

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Herbarium Caminhada:
das Confidências da Matéria ao Gesto Poético

Mariana Marques Olim Marote

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA
Especialização em Fotografia

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Herbarium Caminhada:
das Confidências da Matéria ao Gesto Poético

Mariana Marques Olim Marote

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA
Especialização em Fotografia

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Rogério Taveira

2013

RESUMO

Herbarium Caminhada: das Confidências da Matéria ao Gesto Poético, dissertação teórico-prática na área de fotografia, pretende evidenciar as potencialidades de um diálogo comprometido com a matéria como base dos gestos poéticos e da criação artística. Nesse sentido, propõe-se abordar a fotografia além das características ópticas e mecânicas. Nomeadamente através do método de contacto do fotograma, explora-se o organismo fotoquímico e o seu potencial material quando colocado em relação com os próprios elementos da natureza.

Com orientação fundamental na obra de Gaston Bachelard, evidencia-se a matéria dos quatro elementos - o fogo, a água, o ar e a terra - e a árvore integrante como terreno fértil para a imaginação poética e para a criação artística. Nesta posição, entrevê-se um sentido místico e espiritual da arte tal como é compreendido por Paul Klee.

Os quatro elementos e a Árvore são revisitados através de alguns dos seus significados primitivos e eternos, sentidos ambivalentes pela alquimia, e abordagens poéticas fiéis a cada um deles. A vitalidade dos elementos no organismo fotoquímico é igualmente enfatizada

Na importância concedida à colaboração entre matéria da natureza e natureza humana, nos modos de descobrir e reinventar, sublinham-se os valores simbólicos da alquimia na compreensão do mundo através dos estudos de Gustav Carl Jung e Mircea Eliade. Nos mistérios da alquimia e nos segredos de contacto e transformação da matéria nos processos criativos, a sombra é apontada como noção essencial de entendimento da invisibilidade do mundo.

Analisa-se o *fazer* artístico dedicado à matéria na referência a obras de artistas, realçando as árvores de Alberto Carneiro, as sombras de Lourdes Castro e os quimigramas de Pierre Cordier.

Ao longo do estudo, procura-se relacionar os aspectos conceptuais e processuais da instalação *Herbarium Caminhada* com a investigação desenvolvida, e clarificar de que modo a Árvore confidenciou os gestos na sua produção.

Palavras-chave: fotograma; alquimia; sombra; elementos da matéria; árvore.

ABSTRACT

Herbarium Caminhada: das Confidências da Matéria ao Gesto Poético, theoretical and practical dissertation in the field of photography, aims to highlight the potential of a dialogue engaged with matter as the basis of poetic gestures and artistic creation. Accordingly, it is proposed to approach photography beyond its optical and mechanical characteristics. Namely through the contact method of the photogram, the photochemical organism and its material potential are explored put in relation to the very elements of nature.

With fundamental guideline in the work of Gaston Bachelard, the matter of the four elements - fire, water, air and earth - and the integral tree are evidenced as fertile breeding ground for poetic imagination and artistic creation. In this thought lies a spiritual and mystical meaning of art as it was understood by Paul Klee.

The four elements and the Tree are revisited through some of its primitive and eternal meanings, ambivalent significances by alchemy, and poetic approaches faithful to each one. The vitality of elements in the photochemical organism is also emphasized.

The importance given to the collaboration between matter of nature and human nature, in ways of discovering and reinventing, accentuates the symbolic values of alchemy in understanding the world, studied through Carl Gustav Jung and Mircea Eliade. In the mysteries of alchemy and in the secretive contact and transformation of matter in creative processes, the shadow is considered as an essential notion in understanding the invisibility of the world.

The artistic making devoted to matter is analyzed in reference to works of artists, emphasizing the trees of Alberto Carneiro, the shadows of Lourdes Castro and Pierre Cordier's chemigrams.

Throughout the study, it is sought to relate the conceptual and procedural aspects of the installation *Herbarium Caminhada* with the research developed, and clarify how the Tree confided gestures in their production.

Keywords: photogram; alchemy; shadow; elements of matter; tree.

AGRADECIMENTOS

A Rogério Taveira pela sua orientação crítica e dedicada.

A José Luís Neto, Daniel Pinheiro, José Sanches Ramos, Albuquerque Mendes, Rodrigo Bettencourt da Câmara, Alexandre Husum, pelo contributo directo ou indirecto na redacção desta dissertação e na concretização de *Herbarium Caminhada*.

Aos meus pais pelo incondicional apoio.

Às árvores pelo seu tempo lento e paciente.

Um agradecimento especial ao Frederico Mendes.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1

Paul Klee, *Terra, Água e Ar*, 1956. Desenho. «Livro dos Esquissos Pedagógicos (Materiais para uma parte do ensino teórico da Bauhaus em Weimar)». (Klee, 1956: 138, III, fig.26).

Fig. 2

Susan Derges, *Natural Magic - Distillato*, 2001. Transparência Ilfochrome e caixa de luz; 29 x 49 cm. *Purdy Hicks Gallery - Susan Derges* [Em linha].

Disponível em <<http://www.purdyhicks.com/display.php?aID=23#30>>, acessado em 10-10-2013.

Fig. 3

Hippolyte Baraduc, *Electro-vital balls (with electricity, without a camera, with a hand)* [Bolas electrovitais, com electricidade, sem câmara, com mão], c.1895. Gelatina e prata; 8,7 x 6,3 cm. [Committee for the Study of Transcendental Photography, depositado no Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Alemanha, Freiburg im Breisgau]. (Chéroux *et al.*, 2005: 129, fig.53).

Fig. 4

William Henry Fox Talbot, *Heliophila*, 1839. Desenho fotogénico; 17,3 x 17,5 cm. *Album di disegni fotogenici*, 1839-40 [Colecção The Metropolitan Museum of Art, EUA, New York].

The Metropolitan Museum of Art - Collections - William Henry Fox Talbot [Em linha]. Disponível em <<http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/289209>>, acessado em 09-09-2013.

Fig. 5

Hiroshi Sugimoto, *Lightning Fields 138*, 2008. Gelatina e prata sobre papel, descarga de energia eléctrica; 58,7 x 47,1 cm. *Hiroshi Sugimoto - Portfolio - Lightning Fields* [em linha]. Disponível em <<http://www.sugimotohiroshi.com/LighteningField1.html>>, acessado em 20-09-2011.

Fig. 6

Alberto Carneiro, *Sobre as flores do meu jardim*, 2000-02. Flores esmagadas sobre papel Guarro; 100 x 70 cm. Portugal (Almeida, 2007: 180).

Fig. 7

Mariana Marote, *Nuvens e Sombras*, 2011. Gelatina e prata sobre papel; 38,4 x 24,5 cm.

Fig. 8

As doze operações alquímicas representadas como arbor philosophica. [Samuel Norton, *Mercurius Redivivus*, 1630]. (Jung: 1944: 252, fig. 122).

Fig. 9

Luigi Serafini, [árvore da terra e do céu], s.d. Ilustração a lápis de cor sobre papel. Itália, Milão (Serafini, 1981: 25).

Fig. 10

Alberto Carneiro, *Os quatro elementos - segunda homenagem a Gaston Bachelard*, 1969-70. Ferro, plástico, fotografia e elementos naturais; 200 x 200 x 200 cm. Portugal (Almeida, 2007: 59).

Fig. 11

Frans Krajcberg, [Impressão-relevo de folhas], década de 70. *Frans Krajcberg - Tableaux- Empreints* [Em linha]. Disponível em: <<http://www.frans-krajcberg.com/fktableau.html>>, acessado em 19-11-12.

Fig. 12

Frans Krajcberg, *imprimindo na areia*, Nova Viçosa, 1975. Fotografia p/b. Brasil, Nova Viçosa (Justino, 2005: 33).

Fig. 13

Susan Derges, *Eden 5*, 2004. Fotograma, Ilfochrome; 101,5 x 243,8 cm. [Coleção Victoria and Albert Museum, Reino Unido, Londres]. (Barnes, 2010: 104-105).

Fig. 14

Susan Derges, *Vessel no.3 (9)*, 1995. Fotograma, processo de branqueamento de corantes; 46 x 46 cm. [Coleção National Media Museum, Reino Unido, Bradford]. (Barnes, 2010: 95).

Fig. 15

Roger Ackling, s.d. Fotografia a cores. (Molder, 2003: 22).

Fig. 16

Roger Ackling, *Weybourne*, 1994. Luz do sol sobre madeira, pregos de metal; 21,4 x 19 x 3,1 cm. [Coleção Art Gallery of New South Wales, Australia, Sydney]. *Art Gallery of New South Wales - Collection - Roger Ackling* [Em linha]. Disponível em <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/212.2002/>>, acessado em 07-10-13.

Fig. 17

Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1984. Instalação. [Coleção Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Noruega, Oslo]. *Nasjonalmuseet - Collections - Absolute Installation - Christian Boltanski* [Em linha]. Disponível em <http://www.nasjonalmuseet.no/en/collections_and_research/absolute_installation/christian_boltanski/>, acessado em 10-05-13.

Fig. 18

Joseph-Benoît Suvée, *The Invention of Drawing*, c.1791. Giz preto e branco sobre papel castanho, 54,6 x 35,6 cm, Bélgica [Coleção J. Paul Getty Museum, EUA, Los Angeles]. *The J. Paul Getty Museum - Collection - Joseph-Benoît Suvée* [Em linha]. Disponível em <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=233>>, acessado em 10-10-13.

Fig. 19

Lourdes Castro, *rosa pq. vermelha, roseira de correr (Delfina)*, 1972. Contacto directo, papel heliográfico; 50 x 40 cm. *Grand Herbier d'Ombres*, 1972, Madeira. (Castro, 2002: 119).

Fig. 20

Anna Atkins, *Cystoseira ericoides*, 1850. Fotograma, impressão em cianótipo; 26 x 20,3 cm. *Photographs of British algae. Cyanotype impressions*, 1843-1853, vol.I. Reino Unido [Coleção Spencer, Stephen A. Schwarzman Building]. *The New York Public Library - NYPL Digital Gallery - Anna Atkins* [Em linha]. Disponível em <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?419507>>, acessado em 11-12-11.

Fig. 21

Mariana Marote, *Myrtus communis*, 38°46'13.93"N, 9° 9'27.52"W, 2011. Fotograma solar, cianótipo em papel de aguarela; 18 x 58 cm.

Fig. 22

Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Salsa)*, 1980. Tinta da china e recorte; 61 x 39 cm, Paris (Castro, 2005: 63).

Fig. 23

Louis Darget, *Planète et Satellite* [Fotografia fluídica de pensamento], 16 Maio 1897. Gelatina e prata; 6,4 x 9,1 cm. [Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Alemanha, Freiburg im Breisgau]. (Chéroux *et al.*, 2005: 151, fig.65).

Fig. 24

Daro Montag, *Bioglyphs - Lemon*, 1996. Película 5.4, limão, micróbios; 27.5 x 22.5 cm/Ilfochrome, prova única; 97 x 76 cm, Reino Unido (Montag, 2000: 30, fig.21).

Fig. 25

Pierre Cordier, *Chemigram 7/5/82 II 'Pauli Kleei ad Marginem'*, 1982. Quimigrama, gelatina e prata sobre papel; 56 x 45 cm. [Coleção privada, Bélgica]. (Barnes, 2010: 75).

Fig. 26

Mariana Marote, *Série Sem título II - Sombra Líquida III*, 2012. Quimigrama, gelatina e prata sobre papel, química de revelação, água; 30,5 x 40,6 cm.

Fig. 27

Mariana Marote, *Fraxinus angustifolia (suspensão I)*, 2012-13. Fotograma solar, cianótipo em papel de aguarela, perfuração e bordado, linha de algodão, parafusos, arco de alumínio.

Fig. 28

Mariana Marote, *Myrtus communis (suspensão II)*, 2102-13. Desenho a caneta preta sobre papel vegetal, parafusos, arco de alumínio.

Fig. 29

Mariana Marote, *Arbutus unedo (suspensão III)*, 2012-13. Fotograma solar, cianótipo em papel de aguarela, perfuração e recorte, parafusos, arco de alumínio.

Fig. 30

Mariana Marote, *Nerium oleander (suspensão IV)*, 2012-13. Ramo de árvore, papel vegetal, parafusos, arco de alumínio.

Fig. 31

Mariana Marote, *Malus sylvestris (suspensão V)*, 2012-13. Fotograma, *anthotype*, linha de algodão, parafusos, arco de alumínio.

Fig. 32

Vistas gerais da instalação *Herbarium Caminhada*, Castelo de Cerveira, 2013.

Fig. 33

Processo, sensibilização do papel emulsionado com cianótipo numa árvore *Populus nigra*, 2011. Fotografia de Frederico Mendes.

Fig. 34

Elementos naturais recolhidos junto das árvores.

Fig. 35

Fraxinus angustifolia (suspensão I), (pormenor, frente e verso).

Fig. 36

Arbutus unedo (suspensão III), (pormenor).

Fig. 37

Processo, projecção de sombras de ramo, *Myrtus communis (suspensão II)*.

Fig. 38

Myrtus communis (suspensão II), (pormenor).

Fig. 39

Malus sylvestris (suspensão V), (pormenor).

Fig. 40

Nerium oleander (suspensão IV), (pormenor).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
CAP. I - O SONHO ALQUÍMICO DA MATÉRIA	7
1.1 - A imaginação material é uma árvore integrante	7
1.2 - A matéria é o coração do alquimista	9
1.3 - O <i>fazer</i> poético é uma alquimia e uma árvore	12
1.4 - A imaginação segundo a matéria é um sonho de contacto	14
CAP. II - A MATÉRIA DA IMAGINAÇÃO	19
2.1 - A luz faz o fogo	21
2.2 - A água fundamental	23
2.3 - O ar, a árvore aérea e a imaginação dinâmica	26
2.4 - A terra da vontade e do repouso	28
CAP. III - MATÉRIA E GESTO POÉTICO: Alberto Carneiro, Susan Derges, Lourdes Castro, Pierre Cordier	30
CAP. IV - <i>HERBARIUM CAMINHADA</i>	47
CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

A palavra *photographia*, ou *escrita com luz*, deu nome ao *medium* privilegiado de automatismo óptico e à superfície simbólica da imagem re-presentativa do mundo. Mas antes mesmo da *photographia*, entrevê-se uma busca centrada na «*magia natural*» da luz e de substâncias químicas, como a entende Henry Fox Talbot (Goldberg, 1981: 41). E que, à imagem que se vê, sucede-se todo um organismo fotoquímico responsável pela materialização da imagem. Como diz Roland Barthes, um «organismo vivo» (1980: 104).

Vislumbra-se pois, nos primórdios da *escrita com luz*, um entendimento sobre a natureza das suas substâncias elementares, luz e química, no qual, apesar de envolver a racionalidade da química, a mão e a imaginação investiam em processos orientados pela volatilidade e pela fixação, procedimentos tão aconselhados pela sabedoria da esquecida cultura da alquimia.

Na alquimia, considera-se a confiança nas forças da imaginação e nas confidências pressentidas na matéria enquanto base fundamental da demanda pelos mistérios da vida e da criação do cosmos. Nas palavras de Gaston Bachelard: «A alquimia reina num tempo em que o homem mais ama do que utiliza a Natureza.» (1938b: 66).

Apesar de relegados para a sombra das luzes da ciência e da técnica, os princípios místicos da alquimia permanecem enraizados no anseio, da mão do *homo faber* e da imaginação do poeta, pela matéria que se transforma e que é sonhada. Do mesmo modo, o potencial material da *escrita com luz* perpetua a sobrevivência da fotografia enquanto organismo fotoquímico. Neste seguimento, propõe-se, pois, um questionamento acerca das potencialidades das substâncias primordiais da fotografia enquanto fonte material de confidências que orientam os caminhos poéticos.

Na criação poética, Fernando Pessoa compreende justamente que «O génio é uma alquimia.» (s.d.: 121). Neste paralelismo, assume-se que, de modo semelhante ao alquimista que aspirava fundir pensamento e sonho, o poeta trava um combate estratégico, entre intuição e inteligência, pela transmutação de sensações e conversão de memórias pela acção imaginante, até à sua sublimação pela arte.

Abraçando a relação que Bachelard estabelece entre a imaginação poética comprometida com a matéria e as experiências psicologicamente concretas da alquimia, é nos princípios imaginários encravados nos elementos primordiais da natureza - fogo, água, ar e terra - que o espírito poético encontra a substância fiel para os seus devaneios e para sustentar as suas imagens interiores. Como diz Henri Focillon, «a natureza é [...] sempre um receptáculo de segredos e de maravilhas.». Nesse sentido, e tendo por base a *Árvore*

enquanto objecto integrante das forças invisíveis da natureza e da vida, evidencia-se que, na criação artística comprometida com a matéria, os gestos seguem as suas próprias leis em consonância com as confidências ambivalentes dos ritmos naturais.

Nas substâncias essenciais do organismo fotoquímico reconhece-se o fogo do sol, os metais aperfeiçoados, e a água ígnea. Enquanto substâncias materiais e, por extensão, elementos da natureza, admite-se a possibilidade de despertarem a sensibilidade para instâncias não visíveis do mundo. Propõe-se assim dissertar sobre as possibilidades do organismo fotoquímico em constituir-se como solo fértil para a imaginação material e orientar o espírito e o gesto poéticos nos modos de descobrir e de reinventar o mundo.

