre a indução no mundo subterrâneo e selvagem do Deus fêmea e de como reconhecer o poder do instinto básico da mulher selvagem.

⁶⁵⁷Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 110, apud Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 319.

⁶⁵⁸ Grotowski, Jerzy, “Discovering the beginning”, 1997 (1988), “Performer”, 374-377, apud.: Schechner, Richard, “Performance Studies, An introduction, ed. Routledge”, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p.297.

⁶⁵⁹ <https://soniacarvalho.com/Arquetipo-Grafia-Obscura-do-Feminino>, consultado a 3 de Outubro de 2023.

⁶⁶⁰ <https://www.solcasal.com/>, consultado a 3 de Outubro de 2023.

⁶⁶¹ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100010164344379>, consultado a 3 de Outubro de 2023.

⁶⁶² <https://www.galeriaanalama.org/>, consultado a 3 de Outubro de 2023.



Figura 170 - Registo fotográfico da performance instalativa multimedia "Arquetipo(grafia) obscura do feminino", (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa. © Stratos Ntontsis⁶⁶³.

"Era uma vez, e não era uma vez...", assim começa a história de "Vassilissa", com um dos truques mais antigos dos contadores de histórias, que introduz de imediato o ouvinte no lugar onde decorre a história - no mundo entre mundos -, produzindo nele um estado de alerta e de tensão, pois ali as coisas não são o que parecem ser, levando-nos a questionar sobre nós próprios, sobre quem somos na realidade, para além daquilo que aparentamos ser ou aprendemos a ser. Mas nesta aprendizagem, que é fazer nascer o novo Eu, o Eu intuitivo, é preciso "esforçar-se para deixar morrer o velho Eu".⁶⁶⁴

A performance desenvolve-se a partir deste limbo, para criar uma tensão entre o Corpo Presente e o Corpo Virtual⁶⁶⁵ (e transpessoal) das performers *versus* a dinâmica Tempo/Espaço (real e digital), como dispositivo performativo e tecnológico. O som é o elemento mediador, presente ora nas cantigas tradicionais, ora no rufar do adufe, ora nas sonoridades produzidas e amplificadas na chapa de metal.

⁶⁶³ <https://stratosntontsis.blogspot.com/>, consultado a 3 de Outubro de 2023.

⁶⁶⁴ Estés, Clarissa Pinkola, "Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem", Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 105.

⁶⁶⁵ Em tempo real com a Sol Casal, desde o Rio de Janeiro, através da plataforma Zoom.

Esta situação dispõe ao público a possibilidade de escolha das ações que ocorrem em tempo real (no espaço da galeria), ou os acontecimentos produzidos no vídeo e projetados⁶⁶⁶, e que passaremos a descrever.

3.4.1. Proto-performance⁶⁶⁷

Parte da concepção da performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino” foi realizada digitalmente e mediada pela aplicação WhatsApp e pelo software Zoom Meetings. Esta condição deve-se ao fato desta performance ter surgido no contexto pandémico COVID-19, e de resultar da experiência proporcionada pela minha participação na primeira Residência Artística Internacional Oca em versão *online*, intitulada “Transmetatlanticus”⁶⁶⁸ (que decorreu no âmbito das atividades da 20ª Semana Universitária UnB, produzida pela EMERGE⁶⁶⁹ e pela Casa Niemeyer⁶⁷⁰, de 21 a 25 de setembro de 2020).

“Transmetatlanticus” resultou numa ação coletiva *online*⁶⁷¹, durante 10 dias, e na apresentação ao vivo de uma ação performativa digital na plataforma streaming (25/09/2020)⁶⁷².

A plataforma Zoom e a aplicação WhatsApp foram, dentro do “espaço” *online*, os meios multimédia de criação utilizados para articular conceitos de transferência, a partir das várias diferenças geográficas, culturais, sociais, políticas e religiosas. A ação explorou temas que nascem da ambiguidade de uma fronteira que aqui se evidencia, como matéria que afasta geograficamente e, simultaneamente, une “meta lugares”.

Desta residência *online* obteve-se um rico e extenso arquivo digital artístico e contemporâneo, que tem como referente a performance enquanto metalinguagem.

O potencial dos diálogos performativos gerados entre o corpo em movimento, e imagem e tecnologia, explorados na residência, foram determinantes para continuar estes processos de trabalho. Nomeadamente, tiveram impacto na minha pesquisa — *practice-led research* — ao

⁶⁶⁶ Este formato de vídeo-instalação, onde a centralidade da figura humana é fortemente evidenciada, remete para as primeiras instalações cinematográficas dos anos noventa, em artistas como Shirin Neshat, Steve McQueen, Gillian Wearing ou Sam Taylor Wood. “Their room-size moving pictures are as much about creating textured surfaces that envelop audiences as they are about the choreography and structure of film, and it is the overwhelming presence of slow-moving, larger than life-size figures that connects this work to the past thirty years of performance history. (...) brings to mind performances of Acconci, Abramovic or Nauman, although their monumental scale gives them a mural-like quality. By contrast, artists working with the new palm-sized digital video equipment use the camera as an extension of the body, in much the same way as did Jonas or Graham in the Seventies.”, in Goldberg, Roselee, “Performance Art. From Futurismo to the Present”, ed. Thames & Hudson, London, 200, p. 225.

⁶⁶⁷ Entende-se por proto-performance tudo o que antecede e/ou dá origem a uma performance, e que pode ser um cenário, uma partitura, um conto, uma tradição, um ritual, etc., in Schechner, Richard, “Performance Studies, An introduction”, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p. 225.

⁶⁶⁸ <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/09/16/transmetatlanticus-residencia-artistica-internacional-oca/>, consultado a 5 de Outubro de 2023.

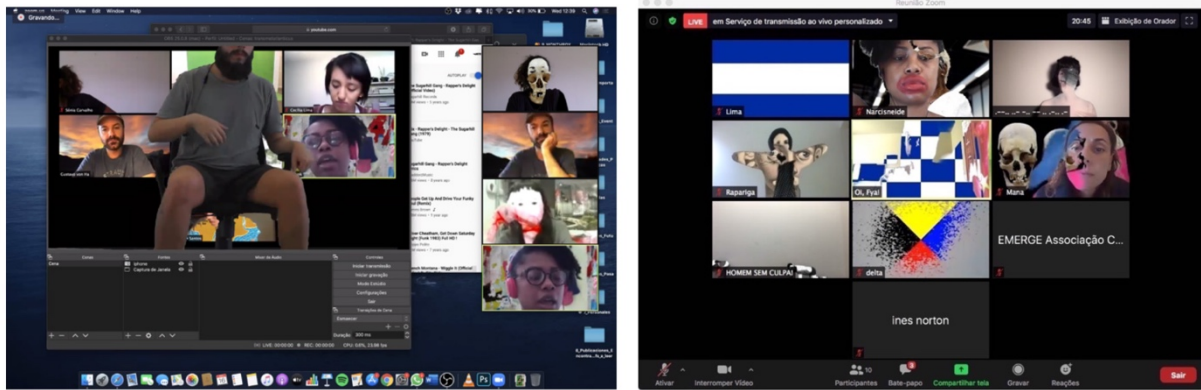
⁶⁶⁹ <https://www.emerge-ac.pt/>, consultado a 5 de Outubro de 2023.

⁶⁷⁰ <https://www.facebook.com/unb.casaniemeyer/>, consultado a 5 de Outubro de 2023.

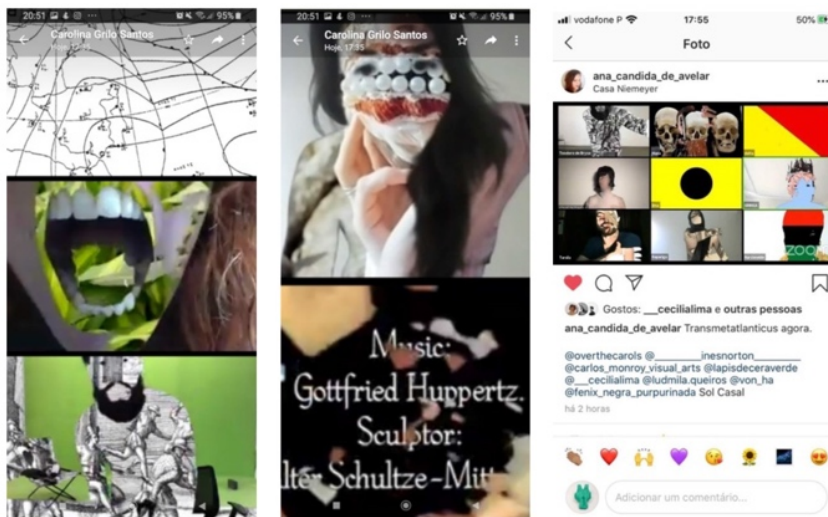
⁶⁷¹ Com a participação de vários artistas residentes no Brasil, Carlos Monroy, Cecilia Lima, Gustavo Von Ha, Renata Felinto e Sol Casal; e em Portugal Carolina Grilo Santos, Ines Norton, Ludmila Queirós e Sónia Carvalho.

⁶⁷² Sendo que esta obra passou a integrar o acervo da Casa Niemeyer e da EMERGE.

ponto de estimular a utilização do vídeo⁶⁷³ como média para a construção das narrativas das ações entre o corpo feminino e a imagem digital, em diálogo com as novas tecnologias digitais⁶⁷⁴, entre as quais a internet, como lugar para repensar o corpo e a identidade⁶⁷⁵.



Figuras 171 e 172 - Printscreens Vídeo pelo Zoom, durante a residência OCA, por Carlos Monroy (imagem esquerda) e por Renata Felinto (imagem direita), 2020.



Figuras 173 – 175 - Printscreens do Vídeo gerado no Zoom, no telemóvel, durante a residência OCA, por Sol Casal, e publicação no Instagram por Ana Velar, 2020.

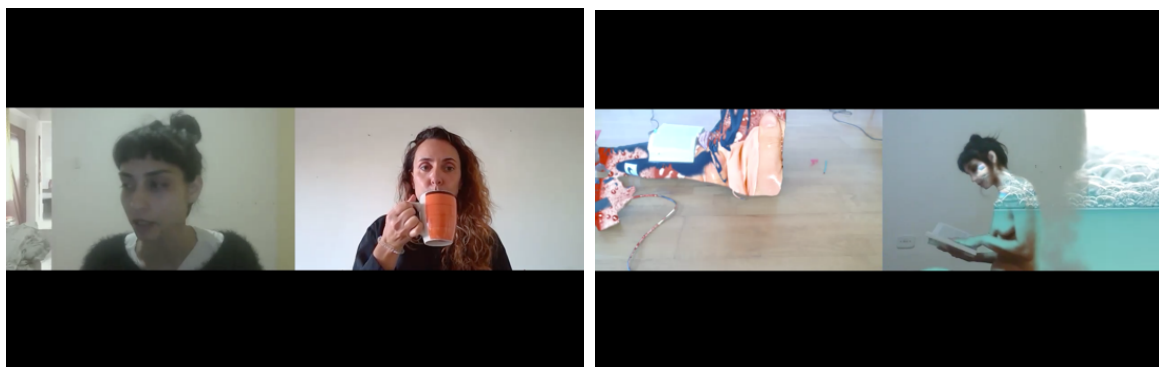
⁶⁷³ Disponibilizamos alguns dos meus vídeos exemplificativos dos processos de criação na residência no ANEXO 3. ARQUIVO, 3.3. OUT Atelier — registos fotográficos e videográficos de lavadouros, pp 298 - 299, em 3.4. *IN Atelier* (2020), pp. 300 -301.

⁶⁷⁴ Prática artística que remonta aos anos 60: “(...) with a pioneering generation of artists active in the mid-1960s—Joan Jonas, Shigeo Kubota, Charlotte Moorman, Nam June Paik, and Wolf Vostell—for whom the television was both the subject and the object of their expanded practices spanning performance, sculpture, and the moving image. Revisited for the exhibition, Joan Jonas reimagines her 1974 performance Funnel as a stage set for new audiences. (...) For Lynn Hershman Leeson, Sondra Perry, Martine Syms, and Dara Birnbaum, the lens of the camera creates a space to rethink the representation of sociopolitical identities and to question the structures that govern our understanding of race and gender.”, in <https://ybca.org/event/the-body-electric/>, consultado a 6 de Outubro de 2023.

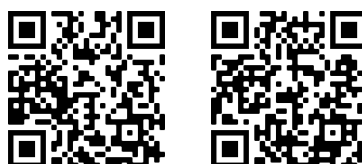
⁶⁷⁵ “Long live the new flesh,” utters James Woods’s character, Max Renn, in the final scenes of David Cronenberg’s Videodrome (1983), a meditation on the merging of human desires, TV screens, and mass media. Throughout the film, flesh and screen are one — at one point Renn’s chest turns into a VCR; at another a veiny skin envelops a gun protruding from the TV set. Permeating Videodrome is a mindless consumption of imagery and a constant cycle of violence, sex, and destruction—all negotiated vis-à-vis the screen. Almost four decades later, Videodrome gathers renewed salience given the omnipresent screens of our lives—phones, tablets, computers—and the endless stream of scrolling and swiping through media content that seamlessly blends images of war, desire, and sex. What defines our relationship to the space of the screen? How do we negotiate ourselves and others via technology? How do artists respond to a shifting technological landscape in relation to identity and embodiment?”, in <https://ybca.org/event/the-body-electric/>, consultado a 6 de Outubro de 2023.

Ainda neste contexto de criação da residência, desenvolvi uma relação de amizade profissional com a artista Sol Casal, o que proporcionou a colaboração de Casal na performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, que passo a descrever.

O processo criativo foi realizado durante duas semanas intensivas *online*, através da plataforma Zoom, tendo como mote principal o conto “Vassilissa, a Sábia”. A preparação da performance alternou entre a concretização de dinâmicas corporais, de quadros de ação, da criação de vídeos⁶⁷⁶, e da produção de imagens e objetos (alguns da nossa autoria e outros apropriados). Tal como Hans Ulrich Obrist, descreve “(...) a geração de artistas pós-digitais, habituados à internet e à tecnologia computacional, são claramente influenciados/inspirados pelo digital, embora muitas vezes desenvolvam o seu trabalho em materiais tácteis. Estes artistas oscilam entre o digital e o analógico, com total fluidez, movendo-se livremente entre disciplinas, tal como entre formatos media.”⁶⁷⁷



Figuras 176 e 177 - *Video still* dos vídeos realizado por Zoom, dos encontros diários das performers Sónia Carvalho e Casal Sol.



Figuras 178 e 179 - QR Code dos vídeos das primeiras experiências performáticas (Zoom): Sol Casal e Sónia Carvalho. 2021.

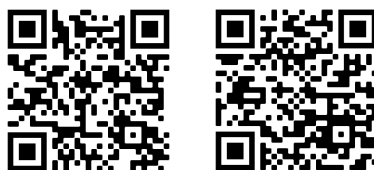
Paralelamente a este processo, a cantadeira Sara Grenha foi partilhando pela aplicação WhatsApp um reportório de músicas tradicionais, interpretadas pela mesma, que retratam a vida quotidiana, sobretudo os trabalhos rurais⁶⁷⁸, tendo em vista o princípio da execução das tarefas impostas pela bruxa Baba Yaga a Vassilissa, como ritual de iniciação, com o objetivo último de construir camadas de significados, de acordo com os quadros narrativos das ações.

⁶⁷⁶ Disponibilizamos mais vídeos dos processos de criação para a performance no ANEXO 3. ARQUIVO, 3.4. *IN Atelier* (2020), pp. 300 – 301.

⁶⁷⁷ Obrist, Hans Ulrich (2015), apud Pereira, Selma, Fernandes-Marcos, Adérito. 2020. O PROCESSO CRIATIVO NA ERA PÓS-DIGITAL. Uma reflexão crítica baseada na prática artística. *Faro: Proceedings of 2nd International Conference on Transdisciplinary Studies in Arts, Technology and Society, ARTeFACTTo2020*, p. 27

⁶⁷⁸ <https://www.facebook.com/100010164344379/videos/1190436597971807/>, consultado a 6 de Outubro, de 2023.

A encerrar o processo, contou-se com o apoio do sonoplasta Alberto Lopes⁶⁷⁹, e da Sonoscopia Associação⁶⁸⁰, para a manipulação dos sons durante a performance.



Figuras 180 e 181 - QR Code de samples gravados e editados.

3.4.2. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020

“we live in a culture that has little capacity or appreciation for meaningful ritual.”⁶⁸¹

1.º Momento da performance

Quando o público entra no espaço da galeria ouve uma gravação áudio de sons de movimentos de remexer terra⁶⁸², que sugerem um “mundo abaixo das raízes das árvores”.

Vestida de branco, à semelhança das deusas da Vida/Morte/Vida de várias culturas (La Llorona, Berchta, Hel, entre outras)⁶⁸³, descalça, e de cabelo preso com um pucho, tal qual a minha avó (e a avó de todos), dirijo-me para a chapa circular suspensa na galeria como uma espécie de lua⁶⁸⁴.

A performance inicia-se com a produção de sons na chapa, ora com os movimentos de *lavar e esfregar* a tinta preta com o vestido, ora com a *fricção* dos instrumentos artesanalmente improvisados na chapa. Os sons provocados e ampliados⁶⁸⁵ assemelham-se ao *uivar* de um lobo, ao *ranger* dos dentes, ao *chiar* de uma *porta*, impregnando a ação de forma mais emotiva e expressionista⁶⁸⁶.

⁶⁷⁹ <https://www.facebook.com/al.lopx.5>, consultado a 4 de outubro de 2023.

⁶⁸⁰ <http://sonoscopia.pt/>, consultado a 4 de outubro de 2023.

⁶⁸¹ Gablik, Suzi, “The Re-Enchantment of Art” ed. Thames and Hudson, Londres e Nova Iorque, 1991, p.3.

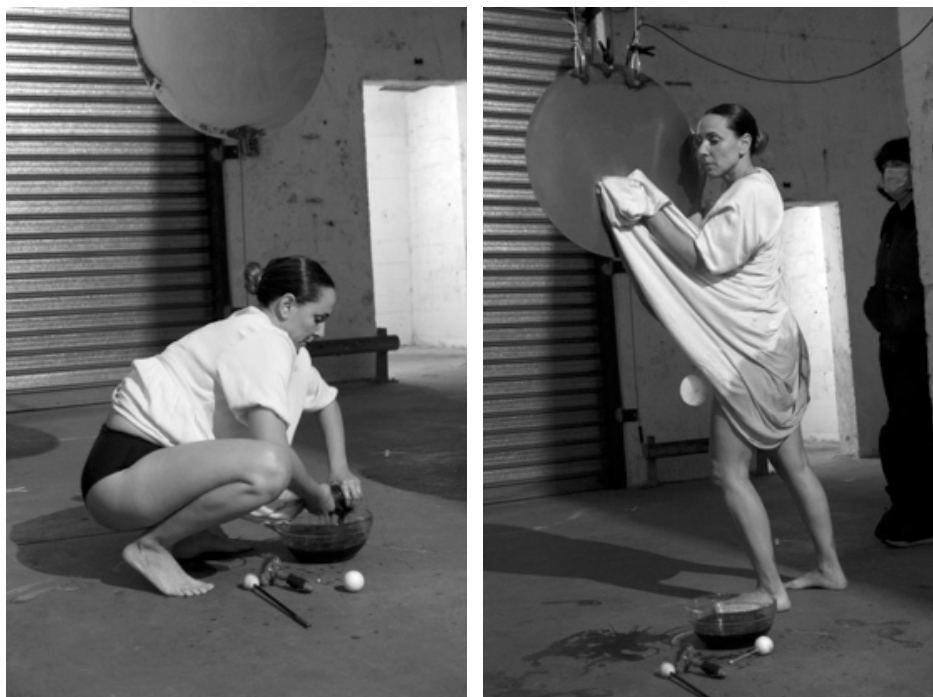
⁶⁸² Esta gravação é extraída de um vídeo que foi realizado para promover a performance, em vários meios de comunicação, *in* <https://www.facebook.com/galeriaanalama/videos/661066454552139>, consultado a 6 de outubro de 2023.

⁶⁸³ “Pela forma de se vestir, o espírito de branco tem muitas semelhanças com inúmeras deusas da Vida/Morte/Vida de várias culturas, todas elas vestidas de branco imaculado — La Llorona, Berchta, Hel, etc.. Isto significa que o espírito vestido de branco é uma ajudante da mãe/ídosa a qual, na psicologia arquetípica, é também a deusa da Vida/Morte/Vida.”, *in* Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 491.

⁶⁸⁴ “Através dos corpos, as mulheres vivem muito próximas da natureza da Vida/Morte/Vida. Quando as mulheres estão em pleno uso das suas mentes instintivas, as ideias e impulsos que as levam a amar, a criar, a acreditar e a desejar, nascem, têm o seu tempo, desvanecem, morrem e voltam a nascer. Poder-se-ia dizer que as mulheres, consciente ou inconscientemente, põem em prática este conhecimento em cada ciclo lunar das suas vidas. Para algumas, esta lua que define os ciclos está no céu. Para outras, é a Mulher Esqueleto que vive nas suas psiques.”, *in* Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 192.

⁶⁸⁵ Os sons produzidos na chapa foram captados com um microfone e ampliados com uma mesa de som para o sistema de colunas instalado.

⁶⁸⁶ Numa atitude dramática que se aproxima das performances ritualísticas do Accionismo Vienense, que, segundo Otto Mühl: “was ‘not only a form of art, but above all an existential attitude’, a description to the works of Günter Brus, Arnulf Rainer, and Valie Export. Common to these actions was the artist’s dramatic self-expression, the intensity of which was reminiscent of Viennese Expressionist painters of fifty years later. Not surprisingly, another characteristic of Viennese action artists was their interest in psychology; (...)”, *in* Goldberg, Roselee, “Performance Art. From Futurismo to the Present”, ed. Thames & Hudson, London, 2001, p. 163.



Figuras 182 -183 - Registo fotográfico da performance instalativa multimédia “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa. © Stratos Ntontsis.

Saliento o gesto de lavar as roupas como símbolo particularmente impressionante: “Em países mais antigos, coisa que acontece ainda nos nossos dias, para lavar a roupa a pessoa descia ao rio e aí fazia as abluções ritualísticas como sempre foram feitas desde o início dos tempos, de modo a renovar a roupa. Este é um símbolo excelente para uma limpeza e purificação de todo o comportamento da psique.”⁶⁸⁷

Além do mais, os sons hipnóticos produzidos são acompanhados momentaneamente pelo carpim das cantigas tradicionais da Sara, e pelo rufar do adufe, numa jornada que se aspira mística. Este *quadro* de ação não só introduz o rito⁶⁸⁸, como potencia a *representação* iconográfica do arquétipo da Deusa Grega Héstia, induzindo o público para uma contemplação cada vez mais profunda e psíquica.

Certo é que, durante a performance, o movimento de levantar o vestido para lavar a chapa expôs as pernas e as coxas, e provocou uma sensação *estranha*, uma espécie de memória profunda do corpo, que senti a necessidade de decodificar. Identificado o "sintoma", atribui-lhe a designação de “mudra performativo”, como contributo para a construção da gramática

⁶⁸⁷ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 117.

⁶⁸⁸ “Ritual signifies that something more is going on than meets the eye — something sacred.” Gablik, Suzi, “The Reenchantment of Art”, ed. Thames and Hudson Inc., Londres e Nova Iorque, 1991, p. 110, apud Kagan, Sacha, “Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity”, ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, p. 42.

visual da *representação* do feminino. “Cada parte do corpo conta-nos múltiplas estórias, transpirando símbolos e aventuras místicas, desvelando o horizonte da inteireza humana.”⁶⁸⁹

Na sequência do estudo, e tendo em conta a potência da imagem, encontrei na leitura do livro de Leloup, e na sua revisão do corpo desde uma ótica trinitária (somática, psíquica e espiritual), a seguinte interpretação: “Todas estas relações entre pernas, joelhos e pés nos põem em contato com a nossa mãe interna, com a terra, com o nosso enraizamento com a matéria.”⁶⁹⁰ E que se relaciona com o arquétipo da Deusa Deméter⁶⁹¹, desenvolvido na segunda parte da performance.

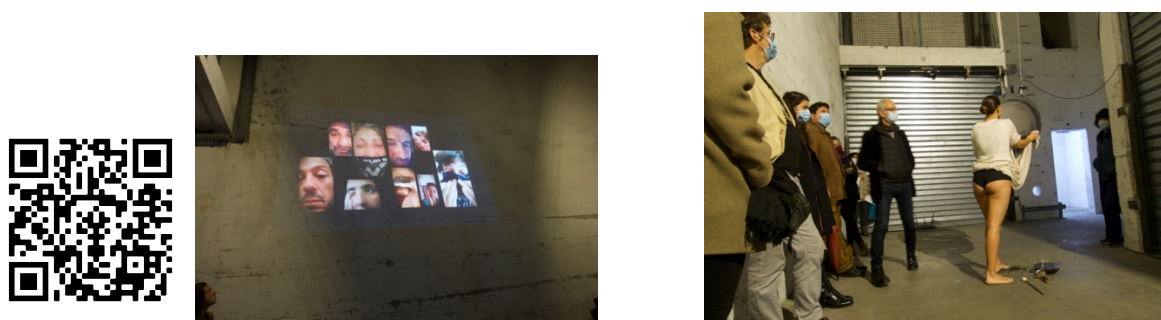


Figura 184 - QR Code do vídeo “Esfregar o OLHO”, 2020. Tempo: Loop. Figuras 185 e 186 - Registos fotográficos da performance instalativa multimídia “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. © Stratos Ntontsis.

Ainda neste primeiro momento, no espaço de atuação⁶⁹², está também instalado o vídeo em *loop* “Esfregar o OLHO” de forma a descentrar a figura da performer e gerar uma dinâmica espacial.

Este momento multimédia resulta de uma colagem digital de vários vídeos realizados por telemóvel, de amigos, colegas e familiares, sobre o gesto de esfregar os olhos, como metáfora do despertar o “terceiro olho”, o da intuição. Além do mais, remete para o quotidiano como espaço onde o sagrado e o profano convivem em processos de transformação psico-espiritual, mediados pela manifestação dos arquétipos presentes na gramática iconográfica que se segue.

2.º Momento da performance

“Se uma história é a semente, nós somos a terra que a acolhe. (...) Na realidade, o simples facto de escutarmos uma história deixa-nos mais plenas de conhecimento.

Entre os Jungianos chama-se a isto “participação mística” — terminologia emprestada do antropólogo Levy-Bruhl — usada para designar um relacionamento em que “a pessoa não consegue distinguir-se

⁶⁸⁹ Leloup, Jean-Yves, “O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.”, ed. Vozes – Petrópolis, RJ, 2015, contracapa.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁹¹ Deméter é o arquétipo da mãe. In Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 229.

⁶⁹² A galeria Ana Lama, como galeria itinerante, encontra-se de momento em residência, em Lisboa, numa antiga tipografia construída em betão e cimento, acentuando a relação entre os corpos e o industrial, assim como os processos mais orgânicos e os meios tecnológicos.

claramente do objeto ou coisa que contempla”. Entre os Freudianos, chamou-se a isto “identificação projetiva”. Já entre os antropólogos é por vezes chamada de “magia simpática”. Todas estas designações se referem à capacidade demonstrada pela mente de se separar transitoriamente do seu ego, fundindo-se com uma outra realidade, ou seja, uma outra forma de entendimento, uma outra forma de compreensão. Entre as curandeiras que fazem parte das minhas raízes, isto significa a vivência e a aprendizagem de ideias, através de um estado mental espiritual ou invulgar, e a aplicação à realidade consensual das percepções e conhecimento adquiridos nessa circunstância.”⁶⁹³

As reverberações da experiência mística que o conto disponibiliza convocam em mim uma necessidade imensa de explorar, através dos gestos performativos, aquilo que está oculto; é o que o conto de “Vassilissa, a sábia” quer impregnar. “Há quem diga que a alma informa o corpo. Mas, e que tal se, por um momento, imaginássemos que o corpo é que informa a alma, ajudando-a a adaptar-se à vida material, que o corpo analisa, traduz, dá a folha em branco, a tinta e a caneta com a qual a alma pode escrever as nossas vidas? E se, como nos contos populares onde há coisas que mudam de forma, o corpo fosse um deus de pleno direito, um mestre, um mentor, um guia qualificado? Que aconteceria então? Será sensato passar a vida inteira a castigar este mestre que tem tantas coisas para dar e ensinar? Desejaremos passar a vida inteira a permitir que outros depreciem os nossos corpos? Que os julguem? Que os considerem defeituosos? Seremos suficientemente fortes para refutar o pensamento geral e escutar em profundidade e com verdadeiro interesse o que diz o corpo, como se este fosse um ser poderoso e sagrado?”⁶⁹⁴

Neste segundo momento da performance, explora-se o potencial do vídeo e da realidade virtual como um *continuum* de um processo espacial e temporal. “Para compreender o significado de uma história como esta, subentende-se que todos os seus componentes representam caracterizações de uma psique feminina simples. Assim, todos os aspectos da história correspondem a uma psique individual e esclarecida sujeita a um processo de iniciação. A iniciação é representada pelo cumprimento de determinadas tarefas a serem concluídas pela psique. Concentram-se na aprendizagem do que possa estar relacionado com os costumes da Velha Mãe Selvagem.”⁶⁹⁵

No conto são nove as tarefas que Vassilissa tem de cumprir, contudo na performance sintetizámo-las em cinco quadros de ação anacrónicos, que, vinculados à imagem digital,

⁶⁹³ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, editora Marcador, Barcarena, 2016, pp. 445 – 446.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 245.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, pp. 100 – 101.

tornam a “realidade” mais abstrata e menos naturalista, com vista à concretização de uma “arqueologia da psique” feminina.

