

# IMERSÃO TECNOLÓGICA E DESERTIFICAÇÃO METAFÍSICA, «ILHAS» E «ARQUIPÉLAGOS» ROMÂNTICOS – NAZARENOS, PRÉ-RAFAELITAS E NABIS

Hugo Ferrão

Foram os «Românticos»<sup>1</sup>, a face visível da negação da progressiva «invasão tecnológica», assumindo um «retorno ao paraíso perdido», impregnado de sacrifício e martírio redentores exprimindo a realidade do imaginário fantástico povoado de «heróis lendários», que tornam visíveis os atributos e o ideário romântico, fortemente influenciado pelas religiões urbanas que se fragmentam em grupos de iniciação mística com raiz pseudo ancestral.

O «Retorno ao Paraíso Perdido» preconizado pelos Românticos atravessa todo o século XIX e o XX, pois essa visão procura reconciliar o homem com a natureza, recuperando o sentido da própria existência. O contraste entre a invasão tecnológica como criação científica, identificada com o pensamento positivista, redutor e excludor, que esventra e violenta a natureza na sua infinita errância, provoca a desertificação metafísica. Operada a radical individualização romântica, assistimos no fim do século XIX ao início da divulgação deste «estar» artístico em forma de «ilha» ou pequeno «arquipélago», recuperando a dimensão da narrativa fantástica, a imaginação, a fantasia, a utopia humanizante, a arte como último santuário da consciência individual.

A consciência romântica do progressivo esvaziamento metafísico da existência, está intimamente associada com o declínio da esfera do sagrado e a crescente laicização das sociedades industrializadas ocidentais. As tensões geradas na bipolarização, «acção-retroacção» e «construção-destruição», apenas para referir algumas, caracterizam os ciclos de abundância e crise do modelo económico capitalista, cujos picos da sua barbárie são materializados nas sucessivas guerras que atravessam todo o século XIX e culminam na II Guerra Mundial, já em pleno século XX, funcionando como motores de «desenvolvimento» e «crescimento económico», mas «bestializam» todo o planeta.

O artista intui a «catástrofe» que se abaterá sobre a humanidade se se persistir na contínua desertificação metafísica, embora utilize estratégias próximas da toda poderosa razão científica, tentando definir uma base moral que pretende estar alicerçada na «natureza eterna das coisas», necessitando para tal de alimentar a ideia de que provavelmente existirá uma verdade objectiva do próprio ser. É urgente voltar a sentir, torna-se profeta, ermita dentro das grandes metrópoles, isolar-se e refugiar-se na construção de uma dupla imagem plena de subjectividade, contrariando e destacando-se de um fundo sociológico massificante pela conduta excêntrica, feito *dandy*, subtil na ironia e por vezes contestatário, mas simultaneamente neutro e distante, reclamando uma «identidade mítica» alicerçada nos nacionalismos, espécie de esoterismos transversais a toda a vivência, cada vez mais invadida e condicionada maquinamente com a proximidade do fim de século XIX.

Os «novos poderes» adquiridos pela aplicabilidade da ciência à indústria, parecem confirmar a direcção correcta da civilização ocidental de matriz imperial, fortalecendo a «fé» no progresso científico, social, político e artístico. O reconhecimento da impossibilidade de contrariar ou de resistir contra a total submersão tecnocientífica em que tudo é mensurável, quantificável e objectivado, provoca numa

<sup>1</sup> O «Romantismo» é considerado um movimento artístico, integrando poetas, filósofos, músicos e artistas plásticos situado na primeira metade do século XIX. No campo da pintura reforça-se a primazia do individualismo e da imaginação, expressando toda a subjectividade fortemente influenciada pela espiritualidade urbana, interpretada como «visão interior» e pelo culto do «retorno à natureza», cujo «iniciado-artista» poderia materializar nas suas manifestações artísticas, simbolizando o carácter «profético» da arte como forma de humanização e ascese. Contraria-se a crescente «mecanização» da existência, procura-se «refúgio» no reencontro com a natureza; tenta-se construir uma mitologia nacional identificada como matriz de um povo; o mito e a técnica são temática em permanente interrogação. Um pouco por toda a Europa, podemos encontrar «pilares» do Romantismo, com especial significado para França em que Théodore Géricault e Eugène Delacroix são considerados como expoentes do Romantismo, bem como, o alemão David Friedric, o espanhol Francisco Goya, os ingleses William Blake, John Constable e Joseph William Turner.

primeira fase, a «solvência» do sujeito e posteriormente a dissolução física do indivíduo, (imposição dos dispositivos bio-tecnológicos) tornou-se um factor imagético de grande significado para os artistas.

Alguns artistas insurgem-se contra este «mitema histórico-científico» que na sua matriz tende para a total organização «numérica»<sup>2</sup> da sociedade, pelo que constróem «ilhas artificiais» onde se refugiam, negando como principal critério civilizacional o progresso tecno-científico. Não podem aceitar a interpretação modernista em que as civilizações não desenvolvidas tecnologicamente são consideradas arcaicas-primitivas, remetidas para o patamar da curiosidade exótica apenas vislumbradas num *grand tour*, em que a fotografia regista os vestígios de culturas ancestrais, uma «recordação» do passado, definidora de um estágio de atraso civilizacional. Esta «primitividade»<sup>3</sup> é sentida pelos artistas como uma «reserva» de memória humana e fundamentalmente como «nostalgia de ser».

A imagem fixa que surgia na tela e configurava o mapa-múndi pictórico, fora invadida pela imagem fotográfica e em seguida pela imagem cinematográfica, proporcionando ao espectador a ilusão visual de movimento, desequilibrando a estabilização do tempo dilatado do acto de quem vê contemplando. A fragmentação imposta pela imagem cinematográfica, devora na sua circularidade a significação e provoca a instabilidade semântica decorrente da velocidade da sequência das imagens que requerem breve atenção, porque estão em campo apenas o tempo de provocarem a ilusão óptica de movimentação e de reconhecimento vago.