Na presente dissertação, os objectivos assentam então na exploração de processos criativos enraizados na fusão dos caminhos da imaginação poética e com as confidências da natureza. Nesse âmbito, propõe-se ligações que podem ser estabelecidas entre os fundamentos da alquimia e os caminhos poéticos em simbiose com a matéria. Na revisitação da alquimia, sem desvalorizar a riqueza simbólica e mística do seu *segredo*, pretende-se sobretudo reavivar os seus conselhos a nível da dialéctica entre natureza exterior e interioridade humana. Sugere-se igualmente a associação dos procedimentos fotoquímicos com os processos alquímicos de transmutação das substâncias, tanto num plano material como num plano espiritual.

Não se pretende, portanto, focalizar a investigação estritamente no domínio fotográfico. Em contrapartida, concentra-se em instâncias mais recônditas e invisíveis inerentes ao trabalho directo com a matéria, inclusive a matéria fotoquímica. Nesse sentido, sublinha-se ainda que a fotografia não será abordada enquanto *medium* de re-produção por intermédio do *apparatus*, mas quanto aos gestos que orientam um *fazer* fotográfico sem mediadores ópticos ou mecânicos. Nomeadamente através da técnica do fotograma, toma-se como ponto de partida as substâncias essenciais da fotografia para lhes redescobrir as possibilidades enquanto matéria e apresentar, em relação, o organismo fotoquímico com os próprios elementos primordiais da natureza.

Herbarium Caminhada, a componente prática apresentada, trata-se de uma instalação que teve como ponto de partida a *Árvore*. Os objectos-imagem que incorporam os arcos metálicos suspensos do tecto, reinventam o contacto directo da técnica hoje conhecida como fotograma, e emulsões fotossensíveis que remontam aos inícios da *escrita com luz*. A ênfase é atribuída às sombras descobertas entre a folhagem da copa de cinco árvores específicas, que se impressionam como *imagens de sombra*. A proximidade com a matéria do organismo fotoquímico e o sonho com as confidências das árvores conduziu, por outro

lado, a processos igualmente absorvidos no diálogo íntimo com a natureza dos elementos, onde a mão desenhou e/ou bordou as sombras projectadas de ramos colhidos junto às árvores. Na instalação, a inclusão do ramo de uma das cinco árvores, procura evidenciar a experiência vivida e o contacto com a matéria.

Reconhecendo então, no organismo fotoquímico, os seus fundamentos, evidenciam-se processos criativos que, apesar de não incorporarem directamente a *escrita com luz*, exploram, em essência, os mesmos elementos materiais - o fogo, a água, o ar e a terra. Em última instância, procura-se compreender como, já em terreno alheio à fotoquímica, a natureza primordial das substâncias do organismo fotográfico pode despoletar outros modos de pensar e imaginar, novos caminhos e novos gestos orientados pela solidariedade entre energias naturais e humanas, num diálogo que revisita, de algum modo, valores alquímicos.

Em *Ensaio sobre a fotografia*, a posição crítica de Vilém Flusser identifica o *apparatus* fotográfico como o *patriarca* do qual descendem todos os outros aparelhos e como «fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos» (1983: 87).

Sem desvalorizar as possibilidades ópticas proporcionadas pela fotografia, as quais enriquecem o caminho óptico-físico de entendimento do mundo, Paul Klee sublinha a importância de sobrevivência das capacidades caracteristicamente humanas em relacionar-se com o mundo de modos mais profundos:

Eu e Tu, o artista e o seu objecto procuravam relacionar-se por via óptico-física através da camada de ar que existe entre o Eu e o Tu. Por esta via obtiveram-se imagens excelentes da superfície do objecto, filtrada pelo ar, e assim se desenvolveu a arte da visão óptica, enquanto que a arte da contemplação, do tornar visível das impressões e representações não ópticas, foi sendo desprezada. [...] O artista de hoje é mais do que uma máquina fotográfica sofisticada, é mais completo, mais rico e o seu espaço é mais amplo. É criatura na terra e criatura no âmbito do todo, isto é, criatura num astro entre astros.
(Klee, 1956: 46-47).

Na *Fotografia Concreta*¹ encontram-se, entre outras, abordagens que recuperam e libertam o organismo fotoquímico das limitações imaginativas e criativas do *apparatus*, e que o transportam para o período de exploração e invenção químicas, para um entendimento mais próximo da sabedoria alquímica. A motivação orientadora da

¹ O termo *Fotografia Concreta* é geralmente empregue na referência a abordagens fotoquímicas experimentais. No entanto, dentro da *Fotografia Concreta* incluem-se igualmente as tendências da *Fotografia Generativa*, termo introduzido em 1968 por Gottfried Jäger. Por sua vez, a *Fotografia Generativa* inclui desenvolvimentos de produção de imagem que recorrem a uma utilização criativa de diferentes *apparatus*, desde o caleidoscópio até ao computador, a designada *apparatus art*.

fotografia concreta é esclarecida por Gottfried Jäger² como sendo «uma expressão do anseio criativo humano que não está satisfeito simplesmente em representar o mundo tal como é e como aparece, mas que em vez disso ambiciona criar um novo mundo com os seus próprios meios.»³ (2005: 15).

Considera-se o método do quimigrama de Pierre Cordier como instrução fundamental das potencialidades do organismo fotoquímico por si mesmo. O comprometimento com a água e com as águas ígneas da química fotográfica, permite-lhe produzir novas realidades recorrendo estritamente à sua dimensão material.

Na obra de Lourdes Castro, percorrida pelas qualidades e mistérios das sombras que acompanham os corpos e as suas dinâmicas, encontra-se uma referência indispensável. No seu *Grande Herbário de Sombras* de 1972, embora as imagens remontem à origem da *escrita de luz*, a sombra, e recorram a um processo fotoquímico que recorda as primeiras *imagens de sombra*, para Castro, plantas e as sombras remontam a um tempo sem tempo, onde experiência vivida se funde com a memória e reencontra na sombra o passado profundo do homem. Por outro lado, Castro, através do desenho de contorno da sombra, numa reunião de energias natural e corporal concede a esse eco obscuro e fugidio a derradeira libertação.

Assume-se, como base crucial para esta dissertação, a obra de Gaston Bachelard dedicada à imagem poética. Serve-se fundamentalmente do seu estudo sobre a imaginação material em relação com os quatro elementos primordiais da natureza reunidos no objecto integrante *Árvore*. Na clarificação do entendimento alquímico da imaginação em Bachelard, e também do génio poético enquanto alquimia em Fernando Pessoa, serve-se da investigação sobre a linguagem simbólica da alquimia tal como é empreendida por Gustav Carl Jung e Mircea Eliade. No pensamento de Paul Klee, encontra-se a orientação para estabelecer as potencialidades de um diálogo entre energias humanas e naturais na criação artística.

Em Henri Focillon, apoia-se a ênfase atribuída à mão e ao gesto poético. Concede-se à mão a primazia na apreensão sensível das confidências da matéria e no próprio processo criativo. Na referência a autores e obras artísticas, evidencia-se o comprometimento com a matéria na estimulação e sustentação da imaginação poética e da criação artística, seguindo para tal *O Elogio da Mão* de Focillon, bem como a afirmação de Bachelard de que, às

² Entre vários autores e artistas da *Fotografia Concreta*, europeus e americanos sobretudo, Gottfried Jäger demarca-se pela sua acção dinamizadora na fotografia concreta, enquanto teórico e artista.

³ Tradução livre de: «[...] an expression of the human creative urge which is not satisfied simply to represent the world as it is and as it appears, but which rather strives to create a new world with its very own means.»

imagens diretas da matéria, a «vista lhes dá nome, mas a mão as conhece.» (1942: 2). Como tal, convoca-se processos criativos que acompanham na íntegra as metamorfoses da matéria moldada e sonhada, que investem na corporalização de realidades que ainda não eram visíveis.

O estudo orienta-se assim na estrutura que se descreve a seguir. No primeiro capítulo, evidencia-se a proximidade da imaginação poética com o carácter místico e simbólico da cultura da alquimia, tendo como base a obra de Gaston Bachelard e o entendimento espiritual da arte de Paul Klee. Apoia-se nos estudos de Mircea Eliade e de Carl Gustav Jung para revistar os fundamentos da alquimia, enfatizando os seus processos de transmutação no plano material e no plano humano, e clarifica-se a proposta de Fernando Pessoa de que como a criação poética relaciona-se com a alquimia. De seguida, enfatiza-se o organismo fotográfico enquanto matéria e as potencialidades do método de contacto directo. Evoca-se nesse sentido os desenhos fotogénicos de Henry Fox Talbot e a sua semelhança com uma das técnicas da *fotografia espírita* de demonstração das consonâncias entre o plano material e o plano imaterial das forças ocultas do mundo.

Na segunda parte, seguindo a *lei dos quatro elementos* de Bachelard, revisita-se o fogo, a água, o ar e a terra, enquanto imagens ancestrais impulsionadoras fiéis da criação poética, bem como quanto à sua simbologia na linguagem secreta da alquimia. Evidencia-se o objecto Árvore enquanto imagem primordial e unificadora dos quatro elementos e do cosmos. Relaciona-se também a vida dos mesmos elementos no organismo fotoquímico.

No terceiro capítulo, seguindo o pensamento de Henri Focillon, enfatiza-se a manualidade dos gestos em solidariedade com a matéria, em processos de criação artística onde o *fazer* acontece no plano material tanto quanto no plano do espírito poético. Destacam-se métodos e criações artísticas que dão primazia à compreensão íntima de uma imagem primordial em particular: a árvore integrante, a terra, a água, o ar e o fogo. Por fim, refere-se a abordagem ao organismo fotoquímico enquanto matéria única de investimento criativo de Pierre Cordier, e a abordagem de Lourdes de Castro pela sua aproximação à *escrita com luz*, onde o seu fascínio pela sombra conduz a domínios já desligados da fotografia, mas mais harmonizados com as instâncias primeiras do mundo.

No capítulo final, *Herbarium Caminhada*, relaciona-se a proposta prática da dissertação com os conceitos delineados ao longo do estudo, apresentando de que forma a exploração do organismo fotoquímico despoletou o anseio de buscar, na árvore integrante dos quatro elementos, as confidências para os processos imaginativos e para os gestos.

CAP. I - O SONHO ALQUÍMICO DA MATÉRIA

1.1 - A imaginação material é uma árvore integrante

Na análise do espírito poético, Gaston Bachelard concede à imaginação um papel crucial e autónomo na produção do pensamento. De igual modo, afasta as imagens poéticas do mundo dos conceitos, e liberta a própria *imagem* das interpretações psicanalíticas⁴ para estudá-la a sua vida no fundo do imaginário humano.

Nesse sentido, no entendimento de Bachelard, a imaginação, contrariamente à sua aceção etimológica enquanto faculdade de formar ou reproduzir as imagens fornecidas pela percepção, antes incorpora um sentido alquímico, de transformação e superação das imagens apreendidas da realidade, e de exaltação do princípio imaginário das *imagens primeiras*. Nas suas palavras: «Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.» (1943: 1).

No estudo de Carl Gustav Jung sobre *Psicologia e Alquimia*, a *imaginatio* (imaginação) é definida como «verdadeira *força de criar imagens*», é «uma evocação ativa de imagens (interiores) "secundum naturam" (segundo a natureza)» (1944: 178,179).

No plano da imaginação, Bachelard identifica dois modos de actuação. Por um lado, a *imaginação formal* como aquela que «dá vida à causa formal», que se identifica com «as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies» (1942: 2). Por outro lado, a *imaginação material*, aquela que, para além da sedução das formas, «vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria», uma força imaginativa que vem «materializar o imaginário» (1943:7-8). Apesar de distingui-las e realçar a imaginação material, o autor ressalva que «a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma» (1943: 1).

Na imaginação material, as *imagens interiores*, animadas pelos estímulos da matéria, afloram do inconsciente ao consciente, revelando a imagem poética. Bachelard reconhece (1942: 2) nas quatro matérias fundamentais da natureza - fogo, água, ar e terra - a *matéria prima* da imaginação poética. Segue-se então que, a imaginação poética realiza-se num plano entre o inconsciente e a experiência empírica da *mão que conhece* e que faz assomar as sensações. Num plano de sonho consciente, ao qual Bachelard se refere como o

⁴ Bachelard serviu-se da psicanálise freudiana para estudar a imagem poética fora do campo científico dos conceitos. *A Formação do Espírito Científico* apoia-se ainda nos conceitos de Freud, mas *A Psicanálise do Fogo*, demarca-se já da psicanálise tradicional para aproximar-se das teorias de Jung dedicadas, sob influência da linguagem alquímica, aos processos simbólicos da imaginação e aos arquétipos fundados no imaginário humano. Assim, ao demarcar-se de Freud, Bachelard afasta-se das explicações que fundem os processos psíquicos com os processos imaginativos, e concede à imaginação um lugar autónomo.

devaneio ou *rêverie*, onde nos elementos materiais se reencontram os símbolos estruturantes dos arquétipos do imaginário humano, entendidas como as imagens primordiais da matéria. A natureza, sonhada nas suas dimensões elementares, assume-se então, fundamentalmente, como força estimulante das imagens *diretas* da *matéria* e do próprio devaneio poético.

Na experiência vivida da natureza, com vista à sua *interiorização funcional*, Paul Klee identifica, nos seus *Escritos sobre Arte* (1956), dois caminhos metafísicos complementares às vias ópticas.

Em primeiro lugar, o caminho não-óptico de um comum enraizamento terrestre que, partindo, de baixo, chega até ao órgão de visão do Eu; e em segundo, o caminho não-óptico de uma comunhão cósmica que vem de cima. União de caminhos metafísicos. [...] Aos caminhos superiores conduz a ânsia de libertação das limitações terrenas, pairando, voando, até ao impulso livre, à plena mobilidade. (Klee, 1956: 48-49).

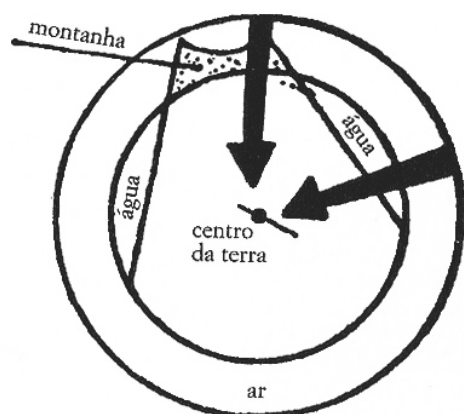


Fig. 1 - Paul Klee, *Terra, Água e Ar*, 1956.

Nos dois caminhos considerados por Klee, revê-se a metafísica da imaginação poética de Bachelard e a orientação da acção imaginante pelos elementos primordiais. Nos *caminhos inferiores*, em Bachelard (1943: 272-273) reconhece-se um aprofundamento dedicado às *imagens terrestres*, «o dinamismo que conserva», que fixa raízes na terra compacta, naquilo que é eterno e primitivo. Nos *caminhos superiores*, reconhece-se aquilo que Bachelard designa como «o dinamismo que transforma», a mobilidade das *imagens aéreas* da *imaginação dinâmica*, e ainda a *imaginação verticalizante* inflamada pela natureza ígnea da chama (1961: 61). Na mediação destes dois caminhos imaginantes, o elemento água actua tanto na dissolução pela sua fluidez, como na coesão pela sua homogeneidade. Simbolicamente, é pois a água que faz a transição entre os aspectos de volatilidade e

fixação, que tempera a mobilidade do fogo e a imobilidade da terra, e que modera o devaneio e a materialização inerentes à imaginação material.

Na alquimia, a água, geralmente associada à natureza ígnea do fogo, e os processos de volatilidade e fixação, eram cruciais na transmutação dos elementos. Duplamente, no plano da matéria e no plano imaginativo do alquimista, o corpo queria tornar-se volátil, pela sua ascensão à espiritualidade, enquanto que o espírito se queria fixo, encravado num corpo, numa substância.

Os processos fotoquímicos, de algum modo enraizados na mãe-alquimia, são comandados igualmente pelos princípios da volatilidade e da fixação, onde a água e o fogo constituem-se como os elementos preponderantes de transmutação. A água dissolve e dá corpo às substâncias preciosas da camada fotossensível e dos líquidos de revelação e de fixação. O fogo solar traz consigo a sua propriedade iluminante que, atravessando o ar, impressiona a imagem latente. Ainda a água, é o elemento actuante que lava as cinzas do pó solar e que estabiliza a natureza ígnea das águas voláteis e fixadoras.

1.2 - A matéria é o coração do alquimista

A alquimia, enraizada na Antiguidade, sobreviveu até meados do século XVII, aponta Jung (1944: 496).

Lentamente, no decurso do século XVIII, a alquimia pereceu em sua própria obscuridade. Seu método de explicação - "obscurum per obscurius, ignotum per ignotius" (o obscuro pelo mais obscuro, o desconhecido pelo mais desconhecido) - era incompatível com o espírito do iluminismo e particularmente com o alvorecer da ciência química, no final do século.
(Jung, 1944: 239).

Abafados pelo mundo científico e pela luz que desmistifica tudo, todavia, os conselhos da alquimia persistem no pensamento e no sonho humanos. Em Bachelard, a alquimia foi especialmente profícua nos estudos sobre a imaginação material e na investigação das «relações da causalidade material com a causalidade formal» (1942: 3) no florescimento da imagem poética.