A dinâmica multimédia instalada compreende as ações que ocorrem em tempo real (no espaço da galeria), e os acontecimentos produzidos no vídeo projetado,⁶⁹⁶ proporcionando ao público a liberdade de mobilidade e a possibilidade de escolha, entre o participar da experiência “transcendental” que a realidade virtual possui, ou gozar da presença física e visceral que um corpo vivo e em movimento impõe. A estas ações foram ainda integrados *samples* pré-gravados das *fricções* e excertos de algumas palavras-chave que remetem para o conto.

Sem pretender que a performance seja uma ilustração da narrativa, espera-se facilitar uma *experiência com significado*, com o intuito reparador ou terapêutico das capacidades intuitivas, de forma a estimular aos poucos a visão interior, a audição interior, a perceção interior, o conhecimento interior. Voltemos à jornada.

1º Quadro de ação

No espaço de atuação, disponho de um dispositivo tecnológico composto por um ‘kit xamânico’, que contempla um computador Microsoft Surface Pro ligado a um projetor de vídeo, um controlador Midi externo Akai MPX16, um gravador e reproduzidor de *samples*, e um microfone, ambos ligados a um sistema de som, e, por último, dois telemóveis.



Figura 187 - Registo fotográfico, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. © Stratos Ntontsis.

⁶⁹⁶ Este formato de vídeo-instalação onde a centralidade da figura humana é fortemente evidenciada, remete para as primeiras instalações cinematográficas dos anos noventa, em artistas tais como Shirin Neshat, Steve McQueen, Gillian Wearing ou Sam Taylor Wood. “Their room-size moving pictures are as much about creating textured surfaces that envelop audiences as they are about the choreography and structure of film, and it is the overwhelming presence of slow-moving, larger than life-size figures that connects this work to the past thirty years of performance history. (...) brings to mind performances of Acconci, Abramovic or Nauman, although their monumental scale gives them a mural-like quality. By contrast, artists working with the new palm-sized digital video equipment use the camera as an extension of the body, in much the same way as did Jonas or Graham in the Seventies.”, in Goldberg, Roselee, “Performance Art. From Futurismo to the Present”, ed. Thames & Hudson, London, 200, p. 225.



Figura 188 - Registos fotográficos, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. © Stratos Ntontsis.

Na história, Vassilissa é desafiada pela madrasta e pelas irmãs adotivas⁶⁹⁷ para ir pedir fogo à bruxa Baba Yaga; a menina, em resposta, mergulha determinada na floresta. Este momento introduz a necessidade de confronto com a própria natureza sombria, e também a necessidade de lidar com essa mesma natureza, para abdicar do controle e confiar na intuição⁶⁹⁸. “Pode dizer-se que a Vassilissa tem que conhecer a Grande Bruxa Selvagem porque precisa de um bom susto.”⁶⁹⁹, deixando morrer a mãe submissa na psique.

Neste momento da história Vassilissa está sob o arquétipo da Deusa Perséfone: “Si es Perséfone quien proporciona la estructura de la personalidad, predispone a una mujer a no actuar, sino a dejarse actuar en función a los demás: a ser complaciente en la acción, pero pasiva en su actitud.”⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ “A madrasta e as filhas dela (...). São elementos sombrios, ou seja, aspectos da personalidade que são considerados pelo ego como indesejáveis ou não úteis sendo, dessa forma, relegados à escuridão. (...) Na história, a madrasta e as filhas reduzem de tal forma a psique em desenvolvimento que, através das suas maquinações, o fogo se extingue.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 105 - 108.

⁶⁹⁸ “A iniciação da Vassilissa começa com a aprendizagem do deixar morrer o que deve morrer. Isto significa deixar morrer dentro da psique os valores e atitudes de que já não se precisa mais. (...) A maioria de nós não deixa que a mãe demasiado boa morra só porque chegou o momento certo. Embora esta mãe demasiado boa não permita que venham à tona as nossas energias mais vívidas, é muito agradável estar com ela, muito confortável, porquê então deixá-la? (...) — nunca ninguém está completamente preparado — mas porque há algo à nossa espera no início da floresta, e é nosso destino encontra-lo.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 102 -104.

⁶⁹⁹ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 108.

⁷⁰⁰ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 264.



Figura 189 - Registo fotográfico da performance instalativa multimedia “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. © Stratos Ntontsis. Figura 190 - Qr Code de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. Figura 191 - *Video Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa.



Figuras 192 e 193 - QR Codes de samples gravados e manipulados com controlador externo em tempo real, durante a performance.

O legado da mãe defunta, consubstanciado numa boneca⁷⁰¹, guia a menina através do escuro até à casa de Baba Yaga. Este amuleto é um poderoso símbolo que representa o nosso espírito interior, enquanto mulheres, ou seja, a voz da razão, do conhecimento e da consciência interiores. “A boneca é o equivalente ao passarinho nos contos de fada. (...) que consiste em ter acesso imediato a uma sabedoria profunda que atinge os ossos das mulheres.”⁷⁰² Contudo, é preciso alimentá-la.

A floresta tem um poder iniciático, nomeadamente, tem a capacidade de proporcionar a experiência numinosa do perigo iminente, evidenciado na performance pela manipulação das luzes do telemóvel e os efeitos gerados no vídeo, que manifestam um ambiente soturno e mágico. Este ambiente adensa-se pelos sons pré-gravados das *fricções*, e pela frase paradoxal “Era uma vez, e não era uma vez”, que tem por intenção transportar o ouvinte para um mundo

⁷⁰¹ “As bonecas são tesouros simbólicos da natureza instintiva. (...) Ao longo dos séculos, foi característica dos seres humanos sentirem que as bonecas emitiam tanto santidade, como *mana* — uma estranha e persuasiva presença que atua sobre as pessoas, transformando-as espiritualmente.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 109.

⁷⁰² Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 110 - 112.

entre mundos, onde nada é como parece ser; para deixar acumular a tensão, deixar morrer o que é preciso deixar morrer (o velho *self*), para que nasça um novo *self* intuitivo.

Do lado direito da imagem surgem três crânios. Estes aludem ao arquétipo das três Parcas (*Cloto, Láquesis e Átropos*), que ora se “esfumam”, ora aparecem, representando as mães da Vida/Morte/Vida, como também manifestam a Deusa Perséfone⁷⁰³.

CUADRO DE DIOSAS

<i>Diosas</i>	<i>Categoría</i>	<i>Roles arquetípicos</i>	<i>Personajes significativos</i>
Perséfone (Proserpina) Doncella Y reina del mundo subterráneo	Diosa vulnerable	Hija de la madre Mujer receptiva	Madre (Deméter) Esposo (Hades/Dionisios)
Diosas	Tipo psicológico jungiano	Dificultades psicológicas	Puntos fuertes
Perséfone	Habitualmente introvertida Habitualmente emocional	Depresión, manipulación, huída a la realidad	Capacidade de ser receptiva, apreciar la imaginación y los sueños;

Tabela 4 - Quadro das Deusas, desenhado por Jean Shinoba.⁷⁰⁴

Além do mais, a caveira é um símbolo associado ao que alguns arqueólogos chamam “adoração ancestral”⁷⁰⁵, um ícone do conhecimento ancestral do legado matrilinear. A imagem desta no vídeo é um prelúdio da necessidade em reatar o “fogo” que habita os sítios mais recônditos e acidentados da psique.

Em Sol (no lado esquerdo da composição), além da presença física das velas, surge no fundo a floresta ficcionada pelo efeito produzido com imagens de plantas.

O diálogo coordenado entre as duas imagens cria um lugar ficcional, *estranhamente familiar*, de “proximidade” entre as performers.

Ainda neste primeiro “quadro de ação”, em modo de reflexão, conclui-se uma exploração ‘horizontal’ do espaço. Tal como a Grande Deusa, representada por uma imensa abóboda celeste que encerra em si a vida, o meu corpo “engole” a própria tela e a câmara do computador,

⁷⁰³ Deusa vulnerável, Perséfone é conhecida como a Koré, ou donzela, ou rainha do mundo subterráneo.

⁷⁰⁴ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, pp. 389 - 390.

⁷⁰⁵ “(...)”, termo cunhado à muito na antropologia clássica, deveria chamar-se mais propriamente de “afinidade” com os antepassados. O ritual de afinidade respeita a família, enaltece a ideia de que não estamos separados uns dos outros, de que uma única vida humana, só por ser uma, não deixa de ter a maior importância e, especialmente, que as boas e assinaláveis obras daqueles que nos precederem são de enorme valor, pois orientam-nos e ensinam-nos.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 566 – 567.

para manifestar Deméter⁷⁰⁶. Este poderoso arquétipo em Vassilissa potencia a capacidade de assumir a responsabilidade no rumo das escolhas⁷⁰⁷; concretamente, terá um impacto significativo sobre a forma como lidar com a autoridade: “*Ser capaz de aguentar o olhar da terrível Deusa Selvagem sem vacilar; ou seja, ser capaz de enfrentar o imago da mãe feroz (o encontro com Baba Yaga). Familiarizar-se com o arcano, o estranho, a “alteridade” do selvagem (viver por algum tempo na casa da Baba Yaga).*”⁷⁰⁸



Figura 194 - Registo fotográfico, © Stratos Ntontsis, “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. Figura 195 - QR Code gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. Figura 196 - *Video Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa.

O recorte da luz da gambiarra, em fusão com o *layer* das plantas, impregna uma sensação mágica e multidimensional, que, acompanhada pelo rufar do adufe e o compasso de tempo marcado por Sol, proporciona “passo a passo” uma imersão na floresta.

⁷⁰⁶ “El arquétipo de la madre estaba representado en el monte Olimpo por Deméter, cuyos papeles más importantes eran el de ser madre (de Perséfone) y proveedora de alimentos (como diosa de las cosechas) y sustento espiritual (los misterios de Eleusis). (...) También era la más nutridora de todas las diosas.”, in Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Espanha, 2020, p. 229.

⁷⁰⁷ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020, p. 229.

⁷⁰⁸ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 112.

2 ° Quadro de ação

Este segundo quadro de ação centra-se na descrição oral de Yaga como Deméter, representada na história pelos cavaleiros de preto, de vermelho e de branco, que simbolizam as antigas cores conotadas com o nascimento, a vida e a morte.⁷⁰⁹

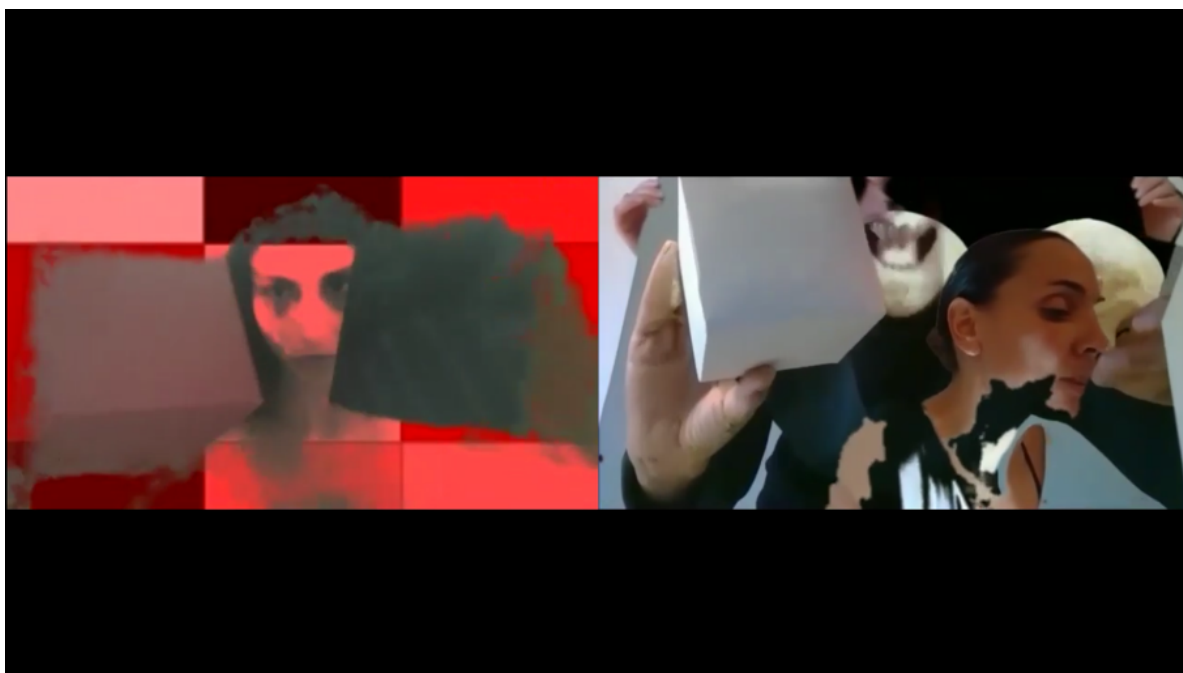


Figura 197 - *Video Still* do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa.

No plano esquerdo da imagem, a performer Sol “joga” com os cubos sob um fundo quadriculado, semelhante a um tabuleiro de mesa. Tal como no jogo, a tomada de decisão é aberta às “mil e uma possibilidades”, porque a intuição dispõe de “muitos olhos”.



Figura 198 - QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa

⁷⁰⁹ “O casebre da Baba Yaga é um estábulo para os diversos cavalos coloridos e os seus cavaleiros. Estes cavalos e cavaleiros, em parilha, puxam o sol para cima e transportam-no através dos céus e, à noite, puxam a manta da escuridão. Mas há mais. Os cavaleiros de preto, vermelho e branco simbolizam as antigas cores conotadas com o nascimento, a vida e a morte.”, Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 124 – 125.

CUADRO DE DIOSAS

<i>Diosas</i>	<i>Categoría</i>	<i>Roles arquetípicos</i>	<i>Personajes significativos</i>
Deméter (Ceres) Diosa de las cosechas	Diosa vulnerable	Madre Nutridora	Hija (Perséfone) o Hijos
Diosas	Tipo psicológico jungiano	Dificultades psicológicas	Puntos fuertes
Deméter	Habitualmente extravertida Habitualmente sensible	Depresión, destructividad, fomento de la dependencia, embarazo no deseado	Capacidad para ser maternal y nutrir a los demás; generosidad

Tabela 4 - Quadro das Deusas, desenhado por Jean Shinoba.⁷¹⁰

3º Quadro de ação

No conto, Vassilissa, confrontada com a Grande Bruxa, pede-lhe o fogo. Que ela lhe concedeu, mas, em contrapartida, a menina terá que fazer algumas tarefas domésticas. “As tarefas psíquicas deste tempo de aprendizagem são as seguintes: *Ficar com a Bruxa; aclimatar-se aos grandes poderes selvagens da psique. Reconhecer o poder dela (e o seu próprio) e o poder das purificações; deixar tudo imaculado, arrumado, alimentado, criar energias e ideias (lavar as roupas da Yaga, cozinhar para ela, limpar a casa e separar os elementos).*”⁷¹¹

Na performance em causa as tarefas são subvertidas, sendo traduzidas em gestos frenéticos e pujantes, executados com as fricções de um corpo que varre o chão ⁷¹², com as roupas que lavam as costas ⁷¹³, com a manga do casaco que esfrega as coxas e a púbis, e, com o cabelo que afaga as mãos.

⁷¹⁰ Bolen, Jean Shinoda, “Las Diosas de cada Mujer”, editora Penguin Random House Grupo Editoria, Barcelona, Espanha, 2020, pp. 389 - 390.

⁷¹¹ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 116.

⁷¹² “Varrer uma casa não só significa começar a valorizar a vida não superficial, mas também cuidar da sua organização. (...) Quando as mulheres limpam o espaço, a natureza selvagem desenvolve-se melhor.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 119.

⁷¹³ “No simbolismo arquetípico, as roupas representam a *persona*, a primeira impressão que o público tem de nós. (...) A *persona* não é apenas uma máscara atrás da qual nos podemos esconder, mas mais uma presença que eclipsa a personalidade mundana.”, in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 117 - 118.



Figuras 199 e 200 - Registo fotográfico, “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa © Stratos Ntontsis.

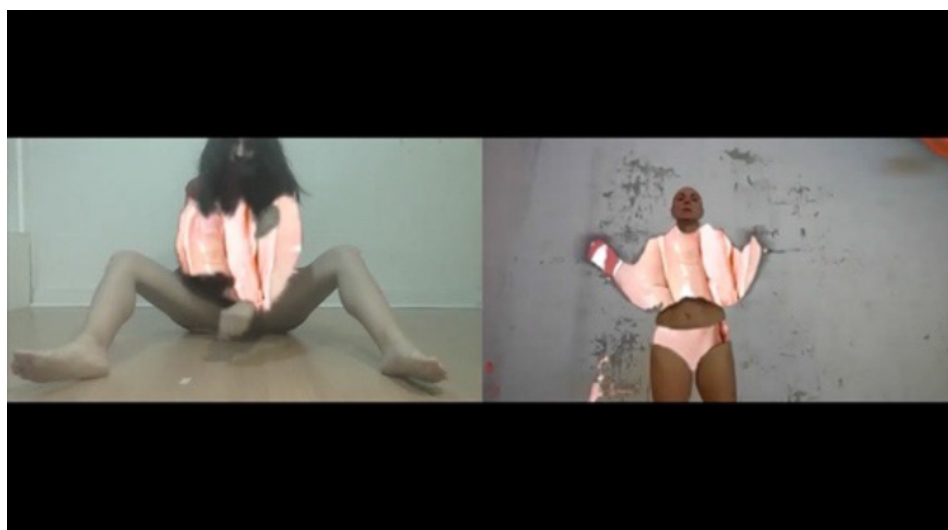


Figura 201 - *Video Still* do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. Figura 202 - QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa

Os movimentos resultam num ritual de limpeza purificador de um fardo ancestral que a mulher comporta, interpretado pela cantiga da Beira Baixa “Mãe dos Trabalhos”.



Ó minha mãe dos trabalhos
Ó minha mãe dos trabalhos
Para quem trabalho eu, oai,
Para quem trabalho eu?

Trabalho, mato o meu corpo,
Trabalho, mato o meu corpo,
Não tenho nada de meu, oai,
Para quem trabalho eu?

Diz-me lá, patrão António,
Diz-me lá, patrão António,
Que triste pensar o teu, oai,
Que triste pensar o teu?

Se não mudares de sentido,
Se não mudares de sentido,
Morres tu e morro eu, oai,
Que triste pensar o teu?

Ó minha mãe dos trabalhos
Ó minha mãe dos trabalhos
Para quem trabalho eu, oai,
Para quem trabalho eu?

Figura 203 - QR Code de registo etnográfico da Cantiga “Mãe dos Trabalhos”, por Sara Grenha e respetiva letra.

4º Quadro de ação

O quarto quadro de ação foca-se na leitura de um excerto do texto de Clarissa sobre a natureza dos ciclos Vida/Morte/Vida, simbolizado na tarefa de manutenção de um jardim doméstico, como representação da psique selvagem. “O jardim é uma ligação concreta à vida e à morte. Pode até dizer-se que há uma religião do jardim, porque ele nos dá lições espirituais e psicológicas profundas. Seja o que for que aconteça a um jardim, pode acontecer também à alma e á psique — excesso ou falta de água, pragas, calor, intempéries, inundações, invasões, milagres, deterioração, ressurgimento, benfeitorias, curas, florescimento, dádivas, beleza.”⁷¹⁴

⁷¹⁴ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 123.

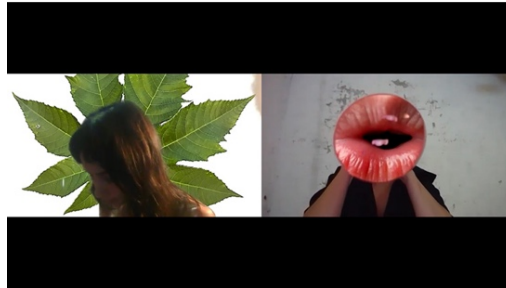


Figura 204 - Registo fotográfico, “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa © Stratos Ntontsis. Figura 205 - QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. Figura 206 - *Video Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa.

Vassilissa cumpre com as suas tarefas e Baba Yaga concede-lhe luz — uma assustadora caveira espetada num pau — e ordena-lhe que se vá embora. Deste modo, Vassilissa recebe uma parte do poder selvagem da Bruxa. “(...) Ela serviu a deusa velha e feia da psique, alimentou a relação, purificou a *persona*, manteve um pensamento lúcido. (...) Aprendeu a reconhecer o enorme poder selvagem no interior da sua própria psique.”⁷¹⁵

5º Quadro de ação

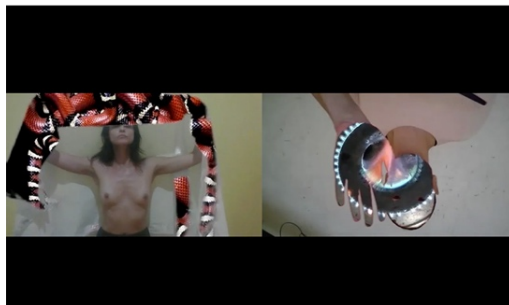
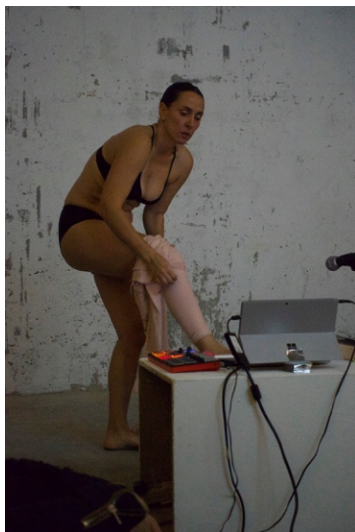


Figura 207 - Registo fotográfico, “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa © Stratos Ntontsis. Figura 208 - QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa. Figura 209 - *Video Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), Lisboa.

⁷¹⁵ Estês, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 130.

No quinto e último quadro de ação, os símbolos nas imagens são evidentes, e foram sendo interpretados ao longo deste texto, no entanto destaco a presença de uma serpente como símbolo da energia imortal, e da consciência dos ciclos de morte e de renascimentos para a eternidade: “Deixar morrer é o tema no final da história. A Vassilissa aprendeu bem a lição. (...) O que deve morrer morre. Como é que se toma uma tal decisão? Muito simplesmente, sabe-se. *La Que Sabe* sabe. (...) Todas nós sabemos em *los ovários*, quando é tempo para viver e quando é tempo para morrer.”⁷¹⁶



Figura 210 - Vídeo documental da performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020.

3.5. THE GNOME

With the publication of *Symbols of Transformation*, Jung (1967) advanced the ideas that humans were in fact spiritual beings, with layers of consciousness that include our inherited evolutionary animal and tribal natures and ancestry. He asserted that transformations of libido or creative life energy include not only biological and social drives but transpersonal, ontological, and teleological agendas as well.⁷¹⁷



Figura 211 - Vídeo Still do video-performance “The Gnome”, 2’33”, Sónia Carvalho, 2021. Figura 212 - QR Code do video-performance “The Gnome”, 2’33”, Sónia Carvalho, 2021

⁷¹⁶ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 138.

⁷¹⁷ Harner, Michael, “The way of the Shaman: A guide to power and healing” Editora HarperSanFrancisco, Reino Unido, 1990, p. 7.

A vídeo-performance “The Gnome”⁷¹⁸, 2021⁷¹⁹, é o último trabalho produzido no âmbito da presente pesquisa de doutoramento. Na sequência da metodologia utilizada na performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, esta vídeo-performance resulta na soma do estudo do corpo performativo com a imagem e a tecnologia digital, a partir da análise do conto “A Menina Sem Mãos”.

3.5.1. Corpo performativo e psique: análise do processo criativo e metodologias transdisciplinares.

Dada a importância atribuída à psicologia transpessoal nesta tese, considerámos oportuno apresentar o método interpretativo conhecido por *Círculo Hermenêutico*, utilizado pela investigação intuitiva em estudos de caso, para a análise dos processos criativos inerentes a este trabalho em particular. Este método consiste em cinco ciclos de interpretação em torno da intuição do investigador, aplicados ao processo de criação.

Convém esclarecer que em cada ciclo o item a) corresponde à metodologia do *Círculo Hermenêutico* e o item b) ao processo criativo.

Ciclo 1: Esclarecer o tema de investigação através de um diálogo imaginário.

a) Nesta fase embrionária, o tema de estudo surge dos interesses e paixões do investigador, que poderão ir além das disciplinas da área de pesquisa. A investigação inicia-se com uma série de averiguações intuitivas, durante a criação de um arquivo pluridisciplinar do assunto, que engloba fotografias, pinturas, colagens, esboços, símbolos, letras de músicas, textos sagrados, entrevistas, registos de sonhos, relatos de experiências transformadoras significativas, entre outros elementos.

Assim que o *texto é identificado*⁷²⁰, o pesquisador estabelece um diálogo imaginário para construir um mapa conceptual, onde são registados pensamentos, ideias, impressões, visões, intuições, entre outros, até encontrar um foco magnético, concreto, viável e promissor.

b) “The Gnome” surgiu de um convite muito específico para a realização de um vídeo, para acompanhar um concerto ao vivo de piano, nomeadamente, a partir da segunda trilha da

⁷¹⁸ Ficha técnica: Sónia Carvalho, artista plástica/performer; Mariana Vasconcelos, filmmaker; Joana Moreira, interpretação da trilha musical “The Gnome” da sinfonia de Mussorgski para piano: “Pictures at na Exhibition: A Remembrance of Viktor Hartmann”.

⁷¹⁹ <https://soniacarvalho.com/The-Gnome>, consultado a 8 de Outubro de 2023.

⁷²⁰ Entenda-se por “texto” o objeto de estudo.

composição musical de Modest Mussorgsky – *Pictures at an Exhibition: A Remembrance of Viktor Hartmann*⁷²¹.

Iniciei a pesquisa com a análise da pintura de *Viktor Hartmann* e a escuta da segunda trilha de Mussorgsky, de forma a estabelecer interligações e gerar diálogos.

Seguidamente, fiz uma apreciação do universo pictórico de *Viktor Hartmann*, e deparei-me com a coincidência de que também ele explora o tema do folclore russo. Esta sincronicidade confirmou a vontade de prosseguir com o estudo dos mitos e dos contos. “Por fim, no nível mais profundo, a sincronicidade pode levar-nos à consciência que somos parte de algo muitíssimo maior do que nós, e de um sentido de integridade no arquétipo do Self, expresso metaforicamente pela lenda do Graal, pelo conceito do Reino de Deus, ou pelo regresso ao Tao.”⁷²².

Em simultâneo escutei a trilha “The Gnome”, provocadoramente austera e caótica: a música gira e pára, ora contida, ora descontrolada, abrindo espaço aos silêncios, que apesar de meditativos adquirem uma profundidade sombria. Os ritmos ora abruptos, ora incertos, de acordes tempestuosos, obscuros e malévolos, são a própria metáfora da “Baba Yaga”, contudo, na interpretação de Hartmann, revela um gnomo em particular, possivelmente um poderoso “furão” mal-humorado (um Kobold).

Considerado um psicopompo, ou seja, um mensageiro entre a força da alma e os seres humanos, tem a capacidade de realizar objetos fabricados com metais preciosos para fins mágicos e dons psíquicos, normalmente usados para substituir partes do corpo mutiladas (físicas ou espirituais), por membros de prata, ouro ou madeira. A esta característica associei de imediato o conto “A Menina Sem Mãos” como mote para a criação do universo imagético do vídeo.