O «refúgio» na tradição entendida como *tradere*, transmissão, remete para uma visão supra-histórica em que a metafísica joga papel altamente significativo, pois articula e dá sentido à problemática do homem, descortinando a sua natureza para além das aparências exteriores e situa-o existencialmente. Este «refúgio» foi sempre utilizado pelos artistas em todos os tempos e a estratégia de sobrevivência passa pelos «arquipélagos», funcionando como «câmaras de reflexão», e o século XIX não escapa a esta lógica, pelo que podemos evocar os «arquipélagos» dos «Nazarenos» (Alemães),<sup>4</sup> dos «Pré-Rafaelitas» (Ingleses)<sup>5</sup> e dos «Nabis» (Franceses)<sup>6</sup> fortemente vinculados à filosofia do «ser religioso em arte»; são revivalistas, esotéricos e conservadores de uma «ordem primordial» por si instituída. Nestes «arquipélagos artísticos» co-habitam espíritos esclarecidos, emergem como «ilhas da Morte» à Arnold Bocklin, anunciando a grande desorientação histórica e a notável radicalidade a-histórica provocada pela destabilização tecnocientífica, centrando imagneticamente os artistas numa realidade virtual à qual atribuem a qualidade regeneradora, «neo-

<sup>2</sup> Esta matéria pode ser tratada «tradicionalmente», ver GUÉNON, René - *A Crise do Mundo Moderno*. Trad. de António Carlos Carvalho. Lisboa: Vega, 1977, 167 p. (Col. Janus nº 7). GUÉNON, René - *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*. Trad. de Vítor de Oliveira. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 269 p. (Tradução - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 2). ISBN: 972-20-0682-7. EVOLA, Julius - *Revolta Contra o Mundo Moderno*. Trad. de José Barreiros. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 490 p. (Tradução - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 1). ISBN: 972-20-0676-2.

<sup>3</sup> Sobre «Primitividade» recomenda-se PEREIRA, Teresa Matos - *A Primitividade do Ver, ou a Renúncia da Razão na Arte do Primeiro Modernismo em Portugal*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2001, p. 386 (Dissertação do Mestrado em Teorias da Arte).

<sup>4</sup> A etimologia de «Nazareno» é de origem hebraica *Nazar*, significando estar consagrado a, dedicado a ou encontrar-se isolado. Os *Nazaritas*, eram uma irmandade de ascetas entre os antigos Hebreus que se colocavam à parte, separados, possuíam qualidades proféticas; refere-se a uma das mais antigas seitas cristãs e não à cidade de Nazaré. Lionel Gossman, foi professor na Universidade de Johns Hopkins (1958-1976) e na Universidade de Princeton (1976-99) à qual ainda se encontra ligado como investigador no Comité de Investigação em Humanidades e Ciências Sociais, produziu um ensaio sobre os Nazarenos intitulado: -

*Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century*. Princeton: University's Committee on Research in the Humanities and Social Sciences, University of Princeton (2002).

<sup>5</sup> «Confraria Pré-Rafaelita», teve como membros fundadores Dante Gabriel Rossetti, William Michel Rossetti, John Everett Millais,

Holman Hunt, James Collinson, Frederick George Stephens, Thomas Woolner.

<sup>6</sup> O termo «Nabi» é proveniente do Hebreu *Naba* e do Caldeu *Neba*, em ambos os casos significando profeta, aquele que prediz os acontecimentos futuros, visionário, que possui as qualidades do oráculo, está relacionado com a visão, é aquele que olha para o futuro.

*Nebo* era o deus Babilónico da sabedoria: O grupo de artistas «Nabis» maioritariamente franceses, são fortemente influenciados por Paul Gauguin. Fazemos referência a alguns artistas desta «confraria»: os pintores, como Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, Pierre Bonnard e o escultor Georges Lacombe, Mogens Ballin (Dinamarquês) e Jan Verkade (Holandês).

humanista», idealizando na sua «arrogância moralista», obras de arte, autênticas «máquinas do tempo» que viajam fora do seu presente histórico e reforçam os altos desígnios programáticos do grupo.

A *Lukasbruder*, ou a «Confraria de São Lucas, o Evangelista» também conhecida por «Confraria dos Nazarenos», é um desses «arquipélagos», surge em 1809, constituída pelos pintores Johann Fredrich Overbeck, Franz Pfoor, Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand Olivier, e Friedrich Olivier, entre outros, elegendo como «figuras tutelares» que maior influência exerceram sobre si alguns «primitivos» Italianos como Giotto di Bondone, Fra Angelico (Guido di Pietro), Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci), bem como os Renascentistas, Michelangelo Buonarroti, Rafael e Albrecht Durer como raiz germanófila.

O ensino da Academia de Arte de Viena, no início do século XIX, estava de acordo com o ensino Neoclássico<sup>7</sup> ministrado por toda a Europa; pintura histórica baseada na antiguidade greco-romana, aprendizagem através do exercício do desenho e cópia de pintura, obrigando a uma longa prática que tinha por objectivo o perfeccionismo técnico e compositivo. Os jovens Nazarenos estão insatisfeitos com esta situação, consideram os tempos modernos degradantes, é necessário «restaurar», «retornar» à ordem, que permita religar o sentido da obra de arte à comunidade, expressando pictoricamente mitos, cujos valores mais profundos são provenientes do cristianismo.

Os Nazarenos deslocam-se de Viena para Roma, a «Cidade Eterna», assumem-se como comunidade de artistas livres com o propósito redentor de resgatar uma sociedade decadente, resistindo como grupo ao acelerado desaparecimento da elite aristocrata de onde provinham grande parte dos mecenas e patronos, provocado pela Revolução Francesa cujo ideário libertador se contradiz no terror que a acompanhou, seguida das guerras e invasões Napoleónicas que se estendem de 1799 a 1815. Vivem como monges no Convento de St. Isidoro, tendo como ateliers as pequenas celas, cultivando a fraternidade, e a amizade, levam uma existência simples, ressaltando à atenção a sua indumentária e visual, os populares tratam-nos por «Nazarenos», porque parecem saídos do tempo de Cristo, mas entre eles reconhecem-se como «irmãos».