Bachelard e Jung partilharam, de facto, de análogo interesse pelo imaginário humano e pela linguagem simbólica da cultura alquímica. Como aponta Jung (1944: 290), a alquimia era uma cultura do concretismo, em que «tudo o que era inconsciente se projetava na

matéria, isto é, vinha de fora ao encontro do ser humano», uma amizade do homem pela matéria que, como esclarece Bachelard, envolvia necessariamente «a adesão do coração» (1938b: 66).

Na alquimia, a matéria era entendida por uma perspectiva dupla onde pensamento e sonho se queriam fundidos num só amor⁵, onde apesar de tudo, assenta Bachelard (1938a: 90), era «sempre o pensamento que é deformado e vencido». Por isso, nas suas experiências psicologicamente concretas, a transformação da matéria encontrava-se intimamente ligada com a modificação dos valores psicológicos.

Na análise de Jung sobre a psicologia do alquimista (1944: 290-295), a *imaginatio* é apontada como chave para abrir portas ao segredo da *opus alchymicum* (obra alquímica), e tanto podia ser o motor das transmutações materiais como ser estimulada por elas. Numa dinâmica de forças mútuas, por um lado, o alquimista instruía-se pelas impressões da realidade e incorporava os símbolos das confidências ambivalentes da matéria nas certezas do coração, e, por outro lado, aplicava à matéria a vida do coração na vontade de transformá-la mediante a imaginação. Importa realçar que todo este processo tinha lugar no domínio dos símbolos e das imagens.

Em linguagem mais moderna dir-se-ia que se trata de uma concretização de conteúdos do inconsciente que são "extra naturam"; não pertencendo ao nosso mundo empírico, são um a priori de carácter arquetípico. O lugar ou o meio desta realização não é nem a matéria, nem o espírito, mas aquele reino intermediário da realidade sutil que só pode ser expresso adequadamente através do símbolo. O símbolo não é nem abstrato nem concreto, nem racional nem irracional, nem real nem irreal. É sempre as duas coisas [...]
(Jung, 1944: 295).

Para o alquimista, as experiências de transmutação da matéria eram a sua própria demanda: a busca pela *Pedra Filosofal*⁶. Apesar da referência a uma *pedra rara*, evidencia Mircea Eliade, em *Ferreiros e Alquimistas* (1956), a demanda alquímica não se baseava na perseguição de um produto material acabado, mas antes na busca da dignificação da matéria que equivalia, simultaneamente, à demanda do alquimista pela perfeição da sua vida interior. Ou antes, por um estado de completude e sintonia entre o mundo exterior e o

⁵ A obra de Bachelard deparou-se igualmente com esta tensão entre dois caminhos distintos: o caminho diurno, aquele dos conceitos científicos, marcado pela Epistemologia; e o caminho nocturno, aquele das imagens poéticas e das *rêveries*, na vertente da Filosofia da Poética. Bachelard aceita esta duplicidade, a presença de dois valores separados, contraditórios, como o próprio refere (1960:52) «dois amores diferentes». É precisamente nessa tensão, na dedicação alternada de conceitos e imagens, que o autor parece encontrar a base impulsionadora de novas visões que já lá estavam antes, na obscuridade.

⁶ Na alquimia, a Pedra Filosofal bem como a sua matéria-prima receberam as mais variadas designações. Isto explica-se pelo facto dos processos alquímicos relacionarem-se intimamente com vidas psíquicas individuais. A Pedra Filosofal e a sua substância primordial, assumindo instâncias diferentes em cada indivíduo, não eram portanto conhecidas enquanto configurações concretas, mas eram familiares a todos os alquimistas.

mundo interior. «Não são os bens terrestres o que esses sonhadores procuram; é o bem da alma.», observa Bachelard (1960: 61).

O *ouro alquímico*, ouro e vida, buscava-se pelo aperfeiçoamento dos metais vis, considerados organismos vivos, mediante operações onde o alquimista criava as condições para substituir as metamorfoses da matéria e acelerar os ritmos naturais. Os segredos da criação do mundo e das forças invisíveis da vida na sua extensão, apenas podiam ser pressentido, e só se os merecendo moralmente. Enquanto cultura místico-religiosa, as doutrinas e técnicas da alquimia transmitiam-se igualmente na forma de segredo. Como insistia o alquimista chinês Ko Hung, em em *Pao-p'u Tzu*, do século IV: «O segredo envolve as receitas eficazes... as substâncias a que se refere são banais, mas não as podemos identificar se não nos for dado a conhecer o seu código.» (Eliade, 1976: 9). Ao alquimista, não bastava dispor das receitas para as longas cozeduras. Era indispensável, e actualmente no mundo da luz ainda mais o é, fazer viver em pleno a imaginação para destrinçar os escritos secretos. Tal como na poesia se recorre a metáforas, o segredo alquímico resguarda-se numa linguagem simbólica muito particular que se transmite misticamente.



Fig. 2 - Susan Derges, *Natural Magic - Distillato*, 2001.

1.3 - O *fazer* poético é uma alquimia e uma árvore

Na criação artística que assume por base a imaginação material, a matéria constitui-se como solo fértil para o processo imaginativo e como fonte de germinação poética. A alma que se move pelos estímulos da matéria, aconselhava o alquimista, apenas precisa de confiar e persistir na amizade pelos elementos que estimulam o seu devaneio poético. Assim reconhece Bachelard, que a imagem poética não compreende projecto, e não lhe é necessário mais que «um movimento da alma» (1957: 6).

O mundo natural é organismo vivo enquanto matéria e enquanto *sustentáculo* e força de mobilização de símbolos ancestrais, pelo que haverá sempre novas confidências a colher do mundo para enriquecimento interior. A imaginação do sonhador, idealizada por Bachelard como uma «duplicata de nosso ser, este claro-escuro do ser pensante» (1961: 14), é uma busca permanente por visões renovadas, visões dos olhos da alma, imprevisíveis, que não se enquadram com um percurso que o pensamento pudesse determinar.

Henri Bergson, em *A Evolução Criadora* (1941), esclarece os lugares de acção da intuição e da inteligência na vida humana.

[...] a inteligência e o instinto estão dirigidos em dois sentidos opostos, aquela para a matéria inerte, este para a vida. A inteligência, por intermédio da ciência que é a sua obra, revela-nos de um modo cada vez mais completo o segredo das operações físicas; mas acerca da vida apenas nos fornece, e, aliás, não pretende mais do que isso, uma tradução em termos de inércia [...]. Mas é ao propósito interior da vida que nos conduzirá a *intuição*, ou seja, o instinto tornado desinteressado, consciente de si próprio, capaz de reflectir sobre o seu objecto e de alargá-lo indefinidamente. (Bergson, 1941: 162).

Acompanhando a ideia de Bergson, o devaneio poético sobre a matéria não cabe numa vontade intelectual, antes expande-se em instinto formativo. O devaneio fiel à natureza, pela sua necessidade natural de alimentar-se de substância para as suas imagens, lança-se intuitivamente em profundidade na matéria e dinamiza-se pelas forças cósmicas; qual árvore que lança as suas raízes nas profundezas da terra, e que projecta os seus ramos para o céu na busca do seu sustento de vida; qual alquimista que dedicava a sua condição de ser mortal na perseguição do ouro da vida.

Relaciona-se pois que, na criação artística comprometida com a matéria, o *fazer* é tão essencial quanto a expressão resultante. A aspiração do poeta da matéria não se contenta em *metamorfosear* substâncias para atingir um produto, em incorporar as suas imagens numa expressão consolidada. Em vez disso, persiste na busca por uma verdade mais elevada.

Na consideração de Paul Klee, a obra artística em diálogo com a natureza é acima de tudo uma *obra em devir*, a qual se deve deixar crescer de acordo com as suas próprias leis, tal como à árvore se deve deixá-la crescer segundo os seus ritmos. Na união de caminhos de arte e natureza, enuncia Klee, a obra «cresce para lá de cada um dos órgãos, transformando-se em organismo» (1956: 57).

Por seu lado, Fernando Pessoa estabelece um paralelo entre o génio do poeta e a alquimia, descrevendo-o como uma transmutação orientada por quatro etapas onde as sensações constituem as substâncias a dignificar.

O génio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão. (Pessoa, s.d.[1932]: 121).

Acompanhando o processo alquímico de Pessoa, as sensações, as imagens primeiras da percepção e da experiência, são desvinculadas da objectividade do mundo que as gerou (*putrefacção*) para incorporarem o plano interior, onde é accionada a memória de emoções, regeneração de memórias (*albação*). A transmutação pela acção imaginante opera por um processo de enraizamento no imaginário intemporal do homem, naquilo que é primordial e vive num tempo sem tempo, na substância e no tempo que o homem não pode mutilar (*rubificação*). Como clarifica Bachelard, a imaginação «é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens» (1943: 1). Na descida em profundidade com as raízes, onde também se anima um dinamismo libertador pelos ramos altos, reencontram-se sentidos idênticos, as mesmas alegrias, mas de um modo sempre diferente.

No entendimento de Paul Klee, os caminhos de compreensão íntima da natureza sintetizam o olhar exterior e a visão interior, e esses caminhos apenas são novos pela sua combinação, «verdadeiramente novos, eles são-no quando comparados com o número e o tipo de caminhos de ontem» (1956: 46).

Por fim, pela *sublimação*, instaura-se uma forma para a substância da nova imagem habitar, um meio de expressão para que a energia poética possa estimular outros devaneios, e poder assim elevar-se ao lugar da arte.

1.4 - A imaginação segundo a natureza é um sonho de contacto

Seguindo os pensamentos de Gaston Bachelard e de Paul Klee, no diálogo de tensões activas entre o corpo das sensações, a natureza, e a imaginação, valoriza-se a via intuitiva da emoção cinestésica sobre a via óptica.

A vista segue o movimento com excessiva gratuidade para nos ensinar a viver integralmente, interiormente. Os jogos da imaginação formal, as intuições que completam as imagens visuais nos orientam em sentido contrário da participação substancial. Só uma simpatia para com uma matéria pode determinar uma participação realmente ativa [...]
(Bachelard, 1943: 9).

Na primazia do órgão da visão, deslumbrado com os aspectos formais, a atenção retém-se apenas na superfície das coisas, sem que a alma realmente atinja a essência da substância. Por outro lado, a vida comandada pelo olho é uma vida desligada da proximidade e do contacto pleno com o mundo natural.

Para bem ou para mal, a época actual rege-se particularmente pelos caminhos ópticos e pelas facilidades concedidas pelos *apparatus*, máquinas e instrumentos automatizados. Em *A Chama de uma Vela*, Bachelard fala de um objecto simples, a lamparina. O acto de acender uma lamparina contém «feixes de momentos que dão valor humano aos atos efêmeros» (1961: 93). Já o instante de acender uma lâmpada eléctrica é momento intelectual, na medida em que se acciona, com um simples gesto de dedo automatizado, conceitos com vista a um artificial fim iluminante. O universo dominado pela tecnologia está repleto destes gestos mágicos que tornam obsoleta a fantasia da mão nua ou da mão munida de instrumentos que a completam na sua vontade de conhecimento e de transformação. É precisamente o manuseamento directo, de contacto de corpo a corpo com a matéria, que dá sentido humano no diálogo com o mundo. E, de facto, confia Bachelard, «O momento tinha mais drama quando a lâmpada era mais humana» (1961: 93). Também antes do *apparatus*, a fotografia era mais humana.

Apesar da fotografia se ter tornado o meio predilecto de instrumentalização da visão e de reprodução automatizada do mundo, foi igualmente através da fotografia que, em finais do século XIX, se procurou evidenciar instâncias desconcertantes do mundo e do homem, retirando-os da sombra da positividade do conhecimento científico que irrompia em todos os domínios da vida. Conforme evidencia Margarida Medeiros em *Fotografia e Verdade: uma História de Fantomas* (2010), pouco tempo depois da proliferação das mágicas *câmaras obscuras*, os círculos ligados ao ocultismo e ao espiritismo viram neste

dispositivo óptico possibilidades de trazer para a visibilidade uma dimensão oculta e invisível das dinâmicas do mundo.



Fig. 3 - Hippolyte Baraduc, *Electro-vital balls (with electricity, without a camera, with a hand)*, c.1895.

Um processo recorrente na captação da «manifestação do imaterial» assenta nas possibilidades do «contacto directo», aponta Medeiros (2010: 197). No método de contacto era dispensada a presença da luz e a magia do *apparatus* fotográfico, para cingir-se apenas ao contacto directo entre a camada fotoquímica e partes do corpo humano ou objectos de matéria viva. Nessa associação entre corpos, pretendeu-se captar os *fluidos vitais*, emanções de energia ou de matéria, que ao se desprenderem dos corpos vêm projectar-se e aderir à camada sensível. Na forma de inteligibilidade da imagem visual, pode-se finalmente provar objectivamente, perante olhos cépticos, a continuidade entre os fenómenos materiais e imateriais, entre o visível e o não visível, entre a imaginação humana e a matéria da imaginação.

Apesar de recusar a acção da luz, reconhece-se neste processo da *fotografia espirita* o método de contacto directo utilizado nas primeiras experiências de *escrita com luz* de William Henry Fox Talbot. De facto, alerta Medeiros: «Tudo se passa então num terreno em que, partilhando embora do mesmo dispositivo automático de produção se pretende ver no seu resultado algo muito diferente.» (2010: 214).

Nos *desenhos fotogénicos* de Talbot⁷ (fig.4), o automatismo da imagem revelou a magia da *mimésis*, onde a natureza se desenha pela sua própria mão, ou seja, pelos fenómenos da *travessia* da luz impressionou, de objectos preferencialmente planos como folhas e flores, as respectivas *imagens de sombra*. A imagem da *fotografia espirita*, por seu lado, já com a sabedoria do *desenho fotogénico*, quis produzir uma realidade oculta, pertencente a uma dimensão sensorial invisível que se desenha de forma autónoma. Como aponta Hippolyte Barabuc em 1911, o que se pretendeu revelar não foram instâncias apreensíveis, como a silhueta da sombra que alude directamente a um objecto, mas antes «as forças escondidas, forças vitais e psíquicas, negadas até hoje» (Medeiros, 2010: 220).

Os mistérios da contiguidade entre material e imaterial, corpo-matéria-imaginação, eram para o alquimista parte integrante do seu *segredo*. Para o alquimista, a dialéctica do interior e do exterior não exigia demonstrações objectivas. Pelo contrário, o desconhecido era procurado e abraçado por ele em profundidade, em solidariedade com as confidências da matéria amada, tal como em distanciamento da pretensa objectividade do mundo, dessa camada de aparência que encobre a essência das coisas.

Se essas imagens de contacto da *fotografia espirita* constituem-se como verdades ou evidências das projecções psicológicas do homem sobre a matéria, ou da existência de um espírito aprisionado na matéria, como o pensava sonhando o alquimista, já isso não foi exactamente provado. A mão sensível conhece a matéria, a mão que investe sobre a matéria produz resultados apreensíveis pela sensação. Já o *fazer-se* do espírito não se cumpre por uma matéria real. No espírito poético, tal como é estudado por Bachelard, os processos da imaginação não ocorrem senão no plano do «sobreconsciente poético», reconhece Gilbert Durand em análise a interpretações d' *A Imaginação Simbólica* (1964: 62). Reforçando com as palavras de Bachelard acerca da substância da imaginação material, que se aplicam também ao vínculo materialista do alquimista: «Não se trata em absoluto de matéria, mas de orientação [...] de tendências, de exaltação» (1938a: 133). Da mesma forma, Jung sustenta que o alquimista «vivenciava sua projeção como uma propriedade da matéria; mas o que vivenciava na realidade era o seu inconsciente.» (1944: 257).

⁷ Os *desenhos fotogénicos* de Henry Fox Talbot assemelham-se ao que actualmente se entende por fotogramas. A principal diferença do desenho fotogénico face ao fotograma actual reside na natureza manual e intuitiva do processo antigo, desde a preparação da emulsão química, a sua aplicação num suporte material (geralmente papel de desenho), até à revelação final da imagem. O processo do *desenho fotogénico* é definido por Bertrand Lavédrine da seguinte forma: «O papel é tornado sensível através de um tratamento inicial com uma solução fraca de cloreto de sódio (sal de mesa) e depois com nitrato de prata para formar um iodeto de prata. Quando exposto à luz do sol o papel escurece em proporção com a translucidez dos objectos sobre ele: as áreas que estão completamente bloqueadas permanecem brancas, enquanto aquelas atingidas pela luz escurecem num tom sépia ou castanho escuro. A imagem é estabilizada - mas não completamente fixada - por imersão numa solução saturada de cloreto de sódio ou outro sal.» (2007: 99).

O que realmente se compreende neste género de *fotografia espírita*, herdada dos primórdios da *escrita com luz*, é que, além da sua dimensão óptica, o organismo fotográfico é elementarmente matéria. Enquanto processo, o *contacto directo*, encerra potencialidades à imaginação material, e, enquanto imagem resultante, oferece possibilidades de expressão de instâncias que escapam à percepção. A série *Lightning Fields* de Hiroshi Sugimoto (fig. 5), constitui-se um particular exemplo das potencialidades do organismo fotográfico, ao revelar a invisibilidade das descargas eléctricas operadas sobre o material fotoquímico. Simultaneamente, revista de algum modo a proposta de Baraduc de registo, por tensão eléctrica, dos fluidos vitais desprendidos pela mão humana⁸ (fig. 3).