Como tal, verifica-se que esta criatura é a chave fundamental para que o “novelo comece a desenrolar” a história e os processos criativos, em análise no próximo ciclo.

Ciclo 2: Reflexão sobre o corpo de textos selecionados: desenvolvimento interpretativo preliminar.

a) Feita a revisão da literatura, o investigador reúne um conjunto de textos, que aportam as

⁷²¹ *Pictures at an Exhibition: A Remembrance of Viktor Hartmann* é uma peça para piano composta por Modest Mussorgsky, em 1874, em memória do seu amigo, Viktor Hartman, pintor e arquiteto, falecido precocemente. Após a sua morte foi realizada uma exposição retrospectiva das suas pinturas, na galeria de São Petersburgo, a partir da qual Mussorgsky escolhe dez quadros e compõe uma música para cada um.

⁷²² Bolen, Shinoda Jean, “Sincronicidade e o Self. O Tao da Psicologia”, Planeta Editora, Lisboa, 1979, pp. 10 -11.

várias perspectivas teóricas e empíricas sobre o tema, para, novamente, e através de um diálogo imaginário, discernir e destrinçar o alcance das referências encontradas, à semelhança do processo criativo *brainstorming*.

b) Este ciclo corresponde à interpretação marcante do trecho da música e da análise do conto “A Menina Sem Mãos”⁷²³, para a criação do imaginário do vídeo, nomeadamente para a realização de *storyboards*.

A primeira imagem impressa pela música foi a de um potente e assombroso Kobold (na minha interpretação), que, como referido, teve um impacto profundo em mim.

Para meu espanto, estes duendes, descritos como “anões negros”, trapaceiros, e aparentemente inofensivos, representam no estudo de Jung⁷²⁴ resíduos de um estado de consciência extremamente primitivo, o denominado arquétipo "trickster", que produz uma participação e fascínio secretos da consciência, concretizada num personagem mitológico.

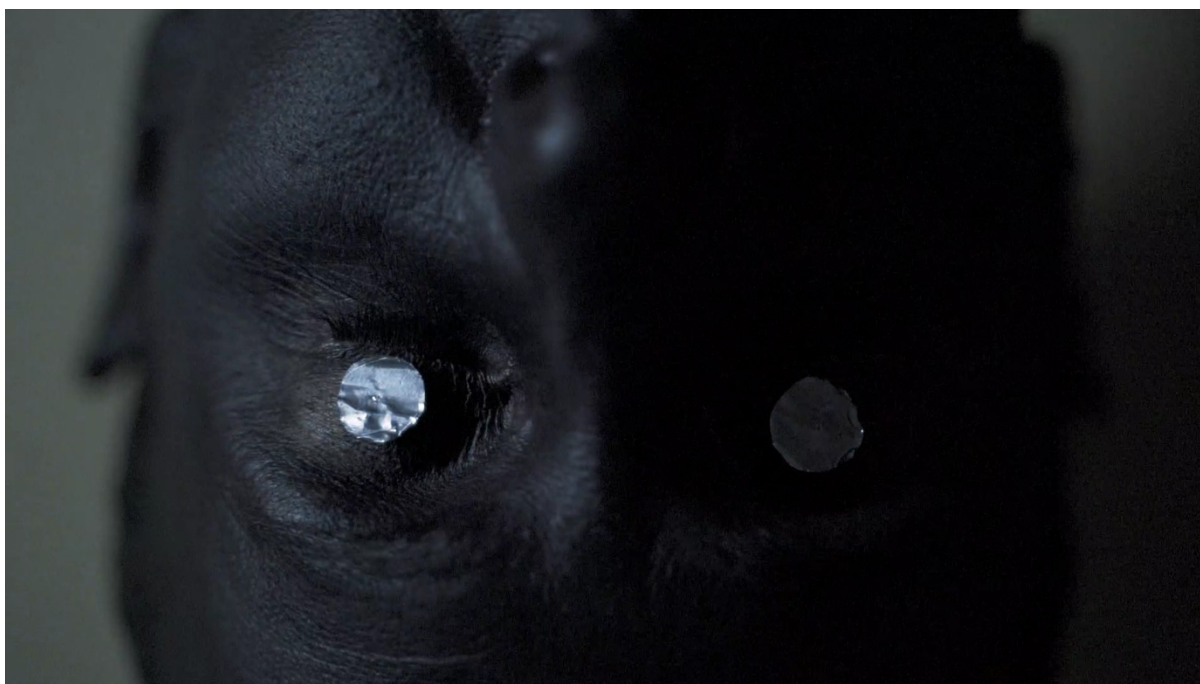


Figura 213 - Vídeo Still do video-performance “The Gnome”, 2’33”, Sónia Carvalho, 2021.

“Encontra-se na figura alquímica de Mercúrio; por exemplo, sua tendência às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno!), sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina, sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e - *last butnot least* - sua proximidade

⁷²³ Tendo novamente como modelo (do conto) o livro de Clarissa Pinkola Estés, “Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”.

⁷²⁴ Jung, C. G., “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, editora Vozes — Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000, pp. 251 - 266.

da figura de um salvador.”⁷²⁵ As características “tricksterianas” de Mercúrio também podem ser encontradas em algumas figuras folclóricas conhecidas nos contos de fadas, tais como Dunga, João Bobo e o Palhaço (figuras de heróis negativos).

“O “trickster” é um ser originário “cósmico”, de natureza *divino-animal*, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente. Nem está à altura do animal devido à sua notável falta de instinto e desajeitamento. Estes defeitos caracterizam sua natureza *humana*, a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal. Em compensação porém se candidata a um desenvolvimento da consciência muito superior, isto é, possui um desejo considerável de aprender, o qual também é devidamente ressaltado pelo mito.”⁷²⁶

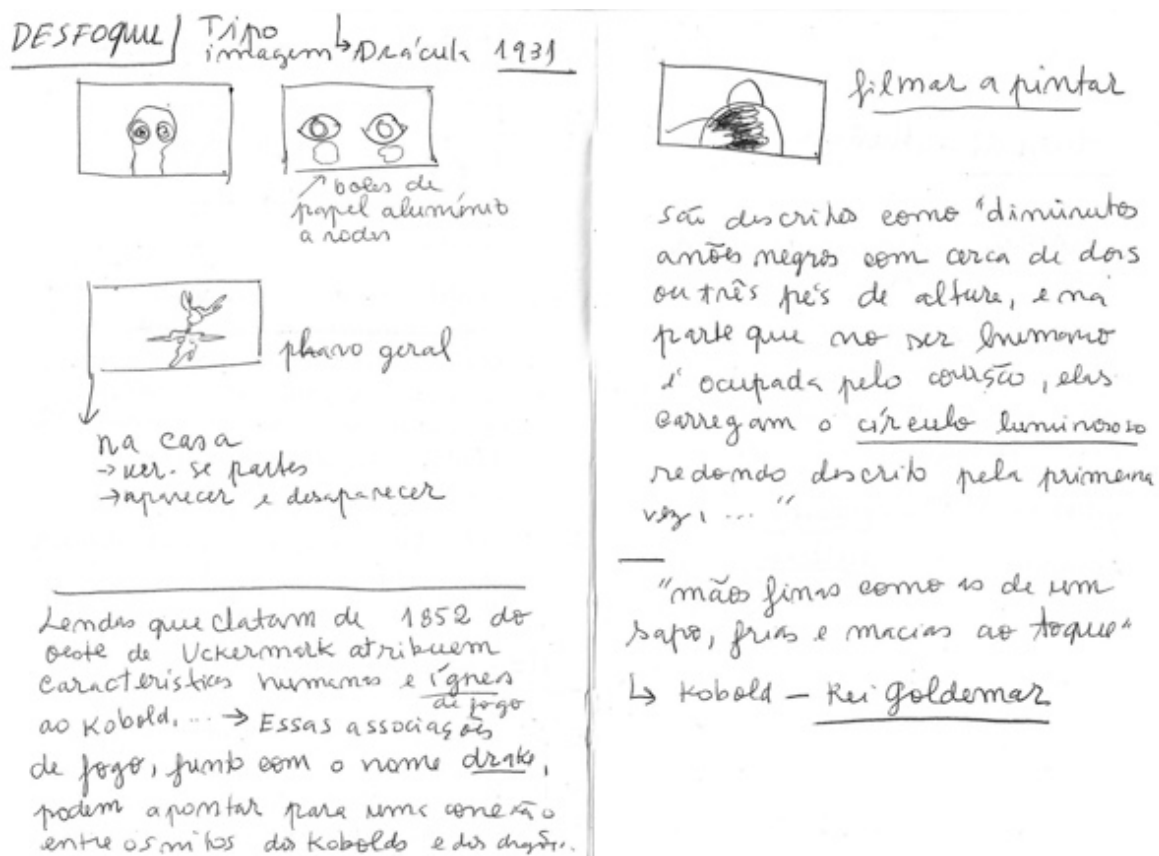


Figura 214 – Desenhos de *storyboard*, assim como apontamentos conceituais para a realização das gravações vídeo, acompanhados de recolha de textos do livro.

Esta figura foi preponderante para a *representação* da *persona* e, conseqüentemente, de toda a dinâmica performativa das ações *in loco* (durante as gravações). Na medida em que “A *persona* não é apenas uma máscara atrás da qual nos podemos esconder, mas mais uma

⁷²⁵ Jung, C. G., “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, editora Vozes — Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000, p. 251.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 258.

presença que eclipsa a personalidade mundana. Neste sentido, a *persona*, ou máscara, é um sinal de nível hierárquico, virtude, caráter e autoridade. É o significador exterior, a manifestação exterior de domínio.”⁷²⁷, para se ir manifestando no meu imaginário, e, aos poucos, mergulhar na sua “encarnação”, em correspondência com a análise de Jung.

“A figura atua porque tem uma correspondência secreta na psique do espectador, aparecendo como um reflexo da mesma, o qual no entanto não é reconhecido como tal. A figura está cindida da consciência subjetiva e se comporta por isso como uma personalidade autônoma. O «trickster» é *afigura da sombra coletiva*, uma soma de todos os traços de caráter inferior. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela.”⁷²⁸

Voltemo-nos agora para a interpretação do conto. De uma forma resumida, o conto consiste na história de um moleiro que em tempos difíceis, e por avareza, vende (sem saber) a filha ao diabo em troca de riqueza material. Esta, protegida por um saber ancestral, consegue escapar, mas perde as mãos, que lhe são amputadas por um machado de gume prateado; e foge da família, começando uma longa jornada iniciática rumo ao submundo, guiada por um espírito vestido de branco, um nobre jardineiro, um mago e o rei.

“A Menina Sem Mãos” é um conto que trata da iniciação das mulheres à floresta subterrânea, a um mundo muito abaixo das raízes das árvores, e está dividido em sete ciclos, tendo por princípio o ritual da resistência, como arquétipo da Mulher Selvagem.

Por *mundo subterrâneo* entende-se o submundo do conhecimento feminino, impregnado de linguagem e sabedoria instintivas, inatingível ao ego. A *menina* faz várias descidas, e ao completar cada estágio dá-se o processo de transformação que a leva a um outro estágio, cada vez mais profundo, mais agreste, precedendo as fases de perda (*nigredo*), sacrifício (*rubedo*) e renascimento (*albedo*)⁷²⁹, num ciclo *continuum* de Vida/Morte/Vida.

Na psicologia arquetípica, os elementos de um conto popular referem-se às descrições da psique de uma mulher e das suas experiências. Nesta história, o contrato da venda da *menina* ao Diabo, em troca de riquezas, diz respeito ao primeiro estágio da jornada. Refere-se simbolicamente às “más” escolhas de uma mulher, em prol de uma situação aparentemente mais vantajosa, pela qual renuncia à natureza selvagem, *mesmo sem saber*⁷³⁰.

⁷²⁷ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 119.

⁷²⁸ Jung, C. G., “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, editora Vozes — Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000, p. 264.

⁷²⁹ “Em alguns tratados de alquimia descrevem-se três estágios considerados necessários à transformação: o *nigredo*, o estágio da dissolução negro ou sombrio, o *rubedo*, o estágio do vermelho sacrificial, e o *albedo*, o estágio da brancura característica da ressurreição. in Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 485.

⁷³⁰ “uma escolha deficiente possa ser vista como um ato patologicamente autodestrutivo, é muito frequente que essa escolha venha a constituir um acontecimento determinante que traz agregada uma boa oportunidade de restabelecer o poder da natureza instintiva. (...) de modo a introduzir a

“Quando a função paterna da psique desconhece as questões da alma, somos facilmente atraídas. O pai não compreende umas das coisas mais básicas que medeia entre o mundo da alma e o mundo da matéria, nomeadamente, que muitas coisas que se nos apresentam não são bem o que parecem à primeira vista.”⁷³¹

Estas ‘más escolhas’ devem-se ao estado de apatia da menina, para mergulhar cada vez mais na escuridão da psique. A falta da energia e do impulso psíquico criam *inputs* para a construção da imagética, nomeadamente, dos primeiros esboços da *persona* mitológica, uma representação de um plano de costas de “Trickster”, figura correspondente à sombra coletiva de uma soma de todos os traços de caráter inferior atuantes no inconsciente.

A jovem esqueceu-se de vigiar o fogo da alma. “Muitas vezes afastamo-nos da panela, do fogão. Esquecemo-nos de vigiar, de acrescentar material combustível, esquecemo-nos de atizar o fogo. Pensamos erradamente que o fogo cozinhado são como aquelas exuberantes plantas de interior que podem ficar sem ser regadas uns oito meses antes das pobres coitadas tombarem secas.”⁷³²

Os estados de inércia da menina, juntamente com a perda e a traição do acordo feito pelo pai, marcam o início de uma extensa jornada na selva subterrânea, como *ritual de passagem*.

Nesta etapa, a menina encontra-se em casa à espera do Diabo, e corresponde ao segundo estágio (*o desmembramento*). Um tempo simbolizado na história por um período de três anos, o qual representa os períodos de tédio, de incertezas, de falta de concentração, de falta de criatividade nos vários domínios, que assolam muitas vezes as mulheres.

“Só o tempo, e espera-se que não demore muito a chegar a altura, nos levará até ao abismo do qual precisamos de cair, saltar ou lançarmo-nos”⁷³³.

Neste momento da história revelam-se vislumbres das antigas religiões noturnas, próprios do pensamento sagrado, que a menina inconscientemente realiza, para se proteger da *força diabólica*: “A jovem toma banho, veste-se de branco, desenha um círculo a giz em seu redor. Banhar-se — purificar-se envergar uma túnica branca — o traje da descida à terra dos mortos — e desenhar um círculo de proteção mágica em torno de si mesmo — (...) — são antigos rituais das deusas”⁷³⁴.

mulher nas profundezas da natureza selvagem.” In Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 473.

⁷³¹ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, pp. 464 – 465.

⁷³² *Ibid.*, p. 119.

⁷³³ *Ibid.*, p. 482.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 473.

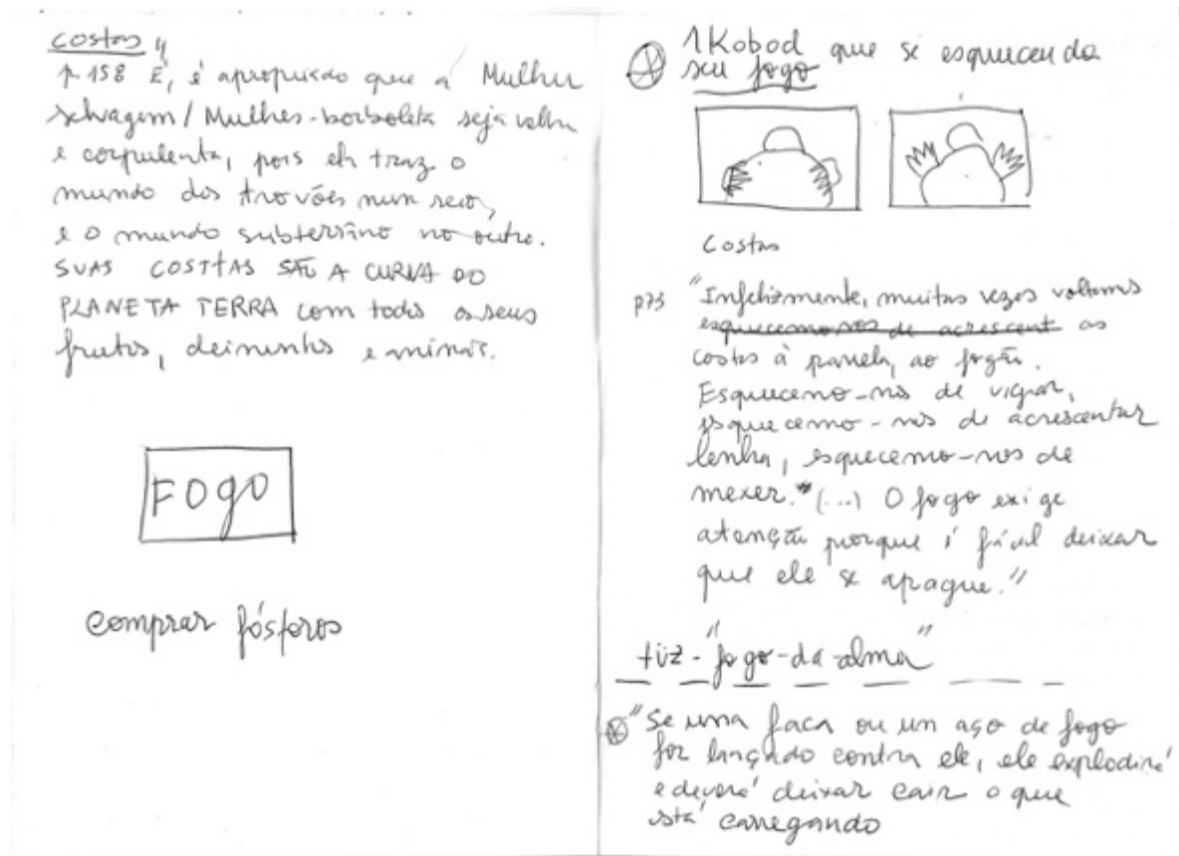


Figura 215 – Desenhos de *storyboard*, assim como apontamentos conceituais para a realização das gravações vídeo, acompanhados de recolha de textos do livro.

Não obstante, são-lhes amputadas as mãos com um machado de gume prateado, e perde a capacidade física de agarrar, segurar, de se ajudar a si mesma e aos outros. E, deste modo, completa o sacrifício, físico e espiritual, para continuar a descida, cada vez mais profunda, à dimensão do submundo.

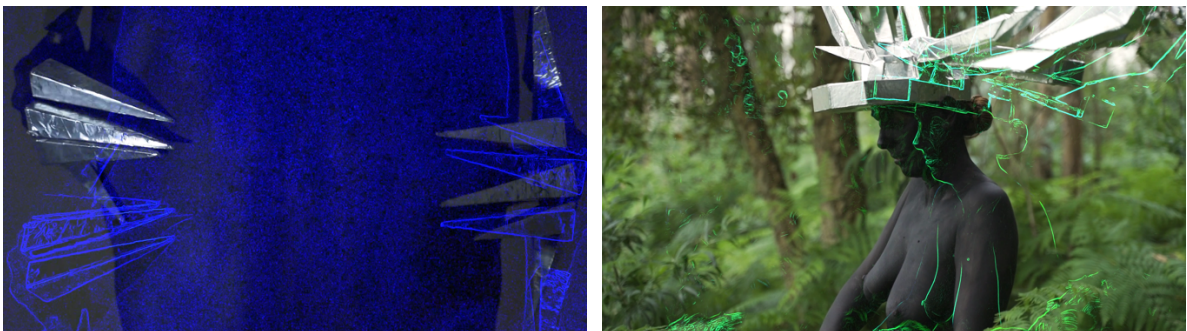
A cor prateada do machado, concretiza mais um elemento arqueológico e psíquico do antigo feminino selvagem. Além de remeter para a cor da lua e do mundo espiritual, ele é a representação “viva” do próprio machado da deusa da antiga religião minóica, o qual sinalizava o caminho para os lugares sagrados.

Apesar da aparente tragédia da *amputação das mãos* (a nível psíquico), esta nova versão do corpo será a via para ampliar outros poderes, em busca do Eu selvagem.



Figura 216 - *Still* da video-performance “The Gnome”, Sónia Carvalho, 2021.

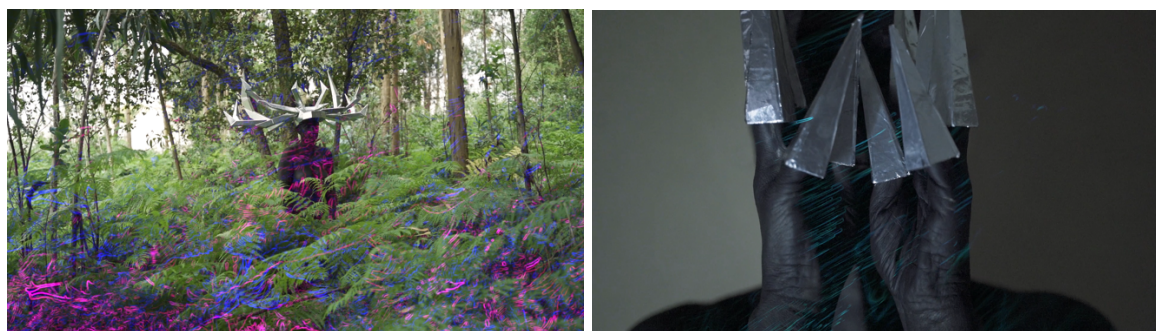
O conto continua numa jornada rumo às várias camadas da psique e da concretização de tarefas espirituais, “onde nem tudo o que parece é”, com a interferência constante do diabo enquanto predador natural da psique feminina. No seguimento das feridas e perdas, durante o processo, a menina sofre várias transfigurações; de mendiga (pedinte do alimento para o espírito) a lobo solitário, até casar com o rei (símbolo da renovação das ações e leis que administram a psique feminina, bem como da capacidade de colocar na prática o conhecimento interior profundo), e renascer com a herança dos dois mundos, o físico e o invisível.



Figuras 217 e 218 - Vídeo Still do video-performance “The Gnome”, Sónia Carvalho, 2021.

O rei demanda que sejam feitas umas mãos de prata para a menina (mãos espirituais com a capacidade de agir no mundo subterrâneo). E é nesta fase que adquire competências, e em que a psique está mais consciente: “Se o símbolo da mão no mundo superior é um radar

sensorial relativamente ao estado emocional dos outros, a mão simbólica do mundo subterrâneo pode ver no escuro e através do tempo.”⁷³⁵



Figuras 219 e 220 – Vídeo Still do vídeo “The Gnome”, Sónia Carvalho, 2021

Agora, imbuído de história e mistério (tal como as mãos de prata no conto “A Menina Sem Mãos”), adquire uma aparência mística de uma divindade lunar, em jeito de coroação como rainha do mundo subterrâneo. “Receber mãos de prata representa ser-se investido com as capacidades das mãos espirituais — o toque que cura, a capacidade de ver na escuridão e o dom de ter uma poderosa sabedoria adquirida através da percepção física.”⁷³⁶

As mãos de prata, e a analogia de coroação, assumem o carácter de objetos místicos de empoderamento da *persona*, são também os segundos elementos-chave para dar continuidade à imagética, nomeadamente a criação dos adereços.

Além da criação de “extensões” para os dedos, com a forma de prismas metalizados, enquanto objetos transitórios⁷³⁷, considerou-se a (re)ativação da peça “Nahoui Ollin”, 2018-2021, não só para aumentar a performance, como para ampliar os seus significados.

“Nahoui Ollin” (2018-2021) “É mais que uma escultura, é um chapéu cerimonial, com chifres de veado, feito de cartões e revestido de fita-cola prateada, que evoca um ritual arquetípico “qualquer” (*hidden*). A peça central da exposição – um chapéu cerimonial feito de materiais – como Shaffer – que podemos encontrar em qualquer estúdio de artista hoje em dia, ‘Nahui Ollin’, 2021, estava carregado com o *voodoo* da própria Carvalho.”⁷³⁸

“Nahui Ollin” é o termo usado na cosmologia Azteca/Mexicana, para designar o quinto Sol (Tōnatiuh) dos quatro movimentos, e representa o movimento cíclico da natureza

⁷³⁵ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 500.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 501

⁷³⁷ Objetos transitórios são aqueles que não pertencem nem a um espaço, nem a outro. Existem num determinado contexto e num tempo definido, onde ocorre uma ação, mantendo a qualidade de provisório e de passagem. São objetos que apelam à performatividade. Winnicott Donald Woods, apud. Richard Schechner, em “Performance Studies. An introduction”, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p. 98-99.

⁷³⁸ Norman, Inês Ferreira, “VIVER NUMA REALIDADE PÓS-HUMANA: CIÊNCIA, ARTE E ‘OUTRAMENTOS’”, revista de arte contemporânea Arte Capital, 29 de Junho, de 2021, in <http://artecapital.art/estado-da-arte-121-ines-ferreira-norman-viver-numa-realidade-pos-humana-ciencia-arte-e-outramentos->, consultado a 10 de Outubro de 2023.

(vida/morte/vida). Reza a lenda que, findo o quarto sol, Nahui Ollin emergiria da terra dos mortos e dos restos de uma matéria remanescente, para iniciar um processo de renascimento da humanidade, após o seu fim catastrófico anterior. Traduz o sentido de comunidade, o conhecimento, a educação, a força de vontade, a transformação e a autorreflexão. Também representa uma deidade que intervém nos assuntos sociais com o propósito de encontrar o equilíbrio de mente, corpo, espírito e comunidade.

“Nahui Ollin” condensa dois conceitos determinantes para este estudo, os quais se referem aos ciclos de Vida/Morte/Vida, presentes na “viagem subterrânea”⁷³⁹ da “Menina sem Mãos”, e expressa o domínio da performance e do comportamento como facilitadores da experiência espiritual (já abordados ao longo da tese, e aqui em destaque nesta performance).

O chapéu de cerimónia é o lugar *liminar*⁷⁴⁰ do processo ritual, que, tal como a indumentária de um xamã, permite realizar o ofício “entre os *mundos* dos espíritos e os guias animais”. Associado à simbologia arquetípica do conto, conduz a um processo de individuação *terapêutico*. “(...) O ser humano raramente compreende apenas com a cabeça, e menos ainda se for um primitivo. O mito, graças à sua numinosidade, tem um efeito direto sobre o inconsciente, quer a consciência o compreenda ou não. O fato de sua contínua repetição não tê-lo tornado obsoleto, há muito tempo, pode ser explicado, acredito, pelo fato de suprir uma necessidade. A explicação é um tanto difícil na medida em que há duas tendências contrárias operando, a saber, por um lado, a de sair do estado precedente e, por outro, a de conservá-lo na memória.”⁷⁴¹

Para os Junguianos, os mitos, as cerimónias de iniciação e os ritos de passagem, são considerados ‘gatilhos’ para que aconteça um retorno periódico ao sentido do *Self*, de maneira a promover a saúde psíquica. Tal como é o propósito do xamã, de estabelecer a harmonia e o equilíbrio natural da comunidade.

A história continua, as ciladas psíquicas também, numa peregrinação sagrada. Clarisse Estés menciona: “(...) se uma história é a semente, nós somos a terra que a acolhe. (...) Na realidade, o simples facto de escutarmos uma história deixa-nos mais plenas de

⁷³⁹ Em termos psicológicos, a “viagem subterrânea” representa os aspetos elementares do espírito, e que habitam a parte mais profunda da psique, em busca de ideias “preciosas” desse submundo: imagens, arquétipos, prenúncios, “tesouros”, angústias, sinais, etc.

⁷⁴⁰ A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural, são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens conjuntos de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Todavia, são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento. Turner, Victor W., “O processo Ritual, Estrutura e Anti- Estrutura”, Ed. Vozes, RJ Brasil, 1974, pp. 155 - 156.

⁷⁴¹ Jung, C. G., “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, editora Vozes — Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000, pp. 258 - 259.

conhecimento.”⁷⁴² Sucodem-se uma série de símbolos, imagens, arquétipos, tesouros, torturas, e provações das ideias psíquicas.



Figura 221 - Instalação do vídeo “The Gnome”, 2021 e da peça “Nahui Ollin”, 2017-2021, TRANSATLÂNTICO, 2021, @ Figma, Porto © Rafael Pinto.