<sup>7</sup> Com Ensino Académico Neoclássico, queremos significar ecletismo classizante, com temas greco-romanos, primor técnico na execução, e virtuosismo cenográfico criando tensão entre a frivolidade Rococó de um François Boucher, a exuberância e monumentalidade Barroca de Peter Paul Rubens e a pureza Clássica revisitada por Poussin, figura mítica das Academias.



Fig. 1- A pintura da esquerda é da autoria de Overbeck e é um retrato de Pfoor (1810), a do centro «Apolo entre os Pastores» (1808) de Gottfried Schick, e à direita «S. Jorge matando o Dragão» (1809) de Franz Pfoor. Todas as pinturas têm uma atmosfera revivalista, pretende-se no presente reencontrar o «equilíbrio» do passado.

Este posicionamento e coerência existencial «contaminam» o discurso artístico focado sobre a temática cristã, trespassando todas as imagens pictóricas dos Nazarenos, recorrendo inclusivamente a técnicas ancestrais como a fresco, diferenciam-se pictoricamente ao optarem pelo desenho despojado de artifícios assumindo a pureza da linha. A cor perde a elaboração e espectacularidade Barroca, torna-se plana,

simbólica, passa a ajustar-se compositivamente, aprisionada no contorno marcado pela linha, e a perspectiva perde o carácter ilusionista de espaço tridimensional, achatando-se no primeiro plano.



Fig. 2 - Imagens dos frescos pintados pelos Nazarenos, entre 1816-17, subordinados à temática bíblica do Velho Testamento realizados para a Casa Bartholdy (residência do Cônsul Prussiano Jacob Salomon Bartholdy em Roma); à esquerda «A Venda de José» de Overbeck, no centro em cima do mesmo pintor «Os Sete Anos de Fome», no centro e em baixo de Cornelius, «José Revela-se aos seus Irmãos», e à direita de Schadow, «Jacob Lamentando o Desaparecimento de José».

A «nostalgia de ser» materializa-se na visibilidade historicizada de matriz judaico-cristã coorporizada nos pintores e pinturas, eleitos como paradigmas da imagética dos Nazarenos, redefinindo a «ordem» entre ruínas, identificando desta forma seu *axis mundi* artístico, transmutando artistas plásticos em neófitos, provocando um «corte epistémico» com o passado e o presente, tão característico da estratégia da modernidade, rejeitando em absoluto as normas académicas, aceitando colocar a arte ao serviço de um ideário místico que permitisse restaurar a dimensão sagrada através de manifestações artísticas densamente narrativas, povoadas de símbolos cristãos e nacionais.

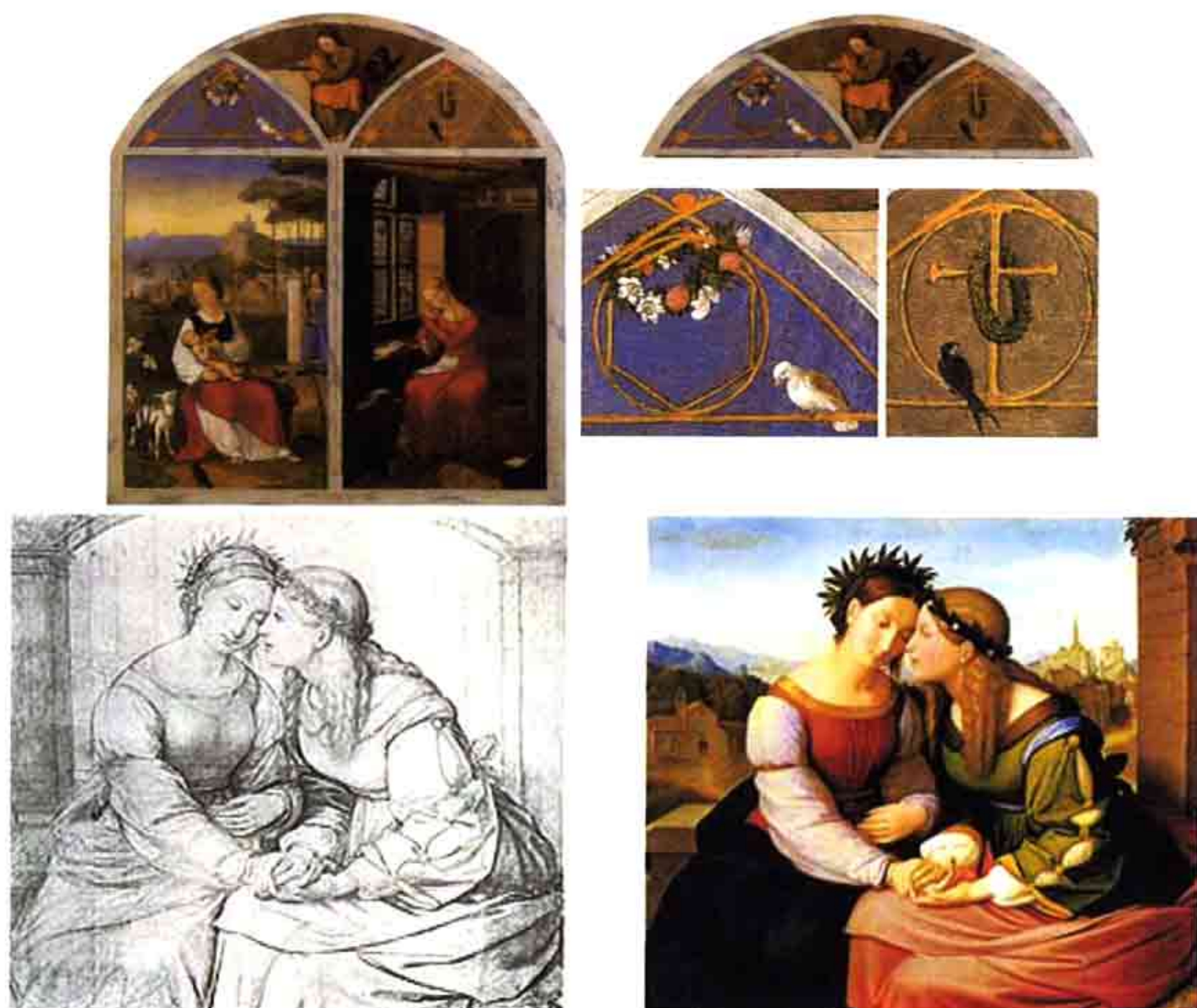


Fig. 3 - A temática bíblica era reforçada pela simbologia do Cristianismo Primitivo, manifestando a subtilidade da dualidade entre o bem e mal.