Fig. 5 - Hiroshi Sugimoto, *Lightning Fields 138*, 2008.

Na presença ou na ausência de luz, as substâncias químicas e o suporte material da camada sensível são matéria que a mão pode conhecer e nela reconhecer os elementos. A fotografia, entendida nestes termos, pode então abarcar um espectro sensorial mais abrangente, ser mais humana nos seus processos, ser um mundo de sombras vitais que se revelam em luz, onde, no entanto, o mistério essencial sobrevive.

⁸ Segundo a investigação de Margarida Medeiros, existem três meios de fotografar o fluido vital. O método por tensão eléctrica, clarifica, «obtem-se colocando uma placa sobre a frente de uma pessoa situada no banho de electricidade estática e apresentando rapidamente a mão de uma outra pessoa na parte da frente da placa [...]; produz-se então uma tensão forte (devem evitar-se as faíscas) entre as duas pessoas, ou seja, entre a frente e mão. Não podendo a electricidade atravessar o vidro, somente a força vital penetra na placa de trás para a frente, do vidro à película que aquela impressiona.» (2010: 218).

Na componente prática deste estudo, *Herbarium Caminhada*, propõe-se um processo comprometido com a matéria que recorre, mas não se esgota, nos fundamentos de materialidade da *escrita com luz* e da *imagem de sombra*. O *apparatus* fotográfico, é pois, completamente dispensado. Institui-se antes um processo fotoquímico liberto de intermediários, que valoriza o contacto directo com os elementos da natureza, e que os envolve activamente na produção das suas *imagens de sombra*. Ou, noutras palavras, na produção de objectos-imagem que tanto materializam a transmutação dos elementos e a força vital da natureza na camada fotoquímica, como conservam vestígios dos gestos humanos implicados nos processos de contacto.

CAP. 2 - A MATÉRIA DA IMAGINAÇÃO

A compreensão íntima da matéria própria da alquimia, que reúne saberes e sensibilidades, serviu a Bachelard também para estabelecer a já mencionada *lei dos quatro elementos* e neles procurar a *substância* da imaginação e a *matéria* da poesia. Seguindo a fenomenologia poética de Bachelard, a imaginação material vive de acordo com os sentidos ambivalentes e duradouros encerrados nos quatro elementos primordiais - fogo, água, ar e terra. Considerados os elementos «hormônios da imaginação» (1943: 12), temperam psicologicamente as forças imaginantes. Por isso, sonhar em substância um elemento é fazê-lo viver duplamente e dedicar-se, segundo as palavras do autor, «a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental» (1942: 5).

A configuração das forças reguladoras da natureza e dos fenômenos da vida nas substâncias elementares da natureza remonta às filosofias tradicionais e às cosmologias da Antiguidade. A ocidente, na época pré-socrática, os quatro elementos foram referidos por Empédocles de Agrigento, no século V a.C. (Kirk e Raven, 1966: 339-341), como quatro *raízes* da formação e evolução do cosmos. Na ideia de Empédocles, os quatro elementos abarcam por isso toda uma realidade material que requer a convocação de todos os sentidos, atentando que cada sentido possui o seu propósito específico. O filósofo introduziu ainda dois princípios primeiros aos quais os elementos estão sujeitos: o Amor que mistura e a Discórdia que separa. Por esta perspectiva, instrui-se então que os elementos, apesar de eternos, cedem a movimentos de transformação entre eles.

Em referência à psicologia dos elementos na cultura alquímica, Jung (1944: 37) verifica que, ou a terra ou o fogo, alternadamente, assumiam um papel dominante sobre os outros três *regimina* ou processos.

Já a oriente, na filosofia chinesa, os elementos são cinco: água, fogo, madeira, ouro, terra; quinteto que remontará há quatro milênios, segundo Chevalier e Gheerbrant (1969: 279). Eliade menciona (1956: 93) que, na homologação própria do pensamento chinês entre o microcosmos e o macrocosmos, ao corpo humano é garantida a sua renovação periódica pela assimilação das suas partes aos elementos constituintes do cosmos e às suas forças vitais. Numa concepção de integração, onde também se revê o todo num, e o um no todo, Bachelard confia à Árvore um lugar de *objeto integrante* que dá corpo aos quatro elementos e às associações entre eles. Enquanto uma das poucas imagens primeiras graças à imensidão do seu terreno imaginário, sustenta o autor que a árvore, na sua simplicidade

complexa, pode dar «"o espectro completo" das imaginações materiais» (1943: 210), agregar os sonhos mais diversos e abrir o devaneio a todo o cosmos.

Uma das maiores verticais da vida imaginária do homem ganhava todo o alcance de seu dinamismo indutor. A imaginação captava então todas as forças da vida vegetal. Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. A árvore está, em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz - na imaginação não existem raízes jovens - vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem. Vive entre o céu e a terra. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo, que faz um universo. (Bachelard, 1948b: 230).

A particularidade da força onírica do mundo vegetal encontra-se precisamente na tranquilidade do seu ritmo lento e na segurança dos ciclos anuais geridos pelas suas próprias leis eternas. Na velha raiz obscura e solitária, o devaneio vegetal funde o passado com a novidade. Nos ramos altos, o devaneio cede a sua condição terrena a uma viagem desmaterializada no vento ou na ascensão perseguindo o céu. A árvore imaginada de Bachelard resume pois, verdadeiramente, a imagem poética em devir, a qual vem desprender-se do ramo mais alto, alimentado pela raiz subterrânea do imaginário humano, num movimento libertador da alma.

A árvore de George Perec demanda também a paciência da terra e a agilidade do vento. Uma árvore que antes de ser uma ideia de árvore é, acima de tudo, *Árvore*.

À medida que a tua percepção se torna mais aguda, mais paciente e mais flexível, a árvore explode e renasce, mil tons de verde, mil folhas idênticas e no entanto diferentes. Parece-te que poderias passar a tua vida diante de uma árvore, sem a esgotar, sem a compreender, porque não tens nada para compreender, só para olhar: afinal, tudo o que podes dizer dessa árvore é que é uma árvore; tudo o que podes dizer dessa árvore é que é uma árvore; tudo o que essa árvore pode dizer-te é que é uma árvore, raiz, depois tronco, depois ramos, depois folhas. (Perec, 1967: 31-32).

A imaginação é essencialmente uma árvore. A obra em devir é uma árvore essencial.

2.1 - A luz faz o fogo

Em *A Psicanálise do Fogo* (1938a), Bachelard analisa o fogo no seu movimento volátil verticalizante e no seu *tipo de destino* orientador de convicções, paixões, de toda uma sabedoria de vida. Como símbolo natural da evolução do homem, desde os tempos onde a agilidade do fogo era filha dos próprios movimentos humanos de fricção no processo de desprender o fogo da madeira, o fogo é o temperamento nervoso que faz correr no sangue a vontade de mudança, «é um exemplo de pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado» (1938a: 25).

Para o alquimista, evidencia Eliade (1956: 63), o domínio do fogo era fundamental na aceleração da transmutação de uma substância para outra, tal como o era antes para o oleiro e para o ferreiro enquanto agente de transformação e de consolidação de *novos corpos* para a matéria das terras húmidas e dos metais.

O fogo revelava-se não só o meio de «fazer mais depressa», mas também de fazer uma *coisa diferente* do que existia na Natureza: era, portanto, a manifestação de uma força mágico-religiosa que podia modificar o mundo, que, por conseguinte, não pertencia a este mundo.
(Eliade, 1956: 63).

No sonho de D.H. Lawrence, em *L'Homme et la Poupée*, o sol é uma treva que emite raios de trevas, pelo que a luz é o avesso do que o sol envia nos seus raios. Do sol, «é apenas sua veste de poeira que brilha» (Bachelard, 1948b: 22). Seguindo a mesma inspiração poética, pode dizer-se que as sombras diurnas são também trevas do sol, ecos emitidos quando o pó brilhante atinge as coisas do mundo, e imagens do próprio sol.

Anteriores ainda aos *desenhos fotogénicos* de Talbot, e antes do termo *photographia*, escrita com luz, ganhar popularidade, Joseph Nicéphore Niépce chamava ao seu processo *heliographia*, escrita com sol. Na exposição de corpos e substâncias à acção do sol, nos *desenhos fotogénicos*, os raios enegrecem o papel, e a sombra, resguardada, mantém o seu aspecto luminoso. A sombra torna-se luz, inversão do sol. Nas *heliografias*⁹, acontece o oposto, o que se regista em imagem não é senão a própria sombra, imagem do sol.¹⁰ Nuns, o fogo do sol opera a calcinação da prata, nas outras, o sol branqueia a substância orgânica.

⁹ Segundo a definição dada por Bertrand Lavédrine para heliografia: «Uma fotografia realizada com o processo antigo introduzido por Nicéphore Niépce. Uma placa de metal é emulsionada com uma mistura de betume - uma espécie de resina natural - e óleo de lavanda (ou espigo).» (2007: 326).

¹⁰ Em consonância com as múltiplas pesquisas e experiências fotoquímicas, foram inventados diferentes processos, uns que originam imagens negativas, outros que geram imagens positivas.

Numa dimensão visual, Bachelard aponta que o fogo é sobretudo luz visível, luz que «brinca e ri na superfície das coisas» e referencia de Novalis a sua «antipatia pelos jogos de luz e sombra, e o desejo do Éter claro, cálido e penetrante"» (1938a: 61).

Já no sonho de *A Chama de uma Vela* (1961), um pequeno fogo ascensional acompanha nova alusão a Novalis. Desta vez, a sua simpatia é dirigida para o fogo como prolongamento ígneo da luz, e Novalis inverte o sentido comum que diz que o fogo gera luz, para dizer que «É a luz que faz o fogo» (Bachelard, 1961: 64). Bachelard adianta que é precisamente no processo de dar luz que o fogo se desprende da matéria que arde, e que as impurezas de que se consome se destroem para dar lugar à luz branca purificada e purificante, na ponta da chama. É a luz do ser ascensional da chama que anima o fogo vital do sonhador, ou como enuncia: «A chama purificada, purificante, clareia o sonhador duas vezes: pelos olhos e pela alma» (1961: 35). Também nas palavras de Claude de Saint-Martin, em *Le Nouvel Homme*: «O movimento do espírito é como aquele do fogo, acontece em ascensão» (Bachelard, 1961: 65). Seguindo ainda a análise de Paul Deil, em *Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque* de 1952 (Chevalier e Gheerbrant, 1969: 333), enquanto que a água simboliza a purificação do desejo impulsionado pelo fogo, o fogo purifica pelo intelecto até à sua dimensão mais espiritual, afastando o homem da condição animal.

Na chama pura de uma vela, o ser inflamado parte de um objecto específico. A contemplação de um fogo assim concentrado e paciente, aviva um devaneio doce e lento, um repouso que, dinamizado pelo movimento ascensional ígneo, aprofunda-se pelo tempo vertical. «O sonhador inflamado une o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória.», completa Bachelard (1961: 19).

Considerados elementos dinâmicos da vida erecta, a chama, como a árvore, estimulam o espírito numa dinâmica de ascensão. Bachelard associa os sentidos ambivalentes do ritmo lento do mundo vegetal e do ardor desmaterializante da chama, afirmando que: «O que germina, arde. O que arde, germina.» (1938a: 62). A árvore, entendida como *ser combustível*, consome os minerais extraídos da terra pela raiz-pavio e purifica-os lentamente nas veias de seiva como reserva de energia para inflamar o ser, pela carne e pelo espírito. Nesta linha poética, Bachelard partilha o sonho de Novalis: «A árvore não é outra coisa além de uma chama florida» (1961: 74); por outro dizer, a árvore é uma chama que quer libertar-se da sua materialidade ígnea pelas chamas purificadas, folhas e frutos, numa explosão de luz e energia. E no devaneio de Victor Hugo em *L'Homme qui Rit*: «Cada planta é um lampião. O perfume é a luz.» (1961: 76).

No devaneio fiel das *chamas floridas*, o crescimento do sonho acompanha com igual dedicação o crescimento das plantas. Para Alberto Carneiro, cuidar do seu jardim é zelar simultaneamente pela força onírica vegetal que guia as suas criações (fig.6).

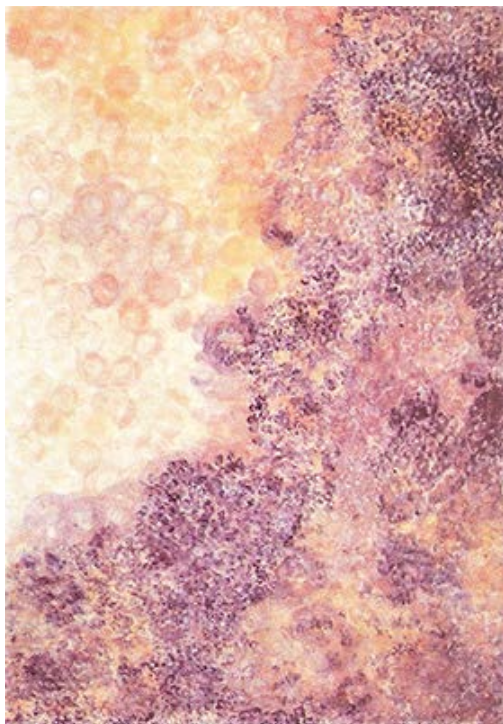


Fig. 6 - Alberto Carneiro, *Sobre as flores do meu jardim*, 2000-02.

2.2 - A água fundamental

Elemento inaugurador da vida, a água é simultaneamente o túmulo da morte da matéria destruída e o elemento da sua reintegração num estado primordial de germinação de nova vida. Seguindo esta ideia, R. D. Gray faz referência a uma das principais fontes no seu estudo sobre o simbolismo alquímico, *Aurea Catena Homeri* de 1723: «Isto é certo, que toda a Natureza era água no início, e através da água todas as coisas nasceram, e outra vez pela água... todas as coisas devem ser destruídas.»¹¹ (Gray, 1952:14).

O destino do ser da água é o do movimento e da substância que nunca volta a ser igual, que morre a cada minuto para renascer. Um destino de sofrimento daquilo que não estabiliza, que sempre flui. No sonho da água, a imaginação procura materializá-la,

¹¹ Tradução livre de: «For this is certain, that all Nature was in the beginning water, and through water all things were born, and again through water... all things must be destroyed.»

imobilizá-la naquilo que é substancial e que a faz fluir. O sonhador que se lança em profundidade na água penetra nos seus segredos hídricos de vida e morte, de criação e recriação. O sonhador que morre misticamente na água regressa do seu mergulho para emergir de alma e olhos purificados, regenerado.



Fig. 7 - Mariana Marote, *Nuvens e Sombras*, 2011.

Em *A Água e os Sonhos*, Bachelard encontra na água, não «o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba» (1942: 6), mas um *tipo de destino* essencial de metamorfose incessante e substancial do ser. Enquanto elemento fundamental de transição e de moderação de temperamentos, entende também que a água realiza verdadeiramente «a metamorfose ontológica entre o fogo e a terra» (1942: 7). Por um lado, pacifica o seu oposto, o vigor masculino do fogo e o ardor das febres, abrandando aquilo que é volátil e que pede tranquilidade e fixação. Por outro lado, penetra naquilo que é fixo e compacto e que requer força dinâmica.

Na sua composição com o elemento terrestre, a água é um elemento agregador. Amolecendo a substância de terra, a água dá à mão a matéria que pode ser amassada e modelada, dando possibilidade de compreensão das formas que uma matéria é capaz, que vida pode gerar uma substância.

Investigou Jung (1975: 133) como os filósofos alquimistas interpretavam a água na sua forma ígnea, a *aqua permanens*, enquanto o próprio mercúrio alquímico, a água eterna a partir da qual se criava a *Pedra Filosofal*. Essa água enriquecida com as subtilezas do fogo, não sendo somente água, era responsável pela redução alquímica, operação que sem o elemento ígneo a água não o saberia fazer.

Como o fogo, a água é também purificação e regeneração. De igual modo, esclarece Eliade (1956: 122) a primeira operação alquímica, segundo alguns autores, era concedida à dissolução pela água; para outros seria a calcinação pelo fogo.

Nas transmutações alquímicas, a redução (*putrefactio*) das substâncias à matéria prima, a um estado de massa informe, fluída, equivale ao estado primitivo do cosmos, a uma ideia de caos, ou como diz Jung, uma «"massa" ou "materia informis" (matéria informe) ou "confusa" que contém os germes divinos da vida desde a criação» (1944: 157). A partir do *nigredo*, esse estado inicial da matéria, adianta Jung (1944: 244), operava-se o *banho* ou a *lavagem* de branqueamento, ou albação (*albedo*), com o fim de regeneração mediante a ascensão do fogo do sol, pela rubificação (*rubedo*).

A morte e a regeneração das substâncias, sublinha Eliade (1976: 13), significavam para o espírito imaginativo do alquimista um equivalente regresso simbólico às origens, à matriz, a um *regressus ad uterum*¹². Tendo passado matéria e espírito por essas *torturas de morte e ressurreição*, como as referencia ainda Eliade (1956: 120), podia-se então proceder à condução do espírito à liberdade, à iluminação e à imortalidade, bem como à transmutação da matéria em *Pedra Filosofal*, operação final pela sublimação (*sublimatio*).

«A pedra é esta água eterna, que enquanto permanece água não é pedra.» (Jung, 1944: 133), lê-se em *Turba Philosophorum*¹³.