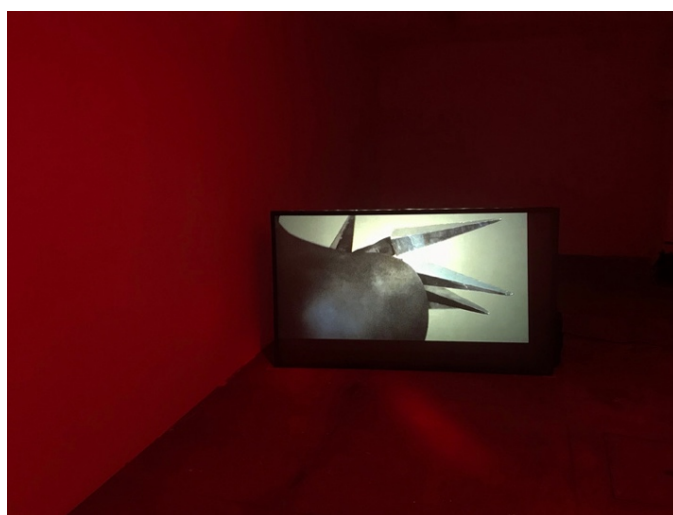


Figura 222 - Instalação do vídeo “The Gnome”, 2021, TRANSATLÂNTICO, 2021, @ Figma, Porto. Figura 223 - QR Code de um excerto do vídeo “The Gnome”, 2021.

⁷⁴² Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 445.

Apesar do fim do conto ficar (aqui) em aberto, a jornada como iniciação cerimonial, e o corpo e a imanência do gesto como guias de percepção numinosa e da psique, são fatores fundamentais tanto para o planejamento do vídeo e das narrativas de ação/espaço/tempo, como para o estudo do corpo e seus efeitos comportamentais na performance.

Ciclo 3: Recolha e análise descritiva de dados.

a) O Ciclo 3 possui duas fases: Primeiro, o investigador recolhe dados originais ou de arquivo.

Em segundo lugar, o investigador apresenta uma análise descritiva dos dados⁷⁴³, convidando os leitores a tirar as suas próprias conclusões sobre eles, antes de ler as interpretações do pesquisador nos Ciclos 4 e 5. Inicialmente pode ser usada uma grande variedade de procedimentos analíticos, desde transcrições de entrevistas editadas, retratos de participantes, retratos históricos, ilustrações e outras expressões artísticas, estudos de caso, etc. (pesquisa fenomenológica empírica, também poderiam ser adaptados ao Ciclo 3). As descrições resumidas dos dados deverão ser tão explicativas quanto possível, permitindo que os leitores leiam as análises e cheguem às suas próprias conclusões antes da interpretação do pesquisador no Ciclo 4.

b) Esta etapa visa a filmagem e a edição do vídeo, a partir da interpretação de textos, que contempla a análise do conto e a criação da imagética, abordando o arquétipo da mulher selvagem o arquétipo primitivo “trickster” (manifestado na figura mitológica do Kobold).

Partindo do pressuposto que os mitos são responsáveis pela dinâmica de uma sociedade, e que os símbolos “permitem-se” ser apreendidos e classificados, a performance ritual é aqui responsável por ativar estes gatilhos e restaurar as *formas da alma*.

De acordo com Glusberg, “(...), as condições que governam a geração da *performance* contêm duas variáveis que agem em conjunção: a história e a preparação pessoal do *performer*. A história fornece os elementos com os quais o *performer* manejará, como o mago, embora seus objetivos sejam humanitários e não religiosos.”⁷⁴⁴ Do mesmo modo que o arquétipo da mulher selvagem, impresso em toda a história da *Menina Sem Mãos* através do ritual de

⁷⁴³ A maioria dos investigadores que usam a investigação intuitiva reúne dados empíricos originais, na forma de entrevistas ou histórias de participantes da pesquisa, que atendem a critérios específicos e acrescentam informação ao tema de estudo. Neste caso de estudo são apresentados o vídeo, como documento original, e a análise realizada.

⁷⁴⁴ Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, p. 122.

resistência (e associado ao arquétipo “trickster”), tem implicações dinâmicas na gestualidade do corpo performativo e na criação dos signos do corpo *transpessoal* (no vídeo em análise).

Foram então considerados dois espaços para a concepção dos planos do vídeo: um primeiro espaço neutro (gravado no estúdio), e o segundo a floresta.

O “espaço” neutro, ou melhor, a ausência de espaço, remete para um lugar sem referências, um *mundo entre mundos*, simbolizado pelas cores preto e branco, que representam os ciclos das “descidas” e dos “regressos”.

A escolha da floresta, além de ser uma referência do próprio conto, é o lugar por excelência do terreno sagrado arquetípico e *iniciático* de uma mulher, e das várias fases de vida — física, espiritual e emocional —, relacionando-se com os poderes da mudança do seu corpo e da psique *instintiva* da Mãe Selvagem.

Ambos os espaços proporcionam o contexto físico e psíquico para a concretização das dinâmicas corporais, bem como para os registros filmográficos. Os gestos, embora pautados pelas ações previamente definidas, foram sendo improvisados pela experiência do corpo “num diálogo com a própria vida”, e regidos pelos movimentos secretos e processos invisíveis. “O aspecto mágico da *performance* leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência. Na *performance*, os sentidos são evocados com um propósito que os transcende: a essência das atividades do *performer* reside nessa transcendência. (...) Não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos.”⁷⁴⁵

Ciclo 4: Transformação e clareza na interpretação.

a) O ciclo 4 expõe duas fases do processo transformação dos dados e clareza na interpretação. Primeiro, o investigador apresenta várias perspectivas do Ciclo 4, no seguimento dos dados recolhidos no Ciclo 2 e 3 (modificados, removidos, reescritos, expandidas etc.), em detrimento de uma visão e compromisso pessoais, para o desenvolvimento, compreensão, e conclusão do tema de estudo. Em segundo lugar, o investigador compara e articula as perspectivas encontradas no Ciclo 2 e do Ciclo 4.

b) Nesta etapa é feita a edição de vídeo e as escolhas das imagens geradas a partir das ações corporais, e suas sequências, otimizadas pelos ambientes físicos e digitais, proporcionados

⁷⁴⁵ Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, p. 126.

pelos efeitos especiais, no sentido de potenciar a jornada psíquica que este conto contém, combinando imagem e som.

Ciclo 5: Revisão de literatura e integração da informação recolhida.

a) No Ciclo 5, tal como acontece convencionalmente no final de uma investigação, o pesquisador intuitivo faz uma revisão da literatura, e reavalia tudo à luz do que encontrou no estudo.

b) Para finalizar, as abordagens de pesquisa qualitativas são adequadas para investigar as questões da *natureza* das experiências transpessoais, tendo em vista a percepção de como as experiências são *concretizadas, interpretadas e compreendidas*, especialmente por aqueles que as vivenciam.

“The Gnome” situa-se no domínio do performativo, na medida que é um dispositivo tecnológico vivo do conto, e possui uma função psicoterapêutica. Quando ativado, possibilita “ressuscitar” antigos arquétipos recalcados.

Nomeadamente, a figura mitológica criada pela performer, um corpo pintado de negro⁷⁴⁶ (metade animal, metade mulher), traz esta estranheza selvagem própria da manifestação do arquétipo “trickster”, relacionando-se com o recalçamento da psique da mulher selvagem: “Grande parte da cultura feminina foi verdadeiramente enterrada durante séculos e pouco mais temos do que indícios do que existe por baixo. Às mulheres deve ser dado o direito de investigarem sem que as interrompam antes mesmo de terem começado as escavações arqueológicas. Trata-se de viver uma vida plena de acordo com os nossos próprios mitos instintivos.”⁷⁴⁷

Neste sentido, esta vídeo-performance é responsável por criar novos paradigmas culturais, da ordem do consciente coletivo, envolvendo uma perspectiva ecológica e um acesso a fontes míticas e arquetípicas da vida espiritual.⁷⁴⁸

⁷⁴⁶ “O termo *body-art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena. O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano — eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura — para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento.”, in, Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, pp. 42 – 43.

⁷⁴⁷ Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016, p. 587.

⁷⁴⁸ “Neste sentido, a *performance* se relaciona com outros estilos de arte, como a arte ecológica; neste caso, o denominador comum seria um novo *insight* das relações entre indivíduo e seu meio.” Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, p. 123.

“O "trickster" é a *figura da sombra coletiva*, uma soma de todos os traços de caráter inferior. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela.”⁷⁴⁹ Ora, contrariamente ao que se supõe, nem tudo o que é incompreensível é incapaz de ter um efeito positivo sobre nós.

“Quem pertencer a um círculo cultural que busca o estado perfeito em algum lugar do passado, deverá sentir-se estranhamente tocado pela figura do "trickster", que é um precursor do salvador e, como este, é Deus, homem e animal. Também é tanto subumanamente como sobre-humanamente um ser teriomórfico e divino, cuja característica permanente e mais impressionante é a inconsciência.”⁷⁵⁰

Assim sendo, a vídeo-performance pretende proporcionar ao observador uma experiência transformadora com *significado*. E, deste modo, aproximar-se às intenções diagnosticadas numa investigação intuitiva, alinhada com propósitos futuros, que inclui um forte impulso para a mudança individual, ética e coletiva: “Unique to intuitive inquiry as a research method, the intuitive inquirer attempts to express trajectories that emerge from the findings that suggest new or more refined ways of being human in the world. Researches are called to explore topics that require attention by the culture at large and in the hope that they will generate breakthrough insights along the way. Implicitly, intuitive inquirers consider, “What does the future ask of us?” In so doing, intuitive inquiry hopes to both continue and break set with established scientific discourse on a topic.”⁷⁵¹

Num ato de desafio, o corpo é um verdadeiro agente, guiado pelo conto e pelo poder do mito; associado ao vídeo, desperta novas sensações, novas emoções, e um *devoir* verdadeiramente espiritual: “Não é exagero dizer que esse relacionamento circular envolve uma inter-relação do sagrado e do profano, do natural e do cultural. (...) A relação empática estabelecida entre o corpo atuante do *performer* e a aparência estática do receptor é de natureza dinâmica, (...) trata-se de uma questão de movimento de consciência do ser que é, em parte determinado pelo *performer* (...).”⁷⁵²

A essência da verdadeira magnitude contida na simbologia das imagens, e dos gestos performativos, continua num processo de descodificação; não obstante, a relação que temos com a experiência proporcionada pela vídeo-performance é uma experiência direta e vital.

⁷⁴⁹ Jung, C. G., “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, editora Vozes — Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000, p. 259.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁵¹ Anderson, Rosemarie, e Braud, William apud Friedman, Harris L. e Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, West, Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, Reino Unido, 2013, p. 168.

⁷⁵² Glusberg, Jorge, “A ARTE DA PERFORMANCE”, ed. Perspectiva, São Paulo, 2013, p. 123.

Portanto, conclui-se que a abordagem científica transdisciplinar encontrada alicerça-se no elemento espiritual e coletivo para a concretização do objeto artístico, no seu sentido mais amplo, que se estende às qualidades liminares e atuantes do que se entende por performance, com uma orientação mais holística da prática artística.

Conclusão

Para esta tese de doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura, propus-me criar um corpo de trabalho original que aprofundasse o tema da espiritualidade enquanto experiência *direta* inerente à prática artística, tendo como foco principal o estudo do *corpo transpessoal* feminino.

Foi dada especial importância à análise dos processos de trabalho realizados dentro e fora do atelier, enquanto campo expansivo, fundamentais para a criação do corpo de trabalho transdisciplinar; nomeadamente, a prática de meditação, a participação em *workshops* de performance e de dança, e ainda a colaboração em residências artísticas. Estas atividades, além de contribuírem ativamente para o meu conhecimento teórico-prático, estimulam e preparam o corpo para os vários domínios da performance.

Apesar da proposta inicial considerar a apresentação pública de um único objeto instalativo de carácter pictural e videográfico, com especial atenção à pintura e respetiva relação com a performance, o projeto foi-se modificando e ampliando noutras direções mais produtivas.

Num primeiro momento, o processo de descoberta e de espanto perante o transbordar das imagens ‘internas’, sobretudo de manifestação dos arquétipos no âmbito do inconsciente coletivo, constituiu uma espécie de encontro psíquico comigo mesma, uma “escavação” aos próprios mitos instintivos, exigindo a continuidade do arquivo inicial dos registos fotográficos e videográficos.

Em paralelo com a criação do arquivo de imagens, o tempo de execução da pintura quadríplica “Readymade Choices (RGB)” (2018-2020) constituiu um período reflexivo e meditativo (de ação interna) próprio do fazer da pintura (na minha perspetiva). Este exercício de *escuta* fez germinar uma vontade de ação concreta e vivida, não só a partir do próprio corpo, nos vários níveis de entendimento e perceção, mas também na relação direta com a experiência do espetador, e de como este vive uma obra de arte de cariz espiritual. Neste sentido, os resultados bidimensionais, da pintura à fotografia, já não eram suficientes para solicitar a prática da performance.

Como pudemos verificar, não só foi concretizado o objeto instalativo de carácter pictural e videográfico, como também foram realizadas várias instalações multidisciplinares e performances públicas ao longo de todo o projeto.

A acompanhar o processo prático surgiu a necessidade de um estudo teórico em várias áreas disciplinares, sobretudo na área da psicologia transpessoal, nunca explorada por mim.

Além disso, o uso dos vários suportes multimídia na criação das obras foi impondo uma atualização das leituras e das abordagens transdisciplinares, de forma a ampliar o estudo da performance e da performatividade, no contexto da espiritualidade e dos fenômenos transpessoais do corpo feminino.

De salientar que, paralelamente ao estudo, foram publicados vários artigos de cariz científico, assim como participações em seminários nesta área, o que contribui decisivamente para a elaboração da presente tese.

Por último, no decorrer dos modos operativos, a necessidade de inclusão dos conteúdos dos mitos e dos contos, para a construção das narrativas do corpo com a imagem fixa e as imagens em movimento — no plano subjetivo —, implicou uma análise das simbologias e da psicologia arquetípica para a construção das ideias no plano objetivo.

Tendo em conta a abrangência e o caráter transdisciplinar do tema que me propus abordar, encontrei nas metodologias de investigação da Psicologia Transpessoal (denominada investigação intuitiva e integradora), os princípios comuns, tais como, a compaixão, o serviço e a intuição, para orientar o estudo.

A tese foi organizada em três capítulos, sendo o primeiro “O Transpessoal”, o segundo “Do espiritual na arte — perspectivas — do século XX à atualidade”, e o terceiro “Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática — para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica”.

No capítulo I, *O Transpessoal*, o estudo da Psicologia transpessoal trouxe conhecimentos específicos sobre o comportamento e a transformação social e psicológica do ser humano, assim como a análise dos fenômenos transpessoais enquanto contributos para uma investigação artística mais abrangente. Sobretudo, para a compreensão da experiência e de eventos em que o consciente é transcendido, ampliando o sentido de conexão “além do ego” através da exploração de aspetos mais amplos da nossa humanidade, da psique, da vida e do cosmos. Tal como acontece, no meu entender, na experiência da performance. Neste sentido, realizou-se uma análise da origem e história da evolução da Psicologia transpessoal.

No capítulo II, *Do espiritual na arte — perspectivas — do séc. XX à atualidade*, abordou-se o que se entende por espiritualidade na arte, enquanto experiência *direta* e individual, do modernismo aos dias de hoje, bem com as suas possíveis reverberações na arte contemporânea, tendo em conta a visão e o estudo dos principais autores e respetivas obras, tais como Roger Lipsey (1988), *The Spiritual In Twentieth-Century Art* e Leesa K. Fanning (2018), *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*.

Elaborou-se um brevíssimo percurso histórico através de autores fundamentais do século XX, tais como Wassily Kandinsky, exemplo exímio na criação de uma obra autêntica a partir da “visão interior”, e Marcel Duchamp, responsável pela mudança de paradigma estético, com a expansão da noção do objeto artístico a um *modus operandi* particular. Duchamp, através dos “readymades”, liberta a arte de um campo mimético, para uma dimensão multidimensional, onde o lúdico e a “ordem” do acaso convivem com a espiritualidade. Os procedimentos criativos do *acaso* iniciados por Duchamp tiveram especial relevância para esta investigação.

Num segundo momento, tendo como base os estudos de Suzi Gablik (1991), *The Reenchantment of Art*, e Sacha Kagan (2011), *Art and Sustainability*, aprofundámos a visão de Fanning, que entende a arte como “entidade viva”, capaz de transformar o próprio indivíduo e o mundo, e abranger aspetos mais amplos da humanidade, da psique, da vida e do cosmos.

Suzi Gablik e Sacha Kagan debruçam-se sobre o reencantamento da arte na prática artística contemporânea, como meio para ampliar o sentido do espiritual enquanto experiência individual, capaz de envolver o ser e o espetador (fruidor da experiência estética) na sua totalidade (perspetiva transpessoal), englobando não apenas o intelecto, mas também as partes emocionais, psicológicas, éticas e espirituais, em articulação com a comunidade.

Finalizámos este capítulo abordando a forma como vários autores retratam o corpo performativo como suporte significativo de conteúdo espiritual. Destacando os artistas Lee Mingwei, Marina Abramovic, Marcus Young e Ernesto Pujol, pela capacidade em facilitar “encontros” performativos transformadores, com o propósito de envolver os indivíduos como participantes ativos e, deste modo, ir além da relação observador-imagem tradicional.

Em seguida, estas experiências transformadoras permitiram analisar o conceito de “numinoso” (encontrado na obra de Jung, mas com origem em Rudolf Otto) como uma qualidade ou carácter inerente ao arquétipo, dando assim destaque no capítulo subsequente ao contributo espiritual da performance para a *representação* do feminino, em foco na minha obra.

No capítulo III, *Do Corpo de Trabalho e da Espiritualidade Prática: para uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica*, apresentam-se e analisam-se os resultados práticos realizados no período 2018-2022, e executados em exclusividade para esta investigação, com base na trilogia de desenvolvimento de uma prática de *cuidado, manutenção social*, e da manifestação do arquétipo feminino da Grande Deusa, dando sempre ênfase ao processo de trabalho.

Esta reflexão incide no contexto da espiritualidade do corpo performativo e do feminino, e dos próprios trabalhos que os interrelacionam, para desenvolver uma estética de interconetividade, responsabilidade social e ecológica, através da *arte e serviço*. Aliás, houve

a necessidade de desenvolver conteúdos específicos do estudo da *representação* do corpo feminino, como foi o caso de uma abordagem feminista sobre as teorias do corpo, para assim realizar um enquadramento histórico do *corpo de ação* (de objeto a sujeito de representação) contextualizado pela prática performativa, em simultâneo com o uso de suportes multimédia (vídeo, a própria televisão, etc.), compilando, por fim as várias abordagens e temáticas que relacionam o corpo-casa/casa-corpo, especialmente no século XX.

A este nível, o cruzamento da auto-análise processual com o estudo das referências descritas ao longo da tese, em específico a aplicabilidade dos conceitos da psicologia transpessoal, permitiram desenvolver o estado da arte, bem como a compreensão do poder transformador da performance, ampliando as perspetivas de investigação.

Aliás, a partilha dos modos operativos transdisciplinares expostos (processos performativos, meditação, análise das imagens, criação da iconografia do feminino, etc.), coloca à disposição, para outros investigadores e artistas, um extenso “modelo” dos processos inerentes à minha criação, refletindo sobre as questões de autoria, desenvolvimento pessoal e receção da obra como experiência ativa. Em específico, realizou-se uma gramática visual de auto-descoberta da psique feminina, concretizada através das performances em simbiose com as tecnologias digitais, sendo estas ferramentas potenciadoras de desenvolvimento espiritual, e de empoderamento feminino. Este modelo permite acelerar a jornada psíquica e de descoberta da psicologia feminina, a partir da personificação do arquétipo da "Grande Deusa", por forma a facilitar processos de individuação.

Finalmente, verificou-se que a arte espiritual tem a capacidade de incitar à *ação*, e que a *ação* é geradora de discurso cultural. Designadamente, a arte espiritual tem a qualidade de nos levar para o interior, para um eu mais profundo, para um ponto de vista diferente ou para uma consciência maior, a um nível imaterial da realidade. Partindo do pressuposto que o observador é um participante ativo de uma obra, a arte espiritual é um agente de mudança, com o poder de apelar à transformação do próprio e consequentemente do mundo.

Verificamos que a performance não é apenas o meio mais eficaz para atingir o objetivo desta tese - o de relacionar a arte e a espiritualidade, com uma função política, social e ecológica -, como também atualiza o conceito de espiritualidade, contribuindo para a passagem de uma atitude defensiva psíquica para uma abertura psíquica, ou seja, uma relação mais integrada entre os componentes masculino e feminino na psique, como modelo de inclusão e totalidade para a construção de um futuro empático.

Por fim, concluo que o processo de concretização prático e teórico da presente tese, além de proporcionar a consolidação de ferramentas teóricas, práticas e discursivas necessárias para

a devida contextualização da minha obra enquanto autora, facultou a auto-descoberta e ampliação da minha consciência sobre a psique feminina, em interligação com a comunidade.

Termino afirmando que tenho plena consciência que ficou muito por dizer sobre o presente tema da espiritualidade do corpo feminino — aqui designado *Corpo Transpessoal* — no contexto da realidade artística. Tal como já foi referido, o processo de assimilação e objetivação das experiências numinosas do corpo estão sempre numa constante atualização e em diálogo com a própria vida. Num eterno retorno de reconhecimento das memórias. Reforço esta ideia com as palavras sábias de Maria Inez: “Diz-se que a cultura é o que permanece no homem, quando ele de tudo se esqueceu. Pois é do esquecimento que surgem os mitos - da memória do que é o Absoluto. A força de captação total do Absoluto contida na Natureza, é informulável. Pelas imagens oníricas podemos, raras vezes, chegar mais perto de alcançar essa energia. Na vigília, ela pode aparecer-nos nos delírios, distorcida, confusa e, portanto, inútil; mas se revela íntegra e poderosa através da linguagem dos mitos.”⁷⁵³

Acredito que, findo o processo de Doutorado, darei continuidade ao *serviço* iniciado com o meu contributo plástico e com o aprofundamento de conhecimentos teóricos. Pretendo dar seguimento ao estudo do corpo e dos seus símbolos, a partir de uma ótica somática, psíquica e espiritual, bem como promover diálogos transdisciplinares através de colaborações práticas e teóricas, promovendo encontros frutíferos com a comunidade, seja através de ateliers ou da criação de projetos performativos que contribuam para o reencantamento da arte e da nossa realidade: “We will need to go beyond the limiting patterns built up by our present environment and renew our connection with the soul and its magical world of images.”⁷⁵⁴

⁷⁵³ Espírito Santo, Maria Inez, “VASOS SAGRADOS – Mitos Indígenas Brasileiros e o encontro com o feminino”, editora Rocco, Brasil, 2009, p. 17.

⁷⁵⁴ Gablík, Suzi, “The Reenchantment of Art”, paperback edition, ed. Thames and Hudson, New York, 19 Londres e Nova Iorque, 1991, p. 47.

Bibliografia

- Abramovic, Marina, "Marina Abramovic", ed. Charta, Fondazione Antonio Ratti, Milão, 2002.
- Abramovic, Marina, Blasquez, J., Llull, P. & Morales, A., "Cleaning the House", Fundação NMAC, Cadiz, Espanha, 2007.
- Abramovic, Marina, & Fernandez-Cid, M, "Marina Abramovic: Cleaning the House", Centro Galego Arte Contemporaneo, Xunta de Galicia., 2003.
- Abramovic, Marina, & Fernandez-Cid, M., "Marina Abramovic: Student Body", ed. Charta, Milão, 2003.
- Albarrán, Juan, Estella, Iñaki, "LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN", Publicações Brumaria A.C., Madrid, 2017.
- Armstrong, K., "The great transformation: The world in the time of Buddha, Socrates, Confucius and Jeremiah", Atlantic Books, Londres, Reino Unido, 2006.
- Arp, Jean, "Arp: Poems, Essays, Memories", ed. Marcel Jean, New York, 1972.
- Assagioli, R. "Transpersonal development: The dimension beyond psychosynthesis", HarperCollins, Londres, Reino Unido, 1991.
- Assagioli, R. "Psychosynthesis: The definitive guide to the principals and techniques of psychosynthesis.", Thorsons, Londres, Reino Unido, 1993.
- Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés, T.; Moreno, E.; Yago, T.; "Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos", ed. Icaria, Barcelona, 2001.
- B. W. Scotton, A. B. Chinen, & J. R. Battista, "Textbook of transpersonal psychiatry and psychology", Basic Books, New York, 1996.
- Badiou, Alain, "Pequeno manual da inestética", Editora Estação Liberdade, São Paulo, Brasil, 2002.
- Bass, Jacquelynn, Jacob, Berkeley, Mary Jane, "Buddha Mind in Contemporary Art", ed. University of California Press, California, 2004.
- Beltling, Hans, "A verdadeira imagem - Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos", editora Dafne, Porto, 2011.
- Bolen, Jean Shinoda, "Las Diosas de cada Mujer", editora Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, Espanha, 2020.
- Bolen, Shinoda Jean, "Sincronicidade e o Self. O Tao da Psicologia", Planeta Editora, Lisboa, 1979.
- Brady, Emily, "Aesthetics of Natural Environment", Edinburgh University Press, Edimburgo, 2003.
- Bucke, R. M., "Cosmic consciousness: A study on the evolution of the human mind.", Applewood Books, Bedford, Reino Unido, 2001.
- Campbell, Joseph, Moyers Bill, "O PODER DOS MITOS", ed. Lua de Papel, Alfragide, 2020.
- Capra, Fritjof, "The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism", Boulder, Shambala Publications, Colorado, 1975.
- Castro, Mariano Flores, "Os seis cânones da pintura chinesa", Editorial Manoslimpias, Colección Imaginaria, 2011.

- Chaves, Rui, “Harmonia”, ed. Canvas & Companhia, Porto, 1998.
- Cohen, Claudine, “La mujer de los orígenes. Imágenes de la mujer en la prehistoria occidental”, Ediciones Cátedra, Valência, Espanha, 2011.
- Daniels, M., “Shadow, self, spirit: Essays in transpersonal Psychology”, ed. Imprint Academic, Exeter, Reino Unido, 2005.
- Danto, Arthur C., “DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE. El arte contemporáneo y el linde de la historia”, ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Feliz, “A Thousand Plateaus. *Capitalism and Schizophrenia*”, University of Minnesota, Press Minneapolis, 1987.
- Dewey, John, “Art as Experience”, ed. Penguin, New York, 2005.
- Dias, Tales Frey, “PERFORMANCE E RITUALIZAÇÃO: MODA E RELIGIOSIDADE EM REGISTROS CORPORAIS”, tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira, Universidade de Coimbra, 2015. (texto policopiado)
- Duchamp, Marcel, “The Essential Writings of Marcel Duchamp”, ed. Michel Elderfield and Elmer Peterson, London, 1975.
- Eco, Umberto, “OBRA ABERTA”, ed. DIFEL, Lisboa, 1989.
- Eliade, Mircea, “The encyclopedia of religion”, Macmillan, London, 1987.
- Eliade, Mircea, “O SAGRADO E O PROFANO, A ESSÊNCIA DAS RELIGIÕES”, Livros do Brasil, Lisboa, 1999.
- Eliade, Mircea, “Rites and Symbols of initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth”, editora Harper Colophon Books, Nova Iorque, 1975.
- Elkins, James, “Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art”, New Academic Publishing, Estados Unidos da América, 2009.
- Elkins, James; Morgan, David, “THE ART SEMINAR — Re-Enchantment”, sponsored by the University College Cork, Ireland; and the School of the Art Institute, Chicago; ed. Routledge Taylor & Francis Group, New York and London, 2008.
- Espírito Santo, Maria Inez, “VASOS SAGRADOS – Mitos Indígenas Brasileiros e o encontro com o feminino”, editora Rocco, Brasil, 2009
- Estés, Clarissa Pinkola, “Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem”, 7.ª edição, Editora Marcador, Barcarena, Portugal, 2016
- Fanning, Leesa K., “Encountering the Spiritual in Contemporary Art”, ed. Yale University Press, New Haven and London, 2018
- Ferrer, J. N., “Revisioning transpersonal theory: A participatory vision of human spirituality.”, State University of New York Press, Albany, Nova York, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, “The transformative power of performance – A new aesthetics”, ed. Routledge, New York, 2008.
- Foucault, Michael, “A Ordem do Discurso”, ed. Relógio D’Água, Lisboa, 1977.
- Friedman, Harris, “The Self-Expansiveness Level Form: A conceptualization and measurement of a transpersonal construct.”, Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, 1981.
- Friedman, Harris; Hartelius, Glenn, “The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology”, ed. Wiley-Blackwell and Sussex, John Wiley & Sons, West, Reino Unido, 2013.