Como podemos constatar na (Fig. 36) em cima na pintura de Pfoor intitulada: «Sulamite e Maria» (1811), Sulamite simboliza os aspectos da exterioridade terrena (riqueza e luxúria) e Maria a interioridade (elevação do espírito), por cima de Sulamite um hexágono regular no interior de um círculo significando a manifestação da natureza subordinada à natureza divina do círculo, que quando surge apenas com uma cruz, indica o abandono total dos bens materiais personificado por Maria. A forma de uma pomba acentua o propósito de elevação espiritual, a andorinha mensageira da renúncia e da purificação da alma, e a águia simboliza a regeneração do espírito. Em baixo, à esquerda, da autoria de Overbeck, um desenho a carvão e pastel intitulado: «Sulamite e Maria» (1811) que funciona como estudo introdutório à pintura «Itália e Germânia», à direita, apresentando uma unidade entre a sedução da matéria (Itália) e a espiritualidade (Germânia) que se encontram de mãos dadas simbolizando o poder activo (mãos) de Deus para criar essa unidade entre matéria e espírito.

A estratégia de contestação da Academia por parte dos Nazarenos confirmará, mais uma vez, a pretensão de a tomar ou fazer parte dela, pondo a descoberto a contradição da própria negação desta. Assim podemos encontrar Peter von Cornelius como director da Academia de Dusseldorf, seguido de Friedrich Schadow. Cornelius virá a ser também director da Academia de Munique, sendo posteriormente director Julius Schnorr von Carolsfeld e professor na Academia de Dresden. Ferdinand Olivier foi secretário geral da Academia de Munique e professor de História da Arte na mesma cidade.

A «Confraria Pré-Rafaelita» tem cartografia semelhante ao «arquipélago» Nazareno, fundada em 1848 em pleno período Vitoriano, em que a máxima virtude era a respeitabilidade da burguesia industrial conservadora e ancorada no vasto Império Britânico, não se identifica nesta atmosfera cultural engrandecida pelas espectaculares Grandes Feiras Industriais. A proposta dos Pré-Rafaelitas configura outro «retorno à natureza», passando pela habitual atitude «anti-académica», mas surpreende-nos ao transportar «metáforas românticas» que abarcam temas mitológicos, alegorias e lendas para dentro de cenas do quotidiano, colocando-nos perante um «regresso ao presente», tentando fundir na obra a ideia e o símbolo, pelo que as suas personagens encarnavam subtilmente valores humanistas, desafiando a *pastiche* triunfalista do imaginário Vitoriano.



Fig. 4 - As visões místicas dos Pré-Rafaelitas, habitam as pinturas de Gabriel Rossetti, como em «Beata Beatrix» (1863) evocando a intemporalidade e o êxtase do amor da sua falecida mulher (Elizabeth Siddal), por seu lado, Burne-Jones (ao centro) utiliza o mito de Perseu, num estudo a guache (1877), Perseu simboliza o ser armado pelas ninfas para que possa suportar, com arte e engenho, todas as provas conducentes à realização dos seus ideais, na direita a pintura de William Morris, «A Rainha Guinevra» (1858) remete-nos para os ideais de cavalaria da idade média e para a lenda do Rei Artur.

A consciência e a desilusão provocada pela agressão e invasão dos artefactos nascidos das máquinas, são determinantes no «sentir arqueológico» dos Pré-Rafaelitas, fascinados pelas manifestações artísticas da Idade Média e do Renascimento, recolocam nostalgicamente a recuperação do vitral, do fresco, do azulejo, da pintura, da tapeçaria, dos textéis e do mobiliário, adquirindo estatuto de «grande arte». Na sua visão, toda a tecnologia implicava uma visão metafísica, sem a qual esta seria ainda mais destrutiva. É nesta perspectiva tecnológica que se enquadra o sentido de *tool-sense*, como instrumento humanizante do trabalho de William Morris, fundador da firma *Morris, Marshall Faulkner & Co.*, (1861) associada ao Movimento *Arts and Crafts*<sup>8</sup> onde participa também o pintor Eduard Burne-Jones. Este posicionamento conciliatório entre artista e artífice em contexto industrial aponta para a pulverização da «aura» do artista, que se dilui num conjunto de actividades afins, mas que reclama por a si o estatuto de «ilha» independente, desembocando na figura do «designer», híbrido de artista-artesão e técnico.

William Morris expressa as suas ideias no ensaio intitulado da «Arte sob a Plutocracia», manifestando claramente a articulação entre arte e ofício-trabalho, reafirmando a esperança no ressurgimento da arte apesar de constatar que esta «está presentemente (1883) a ser condenada à morte pelos porta-moedas da competição comercial»:

*«My reason for this hope for art his founded on what I fell quite sure is a truth, and an important one, namely that all art, even the highest, is influenced by the conditions of labour of the mass of mankind, and that any pretensions which may be made for even the highest intellectual art to be independent of these general conditions are futile and vain; that isto say, that any art which professes to be founded on the special education or refinement of a limited body or class must of necessity be unreal and short-lived. ART IS MAN'S EXPRESSION OF HIS JOY IN LABOUR.»*<sup>9</sup>

Na Paris *fin-de-siècle*, as escolas não oficiais e os ateliers, ganham terreno, embora continuem a preparar alunos para a Escola de Belas-Artes, adquirem reputação e estatuto invejável, tal aconteceu com a «Academia de Julian» criada por Rodolphe Julian,<sup>10</sup> direccionada para uma clientela internacional endinheirada, com bolseiros, e abrindo o ensino artístico às mulheres, como a aristocrata russa Marie Konstantinova Bashkirtseff, que imortalizará a atmosfera parisiense *belle époque*, e a *Julian* através do seu Diário, publicado postumamente (1887), devidamente «retocado» para o gosto e consumo da época.<sup>11</sup> Outras mulheres pintoras,

<sup>8</sup> Movimento *Arts and Crafts* (1861), pretende recuperar a dimensão oficial como condição para a humanização da arte, rejeita a massificação dos objectos industriais e contrapõe o não consumismo dos objectos produzidos à mão por artifices altamente qualificados. Este movimento teve papel fundamental no repensar dos objectos máquina; promoveu exposições e foruns de debate destas ideias através da *Arts and Crafts Exhibition Society* (1888).