Em associação com as transmutações alquímicas, os processos fotoquímicos também regem-se fundamentalmente pelos temperamentos hídricos e ígneos, e implicam diferentes operações em que, ora o fixo faz-se volátil, ora volátil faz-se fixo. Atendendo aos processos de imagem negativa, como é o caso do *desenho fotogénico*, a camada sensível, pelas operações de redução química e calcinação pela acção do sol negro, dá origem à imagem latente (*putrefactio*).

A imagem em latência é então sujeita a um banho ígneo das zonas não atingidas pelo sol, desvendando a tinteira branca do papel (*albedo*), que progressivamente revela a cor dourada das zonas atingidas pelo sol (*rubedo*). Finalmente, um banho fixador vem abrandar a volatilidade química e dar um estado de permanência à substância (*sublimatio*).

¹² Em relação ao regresso simbólico às origens, Mircea Eliade acrescenta: «Na antiga Índia, o arquétipo do ritual iniciático (*diksan*) reactualiza, ao pormenor, um *regressus ad uterum*: o protagonista é fechado numa cabana que representa simbolicamente a matriz: aí, ele torna-se o embrião. Quando sai da cabana, é comparado ao embrião saindo do útero [...] O *regressus ad uterum* encontra-se igualmente implicado na técnica taoísta da «respiração embrionária». O adepto tenta imitar a respiração em circuito fechado à semelhança do feto.» (Eliade, 1976:12-13)

¹³ *Turba Philosophorum* inclui entre os primeiros e mais célebres textos alquímicos do ocidente medieval. Conta com duas versões: uma versão latina do século XIII, tradução de um tratado árabe do século X; e uma outra versão em francês, do século XV, provavelmente traduzida de um original em castelhano do século XIII.

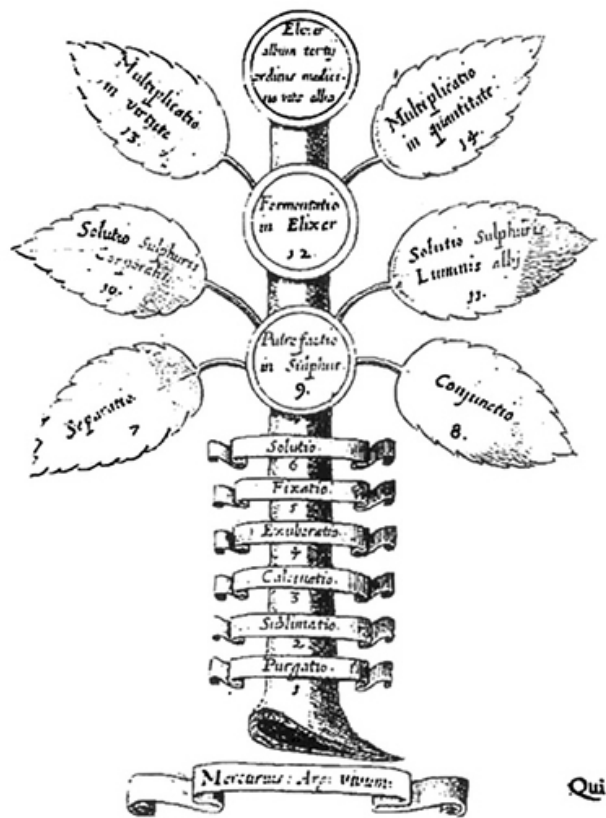


Fig. 8 - As doze operações alquímicas representadas como arbor philosophica.

2.3 - O ar, a árvore aérea, e imaginação dinâmica

Em *O Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a Imaginação do Movimento* (1943), Bachelard dirige a sua atenção aos sonhos do ar, o mais leve de todos os elementos, «o imaginário é o hormônio que nos faz crescer psiquicamente.» (1943: 12). Aqui, a imaginação supera definitivamente a materialidade da substância para se deleitar na viagem aérea e do tempo ágil.

A imaginação do ar na sua substância apenas é verdadeiramente activa numa ideia dinâmica de desmaterialização. A imaginação dinâmica abandona a função materializadora própria da imaginação material. Na imaginação dinâmica, é a essência volátil que gera a imagem pela superação da substância fixa da matéria.

Apesar de Bachelard considerar a chama como um dos mais fiéis estimuladores de imagens de psicologia ascensional, somente «a árvore mantém firmemente, para a imaginação dinâmica, a constância vertical» (1943: 211).

Indo e vindo, como era seu hábito, com um livro na mão, tinha arranjado, num certo momento, um ponto de apoio, mais ou menos à altura do ombro, na reentrância de um arbusto e, imediatamente se sentiu tão agradavelmente encostado e tão amplamente repousado nessa posição que ali se deixou ficar, inteiramente encaixado na natureza, numa contemplação quase inconsciente. Aos poucos e poucos a sua atenção foi acordando para um sentimento nunca antes experimentado: era como se, do interior da árvore, vibrações quase imperceptíveis o tivessem sacudido; ele interpretou sem dificuldade aquele facto, supondo tratar-se de um vento quase imperceptível, descendo ao longo da encosta e tornando-se mais sensível nos bosques, embora fosse obrigado a reconhecer que o tronco parecia demasiado forte para ser assim sacudido tão vigorosamente, por um tão fraco sopra.
(Rilke, s.d.: 269-270).

Na imaginação dinâmica de Rainer Maria Rilke, como a árvore, o sonhador vem ficar de pé por forças misteriosas, entre a terra e o céu. O sonhador apoia-se na segurança vertical da árvore para deixar-se imergir no repouso vertical. Num estado entre a consciência da realidade sensível e o inconsciente embalado pelas vibrações da árvore, o sonhador é sacudido pelo gesto vertical essencial da árvore, um conselho de ritmo do dinamismo vegetal. Aceitando o conselho da árvore aérea, o sonhador, ser da vida terrestre, liberta-se em direcção ao céu, a um devaneio pleno de mobilidade.

[...] a imaginação dinâmica ganha então a dianteira sobre a imaginação material. O movimento imaginado, desacelerando-se, cria o ser terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo.
(Bachelard, 1943: 109).

Contudo, na árvore, o sonho não tem a segurança do espaço do abrigo ou da gruta. Como instrui Shelley em *Ode au Vent d'Ouest*, um sonho embalado na árvore é duplamente um refúgio e um perigo, onde é preciso saber equilibrar-se nos ramos com a mesma agilidade e leveza com que a árvore resiste à energia da «alma selvagem» do vento «destrutivo e vivificante» (Bachelard, 1943: 239).

O sonhador já vem ficar de pé como a árvore material. A árvore aérea quer ser, antes de mais, uma confiança de sonho e um conselho de dignificação do espírito.

2.4 - A terra da vontade e do repouso

À imaginação da terra, distinta da dinâmica hídrica intimamente ligada à metamorfose da matéria, do devaneio ascensional ígneo, e do movimento imaginado em aceleração do ser aéreo, Bachelard concede-lhe dois movimentos particulares, o do «contra» e do «dentro», celebrados em dois livros: *A Terra e os Devaneios da Vontade* (1948a) e *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1948b).

Parece que, para a imaginação terrestre, dar é sempre abandonar, tornar-se leve é sempre perder substância, gravidade. Mas tudo depende do ponto de vista: o que é rico em matérias, quase sempre é pobre em movimentos. Se a matéria terrestre, em suas pedras, em seus sais, em seu metal é o sustentáculo de riquezas imaginárias infinitas, ela é dinamicamente o mais inerte dos sonhos.
(Bachelard, 1943: 269).

A terra, combinada com a água, oferece à mão e à imaginação a matéria consistente que pode ser moldada e revirada, num diálogo do *contra* e do *dentro*. Nos *devaneios da vontade*, a preposição do *contra* orienta um devaneio dinâmico e activista, impulsionado pela mão curiosa que palpa a matéria e incita a vontade de trabalhá-la, «uma vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à sua ação» (1948b: 1). A mão transforma a matéria para conceder-lhe a forma que o espírito engendra, numa luta energética que resiste *contra* a natureza própria da massa. É na matéria, acrescenta Bachelard, onde o *homo faber* impregna a forma, é a matéria o *sustentáculo* que dá duração à forma.

Nos *Devaneios do Repouso* (1948b), o *dentro* abraça um devaneio lento e aprofundado, uma acção imaginante que quer penetrar no cerne da matéria e deixar a sua marca humana, que quer *revirar* a matéria na busca dos mistérios que confidenciam as formas no próprio processo de *fazer*, já na vontade de metamorfose. O processo de *revirar* era muito próprio na dialéctica alquímica de interior e exterior, lembra Bachelard (1948b: 17): punha-se de fora o que estava dentro, e também se punha dentro o que estava fora.

Fala-se pois de um repouso que instrui a vontade, oposto ao descanso e às sonolências, um repouso de devaneio que precisa da lentidão e da doçura do tempo esperançoso, do tempo desacelerado, do tempo sem tempo. Assim é o repouso de Fernand Lequenne em *Plantes Sauvages*, de 1944:

Às vezes, repousando à sombra de uma árvore após o trabalho, entrego-me a esse estado de semiconsciência que confunde terra e céu. Penso nas folhagens-raízes que bebem ávidas no céu, e nas raízes, maravilhosas ramagens que vibram de prazer debaixo da terra. Para mim uma planta não é apenas um caule e algumas folhas. Eu a vejo também com essa segunda ramagem, palpitante e oculta.
(Bachelard, 1948b: 225).

A raiz subterrânea, a árvore invertida, mais sonhada que vista, sabe bem que os desdobramentos têm a esperança do tempo que se aprofunda. Na fronteira entre terra e céu, a dinâmica da árvore desenvolve-se em duas direções que conferem a sua inabalável unidade: transporta a seiva da terra profunda até ao ramo que treme ao vento e leva o fogo que se desprende em perfume da flor, operando a libertação do espírito; e trabalha ainda, com as terras e águas subterrâneas, com e para os mortos, obrando o primitivo e o eterno.

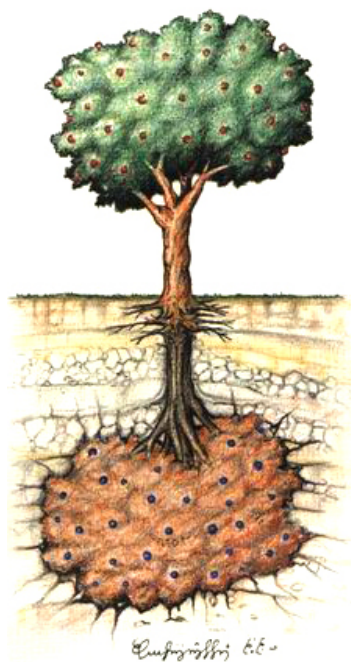


Fig. 9 - Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus* [árvore da terra e do céu].

A valorização que se concede à Árvore ao longo deste estudo segue em conformidade com a componente prática da dissertação. *Herbarium Caminhada* resulta da colaboração entre devaneios e gestos humanos e cinco árvores. E, através delas, com os quatro elementos. Cada árvore foi entendida nas dinâmicas particulares, orientadas pelo princípio generativo *folha* de cada qual. No entanto, e apesar desse aspecto ser reforçado na forma de instalação, cada árvore é a mesma Árvore. É o mesmo todo natural que recorda que, para vislumbrar o coração do mundo, é preciso ir mais fundo. Ir fundo pela mão que escava e revira a matéria, e mais profundamente pela natureza humana de transformar o sempre visto pelo sempre sonhado. É a Árvore que vem confidenciar, no seu silêncio, a vitalidade daquilo que permanece na sombra, e que apenas a intuição pode entrever. E somente se trabalhando na busca por aquilo que a luz não revela e que os conceitos não compreendem.

CAP.3 - MATÉRIA E GESTO POÉTICO:

Alberto Carneiro, Susan Derges, Lourdes Castro, Pierre Cordier

Apesar de todas as facilidades e necessidades oferecidas e exigidas à linguagem da visão e à linguagem da mão, tanto o olho como a mão reclamam as suas funções primordiais enquanto órgãos estruturantes da casa biológica ancestral que é o corpo humano, bem como os seus modos essenciais de vivência, pelo sonho, pelo pensamento e pela vontade de acção.

A imaginação material, admite-se ser uma árvore-casa onde coabitam intimamente corpo, matéria e sonho. No diálogo com a matéria, a convocação de todo o espectro sensorial complementa, e geralmente desengana, o órgão da visão que inicialmente se deteve a perseguir as imagens pela forma despegada da substância. As imagens da matéria, essas «a mão as conhece», confidencia Bachelard (1942: 2).

O artista toca, tateia, toma o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar na perseguição da forma, acaricia a pele de tudo e é com a linguagem do toque que compõe a da visão.
(Focillon, 1943: 115).

A mão assume-se o órgão que permite conhecer verdadeiramente a matéria, compreender as formas e a vida de que uma matéria é capaz. O elemento terrestre e o elemento da água são os mais próximos da condição do homem enquanto *criatura da terra* que nasce, morre e se recria na água. O fogo e o ar não são materializantes como a terra e a água, mas a mão que toca a terra e água também ouve e fala com o fogo e com o ar.

Henri Focillon, no seu *Elogio da Mão*, enfatiza que o *fazer* artístico se faz com as mãos, «são elas o instrumento da criação mas, em primeiro lugar, o órgão do conhecimento» (1943: 115). Um *fazer* e um conhecimento que vivem da cumplicidade entre a realidade sensível e a fantasia. Na criação artística comprometida com a matéria, pele e carne conhecem as entranhas das coisas para as renovar, para inventar-lhes novas formas e matérias. Em concordância, o gesto que recria a matéria também reinventa a interioridade da vida. Um gesto herdado dos antepassados mais remotos, que o artesão e o alquimista bem sabem ouvir, onde, enfatiza Focillon: «O espírito faz a mão, mas a mão também faz o espírito.» (1943: 128).

O alquimista ocidental acaba a última etapa do antiquíssimo programa, iniciado pelo homo faber, do momento em que se propõe transformar uma Natureza que considerava em diversas perspectivas como sagrada ou suscetível de ser convertida em uma manifestação do sagrado. O conceito da transmissão alquímica é a fabulosa coroação da fé em possibilidade de trocar a Natureza mediante o trabalho humano (trabalho que implicava, não obstante, uma significação litúrgica). (Eliade, 1956: 97).

No espaço da natureza e pela experiência presencial dos seus elementos, o espírito e a mão do artista reúnem-se em simbiose com a natureza, a mesma natureza de que também se constituem. Seguindo a reflexão de Klee: «O diálogo com a natureza é condição *sine qua non* para o artista. O artista é um ser humano, é natureza e uma parte da natureza no espaço da natureza.» (1956: 46).

Para o artista-alquimista, corpo e espírito apenas se completam no sagrado natural. O trabalho humano, que dá vida renovada à natureza exterior modela em consonância a natureza humana, e encontra nos processos ritualistas de atenção quer ao interior, quer ao exterior, o seu caminho mais fiel.

A obra de arte é em nós consciência estética de mutações de sentido, sublime unidade do nosso ser artístico. A arte é, se cada um de nós é nela. Assim sendo, uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora. (Carneiro, 1992: 45).

Movido por uma vontade profunda de celebrar a reunião de energias naturais e energias humanas, assim se orienta a obra artística de Alberto Carneiro. As suas árvores esculpidas são verdadeiramente árvores da natureza recriadas em árvores de natureza humana, uma metamorfose da árvore que encontra o seu impulso energético, corporal e imaginativo, na própria natureza primeira da árvore.

Num mundo activo, num mundo resistente, num mundo a ser transformado pela força humana. Esse mundo activo é uma transcendência do mundo em repouso. O homem que dele participa conhece, acima do ser, a emergência da energia. (Bachelard, 1948a: 49).

A «matéria *dura*» da árvore em Bachelard (1948a: 54), Carneiro trabalha-a corpo a corpo, investindo energias internas estimuladas pela própria resistência da matéria. Merecendo as confidências da *dureza* da madeira, à mão são indicados os caminhos a seguir, e ela segue-os numa intuição confiante. A mão que busca as direcções e os sentidos dos veios da madeira é uma mão que instrui ao espírito os seus próprios caminhos de crescimento interno.

O entendimento de Gaston Bachelard sobre a árvore como *objeto integrante* dos quatro elementos primordiais e que, por isso, abre a imaginação material ao sonho de todo o universo, percorre com manifesta influência a obra de Alberto Carneiro. Como Bachelard, Carneiro também convoca os quatro elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, não apenas numa ideia de decomposição da árvore ou da natureza, mas sobretudo como compreensão profunda dos ritmos do mundo natural no seu estado mais elementar (fig.10).



Fig 10 - Alberto Carneiro, *Os quatro elementos - segunda homenagem a Gaston Bachelard*, 1969-70.

Como assinalou o pastor Oscar Pfister, em *La Psychanalyse au service des éducateurs* de 1921, o diálogo amoroso entre o homem e a natureza é geralmente percorrido por um sentimento ambivalente de posse: por um lado, uma tendência «que o leva a entregar-se ao mundo exterior» e a confiar plenamente na matéria sonhada e nas suas manifestações; por outro lado, uma luta contra a paixão, que resiste às sensações e às emoções para dar lugar à vontade de conhecimento e «que o leva a apossar-se do mundo exterior, a querer trazer esse mundo para si e a sujeitá-lo a seus fins» (Bachelard, 1938b: 181).