- Gablik, Suzi, "The Reenchantment of Art", paperback edition, ed. Thames and Hudson, Londres e Nova Iorque, 1991.
- Glusberg, Jorge, "A ARTE DA PERFORMANCE", ed. Perspectiva, São Paulo, 2013.
- Goldberg, Roselee, "Performance Art. From Futurism to the Present", ed. Thames & Hudson, Singapura, 2001.
- Goldberg, Roselee, "performance LIVE ART SINCE THE 60s", ed. Thames and Hudson, Londres, 1998.
- Gouma-Peterson, Thalia, "Miriam Shapiro: Shaping The Fragments of Art and life", ed. Harry N. Abrams Publishers, Nova York, 1999.
- Grof, S., "Psychology of the future: Lessons from modern consciousness research.", ed. State University of New York Press, Nova York, 2000.
- Grof, S., "The adventure of self-discovery.", ed. State University of New York Press, Nova York, 1988.
- Hall, Edward T. "A Dimensão Oculta", Lisboa, 1986.
- Harner, Michael, "The way of the Shaman: A guide to power and healing", Ed. HarperSanFrancisco, Reino Unido, 1990.
- Herbert, Lynn McLanahan, "The Inward Eye", ed. Contemporary Arts Museum, E.U.A., 2001.
- Huizinga, Johan, "Homo ludens", Editora PERSPECTIVA S. A., São Paulo, 2000.
- Huxley, A., "The perennial philosophy", Chatto & Windus, London, Reino Unido, 1974.
- Jacob, Mary Jane, and Bass, Jacquelyn, "Learning Mind: Experience into Art", University of California Press, Berkeley, California, 2010.
- Judith Butler, "Deshacer el género", Paidós, Barcelona, 2006.
- Jung, Carl Gustav, "Aion: Researches into the phenomenology of the Self", in *The collected works of C. G. Jung* (Vol. 11), Princeton University Press, 1968.
- Jung, Carl Gustav, *Collected works of C. G. Jung*, "Symbols of transformation" (Vol. 5), ed. Routledge London, 1967.
- Jung, Carl Gustav, *Collected works of C. G. Jung*, "Psychology and religion: West and East", (Vol. 11), ed. Routledge London, 1969.
- Jung, Carl Gustav, "O Homem e seus símbolos", Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1964.
- Jung, Carl Gustav, "Os arquétipos e o inconsciente coletivo", Editora Vozes — Petrópolis, Rio de Janeiro, 2001.
- Jung, Carl Gustav, "The archetypes of the collective unconscious", (Vol 9, Part 1. Collected Works), Routledge and Kegan Paul, London, 1968.
- Kagan, Sacha, "Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity", ed. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013.
- Kandinsky, Wassily, "Concerning the Spiritual in Art, and painting in particular", London and Boston, New York, [1914] 1947,
- Kandinsky, Wassily, "Do espiritual na Arte", ed. Publicações Dom Quixote, Lda., Lisboa, 2002.

- Kandinsky, Wassily, "Ecrits Complets", ed. Philippe Sers, Paris, 1970.
- Kandinsky, Wassily, e Franz, Marc, "The Blaues Reiter Almanac", Documentary Edition, ed. Klaus Lankheit, Nova York, 1974.
- Kosky, Jeffrey, "L'Arts of Wonder: Enchanting Secularity — Walter De Maria, Diller + Scodifdio, James Turrell, Andy Goldsworthy", The University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- Krauss, Rosalind, "A escultura como campo expandido", revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, 1984.
- Krauss, Rosalind, "Video: The Aesthetics of Narcissism", MIT press, Massachusetts, 1976.
- Leloup, Jean-Yves, "O corpo e seus símbolos. Uma antropologia essencial.", ed. Vozes – Petrópolis, Rio de Janeiro, 2015.
- Lipsev, Roger, "The Spiritual In Twentieth-Century Art", ed. Dover, Mineola, Nova York, 1988.
- López de Frutos, Estela, "La experiencia contemplativa en las prácticas artísticas contemporáneas. Estrategias de vínculo entre cuerpo y naturaleza desde un enfoque ecológico.", tese de Doutorado, orientada por Dr. José Albelda e Dra. Gema Hoyas, Universitat Politècnica de València, 2020. (texto policopiado)
- Lynch, David, "EM BUSCA DO GRANDE PEIXE. MEDITAÇÃO, CONSCIÊNCIA E CRIATIVIDADE.", editora estrelapolar, Cruz Quebrada, 2008.
- Maffesoli, Michel, "No fundo as aparências", ed. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1996
- MARIA, "GUIA DE MEDITAÇÃO. A MEDITAÇÃO E O EQUILÍBRIO INTERIOR", editora Publicações Maitreva, Porto, 2013.
- Marija Gimbutas, "Women and Culture in Goddess-Oriented Old Europe", ed. Charlene Spretnak, Doubleday, New York, 1982.
- Maslow, A. H., "A dynamic theory of human motivation.", ed. Howard Allen, Cleveland, 1958.
- Maslow, A. H., "Toward a psychology of being", Van Nostrand Reinhold, New York, 1968.
- Mata Fernandes, Ana Rodrigues, "O APELO. ESTUDO SOBRE A VOCAÇÃO", tese de Doutorado em Belas-Artes, especialidade Pintura, orientada por Professora Catedrática Isabel Maria Sabino Correia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015. (texto policopiado)
- Moraes, Fabrício Fonseca, "NUMINOSO: Do sagrado de Otto ao Arquétipo de Jung", publicado em 13 de abril de 2010 no blog "Jung no Espírito Santo", produzido para a apresentação oral realizada no *I Congresso Estadual de Psicologia Analítica*, realizado em Vitória, Dezembro 2009 e revisto e modificado para publicação no CEPAES em 02/07/2017.
- Morin, Edgar, "Method. Towards a Study of Humankind. Volume 1: The Nature of Nature.", ed. Peter Lang, New York, 1992.
- Nietzsche, Friedrich, Humano, demasiado humano, Cap. IV e V., Relógio D'Água, Lisboa, 1997
- Nicolescu, B., "Manifesto of Transdisciplinarity", State University of New York Press, Albany, 2002
- Nicolescu, B., "Transdisciplinarity: Theory and practice", ed. Hampton Press, Cresskill, 2008.
- OSHO, "CORPO E MENTE. Meditação para uma vida em equilíbrio", Editora Pergaminho, Lisboa, 2015.

- Okakura Kakuzō, “The Book of Tea”, Rutland, Vermont, and Charles E. Tuttle Company, Inc., Tokyo, 1997 [1956].
- Otto, Rudolf, “O Sagrado: os aspectos irracionais na noção de divino e sua relação com o racional”, ed. Vozes, São Leopoldo: Sinodal/EST, Petropolis, 2007.
- Otto, Rudolf, and Harvey, J. W. “The idea of the holy; an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational”, Penguin Books, Harmondsworth, 1959.
- Plato, *Apology* 31D, in *Plato, Plato in Twelve Volumes*, Vol. 1 translated by Harold North Fowler; Introduction by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1966.
- Peers, Glenn, “Byzantine Things in the world”, Menil Collection, Houston, 2013.
- Peneda, João, “Os Paradoxos do Sintoma e da Sublimação, Contributo da Teoria Psicanalítica de Freud e Lacan para a Estética”, tese de doutoramento em ciências da arte/estética, orientada por Professor Doutor Couto S. C. e Professor Doutor José Martinho (consultor especialista), Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005. (texto policopiado)
- Pereira, Selma, Fernandes-Marcos, Adérito, “O PROCESSO CRIATIVO NA ERA PÓS-DIGITAL. Uma reflexão crítica baseada na prática artística”, Proceedings of 2nd International Conference on Transdisciplinary Studies in Arts, Technology and Society, ARTeFACTTo2020, Faro, 2020.
- Pujol, Ernesto, “Walking art practice.”, ed. Triarchy Press, Reino Unido, 2018.
- Schechner, Richard, “Performance Studies, An Introduction”, Routledge/Taylor & Francis Group, Nova Iorque, 2006.
- Schiller, Friedrich, “Essays”, ed. Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom, New York, 1993.
- Schreyer, Lothar, “Errinerungen na Sturm und Bauhaus”, Munich, 1956.
- Serra, Rui Alexandre R, “VOX DEI. Metáfora(s) da Espiritualidade”, tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade Pintura, orientada por Professora Catedrática Isabel Maria Sabino Correia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. (texto policopiado)
- Sichel, Berta, Frank, Peter, “fluxus y fluxfilms 1962-2002”, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2002.
- Sontag, Susan, “Against Interpretation and Other Essays”, Picador, New York, 2001.
- Steiner, George, “Errata: Revisões de uma vida”, ed. Relógio D’Água, Lisboa, 2001.
- Storni, Aline Telles, “Hatha -Yoga: corpo e espiritualidade”, tese Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Ciências das Religiões, tese orientada pela professora Doutora Maria Lucia Abaurre Gnerre, Universidade Federal da Paraíba, 2013. (texto policopiado)
- Strelow, Heike, Prigann, Herman and Davis, Vera, Eds., “Ecological Aesthetics: Art in Environmental Design: Theory and Practice”, ed. Birkhäuser Verlag für Architektur, Berlim, 2004.
- Turner, Victor W., “O processo Ritual, Estrutura e Anti-Estrutura”, Ed. Vozes, RJ Brasil, 1974.
- Viola, Bill, “Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994” ed. The MIT Press, Anthony d’Offay Gallery London, 1995.
- Walsh, R., & Vaughan, F., “Paths beyond ego (the transpersonal vision).”, ed. Jeremy P. Tarcher/Putnam, New York, 1995.

Wilber, K., "A brief history of everything." Ed. Gill & MacMillan, Dublin, Ireland, 1996.

Wilber, K., "Sex, ecology, spirituality: The spirit of evolution.", Shambhala, Boston, 1995.

Wood, Catherine, "A Bigger Splash: Painting after performance", Tate Modern, Londres, 2012.

Yoon, Jungu "Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous", Editora Zidane Press, Reino Unido, 2010.

Zerey, Maria Regina Cerávolo de Melo, artigo "Na espiritualidade a arte é uma das raízes da sustentabilidade: uma investigação interdisciplinar", in THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL WEEKLY, Folha de São Paulo, 3 de outubro de 2015.

Periódicos

Amram, Hila, folha de sala da exposição "No Place Like Home", realizada no Museu Berardo, de 28 de Fevereiro a 3 de Junho de 2018, com a curadoria de Adina Kamien-Kazhdan e David Rockefeller, 2017.

Botelho, Manuel Texto elaborado em 2013; revisto e ampliado em 2015; publicado em: *Pensar o Fazer da Pintura, 31 teses sobre o investigar e criar em pintura*. Porto: Edições Afrontamento; FBAUP / i2ADS, 2017.

Daniels, M., "Perspectives and vectors in transpersonal development.", *International Journal of Transpersonal Studies*, 26, 41-55, 2009.

Dias, Fernando Rosa. "ARS LUDENS - ARTE, JOGO E LÚDICO", in CONVOCARTE - REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE" N.º6 | SET'18 Lisboa: FBAUL — CIEBA, 2018, p. 9.

Doblin, R., "Pahnke's "Good Friday Experiment: A long-term follow-up and methodological critique.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 1991.

Friedman, Harris, "Transpersonal psychology as a scientific field.", *International Journal of Transpersonal Studies*, 21, 2002.

Grof, S., "Implications of modern consciousness research for psychology: Holotropic experiences and their healing and heuristic potential.", *The humanistic Psychologist*, 2003.

Grof, S., "Theoretical and empirical basis of transpersonal psychology and psychotherapy: Observations from LSD research.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 5(1), 1973.

Hartelius, G., "All that glisters is not gold: Heterophenomenology and transpersonal theory", *Journal of Consciousness Studies*, 13(6), 2006.

Hartelius, G., Caplan, M & Rardin, M., "Transpersonal psychology: Defining the past, divining the future.", *The Humanistic Psychologist*, 35(2), 2007.

Hoot, R. E., & Friedman, H., "Connectedness and environmental behavior: Sense of interconnectedness and pro-environmental behavior.", *International Journal of Transpersonal Studies*, 30(1-2), 2011.

Koenig, H., "Spirituality and mental health.", *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 7(2), 2010.

Krippner, S., & Sulla, J., "Identifying spiritual content in reports from ayahuasca sessions.", *International Journal of Transpersonal Studies*, 19, 2000.

Lukoff, D., & Lu, F. G., "Transpersonal psychology research review topic: Mystical experience.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 20(2), 1988.

Maslow, A. H., "A Theory of human motivation.", *Psychology Review*, 50(4), 1943.

Neville, B., "What kind of universe? Rogers, Whitehead and transformative process.", *Personal-Centered & Experiential Therapies*, 6(4), 2007.

Palmer, G. & Braud, W., "Exceptional human experiences, disclosure, and a more inclusive view of physical, psychological, and spiritual well-being.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 34(1), 2002.

Pargament, K., & Sweeney, P. J. "Building spiritual fitness in the Army: An innovative approach to a vital aspect of human development.", *American Psychologist*, 66 (1), 2011.

Vaughan, F., "Transpersonal psychotherapy: Context, content, and process.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 11(2), 1979.

Vaughan, F., "The transpersonal perspective: A personal overview.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 14(1), 1982.

Wilber, K., "An informal overview of transpersonal studies.", *Journal of Transpersonal Psychology*, 27(2), 1995.

Wink, P., Dillon, M., & Fay, K., "Spiritual seeking, narcissism, and psychotherapy: How are they related?", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 44, 2005.

Webgrafia — Artistas

Balcells, Eugenia, *in* <https://eugeniabalcellsfoundation.org/eugenia-balcells-biography/>

Bernardes, Marisa, *in* <https://www.instagram.com/marisadbernardes/>

Campos-Pons, María Magdalena “When We Gather”, projeto artístico multifacetado, iniciado em 2021, *in* <https://www.whenwegather.org/>

Carvalho, Sónia, “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020, <https://soniacarvalho.com/Arquetipo-Grafia-Obscura-do-Feminino>

Carvalho, Sónia, “The Gnome”, 2021, <https://soniacarvalho.com/The-Gnome>

Carvalho, Sónia, “Manifesto do QI”, performance, 2019, *in* <https://soniacarvalho.com/Manifesto-do-QI>

Carvalho, Sónia, “Readymade choices (RGB)”, quadriptico, 2018 -2020, *in* <https://soniacarvalho.com/Readymade-Choices-RGB>

Carvalho, Sónia, Workshop “Struggle Like A (Wo)Man #1”, 2019, *in* <https://soniacarvalho.com/WORKSHOP-SLAWM-1>

Carvalho, Sónia, vídeo promocional para a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020, *in* <https://www.facebook.com/galeriaanalama/videos/661066454552139>

Casal, Sol, *in* <https://www.solcasal.com/>

Grenha, Sara, *in* <https://www.facebook.com/profile.php?id=100010164344379>

Henriques, André, *in* https://www.instagram.com/ahphoto_portugal/

Kami, Y. Z., Artsy, *in* <https://www.artsy.net/artist/yz-kami>

Lopes, Albert (Albrecht Loops), *in* <https://www.facebook.com/al.lopx.5>

Mendieta, Ana, “Untitled: Silueta Series”, 1978, *in* <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>

Pimenta, Paulo, *in* <https://www.instagram.com/jpaulopimenta/>

Stratos, Ntontsis, *in* <https://stratosntontsis.blogspot.com/>

Webgrafia — Entrevistas

Mingwei, Lee, “Encountering Lee Mingwei’s Our Labyrinth”, TATE, *in* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>

Mingwei, Lee, “Encountering Lee Mingwei’s Our Labyrinth”, TATE, *in* <https://www.youtube.com/watch?v=Fwavug2ea94>

Whittaker, Richard, “Greeting the Light: An Interview with James Turrel”, revista digital Works and Conversations, 22 Março de 2011, *in* <https://www.conversations.org/story.php?sid=32>

Young, Marcus, entrevista para o Minneapolis Institute of Art, sobre a performance “With Nothing to Give, I Give Myself”, 2011, no âmbito da residência artística, “Semblances”, galerias do MAEP, *in* https://www.youtube.com/watch?v=qkqBdBo_Y-g

Webgrafia — Exposições / Performances

Abramovic, Marina, “Energy Clothes”, Spazio Culturale Antonio Ratti, 22 de Julho a 9 de Setembro de 2001, *in* <https://fondazioneratti.org/projects/energy-clothes>

Abramovic, Marina, “The Artist Is Present”, MoMA, Nova Iorque E.U.A., 14 de Março a 31 de Maio, de 2010, *in* <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

Abramovic, Marina, “WITH EYES CLOSED I SEE HAPPINESS”, Galeria LIA RUMMA, Milão, Itália, 20 de Março a 1 de Junho de 2012 *in* <https://liarumma.com/exhibitions/with-eyes-closed-i-see-happiness>

Carvalho, Sónia, divulgação de Workshop “Struggle Like A (Wo)Man #1”, 2019, *in* <https://www.viralagenda.com/pt/events/774164/workshop-gratuito-struggle-like-a-wo-man-1>

Pujol, Ernesto, “The Listeners”, revista digital e-flux # 139, 25 de Agosto, 2018, *in* <https://www.e-flux.com/announcements/210400/the-listeners/>

“Semblances”, Jennifer Danos, Natasha Pestich e Marcus Young, galerias do MAEP, do Minneapolis Institute of Art, de 22 de outubro de 2011 a 1 de janeiro de 2012, *in* <https://new.artsmia.org/exhibition/jennifer-danos-natasha-pestich-and-marcus-young>

“The Body Electric”, 6 de Setembro de 2019, galeria do YBCA, Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco, Califórnia, de 23 de Fevereiro de 2020, *in* <https://ybca.org/event/the-body-electric/>

Transmetatlanticus: Residência Artística Internacional Oca, On Line, com a participação de vários artistas residentes no Brasil, Carlos Monroy, Cecilia Lima, Gustavo Von Ha, Renata Felinto e Sol Casal; e em Portugal Carolina Grilo Santos, Ines Norton, Ludmila Queirós e Sónia Carvalho, produzida pela EMERGE e pela Casa Niemeyer, de 21 a 25 de setembro de 2020, revista Umbigo, 16 de Setembro, 2020, *in* <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/09/16/transmetatlanticus-residencia-artistica-internacional-oca/>

Ukeles, Mierle Laderman, “Mierle Laderman Ukeles, Cleaning the museum—maintenance art” — Mierle Laderman Ukeles, Washing/Tracks/Maintenance: Outside (23 Julho, 1973), Wadsworth Atheneum Museum of Art ©Mierle Laderman Ukeles, video: A conversation with Patricia Hickson, Emily Hall Tremaine Curator of Contemporary Art, Wadsworth Atheneum Museum of Art, and Beth Harris, *in* <https://youtu.be/WIhf3UBNTIA?si=dQ64ugQKdCjdYHM9>.

Viola, Bill, “The Raft”, 2004, video instalação, no Museu de Arte Nelson Atkins, Kansas, E.U.A., 21 de Janeiro a 29 de Abril, de 2012, *in* <https://www.nelson-atkins.org/exhibitions/bill-viola-the-raft/>

Webgrafia — Geral

A Perfeição da Genoridade, *in* <https://suddhavari.org/a-perfeicao-da-generosidade/>

Aartes, Artes — Mota Galiza, Porto, *in* <https://www.instagram.com/aartes.porto/>

Associação EMERGE, Torres Vedras, *in* <https://www.emerge-ac.pt/>

Associação Incluir +, Torres Vedras, *in* <https://incluirmais.pt/>

Associação Sonoscopia, Porto, *in* <http://sonoscopia.pt/>

Casa Niemeyer, galeria de arte contemporânea da UnB (Universidade de Brasília, Brasil), *in* <https://www.facebook.com/unb.casaniemeyer/>

“Deusa das Serpentes”, 1600 anos a. C., Coleção do Museu Arqueológico de Heraclião, Creta, Grécia, *in* <https://www.heraklionmuseum.gr/en/exhibit/the-snake-goddesses>

Festival Novas Invasões, Torres Vedras, *in* <https://novasinvacoes.pt/>

Festival dos Canais, Aveiro, *in* <https://festivaldoscanais.pt/>

Galeria Ana Lama, Lisboa, *in* <https://www.galeriaanalama.org/>

Maganla, Bal Krishna, <https://pt.karunaretreatcenter.org/team>

Sport Club do Porto, *in* <https://www.sportclubdoporto.com/>

Webgrafia — Publicações

Albuquerque, Beatriz, “LIÇÕES DE MARINA ABRAMOVIC”, revista de arte contemporânea Arte Capital, 16 de Julho, de 2020, <https://www.artecapital.net/estado-da-arte-109-beatriz-albuquerque-liceos-de-marina-abramovic>

Carvalho, Sónia, Barrela, Mafalda Duarte, “WOMBAT: da simbiose — artista e curadora — à criação do projeto expositivo”, publicado na RIACT — Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia, n. º4 — “A cumplicidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e criação artística”, editada pela FBAUL, *in* https://riact.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2022/05/RIACT_4.pdf

Glover, Michael, “Cézanne Saw the Nobility of an Apple”, 2 de Fevereiro, 2023, artigo para a revista HYPERALLERGIC, *in* https://hyperallergic.com/797601/cezanne-saw-the-nobility-of-an-apple-tate-modern/?utm_medium=email&utm_campaign=D020323&utm_content=D020323+CID_cb0713ef9313d1d10d6a4423d3165452&utm_source=hn&utm_term=Czanne+Saw+the+Nobility+of+an+Apple

Pereira, Helena Mendes, catálogo digital da exposição coletiva “Novas Babilónias”, Zet Gallery, Braga, 6 de Julho a 7 de Setembro de 2029, *in* https://issuu.com/zetgallery/docs/novas_babil_nias

Preciado, Beatriz, “Volver a la Womanhouse”, blog “Jeu de Paume”, © Centro de Arte Jeu de Paume, 3 de Outubro de 2013, *in* <https://archive-magazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse/index.html>

Prose, Francine, “When Art Makes Us Cry”, The New York Review of books, September 6, 2012, <http://www.nybooks.com/daily/2012/09/06/marina-abramovic-when-art-makes-us-cry/>

Norman, Inês Ferreira, “VIVER NUMA REALIDADE PÓS-HUMANA: CIÊNCIA, ARTE E ‘OUTRAMENTOS’”, revista de arte contemporânea *Arte Capital*, 29 de Junho, de 2021, in <http://artecapital.art/estado-da-arte-121-ines-ferreira-norman-viver-numa-realidade-pos-humana-ciencia-arte-%20e-outramentos->

Goodeve, Thyra Nichols, “The Listeners”, Ernesto Pujol, *THE BROOKLYN RAIL — CRITICAL PERSPECTIVES ON ARTS, POLITICS, AND CULTURE*, in <https://brooklynrail.org/2018/12/1by1/The-Listeners-Ernesto-Pujol-2018>

Índice de Ilustrações

Fig. 1 Sónia Carvalho, “URBA”, 2011,
colagem digital, dimensões variáveis,
fonte própria.

Figs. 2 Sónia Carvalho, fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011,
dimensões variáveis,
© Paulo Pimenta.

Figs. 3 Sónia Carvalho, fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011,
dimensões variáveis,
© Paulo Pimenta.

Figs. 4 Sónia Carvalho, fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011,
dimensões variáveis,
© Paulo Pimenta.

Figs. 5 Sónia Carvalho, fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011,
dimensões variáveis,
© Paulo Pimenta.

Figs. 6 Sónia Carvalho, fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011,
dimensões variáveis,
© Paulo Pimenta.

Figs. 7 Sónia Carvalho, fotografias documentais da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Porto, 2011,
dimensões variáveis,
© Paulo Pimenta.

Fig. 8 Sónia Carvalho, “Colar”, 2011,
dimensões variáveis, feltro, espelhos e madeira balsa,
fonte própria.

Fig. 9 QR Code de vídeo documental da performance “P.O.R.T.A.L. #1”, Sónia Carvalho, Porto, 2011,
fonte própria.

Fig. 10 Sónia Carvalho, fotografia documental das filmagens realizadas para o vídeo “El Despertar”, 2011.
dimensões variáveis,
© Rui Tibério.

Fig. 11 Mierle Laderman Ukeles, Washing/Tracks/Maintenance Outside, 1973. Part of the Maintenance Art Performances series.
Performance view, c. 7,500, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 23 July 1973.
in <https://www.wikiart.org/pt/mierle-laderman-ukeles>

Fig. 12 Marcel Duchamp, Readymade “A Fonte”, 1917,
in <https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipsilon/noticia/centenario-da-fonte-de-marcel-duchamp-e-visoes-do-amor-no-museu-berardo-em-2018-1795296>

Fig. 13 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 14 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 15 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 16 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 17 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 18 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 19 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 20 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 21 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 22 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 23 QR Code de vídeo-performance no atelier, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 24 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 25 Jean (Hans) Arp, “Sem título” (Colagem com quadrados dispostos de acordo com a lei do acaso), 1916–17,
papel rasgado e colado e papel colorido, sobre papel colorido, 48.5 x 34.6 cm,

in http://householddaily.blogspot.com/2007/04/will-to-art_25.html.

Fig. 26 Jean (Hans) Arp, “Sem título” (Colagem com quadrados dispostos de acordo com a lei do acaso), 1917
papel colorido recortado e colado sobre papel colorido, 33.2 x 25.9 cm,
in <https://esa.animalia-life.club/collage-jean-arp>

Fig. 27 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 28 Sónia Carvalho, arquivo de imagens, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 29 Sónia Carvalho, “A Fonte: Corpo como medida — *intruso familiar*”, série de ações performativas, Festival dos Canais, Aveiro, 2018,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 30 Sónia Carvalho, “A Fonte: Corpo como medida — *intruso familiar*”, série de ações performativas, Festival dos Canais, Aveiro, 2018,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 31 Sónia Carvalho, “A Fonte: Corpo como medida — *intruso familiar*”, série de ações performativas, Festival dos Canais, Aveiro, 2018,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 32 Sónia Carvalho, “ARTEMIS: Red Moon”, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 33 Sónia Carvalho, “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Shaman Roles”, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 34 Sónia Carvalho, “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Playing with a Red Square”, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 35 Sónia Carvalho, “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Playing with Blue”, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 36 Sónia Carvalho, “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) — Playing with Blue”, 2019,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 37 Sónia Carvalho, Da série, Corpo – Casa – *Alma*: “Saímos de casa para procurá-la. Voltamos a casa para encontrá-la”. DEMÉTER, 2019, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 38 Sónia Carvalho, Da série, Corpo – Casa – *Alma*: “Saímos de casa para procurá-la. Voltamos a casa para encontrá-la”. PERSÉFONE, 2019, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 39 Sónia Carvalho, “Invisibilidades e Forças”, livro de artista (Verso), 2019, impressão em papel fotográfico, 1/20, 63 x 89,2 cm, fonte própria.

Fig. 40 Sónia Carvalho, “Invisibilidades e Forças”, livro de artista (Verso), 2019, impressão em papel fotográfico, 1/20, 63 x 89,2 cm, fonte própria.

Fig. 41 Sónia Carvalho, “Invisibilidades e Forças”, livro de artista (Frente), 2019, impressão em papel fotográfico, 1/20, 63 x 89,2 cm, fonte própria.

Fig. 42 Sónia Carvalho “*Resurgence of the Mind, Body And Soul*”, 2018, dimensões variáveis, © André Henriques.

Fig. 43 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 44 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 45 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 46 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 47 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 48 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 49 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 50 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 51 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 52 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 53 Sónia Carvalho, “Manifesto do Qi”, registo documental da performance realizada a 17 de Novembro, no Via Aberta, Porto, © André Henriques, dimensões variáveis, fonte própria.

Fig. 54 Y.Z. Kami, “Endless Prayers”, vista da exposição individual (21 Novembro de 2008 - 11 Fevereiro de 2009), Fundação de Arte Contemporânea Parasol Unit, London, in <https://parasol-unit.org/whats-on/y-z-kami-endless-prayers/>.

Fig. 55 James Turrell, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 21 de Junho a 25 Setembro, 2013. © David Heald in <https://www.guggenheim.org/exhibition/james-turrell>.

Fig. 56 James Turrell, Instalação permanente, Capela Dorotheenstädtischer Friedhof, Berlim, 2015 in https://haeusler-contemporary.com/james-turrell-dorotheenstaedischer-friedhof_en.