<sup>9</sup> HARRISON, Charles – op. cit, p. 763. O texto refere-se a uma palestra intitulada: «*Art under Plutocracy*» de William Morris entregue no Russell Club, da University College Hall, de Oxford em 1883. A reprodução da conferência deve-se a: ZABEL, Gary (ed.), - *Art and Society: Lectures and Essays by William Morris*. Boston, George's Hill, (1993), p. 20-27.

<sup>10</sup> Rodolphe Julian é o fundador e director da *Académie Julian* em 1868. Natural de Vaucluse, fez algum percurso artístico, recebendo formação em ateliers de académicos, não consegue frequentar a *École des Beaux-Arts*, participa no *Salon des Refusés* e no *Salon*, faz ilustração, mas o seu grande protagonismo deve-se à Academia Julian, instituição particular que dirige, chegando a rivalizar com a Escola de Belas-Artes, sendo também conhecida por *École des Beaux-Arts de la rive droite*. A visão de Julian permite a contratação de

pintores de reconhecida qualidade, que ministravam ensino na Escola de Belas-Artes. A propósito da Julian ver: ORTIGÃO DE OLIVEIRA, Maria João Lello - *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2002, p. 420 (Tese de Doutoramento em Ciências da Arte – Faculdade de Belas-Artes). p. 279-300.

<sup>11</sup> O «Diário», de Bashkirtseff, com cerca de 106 cadernos com quase vinte mil páginas, é entregue a André Thérieut, que o adapta para primeira publicação, será encontrado o manuscrito em 1964, na Biblioteca Nacional de França, onde sua mãe o havia depositado. Deve-se a COSNIER, Colette - *Marie*

*Bashkirtseff. Un Portrait sans Retouches*. Paris, Pierre Horay Editor, 1985, ISBN: 2705801618. a desmistificação do «Diário» até então editado. Existe a instituição denominada *Le Cercle des Amis de Marie Bashkirtseff*, que tem graças à direcção de Ginette Apostolescu editado os Diários a partir de 1991 começando no ano de 1873.

como Eurilda Loomis France e Elizabeth Jane Garner futura mulher do pintor William Adolphe Bouguereau, tendo este, papel decisivo na abertura da Julian às mulheres, entre as quais encontramos também a pintora portuguesa Aurélia de Sousa. Pintores como Jean-Paul Laurens, Carolus Duran, Puvis de Chavannes, Benjamin Constant e Jules Lefebvre marcaram o ensino artístico na *Julian* e a oficialidade artística.



Fig 5 – Atmosfera da Academia Julian, pintura de Marie Bashkirtseff intitulada: *Atelier Julian*, (1881) à direita da mesma pintora um auto-retrato de 1883.

Na *Académie Julian*, encontramos outro «arquipélago» de jovens artistas que se dão pelo nome de Nabis, em que o pintor Paul Sérusier assume papel destacado como elemento fundador, a sua imagética é fortemente influenciado pela religiosidade urbana com ligações à Franco Maçonaria Francesa, aos Rosacruz, e fundamentalmente à Teosofia. Paul Sérusier tem uma «história de vida» emblemática nesta matéria, nascido em Paris no seio de uma família burguesa, encontramos-lo na *Julian* em 1885, onde tem grande popularidade, fazendo a sua aprendizagem com Jules Lefebvre.

Sérusier funciona como ponte entre a tertúlia dos jovens artistas da *Julian* e Paul Gauguin, uma figura mítica, um «guia espiritual» do futuro grupo dos Nabis. Pont-Aven, neste período, era o «território sagrado» dos não pintores não consagrados e periféricos como Gauguin instalado na pensão Gloanec (pertença de Marie-Jeanne Gloanec) entre 1886 e 1888, ausentando-se para o Panamá e Martinica, regressando em 1887 a Pont-Aven. Este local mágico na Bretanha, atraiu alguns dos «pintores malditos» e no ano de 1888 é estabelecido o contacto entre Sérusier e Gauguin (Outono de 1888) Sérusier rende-se à forte personalidade de Gauguin, e ao retornar a Paris e à *Julian*, leva consigo uma pintura a óleo de pequeno formato, (27x21,5cm) intitulada «O Talismã» (1888), vista e orientada pelo «Mestre Gauguin», a qual exerce forte impacto em Maurice Denis, Pierre Bonnard e Paul Ranson, seus amigos e também alunos na *Julian*, confirmando-se a pertinência da formação de um «arquipélago», cuja matriz possui pontos comuns com os Nazarenos e Pré-Rafaelitas, entre eles: a devoção simbólica, o misticismo cristão, o fascínio pelo esoterismo, e pelo «positivismo espiritual» das «ciências ocultas» e o eterno carácter redentor da arte.



Fig. 6 - Gauguin realizou esta pintura «A Visão Depois do Sermão ou A Luta de Jacob com o Anjo» em 1888, no mesmo ano em que Sérusier, sob a sua orientação pinta «O Talismã», podemos verificar que a proximidade compositiva e cromática é grande.