Frans Krajcberg, ao mesmo tempo que se entrega à natureza em permanente mutação por acção de forças que criam e recriam em admirável consonância, sente-se também impelido a apropriar-se, de algum modo, de parte dessa natureza. Krajcberg recolhe impressões, ou como o próprio as designa «pedaços da natureza», directamente a partir *das terras e das pedras*, numa «espécie de topografia das rochas ou do solo» (Justino,

2005: 33). O amolecimento da substância térrea do gesso com a água permite-lhe a massa modelável que é depositada sobre elementos terrestres, e também sobre vegetais, e, desse modo, criar impressões-relevo ou matrizes para gravuras (fig.12). Na riqueza mineral das terras ricas de Ibiza, em Espanha, e de Minas Gerais, no Brasil, Krajcberg descobre igualmente os pigmentos naturais com que pinta as suas impressões-relevo (fig.11).



Fig. 11 - Frans Krajcberg, [Impressão-relevo de folhas], década de 70.

Frans Krajcberg relata como sentiu a necessidade de abandonar a pintura e a esfera da representação visual, para dar às suas mãos matéria para trabalhar, para libertar-se de intermediários entre o próprio e o mundo natural.

Pela primeira vez tive necessidade de sentir a matéria, não a pintura. Fiz impressões de terras e de pedras. Logo depois comecei a colar a terra diretamente. Isso parecia uma espécie de *Tachisme*, mas não era. Não é uma tinta jogada (atirada ou lançada). Não há a acção gestual pictórica. São impressões, relevos. Pedacos da natureza. [...] Isto é fazer escultura para a escultura, porque a sociedade a definiu como tal. Mas sê-lo-á na realidade? É tudo o contrário de mim. Eu, eu quero mostrar as possibilidades que oferece a natureza. A natureza precedeu o *Tachisme* e todas as convenções da arte. O homem imita a natureza sem saber, essa é a sua história. A natureza existe além.¹⁴ (Krajcberg, s.d.).

¹⁴ Tradução livre de: «j'ai eu pour la première fois, le besoin de sentir la matière, pas la peinture. J'ai fait des empreintes de terres et de pierres. Puis j'ai pris directement la terre en la collant. Ça ressemble à une espèce de Tachisme. Mai ça ne l'est pas. Ce n'est pas une peinture jetée. Il n'y a pas la gestuelle Picturale. Ce sont des empreintes, des relevés. Des morceaux de nature. [...] C'était faire de la sculpture pour la sculpture, parce que la société l'a définie comme ça. Mais en réalité ? C'est tout le contraire de moi. Moi, je veux montrer les possibilités qu'offre la nature. La nature a précédé le Tachisme et toutes les conventions de l'art. Si l'homme imite la nature sans le savoir, c'est son histoire. La nature existe au-delà.»

Para Krajcberg, o *medium* da pintura já não satisfazia as suas inquietações. Apenas no trabalho próximo com a matéria podia dialogar com as energias naturais, as quais, por momentos, também se incorporam em si. Krajcberg cede inevitavelmente a um processo sujeito ao acaso, porque parte do terreno da vida livre da natureza, um acaso que aceita e que envolve. Mas a proximidade com o Tachismo¹⁵, que o artista faz referência, apenas manifesta-se no resultado formal, não no processo.



Fig. 12 - Frans Krajcberg, *imprimindo na areia*, Nova Viçosa, 1975.

Sobre o seu método particular de impressão, Krajcberg compreende-o como imitação da natureza. Na verdade, à natureza é antes atribuída uma nova vida, uma reinvenção, porque nasce de processos de relação profunda e intuitiva, onde o elemento terra é terra antes de ser ideia de terra. Bachelard clarifica a natureza da imagem: «As imagens não são conceitos. Não se isolam em sua significação. Tendem precisamente a ultrapassar sua significação.» (1948b: 2).

As *escritas com luz*, ou impressões fotográficas, de Susan Derges, diferem em muito das impressões com gesso de Krajcberg. No entanto, deixam-se guiar pela mesma vontade de recolher vestígios do contacto com o mundo no seu estado natural. Derges elege o fotograma precisamente por dispensar a intermediação do *apparatus*. Como diz Derges:

¹⁵ *Tachisme* foi uma vertente pictórica da arte informal de expressão espontânea que se desenvolveu em França nos anos 40 e 50 do século XX. O *Tachisme*, derivado do termo francês *tache* (mancha ou borrão), concentrava-se nas manchas ou borrões deixados pelo pincel.

O trabalho directo, sem uma câmara, apenas com papel, elementos de referência e luz, oferece uma oportunidade de relacionar a divisão entre o eu e o outro - ou aquilo que está a ser explorado. Existe um contacto com a materialidade das coisas que permite despoletar um diferente tipo de diálogo. O que é transformado e por sua vez transforma - um tipo de diálogo entre interior e exterior revela-se.¹⁶ (Barnes, 2010: 88).

Embrenhada em ambientes cerrados de vegetação ou em zonas costeiras, Derges sonha a vida e a morte das águas que despertam de dia e que prolongam-se pela noite. Os lugares temperados pela água na sua plena fluidez natural e com o seu ritmo próprio, concedem a Derges uma espécie de laboratório fotográfico ao ar livre. Nas massas de água, o sonho oscila entre a união da água terrestre com a água celeste, entre a superfície onde se reflecte a lua e a profundidade habitada pelas sombras negras que vêm sepultar-se na água.

Nos processos de contacto e de imersão, muitas vezes iniciados à luz do dia, são efectizados na noite negra. Por isso, no tempo nocturno, Derges necessita de uma luz adicional, e a tecnologia do flash serve-lhe de pequena lua auxiliar na imobilização da corrente hídrica.

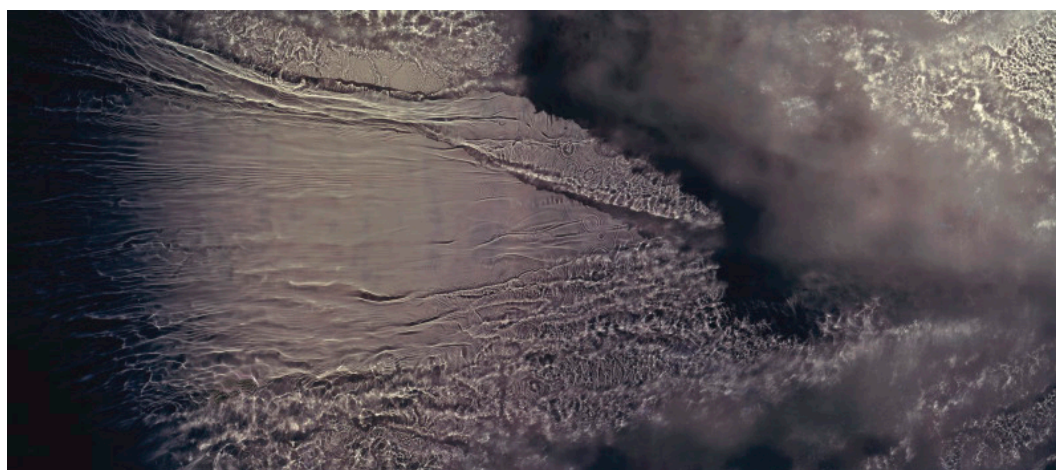


Fig. 13 - Susan Derges, *Eden 5*, 2004.

A transmutação da prata do papel fotográfico opera-se pela calcinação do sol do dia, e continua activa sob a influência da lua. A água que absorveu as sombras diurnas para gerar as nocturnas, é uma massa informe que vem contribuir na mortificação da emulsão em imagem latente. Como se observa em *Eden 5* (fig.13), a água aparentemente não materializante, materializa os movimentos hídricos e as luzes ambientes na camada sensível

¹⁶ Tradução livre de: «Working directly, without a camera, with just paper, subject matter and light, offers an opportunity to bridge the divide between self and other - or what is being explored. There is a contact with the materiality of things that allows a different kind of conversation to happen. One is changed and in turn changes - a kind of dialogue between inside and outside unfolds.»

do papel deitado na água. A imagem latente, onde latente deriva do latim *latens* (escondido, oculto), esse embrião transmutado pela massa informe, apenas desvenda e fixa os mistérios dos elementos na regeneração pelos líquidos de revelação e fixação.

Além das águas de morte, Derges trabalha sobre as águas da vida. *Vessel no.3* trata-se de um ciclo de fotogramas, onde regista as metamorfoses pelas quais atravessam os girinos até atingirem a maturidade (fig.14). A forma circular do recipiente usado como sustentáculo ambiente hídrico destas formas de vida, evoca também, de algum modo, as aproximações de Derges com a cultura alquímica. O vaso ou cadinho das transmutações alquímicas era geralmente em forma oval. O ovo dos filósofos era o caos, a matéria prima onde a alma do mundo aprisionada queria ser libertada, analisa Jung (1944: 212).



Fig. 14 - Susan Derges, *Vessel no.3* (9), 1995.

Na «impressão por travessia» característica do fotograma, como Jean-Marie Schaeffer a define (1987: 19), a luz atravessa directamente um objecto para o impressionar na camada química sensível. Nas impressões de luz de Roger Ackling a imaterialidade da luz do sol é redireccionada por uma lente para actuar, por calcinação, sobre pedaços de madeira encontrados. Entre o sol e a madeira não existem mediadores a não ser o ar, a mão e a lente. A lente é a forja, Ackling é um mago do fogo. Sobre a sua magia revela:

Mesmo antes atingir o solo concentro a luz solar através de uma lente e redireciono essa energia. Nalgumas ocasiões, penso que numa certa maneira teatral, disse eu que trabalho com algo que está a 93 milhões de milhas - isso não é o que realmente importa. Podia estar a 3 pés de distância. O que importa é a ausência de contacto físico com os materiais. É a luz passando através do espaço que vem avivar a superfície da madeira descartada.¹⁷
(Ackling, 1998: 9).



Fig. 15 - Roger Ackling.

O sol, essa chama grandiosa, emite os seus raios longínquos que viajam até à superfície terrestre com o seu fim iluminante. O ar, entre o céu e a terra, é o meio próprio da luz. Roger Ackling concentra a luz do sol, assim dispersa, por meio da lente, para que os espíritos elementares da luz possam gerar o fogo que liberta a energia acumulada dos fragmentos da árvore combustível. Bachelard investigou como, de modo semelhante a Ackling, o conde de Gabalis depurou e materializou o *fogo do sol* através da sua condensação num globo de vidro. Desse modo, convence Montfaucon de Villars, em *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences Secrètes* de 1788: «[...] um pó solar, o qual, tendo se purificado por si mesmo da mistura dos demais elementos, torna-se soberanamente próprio para exaltar o fogo que está em nós e fazer com que nos tornemos, por assim dizer, de natureza ígnea.» (Bachelard, 1942: 150).

O fogo do sol, um ser assim disperso, apenas concentrado consegue produzir no homem o seu fogo vital. Nas palavras de Ackling: «Quanto mais amor se investe, mais fácil

¹⁷ Tradução livre de: «Just before it hits the ground I focus sunlight through a lens and redirect that energy. On occasions, I suppose in a rather theatrical way, I have said I work with something 93 million miles away - well it doesn't really matter. It could be 3 feet away. What matters is my lack of physical contact with the materials. It is light passing through space that enlivens the surface of the discarded wood.»

se torna fazer as coisas naturalmente. E não acontecendo isso, então temos de persistir.»¹⁸ (1991: 11). Com a lente, Ackling guia o fogo do sol de modo a criar na madeira pequenos pontos negros que, por acumulação, geram linhas, e que por composição geram formas. A luz gera o fogo (fig.16). O fogo opera a calcinação, operação alquímica de redução da substância ao amorfo, deixando entrever o fumo da inflamação da carne da madeira. Um sonho de fumo repousando característico da natureza ígnea da árvore.



Fig. 16 - Roger Ackling, *Weybourne*, 1994.

Na forma peculiar de desenhar com a imaterialidade da luz de Ackling, cada pequeno ponto negro que se impressiona na madeira é uma imagem do sol. Recordando o sonho de D.H. Lawrence, um *poeta das inversões* citado por Bachelard: «O sol é obscuro; seus raios são obscuros. E a luz é apenas seu avesso; os raios amarelos são apenas o avesso do que o sol nos envia...» (1948b: 22). As pequenas chamas de sol vêm assim recriar na madeira, em pontos negros, a obscuridade do sol.

Compreende-se que a *escrita com luz*, pode ser muito mais que um meio de reproduzir vestígios de uma realidade apreensível visualmente, e não se esgota na imagem fotográfica. Mas a *escrita com luz* da fotografia vive igualmente dessa oposição entre pó solar brilhante e trevas de sombra, manifestação do sol negro. A sombra é uma «uma fotografia primitiva» (Stoichita, 1997: 209), percebe Christian Boltanski (fig.17). E, de facto, a sombra diurna esteve precisamente no nascimento desta escrita fotoquímica.

¹⁸ Tradução livre de: «The more love you get, the easier it is to make things naturally. And if not, then you have to compete...».



Fig. 17 - Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1984.

Nas suas experiências fotográficas com a luz do sol e o nitrato de prata¹⁹, Henry Fox Talbot descobre um método de fixação das sombras diurnas, e designa os resultados de *imagens de sombra* (*shadow-pictures*) ou *desenhos fotogénicos* (*photogenic drawings*). Em 1839, «Sobre a arte de fixar uma sombra», Talbot escreve:

A mais transitória das coisas, uma sombra, o mais notório emblema daquilo que é efêmero e momentâneo, pode ser acorrentado pelos feitiços da nossa *magia natural*, e pode ser fixado para sempre na posição que pareceu apenas destinada para ocupar num único momento... Assim podemos receber no papel a sombra efêmera, prendê-la e no espaço de apenas um minuto fixá-la tão firmemente para não ser mais capaz de mudar, [...].²⁰
(Goldberg, 1981: 41).

Inaugurava-se a *magia natural* de um processo pelo qual «os objectos naturais podem ser capazes de delinear-se a si mesmos sem qualquer auxílio do lápis do artista»²¹, acrescenta em 1939. Ou seja, uma magia operada pela «mão da Natureza» (Weaver, 1992: 75), escreve Talbot já em 1844, no artigo *The Pencil of Nature*.

As referências de Talbot ao *lápis* e à *mão da natureza* remetem para um processo de contacto em que a imaterialidade da luz e matéria assumem um papel dominante. Nesse

¹⁹ O desenho fotogénico, combinado com a *câmara obscura*, traz a invenção da fotografia, a arte que possibilita ao homem controlar o tempo e a luz, e assim eternizar as sombras, fenómenos caracteristicamente transitórios do mundo.

²⁰ Tradução livre de: «The art of fixing a shadow», «The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our *natural magic*, and may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single instant to occupy. . . . Such is the fact, that we may receive on paper the fleeting shadow, arrest it there and in the space of a single minute fix it there so firmly as to be no more capable of change,[...]».

²¹ Tradução livre de: «[...] natural objects may be able to delineate themselves without the aid of the artist's pencil.».

sentido, a sombra, a própria imagem das coisas esquivas, imaginárias e efémeras, vem materializar-se em imagem por acção conjunta de metais aperfeiçoados pelo homem e por forças naturais.

Discorreu-se sobre a sombra diurna e a sua importância na magia fotoquímica. Já quanto à sombra nocturna, Víctor I. Stoichita recorda o seu papel na origem da pintura através da referência a Plínio, o Velho e a excertos da sua *História Natural*²² redigida no século I. Plínio relata o mito de origem grega, segundo o qual a filha do oleiro Butades de Sición, em Corinto, apaixonada por um jovem que ia deixar a cidade, quis uma recordação do seu amado. Como, fixou o perfil do homem projectado na parede pela luz de uma vela, desenhando pelos contornos da sua sombra. Precisamente nesse gesto é entrevista a origem da pintura, em circunscrever com linhas o contorno da sombra de um homem, ou em grego, *omnes umbra hominis lineis circumducta*, e não na «observação directa do corpo humano e da sua representação», realça Stoichita (1997: 16).



Fig. 18 - Joseph-Benoît Suvée, *The Invention of Drawing*, c.1791.

A configuração da sombra é um fenómeno da própria natureza, aponta Plínio, e a *imagem de sombra* produz-se por uma *magia natural*, confirma Talbot. A mão da filha do oleiro intervém apenas no momento de contornar, de forma permanente, a sombra projectada, enquanto Talbot encontra uma forma de dispensar a participação humana também nesse segundo momento. No *desenho fotogénico*, a sombra ganha corporeidade na

²² Os excertos citados por Víctor I. Stoichita referem-se ao livro XXXV de *História Natural*, dedicado à Pintura, especificamente aos textos 15 e 43.

camada química, é um vestígio ainda tangível da coisa que lhe deu origem, que reforça a característica de índice da fotografia. No desenho de contorno, a sombra é levada a uma forma de redução mais extrema, autonomizando-se em relação à coisa de que derivou.

Para Lourdes Castro, a sombra projectada de objectos e pessoas manifesta as características fundamentais dos corpos. A sombra acompanha os corpos nos seus movimentos e nas suas paralisações. Corpo, sombra e luz são interdependentes. Para dar vida autónoma à sombra, é necessário materializá-la, dar-lhe o seu próprio tempo, que se torna eterno porque desligado do corpo de origem, e o seu próprio espaço, um espaço que não atrapalha ninguém.



Fig. 19 - Lourdes Castro, *rosa pq. vermelha, roseira de correr (Delfina)*, 1972.