Fig. 57 Wassily Kandinsky, “Several Circles”, Janeiro-Fevereiro, 1926. óleo sobre telas, 140,3 x 140,7 cm, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Coleção Fundação Solomon R. Guggenheim, in <https://www.guggenheim.org/conservation/vasily-kandinsky-research-project>.

Fig. 58 Wassily Kandinsky, Composição VIII, 1923, óleo sobre tela, 55 x 79 cm, Nova Iorque, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Coleção Fundação Solomon R. Guggenheim., in <https://www.guggenheim.org/artwork/1924>.

Fig. 59 Constantin Brancusi, *La Muse Endormie*, 1923–2010,
Bronze polido, 6 5/8 x 11 3/8 x 6 7/8", exposição "Simplicity Is Complexity Resolved!", Paul Kasmin Gallery (7 de Novembro de 2013, a 24 de Janeiro de 2014),
in <https://www.yatzer.com/simplicity-complexity-resolved-constantin-brancusi>.

Fig. 60 Mark Rothko, "No. 14", 1951,
óleo sobre tela, 143.5 x 165.1 cm, © 2019 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), New York,
in <https://www.pacegallery.com/artists/mark-rothko/>.

Fig. 61 Barnett Newman, "Moment", 1946,
óleo sobre tela. Tela: 762 x 406 mm. Moldura: 805 x 450 x 38 mm, Coleção Tate Gallery,
in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501>.

Fig. 62 Jackson Pollock, "Number 32", 1950.
tinta laca sobre tela. 269 x 457,5 cm.
in <https://www.kunstsammlung.de/de/collection/artists/jackson-pollock>,

Fig. 63 Paul Cézanne, "The Bather", 1885.
óleo sobre tela, 127 x 96, 8 cm, The museum of Modern Art, Nova York,
in <https://dasartes.com.br/materias/paul-cezanne/>.

Fig. 64 Marcel Duchamp, "3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages)", 1913–14, replica 1964,
Madeira, vidro e tinta sobre tela. Dimensões do display variáveis (peso total: 26kg), Coleção Tate,
in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>

Fig. 65 Sophie Taeuber – Arp fantasiada para uma festa de inauguração organizada pelo artista Walter Helbig, Ascona, Suíça Agosto, 1925. Fundação Arp, Clamart, França,
in <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada/five-things-know-about-sophie-taeuber-arp>.

Fig. 66 Nic Aluf Sophie Taeuber com seu Dada Head 1920 Stiftung Arp e.V., Berlim,
in <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada/five-things-know-about-sophie-taeuber-arp>

Fig. 67 Sophie Taeuber-Arp, *Formas geométricas, bolsa de contas*, 1918,
Museu de Design, Universidade de Artes de Zurique, Zurique. Coleção de Artes Decorativas,
in <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada/five-things-know-about-sophie-taeuber-arp>.

Fig. 68 Fern Shaffer e Othelo Anderson, "Nine Year Ritual - Segundo ritual", registo fotográfico. Ocorreu a 9 de Fevereiro de 1996 na orla do Oceano Pacífico, Big Sur, Califórnia.
in <https://www.fernshaffer.com/rituals>

Fig. 69 Fern Shaffer e Othelo Anderson, "Nine Year Ritual - Segundo ritual", registo fotográfico. Ocorreu a 9 de Fevereiro de 1996 na orla do Oceano Pacífico, Big Sur, Califórnia.
in <https://www.fernshaffer.com/rituals>

Fig. 70 Bill Viola, "The Raft", 2004.
Projeção de vídeo colorido de alta-definição em parede (396,2 x 223 cm); Som surround de 5,1 canais. 10:33 minutos.
Artistas: Sheryl Arenson, Robin Bonaccorsi, Rocky Capella, Cathy Chang, Liisa Cohen, Tad Coughenour, James Ford, Michael Irby, Simon Karimian, John Kim, Tanya Little, Mike Martinez, Petro Martirosian, Jeff Mosley, Gladys Peters, Maria Victoria, Kaye Wade, Kim Weild, Ellis Williams.
fotografia Kira Perov,

in <https://www.nelson-atkins.org/exhibitions/bill-viola-the-raft/>.

Fig. 71 Janet Cardiff, “Forty-Part Motet”, 2001. Instalação sonora, Igreja Joanite, Feldkiren, Austria, 2005, Instalação sonora, com 40 alto-falantes de alta-fidelidade dispostos em forma oval, Museu de Arte Nelson-Atkins, (de 19 de Novembro, de 2016, a 19 de Março de 2017), © Markus Tretter, in <https://cardiffmiller.com/installations/the-forty-part-motet/>.

Fig. 72 - Marina Abramovic, “Artist Portrait with a Candle”, 2012, Impressão fine art pigment, 162,9 × 162,9 × 7 cm. Edição limitada, in <https://www.artsy.net/artwork/marina-abramovic-artist-portrait-with-a-candle-2>.

Fig. 73 Shiva Nataraja, “O Senhor da Dança”, Dinastia Chola (850-1278), sul da Índia, Tamil Nadu, estátua em Bronze, 87 x 69,85 x 33,02 cm, coleção do Museu de Arte Nelson-Atkins, E.U.A. in <https://art.nelson-atkins.org/objects/23552/shiva-nataraja-the-lord-of-dance>

Fig. 74 “Guanyin do Mar do Sul”, Liao (907-1125) Dinastia Jin (1115-1234) China, estátua de madeira e várias camadas de pintura, 241,3 x 167,64 x 110,49 cm, coleção do Museu de Arte Nelson-Atkins, E.U.A, in <https://art.nelson-atkins.org/objects/597/guanyin-of-the-southern-sea>.

Fig. 75 Simone Martini, “A Virgem e o menino”, Itália, 1325-1330, têmpera e ouro, folha em painel de madeira, 47, 94 x 39, 04 cm, in <https://art.nelson-atkins.org/objects/24618/the-virgin-and-child?ctx=11652f64-15ed-4f75-880f-73586d6a0f8f&idx=0>.

Fig. 76 Lee Mingwei, “Nosso Labirinto”, 2015, vista da performance na Tate Modern, 2022, fotografia © Tate 2022, fotógrafo Oliver Cowling, in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>.

Fig. 77 Lee Mingwei, “Nosso Labirinto”, 2015, vista da performance na Tate Modern, 2022, fotografia © Tate 2022, fotógrafo Oliver Cowling, in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>.

Fig. 78 Lee Mingwei, “Nosso Labirinto”, 2015, vista da performance na Tate Modern, 2022, fotografia © Tate 2022, fotógrafo Oliver Cowling, in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>.

Fig. 79 Lee Mingwei, “Nosso Labirinto”, 2015, vista da performance na Tate Modern, 2022, fotografia © Tate 2022, fotógrafo Oliver Cowling, in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mingwei-our-labyrinth-t15700/encountering-lee-mingweis-our-labyrinth>.

Fig. 80 Marina Abramovic, “The Artist is Present”, performance longa duração 2009, Museu de Arte Moderna, MoMA, Nova York, (14 de Março, a 31 de Maio, de 2010), in <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>.

Fig. 81 Marcus Young, “With Nothing to Give, I Give Myself”, multimedia works, 2011. in <https://new.artsmia.org/exhibition/jennifer-danos-natasha-pestich-and-marcus-young>.

Fig. 82 Ernesto Pujol, “Lamb” I, 2009-2010, impressão digital. 76, 6 x 111, 4 cm, Coleção do Museu de Arte Spencer, da Universidade de Kansas, E.U.A., in <https://spencerartapps.ku.edu/collection-search#/artist/24328>

Fig. 83 Ernesto Pujol, “Lamb” II, 2009-2010
impressão digital. 76, 6 x 111, 4 cm, Coleção do Museu de Arte Spencer, da Universidade de Kansas, E.U.A.,
in <https://spencerartapps.ku.edu/collection-search#/artist/24328>.

Fig. 84 Ernesto Pujol, “The Listeners”, performance, 2019
registro fotográfico de Ernesto Pujol,
in <https://spencerart.ku.edu/artists-respond/ernesto-pujol>.

Fig. 85 Ernesto Pujol, “The Listeners”, performance, 2019,
registro fotográfico de Nisa Ojalvo,
in <https://spencerart.ku.edu/artists-respond/ernesto-pujol>.

Fig. 86 Ernesto Pujol, “The Listeners”, performance, 2019
registro fotográfico de Nisa Ojalvo,
in <https://spencerart.ku.edu/artists-respond/ernesto-pujol>.

Fig. 87 Sónia Carvalho, “Readymade choices (RBG)”, quadriptico, 2018 – 2020.
Aquarela sobre papel, 106 x 154 cm (cada). Coleção da Fundação da Bienal Arte Cerveira,
in <https://soniacarvalho.com/Readymade-Choices-RGB>.

Fig. 88 Princípios geradores do projeto: Estudos de ações performativas em estúdio, 2019,
fonte própria.

Fig. 89 Princípios geradores do projeto: Estudos de ações performativas em estúdio, 2019,
fonte própria.

Fig. 90 Princípios geradores do projeto: Estudos de ações performativas em estúdio, 2019,
fonte própria.

Fig. 91 Princípios geradores do projeto: Estudos de ações performativas em estúdio, 2019,
fonte própria.

Fig. 92 Sónia Carvalho, “Anima e Animus: esgravatar o futuro”, 2018,
técnica mista, acrílico, grafite e spray, sobre papel, 140 x 116 cm, © Marisa Bernardes,
exposição individual WOMBAT, na Casa Azul, EMERGE, Torres Vedras, 2021. Curadoria Mafalda Duarte Barrela.

Fig. 93 Yves Klein, colaboração com Harry Shunk, János Kender, “Leap into the Void”, 1960,
coleção Fundação Roy Lichenstein,
in <https://www.moma.org/collection/works/175904>.

Fig. 94 Ana Mendieta, “Untitled (Glass on Body Imprints — Face), 1972,
impressão em gelatina de prata, 20, 3 x 25,4 cm,
in <http://browse.americanartcollaborative.org/object/puam/54821.html>.

Fig. 95 Chris Burden, “Trans-Fixed”, registro documental, California, 23 de Abril, 1974,
in http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2013/10/chris-burden-at-the-new-museum/.

Fig. 96 Bruce Nauman, “Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)”, 1967-1968,
MACBA Collection. MACBA Foundation, © Bruce Nauman, VEGAP, Barcelona, 2023,
in <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/nauman-bruce/dance-or-exercise-perimeter-square-square-dance>.

Fig. 97 Mona Hatoum, “Variations on Discord and Divisions”, 1984,
documentação em vídeo de ação ao vivo com capuz, faca, balde, escova, tinta vermelha, mesa, cadeiras, pratos, rim de boi cru, jornais na
Frente Ocidental, Vancouver. 27:45 minutos, apresentado no Meeting Points 6, 2012, HKW Berlin, Alemanha,
in <https://legacywebsite.front.bc.ca/events/variations-on-discords-and-divisions/>.

Fig. 98 Gina Pane, “Azione Sentimentale”, 9 de Novembro, 1973,
16 impressões fotográficas a preto e branco, juntamente com esboço em papel preparatório litografado e contidas numa caixa original de tecido
azul, 80 x 120 cm
in <https://www.artsy.net/artwork/gina-pane-azione-sentimentale-9-novembre-1973>.

Fig. 99 Joan Jonas, “Stream or River Flight or Pattern II”, *video still*, 2016,
instalação multimédia: paredes coloridas, desenhos de parede, 2 projeções de vídeo, Courtesy of the artist and Galleria Raffaella Cortese,
Milan,
in <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/44936/Joan-Jonas-Stream-or-River-Flight-or-Pattern-II>.

Fig. 100 “Womanhouse”, 1972,
catálogo original da exposição “Womanhouse”, desenhado por Sheila de Bretteville, cortesia do Through the Flower Archive.
in <https://www.thecollector.com/womanhouse-by-judy-chicago-and-schapiro/>.

Fig. 101 Sandy Orgel, “Linen Closet”, “Womanhouse”, 1972,
in https://emmatrinidad.wordpress.com/2016/01/30/apuntes-sobre-el-movimiento-artivista-feminista/01-womanhouse_sandy_orgel/.

Fig. 102 Martha Rosler, “Semiótica da Cozinha”, 1975,
vídeo (a preto e branco, com som), 6:09 min, Electronic Arts Intermix (EAI), na exposição “NO PLACE LIKE HOME”, Museu Coleção
Berardo, curadoria de Adina Kamien-Kazhdan e David Rockefeller, de 1 de Março a 3 de Junho, 2018,
fonte própria.

Fig. 103 Ukeles, “Washing/Tracks/Maintenance Outside”, performance, 23 Julho 1973,
Wadsworth Atheneum, Hartford, da série “Maintenance Art Performances”,
in <https://whitefeatherhunter.net/2022/08/06/call-for-artists-the-earthkeepers-handbook-ecoartspace/>.

Fig. 104 Eugènia Balcells, “En el cor de les coses”, 1998,
vídeo-instalação, sala Tinglado 2, em Tarragona, Espanha,
in <https://eugeniabalcellsfoundation.org/eugenia-balcells-biography>.

Fig. 105 “READY FOR BATTLE”, (com intervenção), Inês Osório e Sónia Carvalho, 2018,
Peso e impressão em chapa galvanizada 0.8 mm com vinil impresso 84 x 118 x 15 cm
fonte própria.

Fig. 106 “Struggle Like A (Wo)Man”, Inês Osório e Sónia Carvalho, 2018,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig. 107 Registos fotográficos da sessão fotográfica *in loco*, no Sport Club do Porto,
fonte própria.

Fig. 108 Registos fotográficos da sessão fotográfica *in loco*, no Sport Club do Porto,
fonte própria.

Fig. 109 Estatueta minoica da Deusa das Serpentes, aproximadamente de 1 600 anos a. C.,

Museu Heraklion Archaeological Museum, Heraclião, Grécia,
in <https://hav120151.wordpress.com/2016/07/04/a-grande-deusa-minoica/>.

Fig. 110 Ana Mendieta, “Esculturas Rupestres”, 1981,
série de 8 com 3, provas filme super-8mm transferido para média digital de alta-definição, preto e branco, sem som, duração: 9 minutos e 17 segundos
in <http://artbridges.emuseum.com/objects/10622/esculturas-rupestres-rupestrian-sculptures>.

Fig. 111 Ana Mendieta, “Esculturas Rupestres”, 1981,
série de 8 com 3, provas filme super-8mm transferido para média digital de alta-definição, preto e branco, sem som, duração: 9 minutos e 17 segundos
in <http://artbridges.emuseum.com/objects/10622/esculturas-rupestres-rupestrian-sculptures>.

Fig. 112 Ana Mendieta, “Esculturas Rupestres”, 1981,
série de 8 com 3, provas filme super-8mm transferido para média digital de alta-definição, preto e branco, sem som, duração: 9 minutos e 17 segundos
in <http://artbridges.emuseum.com/objects/10622/esculturas-rupestres-rupestrian-sculptures>.

Fig. 113 “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR”, Inês Osório e Sónia Carvalho, 2018,
dimensões variáveis,
fonte própria.

Fig.114 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig.115 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig.116 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig.117 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig.118 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig.119 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig.120 Sónia Carvalho, “Cleaning Nightmares”, performance, 2019,
Openstudio VIAABERTA: “sonho de uma noite de Verão”, Centro Comercial Mota Galiza, Porto, © André Henriques,
fonte própria.

Fig. 121 Exercícios de relaxamento e de contato, 2019
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 122 Exercícios de relaxamento e de contato, 2019
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 123 Exercícios de relaxamento e de contato, 2019
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 124 Exercícios de meditação em movimento, caminhada lenta e respiração consciente, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 125 Exercícios de meditação em movimento, caminhada lenta e respiração consciente, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 126 Exercícios performativos, partir do gesto de varrer, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 127 Exercícios performativos, partir do gesto de varrer, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 128 Exercícios performativos, partir do gesto de varrer, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 129 Exercícios performativos, partir do gesto de varrer, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 130 Exercícios performativos a partir do gesto de lavar, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 131 Exercícios performativos a partir do gesto de lavar, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 132 Exercícios performativos a partir do gesto de lavar, 2019,
registro documental, © Marisa Bernardes,
fonte própria.

Fig. 133 QR Code de vídeo documental, 2019,
© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 134 Realização da rodilha, 2019

fonte própria.

Fig. 135 Realização da rodilha, 2019

fonte própria.

Fig. 136 Exercícios performativos na casa da Incluir + na fonte do jardim do Choupal, Torres Vedras, 2019

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 137 Exercícios performativos na casa da Incluir + na fonte do jardim do Choupal, Torres Vedras, 2019

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 138 Exercícios performativos na casa da Incluir + na fonte do jardim do Choupal, Torres Vedras, 2019

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 139 QR Code de vídeo documental, 2019

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 140 Exercícios performativos na casa. Experiências corporais com a tinta vermelha. Improvisações de contato, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 141 Exercícios performativos na casa. Experiências corporais com a tinta vermelha. Improvisações de contato, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 142 Exercícios performativos na casa. Experiências corporais com a tinta vermelha. Improvisações de contato, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 143 Exercícios performativos na casa. Experiências corporais com a tinta vermelha. Improvisações de contato, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 144 Estudos da narrativa performativa para a performance “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 145 Instalação fotográfica, Festival Novas Invasões, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 146 Instalação fotográfica, Festival Novas Invasões, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 147 Instalação fotográfica, Festival Novas Invasões, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 148 Instalação fotográfica, Festival Novas Invasões, 2019,

© Marisa Bernardes,

fonte própria.

Fig. 149 QR Code, Sónia Carvalho, vídeo-performance, “Fricção (In)Temporal” (esquerdo), 2020,

duração, loop,

fonte própria.

Fig. 150 Sónia Carvalho, *Still* da vídeo-performance, “Fricção (In)Temporal”, 2020,

duração, loop,

fonte própria.

Fig. 151 QR Code, Sónia Carvalho, vídeo-performance, “Fricção (In)Temporal” (direito), 2020,

duração, loop,

fonte própria.

Fig. 152 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 153 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 154 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 155 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 156 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 157 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 158 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,

© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 159 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 160 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 161 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 162 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 163 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 164 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 165 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 166 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 167 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 168 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 169 Sónia Carvalho, “Struggle Like A (Wo)Man #1”, Performance coletiva, Torres Vedras, 2019,
© Marisa Bernardes

Fonte própria

Fig. 170 Sónia Carvalho, performance instalativa multimédia “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, (25/10/2020), galeria Ana Lama,
Lisboa,

registro fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 171 *Printscreens* Vídeo pelo Zoom, durante a residência OCA,

© Renata Felinto (imagem direita).

Fig. 172 *Printscreens* Vídeo pelo Zoom, durante a residência OCA,

© Carlos Monroy (imagem esquerda)

Fig. 173 *Printscreens* do Vídeo gerado no Zoom, no telemóvel, durante a residência OCA, 2020

© publicação no Instagram por Sol Casal.

Fig. 174 *Printscreens* do Vídeo gerado no Zoom, no telemóvel, durante a residência OCA, 2020

© publicação no Instagram por Sol Casal.

Fig. 175 *Printscreens* Vídeo pelo Zoom, durante a residência OCA, 2020,

© publicação no Instagram por Ana Velar.

Fig. 176 *Still* dos vídeos realizado por Zoom, dos encontros diários das performers Sónia Carvalho e Casal Sol, 2020, fonte própria.

Fig. 177 *Still* dos vídeos realizado por Zoom, dos encontros diários das performers Sónia Carvalho e Casal Sol, 2020, fonte própria.

Fig. 178 QR Code dos vídeos das primeiras experiências performáticas (Zoom): Sol Casal e Sónia Carvalho, 2020, fonte própria.

Fig. 179 QR Code dos vídeos das primeiras experiências performáticas (Zoom): Sol Casal e Sónia Carvalho, 2020, fonte própria.

Fig. 180 QR Code de samples gravados e editados, 2020, fonte própria.

Fig. 181 QR Code de samples gravados e editados, 2020, fonte própria.

Fig. 182 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registo fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 183 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registo fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 184 QR Code do vídeo Sónia Carvalho, “Esfregar o *OLHO*”, 2020,

tempo: Loop

Fonte própria.

Fig. 185 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registo fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 186 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registro fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 187 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registro fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 188 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registro fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 189 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registro fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria.

Fig. 190 Qr Code de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa,

fonte própria.

Fig. 191 *Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020),), galeria Ana Lama, Lisboa,

fonte própria.

Fig. 192 QR Codes de samples gravados e manipulados com controlador externo em tempo real, durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa,

fonte própria.

Fig. 193 QR Codes de samples gravados e manipulados com controlador externo em tempo real, durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa,

fonte própria.

Fig. 194 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa,

registro fotográfico © Stratos Ntontsis,

fonte própria

Fig. 195 Qr Code de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, (25/10/2020), Lisboa.

Fig. 196 *Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa,

fonte própria.

Fig. 197 *Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 198 QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 199 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa, registo fotográfico © Stratos Ntontsis, fonte própria

Fig. 200 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa, registo fotográfico © Stratos Ntontsis, fonte própria

Fig. 201 QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 202 *Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 203 QR Code de registo etnográfico da Cantiga “Mãe dos Trabalhos”, por Sara Grenha e respetiva letra, fonte própria.

Fig. 204 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa, registo fotográfico © Stratos Ntontsis, fonte própria

Fig. 205 QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 206 *Video Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 207 Sónia Carvalho, “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, performance instalativa multimedia (25/10/2020), Galeria Ana Lamas, Lisboa, registo fotográfico © Stratos Ntontsis, fonte própria

Fig. 208 QR Code do vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance. “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 209 *Still* de vídeo gerado ao vivo a partir da plataforma Zoom durante a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino, Sónia Carvalho, (25/10/2020), galeria Ana Lama, Lisboa, fonte própria.

Fig. 210 Vídeo documental da performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, Sónia Carvalho, 2020. fonte própria.

Fig. 211 Sónia Carvalho, *Still* da video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 212 QR Code da video-performance “The Gnome”, Sónia Carvalho, 2021, 2’33”, fonte própria.

Fig. 213 Sónia Carvalho, *Still* do video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 214 Sónia Carvalho, desenhos de *storyboard*, assim como apontamentos concetuais para a realização das gravações vídeo, acompanhados de recolha de textos do livro, fonte própria.

Fig. 215 Sónia Carvalho, desenhos de *storyboard*, assim como apontamentos concetuais, para a realização das gravações do vídeo, acompanhados de recolha de textos do livro, fonte própria.

Fig. 216 Sónia Carvalho, *Still* da video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 217 Sónia Carvalho, *Still* da video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 218 Sónia Carvalho, *Still* da video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 219 Sónia Carvalho, *Still* da video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 220 Sónia Carvalho, *Still* da video-performance “The Gnome”, 2021, fonte própria.

Fig. 221 Sónia Carvalho, instalação do vídeo “The Gnome”, 2021 e da peça “Nahui Ollin”, 2017-2021, TRANSATLÂNTICO, 2021, @ Fiska, Porto, © Rafael Pinto.

Fig. 222 Sónia Carvalho, instalação do vídeo “The Gnome”, 2021, TRANSATLÂNTICO, 2021, @ Fiska, Porto. fonte própria.

Fig. 223 QR Code de um excerto do vídeo “The Gnome”, Sónia Carvalho, 2021 fonte própria.

TABELA 1 - Social, Mythological and Religious Elements in Pre-Axial and Axial Thought.

TABELA 2 - Three Vectors in Transpersonal Development.

TABELA 3 - Quadro das Deusas, desenhado por Jean Shinoba

TABELA 4 - Quadro das Deusas, desenhado por Jean Shinoba.

TABELA 5 - Quadro das Deusas, desenhado por Jean Shinoba.

ANEXO 0. TESTEMUNHOS DA PERFORMANCE “P.O.R.T.A.L” (2011), PORTO

a) Testemunho de João Gigante

Lembrar-me da performance da Sónia...

A noite estava a aparecer, sei que pouco tempo passava da minha apresentação ter terminado, mas havia algo especial ainda por acontecer.

Já passou muito tempo, penso que terá sido em 2011, as memórias construídas por vezes reformulam realidades, talvez seja esta a beleza de uma percepção que se adapta.

Contudo, lembro-me que me marcou a força e a beleza da performance da Sónia... perto de uma árvore, e tendo visto de forma fugaz, um corpo suspenso demarcava uma relação com o espaço, existe como que um recorte do tempo, uma desmaterialização sobre o solo, deixando que o espectador sentisse sem ter de o fazer. A suspensão pelo cabelo, a leveza de algo tão intenso, sublinhada pela roupa que se permitia à imaginação e aos espelhos que circundavam o pescoço, onde o rosto ganhava destaque.

Lembro-me de ver isto também fotografado pelo Paulo Pimenta, e isto aumentou a criação de memórias paralelas, mas na verdade, tudo aquilo que aconteceu ficará marcado como um ciclo de performance onde a Sónia se eleva do solo, revelando uma relação pertinente de pensamento sobre o mundo que vivemos, sobre o mundo que existe além daquele que os nossos pés pisam... a criação de espaços, o passado revisitado deixa-me sempre com este receio de poder falhar. Acontece-me o mesmo com as memórias familiares, que guardo e reinvento. Lembrar-me da performance da Sónia...

João Gigante⁷⁵⁵, 1986, natural de Viana do Castelo, é licenciado em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes do Porto e realizou o Mestrado em Comunicação Audiovisual (fotografia) na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Mantém o seu percurso entre a prática das artes plásticas, tendo exposto o seu trabalho em diversas exposições. O seu trabalho complementa as diferentes áreas de atuação plástica, como a fotografia, o vídeo, a sonoplastia, a instalação e o desenho.

b) Testemunho e reflexão de Patrícia Oliveira

Na altura organizávamos workshops com performers portugueses como o Albuquerque Mendes ou o Manuel Barbosa...assistíamos às performances uns dos outros, sentia que havia uma vontade de fazer, expressar, ativar socialmente através deste meio. Cada um (na altura estudantes das Belas Artes do Porto dos diversos cursos) fazíamos e experimentávamos o espaço público. Trazíamos um grau de intimidade, de interioridade para o imenso do espaço público através da apropriação simbólica de ritos, de modos, de matérias, imagens, símbolos, sons e gestos, dar corpo e expandir o mesmo dentro da narrativa e universo de cada um. Experimentava-se muito e isso era muito fértil...

O trabalho da Sónia Carvalho atraía-me particularmente pois reconhecia e reconheço uma procura, uma inquietação por algo que é anterior a nós. Ao falar do nós, recordo-me que nesse dia estavam presentes muitas

⁷⁵⁵ <https://joaogigante.pt/>, consultado a 27 de Outubro de 2023.

peessoas...Há algo que nos impele a escolher os meios, os processos, algo que nos atrai e que nos liga enquanto artistas...chamo-lhe inquietação. Uma inquietação do fazer artístico no feminino, no coletivo. Criar um ritual, apropriarmos-nos de símbolos, e nessa apropriação aprender com eles. Encontrar outros, os nossos nesse caminho. Descobrir e criar outros espaços...criar mais espaço, às vezes é disso que se trata... Partilhar um corpo e um estado não teatralizado, mas vivido. O som de uma ação coletiva, a ideia de combate, de luta dada pelo ritmo do som dos pauliteiros de silêncio, de tensão coletiva e de meditação são imagens, impressões que ficaram desta presença. Associei esta performance a uma ideia de ascensão, de verticalidade e de profundamente português e feminino. Uma meditação coletiva, onde o adorno dos espelhos no cimo do corpo refletiam algumas luzes da noite e dialogavam com o adorno têxtil dos coletes dos Pauliteiros e com a ideia de passagem. O elemento espelho carrega esta ideia de passagem para dentro de si mesmo e ao mesmo tempo para outro sítio, lugar ou tempo. Dizem que também afasta as energias, cargas mais pesadas...no folclore antigo era muitas vezes usado para proteger os animais, os carros de bois por exemplo quando eram enfeitados nos dias de festa.