Os Nabis, também se proclamam como confraria, tratam-se entre si por *irmãos*, altamente contagiados pelo ideário teosófico de Helena Petrovna Blavatsky fundadora da Sociedade Teosófica Americana (1873), cuja intenção doutrinária é realizar estudos comparativos e combinatórios entre as múltiplas religiões tradicionais que permitam uma visão sincrética, construindo desta maneira um sistema unificador denominado «teosofia»,<sup>12</sup> que é expresso na «Doutrina Secreta» (1888) em que Blavatsky nos diz:

*«(...)The Secret Doctrine was the universally diffused religion of the ancient and prehistoric world. Proofs of its diffusion, authentic records of its history, a complete chain of documents, showing its character and presence in every land, together with the teaching of all its adepts, exist to this day in the secret crypts of libraries belonging to the Occult Fraternity.»*<sup>13</sup>

Obras literárias de cunho esotérico exerceram enorme fascínio entre os Nabis, como «Os Grandes Iniciados»,<sup>14</sup> (1889) de Édouard Schuré membro da Sociedade Teosófica. Nesta obra descreve-se um «arco sincrético», formando uma «cadeia» contínua de grandes iniciados desde a mais alta antiguidade, também os «textos iniciáticos» de Blavatsky, como «Ísis sem Véu» (1877), têm alto significado para os *Nabis*, ou o «O Vício Supremo» (1884) de Joséphin Péladan associado aos Rosa-Cruz,<sup>15</sup> e que através dos Salões Rosa-Cruz promove e dá visibilidade aos artistas.

Theosophical University Press, 1977, 798 p. p. xxxiv.

<sup>14</sup> SCHURÉ, Edouard - *Os Grandes Iniciados: Esboço da História Secreta das Religiões*. Trad. de Rui Siqueira. Lisboa: Vega, 1998, 378 p. (Col. Janus nº 19). ISBN: 972-699-589-2. Schuré, nesta obra apresenta uma «linhagem» de grandes iniciados ( Rama, Krisna, Hermes, Moisés, Orfeu, Pitágoras, Platão e Jesus) desta maneira propõe o

reconhecimento da «doutrina-mãe» através da síntese teosófica das religiões e das filosofias, sendo propósito da Teosofia, restabelecer a cadeia dos grandes iniciados, considerados como os verdadeiros percursores da humanidade.

<sup>15</sup> A Ordem Rosa-Cruz, teve como fundador Cristian Rosenkrenz, nome simbólico do único sobrevivente da

família alemã, Von Roesgen Germelshausen., Rosenkrenz é a figura mítica desta ordem, parece ter sido salvo e educado por monges, viajou pelo Médio Oriente (Chipre, Damasco, Jerusalém, Egipto, Fez e Península Ibérica) voltando à Alemanha-Turingia onde funda em 1407, Ordem Rosa-Cruz, que após a sua morte tem um «adormecimento», renascendo no século XVII e encontrando-se activa até ao presente.

<sup>12</sup> Teosofia é um termo proveniente do grego, «*theosophía*», *theós*, significa Deus e *sophía*, sabedoria, é fundamentalmente um sistema que pretende que o conhecimento de Deus pode ser revelado pela natureza, entendida como manifestação de Deus. Blavatsky, ao publicar «A Doutrina Secreta» (1888), consolida a visão tecida em «Ísis sem Véu» (1877), o que teve papel preponderante na expansão do ideário teosófico e na fundação de Sociedades Teosóficas por toda a Europa, em colaboração com Henry Stell Olcott que será o primeiro presidente. Em Portugal definem-se e sintetizam-se os seus objectivos da seguinte maneira: «1º Formar um núcleo de Fraternidade Universal da Humanidade, sem distinção de raça, crença, sexo, casta ou cor. 2º Estimular o estudo comparativo das religiões, arte, filosofias e ciências. 3º. Estudar as leis ainda não explicadas da Natureza e os poderes latentes do homem»

<sup>13</sup> BLAVATSKY, H. P. - *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy: 2 Anthropogenesis*. Pasadena:

Toda esta literatura esotérica é debatida na *Julian* e no «Templo», casa de Ranson em Montparnasse, para utilizar linguagem tão querida a Ranson, que considerava primordial a construção de uma «liturgia» propiciatória da praxis artística.

Paul Ranson, Paul Sérusier, e Maurice Denis manterão uma ligação estreita com o ideário da Teosofia, serão «místicos da modernidade», em perfeita sintonia com a noção teosófica de «arte mística», que considera as manifestações artísticas no sentido da «primitividade» quando «enunciam» a vida de seres «iniciados», e no sentido «comparativo», quando a arte adquire uma influência espiritual, e se transforma num símbolo como expressão. A dimensão artística dos Nabis contém em si uma «dramatização iniciática», que é preciso ser transmitida. Essa invisibilidade-ocultação, deve tornar-se visibilidade-revelação, através da pintura, para a qual existem ensinamentos que se podem transmitir pelo que estrategicamente é preciso criar a *Académie Ranson* (1909) onde ensinam Ranson, Sérusier e Maurice Denis.

Ensina-se que o artista plástico deve ter a capacidade de converter uma sensação em imagem pictórica, este momento é constituído por dois tempos: a «deformação subjectiva», derivada da emoção artística reforçando determinados aspectos do tema representado, e a «deformação objectiva», que permite ao pintor submeter a representação, à ordem estabelecida pela própria linguagem plástica,<sup>16</sup> com o propósito último de celebrar um acto puramente espiritual.

A travessia esotérica dos Nabis é testemunhada pelos frescos de Paul Sérusier para a Igreja Paroquial de *Saint-Julien* em Châteauneuf-du-Faou, identificando momentos bíblicos do Novo Testamento, como a Anunciação, a Crucificação, a Ressurreição, o Baptismo, e a Transfiguração de Cristo. Este projecto deve-se ao facto de Sérusier, a partir de 1893, se enamorar por Châteauneuf-du-Faou onde passava largas temporadas, amadurecendo este projecto que se iniciará em 1914 e será concluído em 1918. Estes frescos na sua aparente simplicidade aproximam-se do «cristianismo esotérico» teosófico, em que Jesus o Cristo é interpretado no plano histórico, mítico e místico.<sup>17</sup>



Fig. 7 - Imagens dos frescos realizados por Sérusier com episódios bíblicos para a Igreja Paroquial Saint-Julien em Chateauneuf-du-Faou, projecto este que tem influência do «primitivismo cristão» praticado pelos monges beneditinos de Beuron. Os frescos são concluídos em 1917.