Lourdes Castro fixou as sombras de várias espécies botânicas da ilha da Madeira, plantas da sua infância e da sua vida. Nas suas palavras, «sobretudo gosto de plantas, sempre vivi com elas, cuidei delas e vi-as crescer.» (2002: 95). Nesse *Grande Herbário de Sombras* de 1972, também uma espécie de álbum de família, Castro reuniu cerca de cem imagens positivas de sombras, que desenharam-se por si próprias, pelo sol directo em contacto com o papel heliográfico (fig.19). Mantendo algumas características de herbário, a cada sombra atribui os nomes científico e comum da planta que a originou, identificações por vezes erróneas ou em falta, pormenor pouco relevante, como refere a artista em 2002:

Constantemente aprendo com elas. [...] ao reparar nas omissões ou possíveis incorreções na identificação de algumas espécies, preferi, apesar de tudo, deixar a imagem deste herbário na sua total integridade. Não só traduz melhor as minhas prioridades como nem por sombras afecta as plantas em si. (Castro, 2009: 95).

Os nomes não alteram a sua relação com as plantas nem ameaçam de forma alguma a vida íntegra da natureza. «Como todos os seres, é preciso amar as flores antes de nomeá-las», instrui Bachelard (1943: 208).

Nas suas impressões de sombras de espécies botânicas, Anna Atkins utilizou a combinação de sais de ferro num processo onde são as tonalidades de azul características da impressão final que lhe concede o nome - cianótipo²³. Contrariamente a Lourdes Castro, as motivações de Atkins foram essencialmente científicas. As espécimes, minuciosamente colocadas em contacto com a emulsão sensível, foram enquadradas na folha de papel e aplanadas com vidro de modo a permanecerem fixas durante a sensibilização ao sol (fig.20).

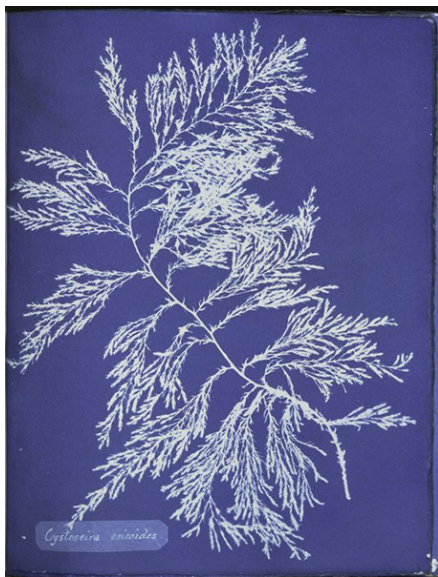


Fig. 20 - Anna Atkins, *Cystoseira ericoides*, 1850.

Comparativamente à emulsão de nitrato de prata utilizada por Talbot, o cianótipo é substancialmente mais lento na sua reacção à luz do sol, o que permite impressionar os objectos e, ao mesmo tempo, as sombras que acompanham os seus movimentos. É precisamente esta possibilidade do cianótipo que me leva a incorporar o processo fotoquímico no entendimento dos ritmos naturais das árvores vivas (fig. 21).

²³ Conforme é descrito por Bertrand Lavédrine: «O cianótipo, inventado por John Herschel em 1842, depende da redução fotoquímica dos sais férricos em sais ferrosos, levando à formação do azul da Prússia, um pigmento com base de ferro.» (2007: 150).

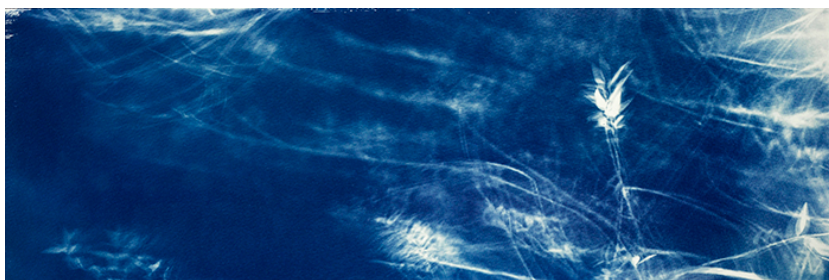


Fig. 21 - Mariana Marote, *Myrtus communis*, 38°46'13.93"N, 9° 9'27.52"W, 2011.

Todavia, como realça Lourdes Castro em 1963, fascina-lhe ainda mais a redução da sombra ao seu contorno:

A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar; é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia. A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmagórico, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. O sugere ausência, verdadeira e absolutamente. E, para mim, é ir ainda mais longe. O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características. (Castro e Zimbro, 2010: 41).



Fig. 22 - Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Salsa)*, 1980.

Aqui, é a mão que intervém para libertar da sombra projectada o derradeiro aspecto essencial das coisas, como evidencia *Sombras à volta de um centro (Salsa)* (fig.22).

Da mesma forma que a *escrita com luz* não se resume à fotografia, a *imagem de sombra* é possível fazê-la viver fora das luzes belas da fotografia.

Entretanto, a fotografia pode também ser mais do que *imagem de sombra*. Seguindo o entendimento de Roland Barthes, a fotografia é «organismo vivo» (1980: 104). Para além de imagem produzida na presença da luz, é simultaneamente matéria com os seus hábitos de vida mais obscuros. Assim sendo, a fotografia é igualmente passível de ser trabalhada enquanto matéria, e de materializar o próprio processo de transformação das substâncias em objecto-imagem, revelando novas realidades.

Autores do século XIX, como Hippolyte Baraduc ou Louis Darget (fig.23), compreendiam a matéria fotoquímica como um receptáculo susceptível de acolher, por contacto ou proximidade e sem a mediação da luz, a projecção do inconsciente humano e do espírito aprisionado em objectos orgânicos.

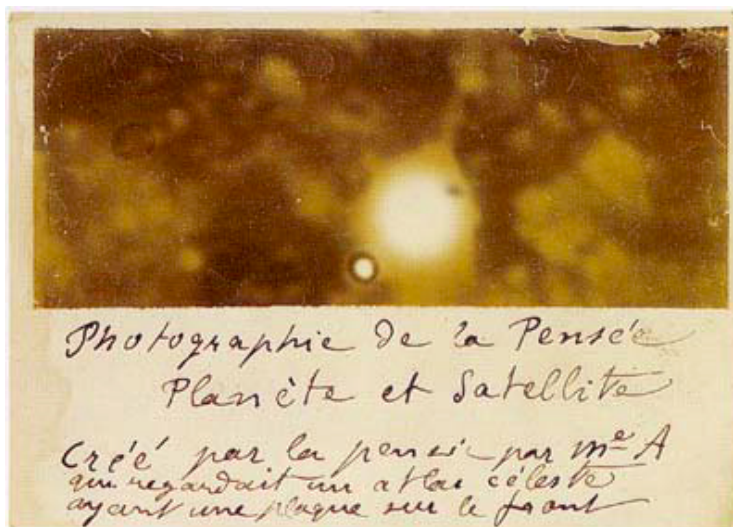


Fig. 23 - Louis Darget, *Planète et Satellite* [Fotografia fluídica de pensamento], 16 Maio 1897 ²⁴.

²⁴ «Thought photograph created by Mrs. A who was looking at a celestial atlas with a plate on her forehead.» (Chéroux *et al.*, 2005: 151).

Daro Montag coloca em confronto organismo biológico com organismo fotoquímico, onde a putrefacção do primeiro funde-se com a reacção química do segundo. Nos objectos-imagem resultantes, aos quais Montag dá o nome de «bioglyphs» (2000), ou bioglifos, a presença da luz é somente essencial no desenvolvimento autónomo dos micro-organismos que actuam, por ingestão, na gelatina de origem animal e nas três camadas do filme colorido preparado pelo próprio (fig.24).

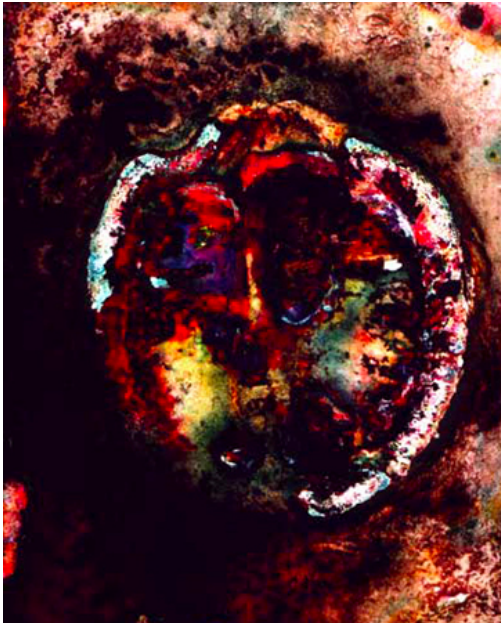


Fig. 24 - Daro Montag, *Bioglyphs - Lemon*, 1996 ²⁵.

Já Pierre Cordier trabalha a fotografia na sua elementaridade própria. *Quimigrama*, uma forma de escrita com química, é o termo que Cordier atribui aos métodos e à imagem resultante do seu trabalho exaustivo com o organismo fotoquímico. Na convicção de Cordier, o quimigrama, «liberto da câmara, do ampliador e do laboratório, seria a técnica mais elementar de criar imagens com o material fotográfico»²⁶ (1982: 264).

O temperamento próprio das substâncias químicas e materiais é a base de todo o processo do quimigrama. A luz apenas «desempenha um papel passivo», revela Cordier (1982: 262). É antes o elemento da água que orienta a fluidez metamorfoseante do fixador e do revelador, do fixo e do volátil, na pele sensível do papel fotográfico usado fora das

²⁵ «A slice of lemon was positioned on the processed film which was then placed in a glass tank which provided a humid environment. Micro-organisms, present in the air, grew on the fruit and spread into the film. The arrangement was left for thirty days after which time much of the film's emulsion had been decomposed.» (Montag, 2000: 30).

²⁶ Tradução livre de: «[...] freed of the camera, the enlarger and the darkroom, would be the most elementary technique to create images with photographic material.»

suas convenções. Nas palavras de Cordier, citado por Michel Baudson em 1988, «a água é indispensável para o nascimento do quimigrama»²⁷ (Cordier, 2007: 44).

Para melhor dirigir a transformação fluída destas águas compostas, Cordier introduz também obstáculos materiais, específicos da pintura. No objecto-imagem final, a sua materialidade, formas e cores, retém a memória do percurso dessas águas baixas, ora accionadas, ora aplacadas por obstáculos, no leito sensível do papel. No quimigrama mora conjuntamente o vestígio de uma mão que investiu na orientação do curso das águas e impôs os obstáculos, que deu os tempos para a transmutação química, que se surpreendeu com um efeito inesperado.

O gesto do quimigrama, embora fundado numa instrução da mão pela experiência e investigação exaustivas, encontra um espaço muito próprio de incorporação e instrução da subjectividade. Mais do que um gesto de cientista, é um gesto de artesão e de alquimista, aberto à intuição e à intervenção do acaso, um verdadeiro motor de criatividade.

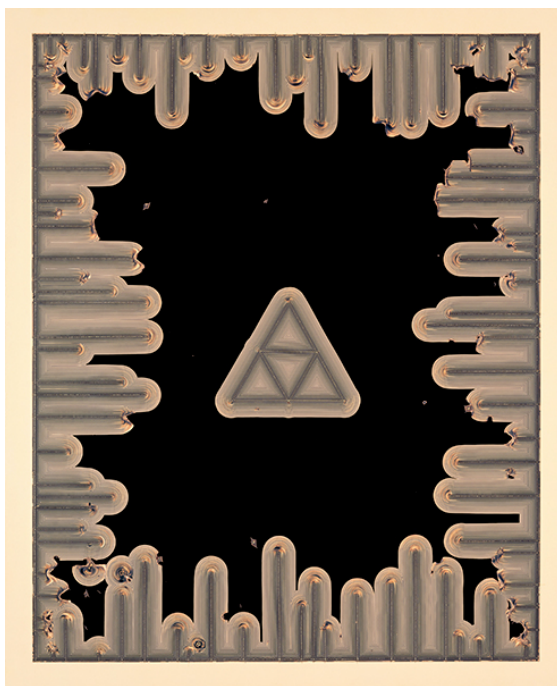


Fig. 25 - Pierre Cordier, *Chemigram 7/5/82 II 'Pauli Kleei ad Marginem'*, 1982.

²⁷ Tradução livre de: «Water is indispensable to the birth of the chemigram».

CAP.4 - HERBARIUM CAMINHADA

Herbarium Caminhada resulta de um caminho, pouco a pouco, confidenciado pela matéria, e por esse caminho instruíram-se os gestos e os processos. Com um princípio remoto na fotografia com *apparatus*, o caminho encontrou o seu terreno mais fértil no contacto presencial com os elementos primordiais da natureza reunidos na árvore ancestral. Estabelecem-se processos à margem da convencional fotografia que pretendem captar a lentidão e a esperança dos ritmos naturais, e com métodos já tecnicamente desligados da fotografia, mas derivados da sua instância primitiva: luz, sombra e matéria química.

Encontrei inicialmente, na fotografia a preto e branco, a materialidade dos processos químicos de revelação e fixação do filme e do papel fotográfico. A proximidade à matéria fotográfica, essencialmente percorrida pelo elemento da água, fez-se acompanhar da proximidade a cursos de água cercados de vegetação. No momento fotográfico, debruço-me sobre a água, o corpo fecha-se em si próprio para chegar mais próximo ao solo e à superfície da água. Quase mergulho nessa água no gesto de aproximação e de captação simultânea da vida que se anima na superfície e no fundo.

Somente na técnica do quimigrama concedi à mão e à imaginação a matéria que pode ser transformada sem intermediações, de câmara ou ampliador (fig.26). No quimigrama, restrinjo-me aos líquidos químicos e à materialidade do papel fotográfico, onde tacto, olfacto e audição acompanham a visão nos processos hídricos e ígneos.



Fig. 26 - Mariana Marote, *Série Sem título II - Sombra Líquida III*, 2012.

O quimigrama, uma abordagem concreta à fotografia²⁸ leva a ideia de concretismo da fotografia ao limite. Como resultado inteligível desse *fazer*, a superfície da imagem não apresenta referências ópticas ao mundo visível, refere-se apenas aos mistérios do processo, ao mundo sensível dos elementos e da natureza humana, e na imagem apenas pressentidos.

A estimulação pela materialidade e pelas potencialidades das águas ígneas do quimigrama, evoluiu para o contacto directo inerente à técnica do fotograma combinado com um método histórico de impressão, o cianótipo. Neste processo, ainda dentro da fotografia, mas já nos seus limites, encontrei a possibilidade dupla de trabalho com a materialidade da fotografia e de diálogo íntimo com a natureza, bem como um método de produção de imagens que combina o organismo fotoquímico e o organismo vivo e integrante da árvore.

Numa abordagem poética à fotografia, László Moholy-Nagy reconhece as potencialidades da fotografia além da sua função enquanto *medium* óptico de reprodução mimética do mundo. Como sublinha Moholy-Nagy em 1936:

O fotograma, ou registo sem câmara das formas produzidas pela luz, as quais incorporam a natureza única do processo fotográfico, é a verdadeira chave para a fotografia. Ele permite-nos capturar a modelação da luz numa folha de papel sensibilizado sem recorrer a qualquer *apparatus*. O fotograma abre perspectivas de uma *morphosis* até aqui completamente desconhecida governada pelas leis ópticas suas peculiares. É o *medium* mais completamente desmaterializado que a nova visão do mundo comanda.²⁹
(Goldberg, 1981: 344).

No fotograma encontro um caminho poético na busca de novas realidades de luz e sombra, em vez de re-produção do visível. No entanto, a base do processo é, acima de tudo, a confiança de corpo e sonho nas forças da natureza que vêm reunir-se na árvore.

Entretanto, as experiências com o fotograma motivaram outras caminhadas além da captação das sombras diurnas descobertas entre os ramos e a folhagem das árvores. Seguindo um processo fotoquímico elaborado conforme as vontades e os conselhos naturais, os caminhos levaram também ao desenho do contorno sobre as sombras nocturnas de ramos caídos e recolhidos.

²⁸ O termo *Fotografia Concreta* abarca processos e imagens resultantes de métodos experimentais e de abordagens que dispensam a utilização da câmara, conhecidas também pela expressão *camera-less photography*.

²⁹ Tradução livre de: «The photogram, or camera-less record of forms produced by light, which embodies the unique nature of the photographic process, is the real key to photography. It allows us to capture the patterned interplay of light on a sheet of sensitized paper without recourse to any apparatus. The photogram opens up perspectives of a hitherto wholly unknown morphosis governed by optical laws peculiar to itself. It is the most completely dematerialized medium which the new vision commands.»

O *anthotype*, outro método explorado, permite um tipo particular de *imagem de sombra*, pois consiste na extracção do suco de folhas e flores, que é depois aplicado no papel para actuar como emulsão fotossensível.

Assumindo os resultados do processo fotoquímico como objectos-imagem, trabalhei-os realmente enquanto papel, do qual se pode retirar matéria, bem como acrescentar outros materiais. Esta intervenção, a perfuração seguida de bordado manual ou de recorte, veio acrescentar aos aspectos formais da superfície da imagem outras camadas de significado, sobretudo de sentido táctil, aos vestígios impressos.



Fig. 27 - Mariana Marote, *Fraxinus angustifolia (suspensão I)*, 2012-13. Fotograma solar, cianótipo em papel de aguarela, perfuração e bordado, linha de algodão, parafusos, arco de alumínio.