Como artista a minha identificação com esta performance da artista e amiga Sónia Carvalho dá-se ao nível da metodologia usada, da prática e no uso da matéria cabelo, particularmente do seu próprio cabelo para significar e criar a partir do seu uso, da sua colocação no espaço, uma expansão de cargas simbólicas associadas a este elemento no feminino por um lado e por outro a criação de tensão no público pela colocação/suspensão no espaço, aqui a suspensão do corpo através do cabelo. Este uso do cabelo, em torno do cabelo, de objetos que se relacionam com o mesmo, do lugar que ocupa em relação ao corpo, da(s) metáfora(s) criada(s) e narrada(s) através desta matéria, parecem-se ser modos de criação extremamente conectados com o criar no feminino e em português, mas um português que vai buscar algo remoto do fazer, tão remoto que não sabemos de onde vem, mas sabemos usar e criar a partir daí, porque temos conosco essa memória talvez no subconsciente, esse algo que nos atrai como matéria, que respira e que pulsa para lá da nossa consciência como artistas mulheres performers. Podemos não saber nitidamente porque fazemos, mas sabemos que estamos a fazer bem feito, com qualidade e esse saber-fazer não pertence só aquele que faz no presente.

Patrícia Oliveira⁷⁵⁶ (1983) é escultora e professora na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho em Guimarães. Mestre em escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tem uma visão lata do campo que esta área compreende. Desenvolve projetos de índole transdisciplinar com enfoque no espaço público e nas questões ligadas ao corpo e à sua performatividade, partindo da experimentação e investigação de múltiplos meios e tecnologias.

⁷⁵⁶ <https://www.patriciaoliveira.pt/>, consultado a 27 de Outubro de 2023.

ANEXO 1. PRODUÇÃO ARTÍSTICA / CIENTÍFICA

1.1. Prêmios

2022

- Prémio Aquisição da XXII Bienal Internacional de Arte de Cerveira⁷⁵⁷, sob o tema “WE MUST TAKE ACTION! DEVEMOS AGIR!”, (16 de Julho, a 31 de Dezembro, 2022), diretora artística Helena Mendes Pereira, com a obra “Readymade Choices (RGB)”⁷⁵⁸, 2018-2020.

- Seleccionada para a Open Call — prémios / awards 2011-2021⁷⁵⁹, com a performance coletiva “Struggle Like A (Wo)Man #1, 2019”, juntamente com uma seleção de estudantes e alumni da FBAUL. Lançamento do catálogo⁷⁶⁰ no Dia das Belas-Artes — 25 de outubro de 2022.

1.2. Bienais de Arte Contemporânea

2023

- 5ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE GAIA 2023 | Bienal das Causas, na exposição (8 de Abril, a 8 de Julho, 2023), "ARTISTAS CONVIDADOS", com a pintura “*Anima e Animus: esgravatar o futuro*”, 2018, Vila Nova de Gaia, curadoria Agostinho Santos.

2022

- XXII Bienal Internacional de Arte de Cerveira, sob o tema “WE MUST TAKE ACTION! DEVEMOS AGIR!”, (16 de Julho, a 31 de Dezembro, 2022), diretora artística Helena Mendes Pereira, com a obra “Readymade Choices (RGB)”, 2018-2020.

- Linha de Água — Bienal de Arte Contemporânea de Trás-Os-Montes⁷⁶¹, (29 de Junho a 29 de Setembro, 2022), curadoria de Filipe Rodrigues e Inês Falcão, com o desenho “Nem tudo o que parece é!”, 2014, Macedo de Cavaleiros, artista convidada.

1.3. Exposições / Performances / outros

2023

- AS VOZES DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA. El paisaje que habla – Marco teórico y referencias culturales interdisciplinares. México, Portugal y España como escenarios. Exposição coletiva, (6 de Dezembro 2023 / Janeiro 2024), Pavilhão de Exposições da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, curadoria Pedro Maia⁷⁶².

⁷⁵⁷ <https://www.xxii-bienal.bienaldecerveira.pt/premiados.html>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁵⁸ <https://soniacarvalho.com/Readymade-Choices-RGB>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁵⁹ <https://www.belasartes.ulisboa.pt/premios-2011-2021/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁰ https://issuu.com/fbaul/docs/fbaul_2011-21, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶¹ <https://www.facebook.com/bienalartetrasmontes>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶² <https://pedromaia.eu/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

- PERSPETIVA 24, exposição coletiva, curadoria de Helena Mendes Pereira e João Ribas, (28 de outubro de 2023, até 24 de fevereiro, 2024), Fórum Cultural de Cerveira⁷⁶³, Vila Nova de Cerveira.

- REFLEXOS — da 6ª edição, do PORTO FEMME - International Film Festival⁷⁶⁴, exposição coletiva, (12 a 26 Abril) com o vídeo-Performance "THE GNOME"⁷⁶⁵, Máus Hábitos⁷⁶⁶, Porto, 2023.

- Podcast "Sala de Museu"⁷⁶⁷ de Helena Mendes Pereira⁷⁶⁸⁷⁶⁹, (on-line desde 27 de Abril, 2023).

- 5ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE GAIA 2023 | Bienal das Causas, na exposição (8 de Abril, a 8 de Julho, 2023), "ARTISTAS CONVIDADOS", com a pintura "*Anima e Animus: esgravatar o futuro*", 2018, Vila Nova de Gaia, curadoria Agostinho Santos.

2022

- Participação na Feira do Livro de Arte — FLA22, produzida pela EMERGE⁷⁷⁰, (13 a 22 de Maio, 2022), com o livro de artista "Invisibilidades e Forças" edição numerada, na Casa Azul, Torres Vedras.

- DIY Porto Performance Artists: Index & Scores⁷⁷¹ é um projeto idealizado por Beatriz Albuquerque, que engloba a partilha online de "scores" ou instruções de performances realizadas no distrito do Porto, promovendo uma perspetiva transnacional como plataforma de partilha e comparação dos processos entre a performance presencial e a intemporalidade do digital. Seleccionada com a performance ritual "P.O.R.T.A.L. #1", 2011⁷⁷². Criação, gestão e comunicação: Beatriz Albuquerque - Sistema: MYGEST (PT) - Tradução e comunicação: Louffa Press, Film on Sound (USA). O arquivo está online e ativo desde Março de 2022.

- Exibição do vídeo-performance "THE GNOME", 2021, para concerto para piano da obra "Quadros de uma exposição" (1874) do compositor russo Modest Mussorgsky (1839-1881), interpretado por Alexander Stretile, apresentado no contexto Encontros no Auditório | Promenade 21 — no Cine Teatro Eduardo Brazão, em V N Gaia, 29 de Janeiro, 2022.

2021

- ARTECH 2021: HYBRID PRAXIS – ART, SUSTAINIBILITY & TECHNOLOGY. 10th INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL AND INTERACTIVE ARTS⁷⁷³, (13 a 15 de Outubro), Aveiro, Portugal, com a performance "PERSÉFONE", com a participação de Teresa Cabral

⁷⁶³ <https://bienaldecerveira.pt/forum-cultural-de-cerveira/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁴ <https://www.facebook.com/portofemme>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁵ <https://soniacarvalho.com/The-Gnome>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁶ <https://www.maushabitos.com/events/230412-reflexos/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁷ <https://open.spotify.com/episode/0r9xjeyEEmYGIGuYpHmN8C?si=xTgJubgrRK652nt2Ax8irg>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁸ <https://open.spotify.com/show/3HeXE5ATueRDTXyeZKo2L>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁶⁹ <https://www.facebook.com/helenaamendespereira>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷⁰ <https://www.emerge-ac.pt/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷¹ <https://www.artperformance.net/pt/>, de momento está em reestruturação.

⁷⁷² <https://soniacarvalho.com/PORTAL-1>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷³ <http://2021.artech-international.org/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

Marques⁷⁷⁴(cantora lírica) e Miguel Branco⁷⁷⁵(Terapeuta de Medicina Chinesa) a 13 de Outubro, Aveiro, Portugal, 2021.

- Exhibition production team em ARTECH 2021: HYBRID PRAXIS – ART, SUSTAINABILITY & TECHNOLOGY. 10th INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL AND INTERACTIVE ARTS, de 13 a 15 de Outubro, Aveiro, Portugal.

- UmbigoLAB⁷⁷⁶, é uma plataforma baseada num sistema de rede social e networking. É um projeto de parceria com a Fundação Millenium composto por artistas e curadores, e tem como objetivo criar sinergias e estabelecer uma onda colaborativa nos vários espetros do sistema da arte. Em Outubro passei a fazer parte do painel de artistas.

- TRANSATLÂNTICO, exposição coletiva, (5 de Setembro, a 15 de Outubro, 2021), no espaço FISGA, Porto. Com instalação, da vídeo-performance “The Gnome”, 2021 e o chapéu de cerimónia “Nahui Ollin”, 2017-2021.

- Exibição da vídeo-performance, “The Gnome”, (2021), para concerto de piano, interpretação da sinfonia de Mussorgski: “Pictures at an Exhibition: A Remembrance of Viktor Hartmann”, apresentado no "Pian_Ar Livre: Quadros de uma Exposição", no contexto do projeto VIVER ao VIVO⁷⁷⁷, interpretado por Tracy Tang⁷⁷⁸, piano (EUA), (10/07/2021), no Castelo de Linhares da Beira.

2020

- THE PERFORMER⁷⁷⁹, exposição coletiva internacional, Millepiani Exhibition Space (15 de Outubro a 9 de Novembro), Roma, Italia. Com fotografia documental da performance “Struggle Like A (Wo)Man #1, 2019, por Marisa Bernardes.

- “ARQUÉTIPO(GRAFIA) OBSCURA DO FEMININO⁷⁸⁰, (2020), performance instalativa multimédia colaboração da artista/performer Sol Casal (BR) e a participação da Cantadeira Sara Grenha. Pop-up da performance com transmissão on-line. Show Room com apresentação da vídeo-performance: “Fricção (IN)Temporal”, (2020), (a 25 de Outubro), Galeria Ana Lama⁷⁸¹, Lisboa.

- TRANSMETATLANTICUS, residência Artística Internacional Oca em versão *online*, no âmbito das atividades da 20ª Semana Universitária UnB, (21 a 25 de setembro), produzida pela EMERGE⁷⁸² e pela Casa Niemeyer⁷⁸³. “Transmetatlanticus” resultou numa ação coletiva *online*, durante 10 dias, Com a

⁷⁷⁴ <https://www.instagram.com/teresacabralmarques/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷⁵ <https://www.mctm.pt/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷⁶ <https://www.umbigolab.com/pt/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷⁷ <https://viveraovivo.pt/roteiros/#roteiroII>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷⁸ <https://www.tracyttang.com/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁷⁹ <https://www.loosenart.com/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸⁰ <https://soniacarvalho.com/Arquetipo-Grafia-Obscura-do-Feminino>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸¹ <https://www.galeriaanalama.org/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸² <https://www.emerge-ac.pt/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸³ <https://www.facebook.com/unb.casaniemeyer/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

participação de vários artistas residentes no Brasil, Carlos Monroy, Cecília Lima, Gustavo Von Ha, Renata Felinto e Sol Casal; e em Portugal Carolina Grilo Santos, Ines Norton, Ludmila Queirós e Sónia Carvalho, e na apresentação ao vivo de uma ação performativa digital na plataforma streaming (25/09/2020). Sendo que esta obra passou a integrar o acervo da Casa Niemeyer e da EMERGE.

- #RESPIRARTSY⁷⁸⁴, com uma seleção de vários vídeos Art. Uma proposta do artista visual e Performer Colombiano Carlos "Marilyn" Monroy⁷⁸⁵, integrada na programação de 1MONTH- ROY⁷⁸⁶, na primeira ação do projeto Sala de Acontecimentos, do canal Residência Fonte, no YouTube, no mês de setembro de 2020. Esta ação foi escolhida como a melhor performance live de 2020 pelo público da Revista Select (Br).

- PALIMPSESTO, exposição coletiva, no Museu de Penafiel⁷⁸⁷, curadoria de Manuela Lopes, de 17 de Janeiro a 9 de Fevereiro, 2020.

2019

- STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1⁷⁸⁸, Sónia Carvalho, 2019, performance coletiva, foi um dos projetos selecionados ao abrigo do programa de estímulo à criação promovido pela Câmara Municipal de Torres Vedras. Curadoria, Jorge Reis; gestão do projeto, Daniela Ambrósio; fotografia, Marisa Bernardes; figurinos Guita Gonçalves; participação das performers, Maria Inez Espírito Santo, Filipa Miranda, Inês Nunes, M. Pires de Oliveira, Graça Pereira, Maria Carmo Moreira, Maria Eduarda Sousa, e Odete Mendes, produção EMERGE; parceiros, Associação Incluir+ e Câmara Municipal de Torres Vedras. Tendo sido apresentada no âmbito do Festival Novas Invasões⁷⁸⁹, 2019.

- “Novas Babilónias”, exposição coletiva, Acácio de Carvalho, Gil Maia, Mafalda Santos, Manuela Pimentel, Paulo Moreira e Sónia Carvalho, realizada na Zet Gallery, (6 de Julho a 7 de Setembro de 2019), em Braga, com a curadoria de Helena Mendes Pereira.

2018

- COCREATIVECONNECTIONS 7” Sport Club do Porto, (24 de Novembro a 1 de dezembro), Porto. Com a instalação “Struggle Like A (Wo)Man” e “Ready For Battle”, 2018, Inês Osório e Sónia Carvalho. Curadoria de Filipe Garcia.

- “KonsolidArte” – second edition, Festival Anual de Arte, 25 de novembro, Díli (Timor-Leste). Apresentação do vídeo documental da performance PORTAL #1, 2011.

⁷⁸⁴ <https://www.instagram.com/explore/tags/respirartsy/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸⁵ https://www.instagram.com/carlos_monroy_visual_arts/, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸⁶ <https://www.instagram.com/explore/tags/1monthroy/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸⁷ <https://www.pportodosmuseus.pt/2020/01/14/exposicao-palimpsesto-no-museu-municipal-de-penafiel/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸⁸ <https://soniacarvalho.com/Struggle-Like-A-Wo-Man-1>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁸⁹ <https://novasinvasoes.pt/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

- M A N I F E S T O D O Q I, performance, a 17 de Novembro, 2018. VIA ABERTA, mostra de artes plásticas e performativas no ARTES, Curadoria de Luísa Mota. José Almeida Pereira, José Maia e José Oliveira Porto.

- PENSAMENTO E RISCO, exposição internacional de livros de artista, (3 de Agosto a 15 de setembro), Auditório Municipal de Gondomar, Gondomar. Curadoria de Agostinho dos Santos.

- WHAT COMES BEFORE, residência artística, (11 a 15 de Julho), com Vanessa Fernandes, Teresa Fabião e Rebecca Moradalizadeh, no Festival dos Canais, Aveiro, inserido no projeto City Lab. Curadoria de Paulina Almeida.

- Assistente de Produção no evento “O Museu como Performance”, (8 a 9 de Setembro), no Museu de Serralves, Porto

1.4. Workshops

2020

- "Mitologia Corporal"⁷⁹⁰ workshop orientado por Teresa Fabião⁷⁹¹ (26 e 27/09/2020), [12h de Formação].

- “SENSORIUM” workshop de dança e experiência do corpo, no espaço Mosaico – Plataforma de projetos inclusivos artísticos e educativos, (15 de Fevereiro de 2020), Braga.

- Participação no grupo online de leitura e reflexão sobre o livro “Mulheres que correm com os lobos”, orientado por Maria Inez Espírito do Santo.

2019

- “Cleaning the house”, workshop, da artista Marina Abramovic, (22 a 25 de Abril, Grécia, produzido pelo MAI (Marina Abramovic Institut).

2018

- Workshop com Julie Nioche, no âmbito do Festival DDD, (7 de maio) Fundação de Serralves, Porto.

- “Aquecimento Paralelo”, workshop no âmbito do Festival DDD, (29 de abril) Teatro Campo Alegre, Porto.

- “Dance in Ritual”, exploração de “Dance in Ritual”, a partir do Candomblé, Butoh e Dança Contemporânea; dirigido por Benjamin Abras, Yuko Kominamini e Joana Von Mayer, (1 a 5 de Março) Teatro Rivoli, Porto.

⁷⁹⁰ <https://www.facebook.com/100063612938497/videos/2522178378072399>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹¹ <https://linktr.ee/teresafabiao>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

1.5. Publicações

2022

- “FBAUL 2011*22 PRÉMIOS AWARDS”, edição FBAUL, 2022. Depósito legal: 978-989-894473-3.
- “WHE MUST TAKE ACTION! XXII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE CERVEIRA” (19 de Julho a 31 Dezembro 2022), edição Fundação Bienal de Cerveira. Depósito legal: 602455/22.
- AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema Arte, Tecnologia, Comunicação⁷⁹², (22 a 31 de Julho), com a publicação “Corpo performativo e Psique. Aproximações aos métodos de investigação transdisciplinares: psicologia transpessoal e performance-ritual.”, por Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.
- RIACT— Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia, coord. José Quaresma — é uma publicação dedicada à Investigação artística, Projectos Artísticos e Questões Tecnológicas, editada pela FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). A Revista é exclusivamente digital, operando em acesso aberto (*open access*), conectando-se a várias plataformas existentes para esse fim. Publicação na RIACT n.o 4⁷⁹³, com o artigo “WOMBAT: da simbiose — artista e curadora — à criação do projeto expositivo”, por Sónia Carvalho e Mafalda Duarte Barrela.

2021

- ARTECH 2021: HYBRID PRAXIS – ART, SUSTAINIBILITY & TECHNOLOGY. 10th INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL AND INTERACTIVE ARTS⁷⁹⁴, (13 a 15 de Outubro), Aveiro, Portugal, com o ArtWork “Represent(ação) do corpo feminino: mitologias”⁷⁹⁵, Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.
- Fugas e interferências – VI International Performance Art Conference⁷⁹⁶, (30 de Setembro, 1 e 2 de Outubro), Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Com a publicação ““GRAFÍAS” del cuerpo arquetipo (interacción): represent(acción) del Dios Hembra (arte y tecnología)”⁷⁹⁷, Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.
- AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema Arte, Tecnologia, (28 de Julho a 1 de Agosto). Com a publicação⁷⁹⁸ “Arquetipo(grafia) obscura do feminino”, 2020. Performance instalativa multimédia

⁷⁹² <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/issue/view/avancacinema2022>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹³ <https://riact.belasartes.ulisboa.pt/n-4/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹⁴ <http://2021.artech-international.org/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹⁵ Livro de atas: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3483529.3483788>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹⁶ <https://fugaseinterferencias.com/anos-anteriores/congreso-fi-2021/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹⁷ Livro de atas: <https://fugaseinterferencias.com/actas-2021/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁷⁹⁸ Livro de atas <https://avanca.org/PT/publicacao.php>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

com a colaboração da artista/performer Sol Casal (Br) e a participação da Cantadeira Sara Grenha, na Galeria Ana Lama, (25/10/2020), Lisboa.”, por Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.

2019

- “Portuguese Emerging Art 2019 (PEA2019)”, edição EMERGE, Outubro de 2019. ISBN: 978-989-20-9994-1, Legal Deposit Number: 463266/19

- ICOCEP 2ND EDITION⁷⁹⁹ – International Congress on Contemporary European Painting, (8 a 11 de Abril) na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com a publicação “Corpo Transpessoal – O contributo da performance espiritual para a construção pictórica”⁸⁰⁰.

1.6. Comunicações

2022

- AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema Arte, Tecnologia, Comunicação⁸⁰¹, (22 a 31 de Julho), com a comunicação “Corpo performativo e Psique. Aproximações aos métodos de investigação transdisciplinares: psicologia transpessoal e performance-ritual.”, por Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.

2021

- Fugas e interferências – VI International Performance Art Conference⁸⁰², (30 de Setembro, 1 e 2 de Outubro), Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Com a publicação ““GRAFÍAS” del cuerpo arquetipo (interacción): represent(acción) del Dios Hembra (arte y tecnología)”⁸⁰³, Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.

- AVANCA | CINEMA - Conferência Internacional Cinema Arte, Tecnologia, (28 de Julho a 1 de Agosto). Com a comunicação “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020. Performance instalativa multimédia com a colaboração da artista/performer Sol Casal (Br) e a participação da Cantadeira Sara Grenha, na Galeria Ana Lama, (25/10/2020), Lisboa.”, por Sónia Carvalho e Paulo Bernardino Bastos.

2019

- Encontro de Investigação – Arte e Design (EnIAD)⁸⁰⁴ que se realizou na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, (1 a 3 de Outubro de 2019), com a comunicação “Corpo Transpessoal: O contributo espiritual da Performance para a construção pictórica” (V2).

⁷⁹⁹ <https://www.icocep.com/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁸⁰⁰ Livro de atas: https://www.researchgate.net/publication/341114634_International_Congress_on_Contemporary_European_Painting_-_2nd_edition2019_PROCEEDINGS_BOOK, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁸⁰¹ Livro de atas: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/issue/view/avancacinema2022>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁸⁰² <https://fugaseinterferencias.com/anos-anteriores/congreso-fi-2021/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁸⁰³ <https://fugaseinterferencias.com/actas-2021/>, consultado a 27 de Setembro, 2023.

⁸⁰⁴ <http://eniad.belasartes.ulisboa.pt/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

- ICOCEP 2ND EDITION⁸⁰⁵ – International Congress on Contemporary European Painting, (8 a 11 de Abril) na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com a comunicação “Corpo Transpessoal – O contributo da performance espiritual para a construção pictórica”.

⁸⁰⁵ <https://www.icocep.com/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

ANEXO 2. WORKSHOPS

[2020] "**Mitologia Corporal**"⁸⁰⁶ workshop orientado por Teresa Fabião⁸⁰⁷ (26 e 27/09/2020), [12h de Formação].

Desenvolvido a partir do ‘Life/ Art Process’ que trata de uma abordagem holística de artes expressivas criada por Anna Halprin (EUA). Um método que usa diferentes linguagens como dança, somática, desenho, narrativa, e se centra na arte como desenvolvimento pessoal e coletivo. Através desta exploração pluridisciplinar, os participantes revisitam determinadas memórias, crenças e bloqueios associados a cada parte corporal, para se permitirem viver processos transformadores e deste modo reformular a sua mitologia pessoal identificando e reescrevendo a sua própria história.⁸⁰⁸



Registos fotográficos do workshop “Mitologia Corporal”, 2020, © Gonçalo Carvalhais.

[2020] “**SENSORIUM**” *workshop* de dança e experiência do corpo, produzido pelo espaço Mosaico – Plataforma de projetos inclusivos artísticos e educativos⁸⁰⁹, e conduzido pelos dois bailarinos Yumma Mudra e Michel Raji — autores do projeto “Trance Lucid Dance”⁸¹⁰, (15 de Fevereiro de 2020), Braga.

⁸⁰⁶ <https://www.facebook.com/100063612938497/videos/2522178378072399>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸⁰⁷ <https://linktr.ee/teresafabiao>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸⁰⁸ Vídeo documental do workshop — <https://www.facebook.com/teresa.fabiao1/videos/2572906562860880>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸⁰⁹ <https://www.facebook.com/events/2500774986831028/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹⁰ <https://www.tiffanigyatso.com/rajimudra>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

O workshop desenvolveu-se a partir de uma ativação cardiopulmonar do sopro e de uma pesquisa do corpo e de gestos, no contexto dos ritmos de músicas populares típicas de países Lusófonos; uma vez que, para além das formas diversas do folclore de cada povo, temos sempre em comum um lugar, um ritmo e uma estrutura do corpo humana, para a partir deles gerar movimentos orgânicos únicos — improvisações, cantos, situações não programadas, etc.. Este *workshop* serviu como ferramenta para a inclusão da respiração consciente nos movimentos performativos, de modo a potenciar estados meditativos.



Registos fotográficos do workshop “SENSORIUM”, 2020.

[2019] “**Cleaning the house**”⁸¹¹, *workshop* da artista Marina Abramovic, (22 a 25 de Abril), Grécia, produzido pelo MAI (Marina Abramovic Institut).

Marina Abramovic desenvolveu um método próprio, ao longo dos últimos 40 anos, de forma a preparar os seus alunos para performances de longa duração e oferecer ferramentas próprias para lidar com os desafios físicos psíquicos e espirituais. Consiste numa série de exercícios e rituais que contribuem para um *reset* para o corpo e preparam para a performance. Em “Cleaning the house os participantes são privados de comer, e não é permitido o uso de qualquer tecnologia, inclusive o relógio. Além do mais permanecem em silêncio durante 4 a 5 dias. A edição do workshop que participei foi facilitada por Paula Garcia⁸¹², Lynsey Peisinger⁸¹³, Billy Zhao⁸¹⁴ e Virginia Mastro Giannaki⁸¹⁵.

O nosso grupo foi constituído por treze participantes. E ficamos numa antiga quinta da família do Lord Byron, rodeada um ambiente bucólico, com bosques, jardins e um pomar. No dia anterior ao início do workshop fomos distribuídos pelos vários quartos da casa.

Durante os quatro dias escrevi um diário dos registos das atividades e rotinas, bem como das experiências pessoais e artísticas, que se repercutiram num processo de transformação do meu estado físico, emocional e espiritual. Partilho alguns excertos do mesmo — em itálico — oportunamente.

DAY 1 (22 Abril, 2019)

Passsei a noite ansiosa, mas senti-me forte e decidida.

⁸¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=CA2QEpbmLWc>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹² <http://paulagarcia.net/works.php>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹³ <https://lynseypeisinger.org/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹⁴ <https://www.instagram.com/blyzh/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹⁵ <https://www.instagram.com/virginia.mastrogiannaki/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

Os dias foram organizados por rotinas. Pelas manhãs fomos sempre despertados por cinco badaladas e nos reunir no pátio da casa. O primeiro ritual da manhã consistia em dar um mergulho na piscina exterior, nús. Este momento, na minha opinião, proporciona de imediato um estado de humildade, de entrega e cumplicidade no grupo. Aliás, ativa a meu ver um processo meditativo interno e não só desperta os vários sentidos com o entorno bem como, os amplia, “positivamente” ou “negativamente”: o gozo da escuta da água do riacho, do palrear dos pássaros, o prazer dos cheiros da erva molhada, bem como potencia o choque do corpo provocado pela baixa temperatura da água, e, deste modo, gera também desconforto e instala um sentido de fragilidade. Na verdade, desperta o corpo e prepara-o para as atividades do dia.

Só pensava que não devia pensar – se por um lado mergulhar em água fria foi sempre para mim muito complicado... eu sabia que tinha que avançar, não pensando. (...) Às vezes parece que estou de férias, outras vezes parece que o tempo congelou e que estamos numa constante performance: cada corpo é um elemento, um gesto, uma composição, um olhar. O que seria do ser humano se não existisse a palavra – o verbo?

Depois do ritual do mergulho, os dias foram sendo distribuídos entre exercícios performativos de longa duração, intercalados ora com momentos de caminhada meditativa, ora com alongamentos corporais, exercícios de contacto, e sempre, sempre de pausas para beber água, comer mel, e descansar.

“Looking at the eyes” foi o primeiro exercício do workshop, e que é de certo modo a *reperformance* “The Artist is Present”, 2010. Tentei responder ao exercício com consciência corporal, colocando as minhas costas retas e mantendo a respiração focada. Em diálogo com o olhar de Bernard, o meu ego ia “respondendo” numa onda de sensações, numa constante luta entre o estar presente e o domínio do cansaço.

(13h?) “Time to rest, drink water and tea!” – Uma recomendação determinada e constante da Paula, que nos sugeria sempre gentilmente, e nos “alimentava” os sentidos.

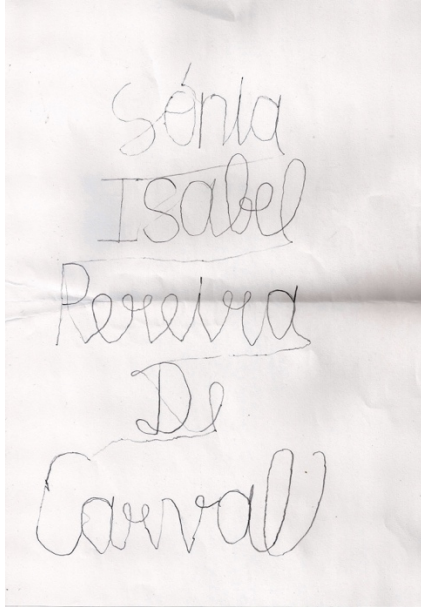
Da parte da tarde foi-nos proposto um exercício meditativo no bosque, com uma única condição, a de olhar sempre para um espelho de mão, mesmo nos movimentos ao andar de costas.

Este exercício exigiu um estado de concentração constante. O fato de olharmos sempre para o espelho, ora em andamento, ora parados, desequilibra. Por várias vezes senti-me nauseada e com tonturas. Este exercício teve um impacto potente na percepção do meu corpo e do espaço-tempo, como se de uma força magnética me sugasse agressivamente para “traz”. Se pudera usar uma metáfora, diria que o meu corpo/matéria seria como uma fita de uma k7 em modo *rewind* e, as sensações indefinidas e imprecisas do meu corpo/energia o som.