Maurice Denis, em conjunto com Georges Desvallières, cria os «Ateliers de Arte Sacra», (1919) onde se pretende formar artistas e artesãos imbuídos do espírito cristão, e dar resposta à reconstrução do património da Igreja que havia sido devastado pela I Guerra Mundial (1914 a 1918). A fraternidade existente nestes ateliers, não podia deixar de exaltar o espírito de «irmandade», assumindo a reconciliação entre o vestígio da mão, que caracteriza os aspectos oficiais e artesanais, e o artístico eminentemente conceptual, marcando a coerência existencial. A testemunhar esta atitude está o projecto da decoração da Igreja do Espírito Santo em Paris, construída entre as Guerras Mundiais (1928 a 1935). Esta encomenda será realizada através dos

<sup>16</sup> Maurice Denis, coloca a problemática da pintura como «produto de toda a experiência óptica», inseparável da «força exercida pelas rotinas intelectuais de visão», que vem de dentro para fora, é da «alma do artista que o verdadeiro Sentimento desponta, mais ou menos inconscientemente». Denis num artigo da sua autoria, intitulado: «Definition of Neo-Traditionism» (1890) tenta sistematizar o seu entendimento sobre a pintura: I ponto - «We should remember that a Picture – before being a war horse, a nude woman, or telling some other story – is essentially a flat surface covered with colours arranged in a particular pattern». HARRISON, Charles – op. cit, p. 862-869

<sup>17</sup> Após a morte de Blavatsky, a presidência da Sociedade Teosófica será assegurada por Annie Besant, eleita em 1907 e cargo que manterá durante 26 anos, entre os vários livros que escreveu o «O Cristianismo Esotérico ou Os Mistérios Menores», publicado em 1905, aborda no capítulo VII A Redenção, no capítulo VIII - Ressurreição e Ascensão e no capítulo IX - A Trindade, abrindo nova interpretação conducente a uma síntese iconográfica e iconológica que tem forte componente teosófica no caso de Paul Sérusier. BESANT, Annie - *O Cristianismo Esotérico*. Trad. de E. Nicoll. São Paulo: Editora Pensamento, [s. d.], 211 p. p. 112-141.

<sup>18</sup> Para Lenz a «missão» da arte é convidar o observador a juntar-se ao «trabalho» de Deus, devendo «falar» ao espírito. As obras não devem ser assinadas, devem resultar de um trabalho de equipa, em que o indivíduo-artista se dilui no grupo. A imitação é preferível à originalidade, e o vestígio da mão, ou a relação da mão com o espírito (Jean Brun) sobrepõe-se a qualquer aspecto tecnicista do campo da arte. Existe uma visão sincrética, fundindo as diversas manifestações artísticas na glorificação de Deus.

<sup>19</sup> Johannes Itten também foi professor na Bauhaus, é extremamente influenciado por Eduard Schuré através dos *Os Grandes Iniciados*, torna-se fervoroso «masdaísta», sistema religioso com princípio dualista bem-mal, oriundo da antiga Pérsia, cujo fundador é Zoroastres (séc. VII a. C.), Itten aplica os seus conhecimentos esotéricos à pintura, dirigiu inclusivamente o «Centro Masdaísta Suíço» (1926). Piet Mondrian adere à Teosofia e tal como Itten fica fortemente impressionado *Os Grandes Iniciados* de Schuré, Blavatsky, Annie Besant, Rudolf Steiner e Krishnamurti, são autores do seu conhecimento.

<sup>20</sup> A ópera *Parsifal* de Wagner, em termos de propaganda tornará «visível» o drama germânico imposto ao povo alemão desde a ascensão até à queda de Hitler, o qual tinha uma admiração ilimitada pelo compositor e pelas suas posições políticas. Houston Stewart Chamberlain genro de Wagner, casado com Eva Wagner, tem vasta obra literária, entre os muitos ensaios que escreve sobre Wagner destacamos «A Doutrina Artística de Richard Wagner» publicada na *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 de Outubro, 1895, apoiado

*Ateliers d'Art Sacré*, e concretizada por intermédio de murais, frescos, escultura, vitrais, ferro artístico e mosaicos, ficando a cargo de Maurice Denis e Georges Desvallières os murais e os frescos.

Dos Nabis também fazem parte os pintores holandês Jan Verkade e o dinamarquês Mogens Ballin, que na sua caminhada espiritual acabam por se converter ao catolicismo, contudo, Verkade vai mais longe na sua obsessão, tornando-se monge Beneditino na Abadia Beneditina de Beuron, no sul da Alemanha, cuja divisa é: *ora, labora et lectio* (oração, trabalho e estudo bíblico) onde se encontra o padre Desiderius Lenz, (Peter Lenz) organizador com Gabriel Wuger (Jacob Wuger) e Lucas Steiner (Fridolin Steiner) de uma escola de monges pintores (com alguma expressão de 1868 ao início do século XX) influenciados pelos Nazarenos, e pela arte Egípcia, uma novidade Napoleónica.

Lenz<sup>18</sup> acreditava que através da arte sacra se poderia aceder à essência do «cristianismo primitivo», a sua escola teria por missão recuperar o «canon», ou os princípios fundamentais da arte sacra, baseados na «geometria sagrada», que permitia determinar nas suas combinatórias a elaboração das formas ideais, tendo semelhanças com os aspectos matemáticos que se podem atribuir à composição musical do cantochão, ou «musica sagrada», que acompanha a liturgia da Igreja Católica Romana.

O «primitivismo» artístico de Beuron acentua a necessidade de «retorno ao paraíso perdido», de raiz romântica, e à urgência intuída pelos artistas de reencontrar o papel do homem numa sociedade que cada vez mais o ignora, privilegiando a crescente desumanização imposta pela máquina. Maurice Denis, Verkade, Gauguin, Vincent Van Gogh e mesmo Paul Cézanne são «construtores» de «comunidade artística». Esta ideia veio a influenciar o projecto da Bauhaus, não deixando de ser interessante encontrar o pintor Paul Klee, adepto da Teosofia, e professor na Bauhaus (Weimar e Dessau 1921-1931) considerado como representante da «arte degenerada», a quem foram confiscados em 1937, 102 obras pelos Nazis, e o pintor Wassily Kandinsky,<sup>19</sup> também ele professor na Bauhaus, (Dessau, 1922-1933) e teósofo, ambos influenciados por um ramo dissidente da Teosofia, fundado por Rudolph Steiner, a «Sociedade Antroposófica» (1913), outra ciência do espírito, que teve expressão no campo artístico.

A teia de relações é complexa, mas não nos deixa de surpreender a ligação entre Schuré e Steiner, consolidada na representação teatral do «Drama Sagrado de Eleusis», no Congresso Europeu Teosófico de 1907 em Munique. Schuré tinha uma admiração extrema por Richard Wagner, com quem se correspondeu. Wagner foi o compositor preferido dos Nabis, estes reconheciam na ópera *Parsifal*<sup>20</sup> (1882) o seu próprio destino, uma «demanda do Graal», de algum modo a restauração da ordem primordial destruída pela queda do homem protagonizada por Adão ao ser expulso do Paraíso; a lenda do Santo Graal simboliza a possibilidade de restabelecer em qualquer lugar um centro espiritual, à imagem do Paraíso Perdido.

em textos da autoria de Wagner como: - *L'Art et la Révolution*. Trad. de Jacques Mesnil. Bruxelas: Administration, 1898, 96 p. (Bibliothèque des "Temps Nouveaux" nº 13) e - *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José Justo. Lisboa: Antígona, 2003, 270 p. ISBN: 972-608-163-7. As ideias de

Chamberlain tiveram grande significado para a ideologia do Nacional Socialismo, através da sua obra: «As Fundações do Século XIX» (1899) onde considera como raça Teutónica pura e dominante, criadora de civilização e os Judeus como a causa da degeneração civilizacional a que fomos

conduzidos. Hitler transporta as ideias de Chamberlain para *Mein Kampf*, (A Minha Luta) bem como Alfred Rosenberg na obra *Der Mythos des 20 Jahrhunderts* (1930 - O Mito do Século XX). A propósito de Chamberlain veja-se: <http://www.hschamberlain.net/wagneraufsaetze/revuedesdeuxmondes.html>

## BIBLIOGRAFIA

- BERMEJO, Diego - *Crisis de la Razón, Razón Transversal y Posmodernidad*. Gordailua: Universidad del País Vasco, 1998. 627 p. ISBN: 84-8373-095-2.
- BLANCO, Rafael Calderon - *De la imagen fija a la Imagen móvil: La representación y los procesos de reconstrucción del movimiento en los medios audiovisuales de naturaleza fotográfica - Fotografía, Diaporama, Cine* -. Gordailua: Universidad del País Vasco, 1996. 315 p. (Serie Tesis Doctorales). ISBN: 84-7585-863-5.
- BOULEAU, Charles - *Charpentiers: La Géométrie Secrète des Peintres*. Paris: Seuil, 1963. 268 p.
- BRUN, Jean - *A Mão e o Espírito*. Trad. de Mário Matos. Lisboa: Edições 70, 1990. 232 p. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea , 14). ISBN: 972-44-0739-X.
- BRUN, Jean - *Le rêve et la machine: Technique et Existence*. Paris: La Table Ronde, 1992. 371 p. ISBN: 2-7103-0531-3.
- BRUN, Jean - *O Neoplatonismo*. Trad. de José freire Colaço. Lisboa: Edições 70, 1991. 116 p. (Biblioteca Básica de Filosofia ,40).
- Chamberlain, Houston Stewart «A Doutrina Artística de Richard Wagner» publicada na *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 de Outubro, 1895.
- CHATWIN, Bruce - *Anatomia da Errância*. Trad. de Helena Cardoso. Lisboa: Quetzal, 1997. 238 p. ISBN: 972-564-319-4.
- COELHO, João Furtado - Os Princípios de "Começar". *Colóquio artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Nº 100, (1994), p. 8-23.
- COSNIER, Colette - *Marie Bashkirtseff. Un Portrait sans Retouches*. Paris, Pierre Horay Editor, 1985, ISBN: 2705801618
- EVOLA, Julius - *Revolta Contra o Mundo Moderno*. Trad. de José Barreiros. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 490 p. (Tradição - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 1). ISBN: 972-20-0676-2.
- DURAND, Gilbert - *A Imaginação Simbólica*. Trad. de Maria Morna. Lisboa: Arcádia, 1979. 137 p. (Col. Paralelo , 2).
- FERRÃO, Hugo - Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões: saberes e aprendizagens do ciclo do linho. *Forum Sociológico*. Lisboa: U.N.L. Nº 5, (1994).
- GUÉNON, René - *A Crise do Mundo Moderno*. Trad. de António Carlos Carvalho. Lisboa: Vega, 1977, 167 p. (Col. Janus nº 7).
- GUÉNON, René - *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*. Trad. de Vítor de Oliveira. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 269 p. (Tradição - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 2). ISBN: 972-20-0682-7.
- Gossman, Lionel - *Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century*. Princeton: University's Committee on Research in the Humanities and Social Sciences, University of Princeton (2002).
- HARRISON, Charles; [et al.] - *Art in theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. 3ª ed. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 1190 p. ISBN: 0-631-20066-5.
- HARRISON, Charles; [et al.] - *Art in theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. 10ª ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1997. 1190 p. ISBN: 0-631-16575-4.
- HEIDEGGER, Martin - *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995. 73 p. (Passagens , 20). ISBN: 972-699-449-7.
- ORTIGÃO DE OLIVEIRA, Maria João Lello - *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2002, p. 420 (Tese de Doutoramento em Ciências da Arte – Faculdade de Belas-Artes). p. 279-300.
- PEREIRA, Teresa Matos – *A Primitividade do Ver, ou a Renúncia da Razão na Arte do Primeiro Modernismo em Portugal*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2001, p. 386 (Dissertação do Mestrado em Teorias da Arte).

- STILES, Kristine; SELZ, Peter - *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkley: University of California Press, 1996. 1004 p. ISBN: 0-520-20253-8.
- STONE, Allucquère Rosanne - *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Londres: The Mit press, 1996. 212 p. ISBN: 0-262-19362-0.
- Wagner, Richard - *L'Art et la Révolution*. Trad. de Jacques Mesnil. Bruxelas: Administration, 1898, 96 p. (Bibliothèque des "Temps Nouveaux" nº 13)
- Wagner, Richard - *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José Justo. Lisboa: Antígona, 2003, 270 p. ISBN: 972-608-163-7.