Percebi que o espelho potencia um confronto com o próprio e com o ego, e é na minha experiência, um ativador de diálogos internos.

Quase as 19h (?), dói-me o corpo e sinto-me tonta. A energia do grupo está um pouco em baixo. Acabamos de fazer o exercício do espelho. Pareceu-me que estivemos no processo talvez umas 2h. (...) Os pensamentos surgem: afinal porque estou aqui? Não estaria melhor com a minha família? De férias? A comer e a beber e a apanhar sol? Só me apetece cair na cama e dormir! E ainda vamos fazer mais um exercício.

Fizemos um último exercício, tendo como premissa escrever o nosso nome, numa folha A4, com um lápis de grafite, sem nunca o levantar do papel. Exceccionalmente, atribuíram o tempo da tarefa de uma hora. O processo lento e consciente da escrita do nome exigiu um estado total de concentração no aqui e agora prazeroso.



DAY 2 (23 Abril, 2019)

Sinto o meu corpo a vibrar, como se estivesse zozna. Banho na piscina. Hoje já fui mais arrojada e soube melhor.

Não dormi muito bem. Tive muitos sonhos. Tomo chá com mel.

(Acordei com bastante sede)

Ainda sobre a caminhada, lembrei que caminhar me dá energia e me ajuda a pensar – (...). Na verdade, caminhar pode ser uma forma de meditação. Agora vamos fazer um exercício sentados ... penso que é o exercício das cores – “looking at the colours”.

O dia decorreu com os mesmos rituais e outros exercícios performativos. Constatei que o meu corpo foi oferecendo alguma resistência, de desconforto, dúvidas e até mesmo irritabilidade; estas sensações perlongaram-se no dia seguinte.

DAY 3 (24 Abril, 2019)

Sonhei com um velhinho, vestido de branco e que me dizia: é importante lembrarmos sempre as nossas origens, emocionais, até mesmo religiosas, (...), essas são as nossas raízes. (...).

Banho tomado. Desta vez senti-me mais forte, mais corajosa, mais eu! Fiquei uns segundos (na água gelada) a disfrutar dessas capacidades.

I am my body is what I am.

Sinto-me um pouco zozna. Mas talvez com um pouco mais de força que ontem “a esta hora”.

Da parte da manhã realizamos um percurso a pé e em grupo, pelo bosque, o mais lento possível — “Slow motion walk”. Além de trabalhar a capacidade de concentração, e de estar no presente, resulta num processo contemplativo e de resiliência.

(2h 30'?) – Foi bastante duro – por vezes tive a sensação de querer vomitar.

(15h?) — “Time to rest, drink water and tea!” Só me apetece deitar ao sol e dormir.

O segundo exercício do dia foi contar literalmente arroz e lentilhas. Esta tarefa minuciosa, e de longa duração exige muita perseverança, resistência e a plasticidade em *ser* presente. Neste tipo de processos repito a frase “está tudo bem”, como uma utilizo ferramenta de autocontrole e assim tornar a ação/tempo um lugar de conforto e de crescimento.

Acho que tivemos pelo menos 4h. Deverão de ser 19h45 (?) (Na verdade foram 7 horas)

Finalizamos o dia novamente na sala de yoga, com massagens uns aos outros. Estes momentos proporcionavam conforto, bem como, intimidade e harmonia no grupo.

Amanhã temos o último dia! (...) com saudades de casa. (...)

DAY 4 (25 Abril, 2019)

(8h30?) Banho tomado – the last one – dói-me o corpo todo, sobretudo o pescoço e as costas. (...) Só sei que estou bastante preguiçosa.

Da parte da manhã foi-nos proposto percorrer o espaço da sala de yoga, com os olhos e os ouvidos tapados.

O tatear da sala sem a visão e a audição deixaram-se ansiosa, com dificuldade em respirar e foi-se apoderando uma sensação de dor no peito, ao ponto de chorar. Não obstante, durante o deambular pela sala o grupo foi-se encontrando naturalmente, e nestes instantes cruzei-me com o abraço de alguém, — um abraço intensamente vivo que me deixou com uma sensação profunda de conforto, confiança, força — uma sensação de *familiaridade* – que irei sempre recordar. E, lentamente fui-me acalmando, para me sentir aconchegada e segura.

Neste processo foram ocorrendo uma série de imagens mentais, nomeadamente, ações pictóricas e cenografias meticulosas imaginadas, semelhantes aos ambientes recriados por Caravaggio.

A minha experiência deste exercício foi surpreendente, designadamente, os sentimentos intensos de confiança, de entrega, de apoio, do grupo resultaram numa experiência viva e poderosa de amor coletivo.

(15h?) Que turbilhão de sensações.

Para fechar o workshop realizamos novamente o primeiro exercício — “Looking at the eyes”. Curiosamente compreendi de imediato que o meu corpo estava mais leve, mais presente e cheio de energia, sem as sensações de sono iniciais e de uma forma surpreendentemente fácil e focada.

“Break the Fast!”

Um momento *quase religioso* de conquista.

Com as vendas nos olhos acabamos de comer com as mãos. Arroz.

Foi uma sensação de alimento puro — percebi um sabor um pouco doce do arroz — Sinto o meu corpo bem mais leve e equilibrado. Quero-o manter assim – limpo/ cuidado. Em harmonia. Sinto uma espécie de tranquilidade. Uma calma.

Isto é performance art – uma ação transformadora.

Corpo é energia.



Esta fotografia foi feita no meu quarto, no dia da chegada à casa para o workshop, 21 de Abril, 2019.

[2018] “Dance in Ritual”, exploração de “Dance in Ritual”, a partir do Candomblé, Butoh e Dança Contemporânea; dirigido por Benjamin Abras⁸¹⁶, Yuko Kominamini⁸¹⁷ e Joana Von Mayer⁸¹⁸, (1 a 5 de Março) Teatro Rivoli, Porto.



Registos fotográficos do *workshop* “Dance in Ritual”, 2018 © José Caldeira

⁸¹⁶ https://www.instagram.com/abrasbenjamin_oficial/, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹⁷ <https://www.instagram.com/kominamiyuko/>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

⁸¹⁸ <https://cargocollective.com/joanavonmayer>, consultado a 27 de Outubro, 2023.

ANEXO 2.1. WORKSHOP “MULHERES QUE CORREM COM OS LOBOS”

Grupo online de leitura e reflexão sobre o livro “Mulheres que correm com os lobos”, orientado por Maria Inez Espírito do Santo.

Texto de apresentação do grupo por Maria Inez:

Ao descrever a formação dos primeiros grupos sociais, as diferentes tradições relatam a aproximação das mulheres entre si, em busca de se fortalecerem e de poderem, assim, melhor zelar por suas moradias e filhos, na ausência dos homens - desbravadores de novos sítios, caçadores, guerreiros. Surgem, assim, os primeiros grupos femininos que, através da transmissão oral – de suas próprias histórias, dos cantos, dos contos ancestrais, das rezas – vão construindo e conservando, através dos tempos, preciosos acervos culturais. Deste modo, estes grupos passam a se constituir em círculos sagrados, continentes de valores como fraternidade, compaixão, resiliência e compreensão, fundamentais para a construção e manutenção das primeiras comunidades. Por conta da força poderosa que vieram a representar, aquelas cirandas de mulheres chegaram a ser perseguidas e destroçadas em épocas sombrias da história da humanidade. Surpreendentemente, sempre renascem de forma quase espontânea, porque, tal qual rizomas, guardam em si padrões perenes de regeneração e expansão.

O livro “Mulheres que correm com os lobos”, da psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, trabalha o encontro e desenvolvimento do feminino selvagem, como a autora chama o cerne da criação em homens e mulheres. Tal energia, presente em todo ser humano como matriz geradora, é impulsionada e conduzida pela força motriz (masculina), que se forma naquela mesma fonte original. Por essa razão, Clarissa Estés parte do princípio de que as mulheres são as guardiãs da energia feminina, centro de criação e de transformação constante da vida.

É através dos contos universais, narrados e expandidos por ricas interpretações, que ela conduz o leitor ao processo de autoconhecimento e de fortalecimento da autoestima, indispensáveis para o desabrochar da capacidade de sua constituição em sujeito-criador. A leitura e interpretação desse livro, feita em conjunto, com método e orientação adequada, traz a possibilidade de trocas interpessoais, permitindo vivências de interculturalidade, em mutualidade e reciprocidade, através das experiências compartilhadas em parceria. Usar as histórias como bálsamos medicinais é a proposta da autora, porque os ensinamentos contidos nelas são eficazes nas buscas e nas escavações “psíquico-arqueológicas”, feitas por sendas desconhecidas, nas ruínas de nosso mundo interno.

Divididos por 5 módulos, os 12 capítulos do livro foram transformados em 42 vídeos que devem ser assistidos paralelamente à leitura do livro. Após a finalização de cada um dos módulos, é realizado um encontro online entre os participantes e a coordenadora do grupo, para troca de experiências. Durante todo o processo as comunicações fazem-se através de um grupo privado, na Internet, para trocas, levantamento de questões e esclarecimentos necessários.

Tive oportunidade de acompanhar alguns módulos (durante aproximadamente um período de um ano — 2020), que, além de contribuírem para aumentar e esclarecer os conhecimentos intrínsecos aos contos, as análises realizadas na área da psicanálise pela Maria Inez, e a partilha das experiências entre o grupo, foram um rico contributo para o enriquecimento do meu trabalho.

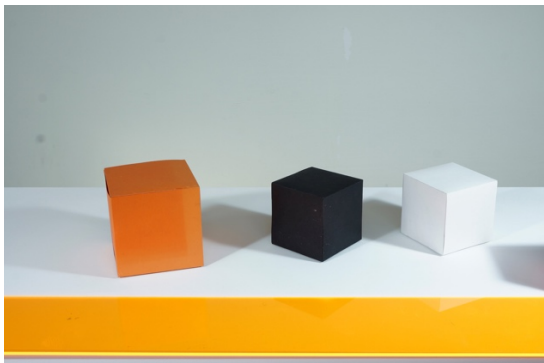
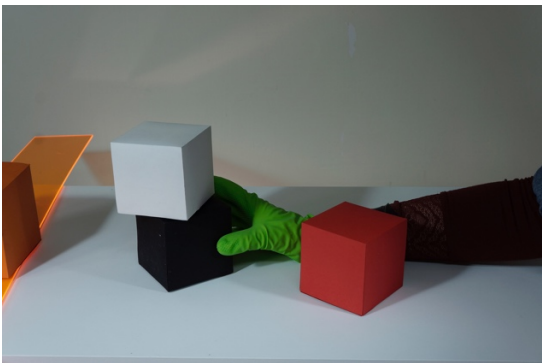
Maria Inez do Espírito Santo é educadora, terapeuta cultural e escritora. Fundadora da Escola Viva, no Brasil, dedicou-se por mais de 30 anos à clínica psicanalítica e à coordenação de oficinas de auto-conhecimento. Autora do livro “Vasos Sagrados – mitos indígenas brasileiros e o encontro com o feminino”, ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2001, narra as histórias dos povos ancestrais, interligando os seus conteúdos aos diferentes campos do saber universal. Coordena grupos de leitura e reflexão. Em 2019, vivia em Torres Vedras, e tinha 71 anos. De momento regressou ao Brasil, após alguns anos em Portugal.

ANEXO 3. ARQUIVO

Este anexo refere-se a um extenso arquivo de imagens e vídeos realizados na criação do atelier — *IN/OUT*, ainda em processo de maturação.

3.1. *IN* Atelier (2018)





3.1.1. Registos fotográficos em estúdio.









3.2. *OUT* Atelier — registros fotográficos e videográficos de lavadouros — ESPAÇOS DE MEDITAÇÃO (2019)



a) Qr Codes e *printscreens* de vídeos do Lavadouro ao lado do meu atelier, Vila Nova de Gaia, 2019





3.3. *OUT* Atelier — registros de lavadouros

LAVADOUROS Afurada, V. N. Gaia (2020)

Arquivo realizado durante a Residência Artística Internacional Oca em versão *online*, “Transmetatlanticus”⁸¹⁹ (que decorreu no âmbito das atividades da 20a Semana Universitária UnB, produzida pela EMERGEe pela Casa Niemeyer, de 21 a 25 de setembro de 2020).

a) Qr Codes e *printscreens* de vídeos do Lavadouro da Afurada, Vila Nova de Gaia, 2020



⁸¹⁹ <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/09/16/transmetatlanticus-residencia-artistica-internacional-oca/>, consultado a 5 de Outubro de 2023.



b) Registos fotográficos vídeos do Lavadouro da Afurada, Vila Nova de Gaia, 2020.



3.4. *IN* Atelier (2020)

Arquivo de uma seleção de vídeos realizados na plataforma Zoom, tanto no âmbito da Residência Artística Internacional Oca em versão *online* (2019), “Transmetatlanticus”, como para a performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020.

- a) Qr Codes e *printscreens* realizados na plataforma Zoom, no âmbito da Residência Artística Internacional Oca em versão *online* (2019)



- b) Qr Codes e *printscreens* realizados na plataforma Zoom, no âmbito dos processos de criação da performance “Arquétipo(grafia) obscura do feminino”, 2020.



ANEXO 4. WOMBAT

Exposição documental individual “WOMBAT”⁸²⁰, na Casa Azul, EMERGE, curadoria de Mafalda Duarte Barrela, 1 de Maio até 12 de Junho, 2021, Torres Vedras. Registos fotográficos da exposição por Marisa Bernardes⁸²¹.



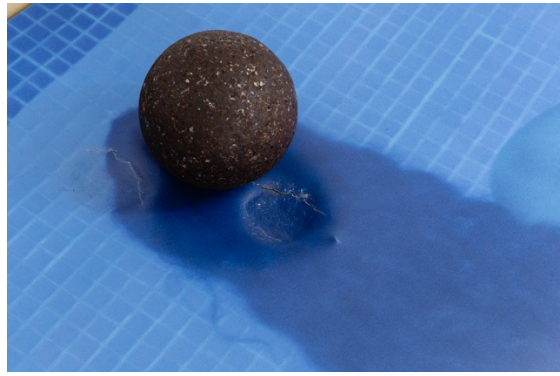
Imagem de divulgação © EMERGE



⁸²⁰ <https://www.emerge-ac.pt/wombat-sonia-carvalho/>, consultada a 26 de Outubro de 2023.

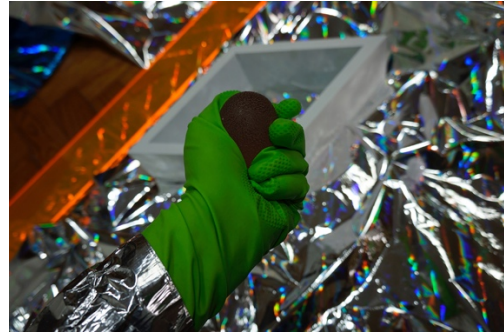
⁸²¹ <https://www.instagram.com/marisa.bernardes>, consultada a 26 de Outubro de 2023.





wombat. nome feminino e masculino.
woman (mulher) + combat (combate)





wombat. nome feminino e masculino.

woman (mulher) + combat (combate)

1. Resgate da guerrilheira perdida numa espiritualidade ancestral.
2. Movimento antissistémico que recusa arquétipos de género.
3. Rebelião revisitada.



Nas palavras de Inês Ferreira Norman "(...) Mais recentemente, fui ver 'Wombat', uma exposição na EMERGE em Torres Vedras, da artista Sónia Carvalho (1978) e com curadoria de Mafalda Duarte Barrela. A exposição

gritava feminismo performativo, e fiquei entusiasmada por ver temas como a deusa e o sagrado em representações tão contemporâneas, atuais. A peça central da exposição – um chapéu cerimonial feito de materiais – como Shaffer – que podemos encontrar em qualquer estúdio de artista hoje em dia, ‘Nahui Ollin’, 2021, estava carregado com o voodoo da própria Carvalho. Nahui Ollin pode traduzir-se em quatro movimentos, na cultura Azteca. Dizia-se que quando o quarto sol acabasse, Nahui Ollin emergiria dos restos da matéria de uma idade anterior da humanidade, o que é dizer renascimento. Havia algo muito corporal em toda as ações patentes na exposição: as posturas de desporto, o ato de limpar e as formas geométricas que claramente apontavam para o simbolismo da terra (o círculo e o quadrado) e da fertilidade (o triângulo) obscureceram o contexto do ‘Manifesto do Ciborgue’ que lhe foi atribuída. O feminismo em ‘Wombat’ era mais parecido com o ativismo de Dominique Mazeaud, que fez a ‘Grande limpeza do Rio Grande’, 17 de Setembro de 1987 a 17 de Abril de 1994 (tradução livre de ‘The great cleansing of Rio Grande’), um ato que viu mudanças profundas na paisagem e na comunidade envolvida. (...)⁸²²

⁸²²<https://artecapital.art/estado-da-arte-121-ines-ferreira-norman-viver-numa-realidade-pos-humana-ciencia-arte-e-outramentos>, consultado a 26 de Outubro de 2023.

ANEXO 5. TESTEMUNHOS DA PERFORMANCE “STRUGGLE LIKE A (WO)MAN #1” (2019), TORRES VEDRAS

a) Testemunho de Marisa Bernardes (participante e fotógrafa)

Ter tido um papel híbrido, entre participante e observadora, teve um impacto enorme, ainda que à época não soubesse descrever como nem porquê. Hoje, quando reflito sobre o meu percurso, sobre o trabalho (dentro da fotografia) que tenho vindo a desenvolver, surge sempre uma sensação de que tudo começou neste workshop-performance. Sentir a entrega das participantes, com um espectro de idades tão vasto, foi de uma inspiração tremenda. Pela primeira vez, diria, tive contacto com um trabalho directo no e com o feminino e sentir aquela irmandade semeou dentro de mim coisas sobre as coisas tenho vindo a trabalhar, pessoal e profissionalmente. A performance e todo o acto que a envolve fez crescer em mim uma vontade de explorar esse meio artístico, ao qual ainda não debruicei a atenção necessária, no entanto, também me questiono se "a performance" não poderá ela viver e ser criada de diferentes formas. A questão do corpo, através da imagem fotográfica já era algo inerente no meu trabalho, no entanto, esta partilha conduziu-me à exploração do movimento do corpo e através deste. Do ponto de vista de quem observa, esta experiência espoletou uma admiração na potencialidade energética e criativa que surge quando o colectivo feminino se junta. Há muito que poderia descrever, no entanto, sinto que referi os pontos essenciais e mais marcantes desta experiência. O carinho e atenção que a Sónia colocou em cada detalhe, momento e palavra, tornou a experiência segura, de forma que cada participante tivesse espaço para se explorar dentro dos diversos convites.

Biografia

Marisa Bernardes Luxemburgo, 1993. Entre 2012 e 2016, frequentou o Curso Superior de Fotografia no Instituto Politécnico de Tomar (IPT), tendo passado um semestre em Bruxelas, na LUCA School of Arts, campus NARAFI, no âmbito do programa ERASMUS. Também em 2016, integrou o Laboratório de Fotografia-CI.CLO, no qual foi seleccionada para a revisão do portfólio do Festival Internacional de Fotografia e Artes Visuais PhotoEspaña (Madrid) e no qual realizou duas residências artísticas: Museu da Luz, Mouro (PT) e no Cortex Frontal - Residência de Arte e Investigação, em Arraiolos (PT). Mais tarde, em 2020-2021, frequentou a Pós Graduação em Estudos Visuais: Fotografia e (Pós) Cinema, no NOVA FCSH (PT). Participou, em 2016, na exposição colectiva "#12", no Centro de Arte e Imagem, na Galeria IPT, em Tomar. No contexto do projecto CI.CLO (2017-2018), apresenta *Ruptio*, na exposição colectiva e itinerante "Unidade & Divisão", em diversos locais, nomeadamente, no Centro Português de Fotografia, Porto (PT), no Lodz Fotofestival, Lodz (PL), na School of Visual Arts Flatiron Project, Nova Iorque (EUA), no Museu da Luz, Mouro (PT), no LAC-Labatório de Actividades Criativas, Lagos (PT), etc.

Em 2019, é convidada pela Associação Cultural EMERGE, Torres Vedras, para trabalhar em colaboração com a artista e performer Sónia Carvalho no projecto “Struggle Like a (Wo)Man #1”, que resulta em intervenções fotográficas na cidade, no âmbito do Festival Novas Invasões. Em 2020, teve a sua primeira exposição individual, com *Cubiculum*, no ERVA Art Corner, em Lisboa (PT). O seu trabalho está integrado em duas publicações impressas, a primeira em 2018, pela associação cultural EMERGE, na edição PEA 2018 com *Ruptio* e, em 2021, pela Bruxelles Art Vue, na edição BAV, Human Body, com *Cubiculum*. Em 2022, participou nas exposições colectivas FOTOGRAFIA 2016-2021, no Atelier Obscura, Leiria e IPT n'A Homem Mau, Lisboa. Em 2023, participou na exposição pop-up LAR, organizada pelo LarClub.x.

Faz também parte de várias publicações online, nomeadamente, no âmbito da Open Call "Propeller #2 Fiction", com o projecto *Fragments of Holidays; Ruptio*, na capa de Novembro da Umbigo Magazine (2018); com *Imaginarium Somnium*, no Blog Cherrydeck (2019).

b) Testemunho de Maria Inez Espírito do Santo (participante)

Sou Maria Inez do Espírito Santo, brasileira de nascença e portuguesa naturalizada, filha de um cidadão português, criada no sabor da densidade da cultura lusitana.

Em 2018 fui viver em Portugal, onde na Universidade de Lisboa, cursei o mestrado em Educação e Formação – desenvolvimento cultural e social.

Morava em Torres Vedras, no verão de 2019, quando soube de um Workshop sobre Performance, promovido por Sonia Carvalho, que aconteceria naquela cidade.

De início, como tinha 71 anos à época, não julguei que a proposta fosse adequada para minha idade, indicando a minha filha e a sua companheira aquela oportunidade, que me pareceu muito interessante.

Qual não foi minha surpresa quando, exatamente porque as duas não puderam estar presentes, eu me candidatei e fui aceita para ser uma das integrantes do grupo.

Este um preâmbulo para chegar à pergunta que interessa aqui: o que percebi, ali, com as experiências vividas em duas semanas de convivência artística contínua?

Éramos mulheres jovens e maduras, que recebemos muitas orientações, conhecimentos, enquanto vivenciávamos momentos estimulantes para nossa criatividade, intercambiando, ao mesmo tempo, nossos saberes, nossos desejos, nossos temores...

As mais idosas, revivemos, através dos conteúdos trazidos pelas lembranças, ensinamentos e práticas que nos foram legados pela herança matrilinear, sobre os quais não tínhamos noção da importância, em nossas formações como mulheres, mães, cidadãs.

Na convivência estreita com as mais jovens, não só lhes servimos como exemplo de tenacidade, como absorvemos de sua vivacidade, descontração e ousadia espontâneas, o direito de reencontrar e arriscar uma vez mais a naturalidade, como caminho do sentir e do fazer.

Desde o compartilhamento dos vídeos sobre performances, a que tivemos a oportunidade de assistir, até a discussão sobre o figurino que seria usado; desde a habilidade de esfregar o chão com escovas e lavá-lo, da mesma forma que esfregar, torcer e lavar as roupas, durante todo o tempo estávamos, juntas, dando expressão à potências suaves de um feminino universal, que vem se transformando intensamente com o passar do tempo, mas que continua sendo a fonte e o continente que garante a energia da vida

De minha partes, vivi uma epifania! Senti que o momento se aproximava, dia a dia, quando, ao ouvir os cantos tradicionais das mulheres portuguesas trazidos por nossas colegas, recordei os contos com que trabalhei no Brasil e ousei fazer uma narração, durante um momento de trabalho manual em conjunto. Aconteceu como um fluir involuntário, reunindo preciosidades vindas de vertentes diversas, num mesmo manancial.

Todo esse processo me preparou para o momento apoteótico vivido na praça, junto a uma fonte histórica. Ali, expressamos artisticamente o resultado de nossas pesquisas, em cenas simplíssimas e de grande comprometimento. Foram a culminância de um desfile pelas ruas, marcado cadenciadamente pelas batidas de nossos pés, calçados em tamancos artesanais, sobre as pedras do chão e a vibração das escovas de cerdas de crina, que atritávamos com energia - instrumentos sonoros improvisados, que fizeram ecoar, no ambiente daquela cidade medieval, as expressões de infinitas vidas de mulheres portuguesas do passado, partes fundamentais da cultura contemporânea.

Como pesquisadora de mitos indígenas brasileiros, confirmei uma vez mais, na experiência vivida em Torres Vedras, o entrelaçamento dos conteúdos míticos das diferentes culturas universais, que nos trazem a riqueza da herança matrilinear.

Senti que a performance, como rito, presentifica o que vive latente, expresso no mito. Dessa forma, é ativadora dos conteúdos do inconsciente coletivo, traduzindo-os em arte e promovendo seu acesso ao processo de transformação contínua, necessária ao desenvolvimento humano.

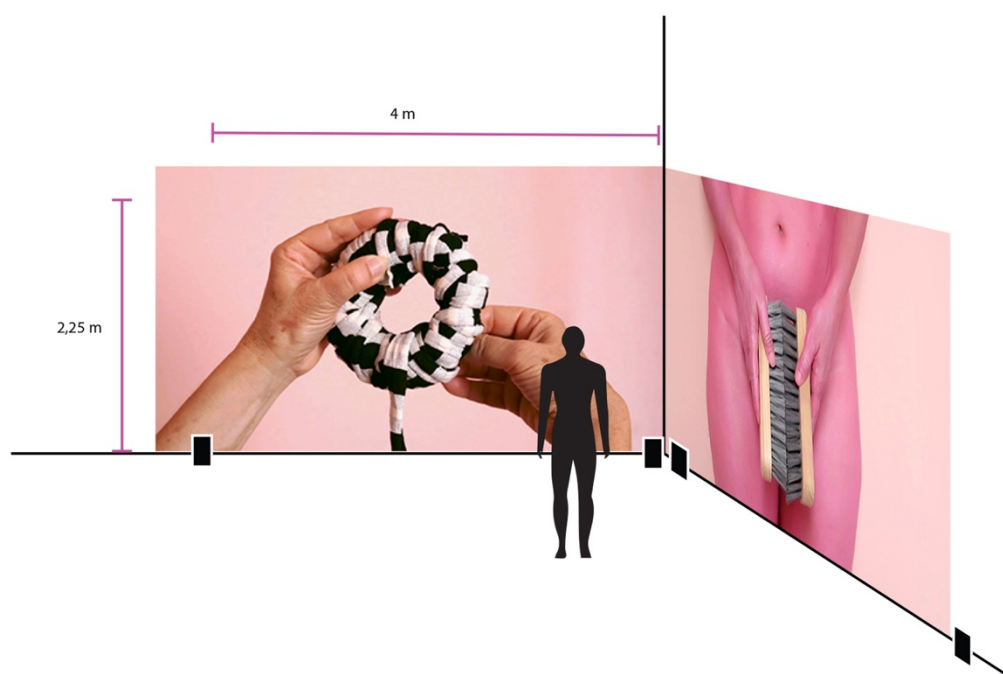
Biografia

Maria Inez do Espírito Santo é educadora, terapeuta cultural e escritora. Fundadora da Escola Viva, no Brasil, dedicou-se por mais de 30 anos à clínica psicanalítica e à coordenação de oficinas de auto-conhecimento. Autora do livro “Vasos Sagrados – mitos indígenas brasileiros e o encontro com o feminino”, ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2001, narra as histórias dos povos ancestrais, interligando os seus conteúdos aos diferentes campos do saber universal. Coordena grupos de leitura e reflexão. Em 2019, vivia em Torres Vedras, e tinha 71 anos. De momento regressou ao Brasil, após alguns anos em Portugal.

ANEXO 6. INSTALAÇÃO DA VÍDEO-PERFORMANCE “FRICÇÃO (IN)TEMPORAL” (2020)

“FRICÇÃO (IN)TEMPORAL”, Sónia Carvalho, 2020.

[Ficha Técnica: Autor/Performer, Sónia Carvalho; Participação, Maria Inez do Espírito Santo, Atriz (mãos);
Fotografia, Marisa Bernardes, Sound Design, Hugo Paquete; Edição de Vídeo, Mariana Vasconcelos
(Filmmaker).]





Sónia Isabel Pereira de Carvalho

CORPO TRANSPessoAL,

O contributo espiritual da performance para a *representação* do feminino

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

2023