Fig. 28 - Mariana Marote, *Myrtus communis (suspensão II)*, 2102-13. Desenho a caneta preta sobre papel vegetal, parafusos, arco de alumínio.



Fig. 29 - Mariana Marote, *Arbutus unedo (suspensão III)*, 2012-13. Fotograma solar, cianótipo em papel de aguarela, perfuração e recorte, parafusos, arco de alumínio.



Fig. 30 - Mariana Marote, *Nerium oleander* (suspensão IV), 2012-13. Ramo de árvore, papel vegetal, parafusos, arco de alumínio.



Fig. 31 - Mariana Marote, *Malus sylvestris* (suspensão V), 2012-13. Fotograma, anhotype, linha de algodão, parafusos, arco de alumínio.

Herbarium Caminhada, uma série que engloba cinco peças, de carácter instalativo, foi apresentada e adquirida no âmbito da 17ª Bienal de Vila Nova de Cerveira³⁰. Cada elemento, apesar de ser tratado como uma unidade individual, comunica com outros pela sua disposição no espaço (fig.32). No seu conjunto, os cinco elementos traçam um caminho que pode ser percorrido de múltiplas maneiras.

A série teve como ponto partida cinco árvores específicas, cada qual de uma espécie diferente: a *Fraxinus angustifolia* (*suspensão I*) (fig.27), a *Myrtus communis* (*suspensão II*) (fig.28), a *Arbutus unedo* (*suspensão III*) (fig.29), a *Nerium oleander* (*suspensão IV*) (fig.30) e a *Malus sylvestris* (*suspensão V*) (fig.31).

Das caminhadas que se suspenderam nas árvores e nos gestos do *fazer*, suspendem-se estes cinco elementos. Integrados em arcos metálicos, cada objecto-imagem relaciona-se com uma árvore, uma amiga confidente de caminhadas e suspensões.

A criação de cada objecto-imagem envolveu diferentes processos, cada qual desenvolvido em diferentes alturas. A abordagem fotográfica, pelo método de contacto directo do fotograma combinado com dois processos históricos de impressão, o cianótipo (*suspensões I e III*) e o *anthotype* (*suspensão V*), coloca a ênfase na sombra e define-a enquanto matéria-prima do próprio processo fotográfico. A mesma importância atribuída à sombra, uma sombra que quer ser livre, aparece noutros três momentos: nas sete sombras sobrepostas, desenhadas numa alternância de três dias (*suspensão II*); o bordado manual de sombras projectadas (*suspensão I*); o recorte da sombra que se liberta do plano bidimensional do papel (*suspensão II*); e a colocação de um ramo entre dois papéis translúcidos que, sendo atingidos pela luz, produzem sombras diferentes que acompanham o envelhecimento do próprio ramo (*suspensão IV*).

Os elementos metálicos usados para suspender os objectos-imagem não são círculos fechados, mas abertos em arco. Assim como as árvores em devir delineiam o seu espaço de influência sem forçarem o sonho a limites concretos, do mesmo modo o entendimento de cada árvore e os mecanismos de diálogo com a natureza encontram-se susceptíveis de crescimento.

³⁰ No contexto da 17ª Bienal de Vila Nova de Cerveira, *Herbarium Caminhada* foi apresentada na exposição *Carta a uma paisagem em transformação*, comissariada por Albuquerque Mendes e Luís Coquenão, e patente ao público entre 24 de Julho e 14 de Setembro de 2013, no Castelo de Cerveira. Devido ao facto de *Herbarium Caminhada* ter sido adquirida, apenas são apresentadas reproduções fotográficas da instalação.



Fig. 32 - Vistas gerais da instalação *Herbarium Caminhada*, Castelo de Cerveira, 2013.

Herbarium Caminhada, não sendo um herbário onde se reúnem e preservam sistematicamente espécies botânicas com fins científicos, resulta antes numa reunião de ensinamentos e confidências de árvores, de memórias de caminhadas, e de momentos de devaneio e trabalho envolvidos nas energias da natureza.

A segunda parte do título, *Caminhada*, é aqui entendida como actividade física num espaço de influência da natureza que, em consonância, estimula os sentidos e as vontades. Mas também, num sentido imaterial, o percurso traçado pela imaginação que vem tomar forma na instrução dos próprios caminhos e dos gestos do *fazer* no plano da realidade material.

Bachelard faz referência a Nietzsche e como ele instrui a sua vontade com longas e pacientes caminhadas na montanha, num combate contra as forças do vento livre que quase nunca aceita desforra.

O pensamento no vento; do caminhar ele faz um combate. Ou melhor, *a marcha é o seu combate*. É ela que dá o ritmo enérgico de Zaratustra. Zaratustra não fala sentado, não fala passeando, como um peripatético. Dá sua doutrina caminhando energicamente. Arroja-a aos quatro ventos do céu.
(Bachelard, 1943: 168).

Igual combate enérgico travo com as mãos invisíveis do vento livre que vêm agitar as árvores, ou com o sol fogo que me atordo os pensamentos.

Na caminhada fora do espaço da natureza, o combate é outro. Se no momento, ainda fotográfico, o corpo se abre para as árvores, na intervenção manual sobre os objectos-imagem o corpo fecha-se sobre si próprio, num tempo doloroso, absorvido numa obsessão de recuperar a árvore efémera e as sombras voláteis, e de desprendê-las do papel sensível que as fixou. Enfim, persisto na caminhada.

Bem ou mal, ganhei o hábito de referir-me às árvores pelos nomes científicos correspondentes. Apesar de usar os mesmos nomes que usa a ciência, estes são mencionados com um sentido bem distinto. Porque nas caminhadas, a *Myrtus communis*, por exemplo, não é qualquer um exemplar desta espécie. É *a Myrtus communis*, aquela que me faz sonhar há tempo incerto, e que sei, continua lá, naquele jardim próximo da minha casa-abrigo, e que cultivo em mim como cultivo uma amizade.

As árvores celebradas em *Herbarium Caminhada* despertam pensamentos e devaneios únicos sobre as energias fundamentais da natureza. Cada árvore, no seu silêncio próprio, estimula um tipo de entendimento específico sobre a sua natureza, as suas metamorfoses, as suas dinâmicas, os seus ciclos.

Nesse sentido, cada árvore é tratada como uma unidade, apesar de serem intimamente uma mesma árvore. Em conformidade, os objectos-imagem referentes a cada árvore envolvem processos distintos.

Na *Fraxinus angustifolia* (*suspensão I*), e na *Arbutus unedo* (*suspensão III*), as suas *imagens de sombra* integram uma série mais extensa que engloba oito caminhadas e cerca de cem fotogramas referentes às sombras de dezoito árvores. Nesse conjunto, a abordagem fotográfica cingiu-se ao método de contacto directo combinado com o cianótipo.

Como foi mencionado anteriormente, os sais de prata são particularmente sensíveis à acção da luz solar. O cianótipo, emulsão de sais de ferro, possibilita um tempo mais lento de sensibilização, que dá tempo ao tempo da natureza manifestar as subtis metamorfoses. Embora seja comercializado papel previamente emulsionado com cianótipo, os meus papéis são preparados manualmente e nos formatos que mais se adequam.

A receita do cianótipo consiste em água desmineralizada e duas substâncias férricas³¹. Inicialmente, são apenas pós coloridos, substâncias térreas que resultam de um refinamento e composição química, os quais, dissolvidos em água, transformam-se em águas activas. Do matrimónio das duas águas metálicas, nasce uma solução com propriedades fotossensíveis.

Na sombra, escondidos do sol, o preparado líquido é aplicado num suporte de papel resistente à acção emoliente da água, que não deixa que o líquido penetre para além da superfície. Na aplicação ao branco do papel, o preparado transforma-se de azul para tintura amarela. Secas as humidades, o papel encontra-se pronto para as transmutações naturais.

Na escuridão, o papel sensível é transportado pelas caminhadas entre as árvores. A caminhada detém-se em suspensões aconselhadas, ora por uma árvore, ora por outra. Cada árvore tem uma maneira própria de estender os ramos ao céu, o que exige habilidade na escolha dos tamanhos e formatos do papel, bem como agilidade em entrelaçá-los nos ramos.



Fig. 33 - Processo, sensibilização do papel emulsionado com cianótipo numa árvore *Populus nigra*, 2011.

³¹ A emulsão do cianótipo envolve dois componentes a saber: citrato de ferro amoniacal e ferricianeto de potássio.

No exemplo do *Populus nigra* (fig.33), árvore que quer tocar o céu, confia que quer ser cercada. Por isso o papel tem de ser longo o suficiente para abraçá-la, mas estreito, porque os ramos inferiores são baixos. Os ramos mais altos, a minha altura não me permite abraçá-los. Remeto-me à minha própria condição terrestre. Abraço-a fisicamente com o papel, e enquanto se desenrolam os tempos da natureza e os tempos fotoquímicos, continuo a cercá-la no plano do sonho, viagem que me eleva com a própria árvore.

Entretanto, assomo à realidade e atento às sombras da árvore que estão a ser impressionadas no papel. Estas sombras, apenas consigo apreendê-las porque o papel envolve-se nos ramos escondidos da árvore. A imensa sombra vertical que se estende no solo para trás da árvore, essa eu vejo-a e todos a vêem. Estas sombras, são as sombras que a árvore encobre no seu espaço íntimo. Nas partes onde a luz do sol penetra a camada sensível, a tinteira amarela dá progressivamente lugar a uma tinteira azul escura, a obscuridade do sol. Nas partes resguardadas, as folhas das árvores são chamadas que emitem luz e preservam a tinteira amarela inicial.

O tempo é lento, por isso luz e sombra nunca são iguais. O sol muda a todo o instante a direcção dos seus raios, assim como a acção luminosa muda a cada momento do dia e a cada estação. O sol que desperta e o sol que se deita requerem mais tempo para que a sua obscuridade seja recriada no papel. Também o sol das estações frias é menos feroz. Já o sol que produz sombras pequenas, ou sombras quentes de verão, esse é de tempo apressado.

A árvore, de ritmo lento, cresce subtilmente. O vento anima-a num embalo vivificante ou numa resistência violenta. Tudo isso se reflecte também nas sombras, ecos que acompanham a existência da árvore. Contudo, no desejo de preservar da obscuridade do sol alguma luz das folhas-chamas, respeito os humores do céu e do vento.

Após a transmutação da camada sensível do cianótipo em tinturas com as cores mais variadas, dá-se por terminada a produção da imagem latente. Esta imagem latente, significativamente diferente da imagem latente dos processos de prata, é uma latência que se acompanha do início ao fim.

Finalmente na revelação da imagem latente, a água dissolve as cinzas do fogo do sol que trabalhou as substâncias de ferro e remove aquelas não transmutadas. Na cianotipia, a secagem das humidades é o próprio processo de fixação. O ferro trabalhado pelo fogo do sol fixa-se em azul escuro. As zonas onde o sol obscuro não trabalhou, porque resguardadas pelo contacto ou pela proximidade das folhas das árvores, mantêm a cor branca original do papel. Num sentido poético, o que se revela em luz são manifestações

das chamas da folhagem ardente. Ou num sentido oculto, dá-se luz aos espíritos encerrados na substância da *folha* da árvore.

A caminhada é prosseguida, já não no jardim junto das árvores, mas na casa-abrigo num *tempo* lento de reflexão sobre as dinâmicas desses encontros com o natural e de intervenção controlada sobre objectos e sobre imagens, que se reúnem num só. Deste modo, aos vários *tempos* participantes na formação das imagens é adicionado um *tempo* de devaneio e de intervenção sobre os próprios objectos-imagem.

Nos vestígios das árvores registados em sombra e luz, em trevas e espíritos concentrados na camada sensível, procuro o elemento *folha*, o seu princípio de formação. A recolha de elementos abandonados pela árvore são auxiliares fiéis neste entendimento.



Fig. 34 - Elementos naturais recolhidos junto das árvores.

Considero que a *imagem de sombra* resultante do processo fotográfico é algo em devir, porque a caminhada não termina na superfície da imagem. É antes um objecto-árvore que se rege por uma forma-princípio, por uma *folha* enquanto ideia de energia inesgotável, que abarca aquilo que foi gerado e o que ainda está em vias de ser e que apenas se entrevê. J. W. von Goethe considera precisamente a folha «como condição de possibilidade de crescimento da planta, enquanto forma generativa.» (Molder, 1993: 22). Goethe escreve em 1787:

Parecia-me que nesse órgão da planta, que nós ordinariamente chamamos ‘folha’, estava dissimulado o verdadeiro Proteu que se podia esconder e manifestar em todas as suas formas. Para a frente e para trás, a planta é sempre unicamente folha e tão indissolvelmente unida ao futuro germe que não se pode pensar um sem o outro. Compreender um tal conceito, sofrer a sua acção, procura-lo na natureza, é uma tarefa que nos põe num estado dolorosamente doce. (Molder, 1993: 22-23).

No desenho de contorno da sombra, procuro relacionar a sombra diurna da árvore fixada na imagem com a sombra nocturna projectada dos elementos recolhidos junto da árvore. Perfuro depois, com agulha e seguindo a linha do contorno, o próprio papel. Num objecto-imagem da *Fraxinus angustifolia*, perfuro-o para fazer caminhar a linha de algodão pelos pequenos orifícios abertos no papel (fig.35). Noutro referente à *Arbutus unedo*, perfuro-o desta vez até conseguir libertar a sombra da rigidez do papel (fig.36). Objectos onde antes a superfície bidimensional da imagem era dominante, por estes métodos de retirar e acrescentar matéria, adquirem uma nova dimensão que estimula um sentido óptico-háptico. O olho vê, mas a mão presente.

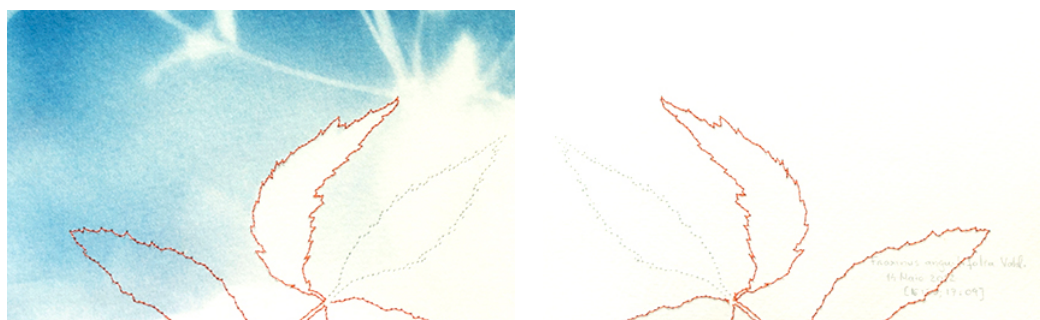


Fig. 35 - *Fraxinus angustifolia* (suspensão I), (pormenor, frente e verso).



Fig. 36 - *Arbutus unedo* (suspensão III), (pormenor).

No ramo que se separou da árvore-mãe, existe ainda energia concentrada.

Na suspensão dedicada à árvore *Myrtus communis*, recolhi um fragmento seu e, durante um mês, acompanhei o processo de envelhecimento deste ramo de pequenas folhas verdes. De três em três dias, um ciclo por mim estabelecido, contornei as sombras nocturnas projectadas desse ramo, desenhando-as sobre papel translúcido (fig.37).

Como refere Victor I. Stoichita relativamente à sombra nocturna, esta «escapa à ordem natural do tempo e paralisa o fluxo do devir» (1997: 24). Na sombra nocturna encontro um estado de repouso, onde tudo abranda e oferece-se o tempo lento.



Fig. 37 - Processo, projecção de sombras de ramo, *Myrtus communis* (suspensão II).



Fig. 38 - *Myrtus communis* (suspensão II), (pormenor).

Ao fim de sete desenhos sobrepostos, nunca iguais, tornou-se perceptivelmente impossível traçar mais sombras projectadas sobre linhas já desenhadas (fig.38). Por isso, nas sete sombras desenhadas, e num momento em que as folhas ganham a tintura amarela, dei por terminada esta caminhada de linhas. Cabe a mim restituir este ramo ao seu ciclo natural. Devolvendo-o à natureza, a vida activa da terra encarregar-se-á de decompor e regenerá-lo em nova vida.

Da *Nerium oleander* recolhi também um ramo, mas este foi antes colocado, o próprio ramo de folhas e flores, entre dois papéis translúcidos que revestem o vazio do arco metálico (fig.40). Durante o tempo que esteve em exposição, ramo, folhas e flores sofreram a transformação da secura do sol que entrou, dia após dia, no espaço de exposição. Folhas que eram verdes, e flores que exalavam um denso perfume rosa, adquiriram a tintura castanha da terra. As suas sombras não foram desenhadas. Desta vez, as suas sombras antes foram acompanhadas por outros, em projecção nas telas de papel que as resguardam, sempre diferentes de dia para dia.

A surpreendente confiança da *Malus sylvestris* foi sobretudo a vivificante tintura vegetal contida nas suas folhas colhidas em plena maturação. *Anthotype*³², onde o prefixo *antho* deriva do *anthos* (flor) da Antiga Grécia, é o nome atribuído a um dos processos fotoquímicos estudados e experimentados exaustivamente por John F. W. Herschel. No artigo de 1842, Herschel escreve:

De um modo geral, até agora - como tenho conseguido observar, - as primeiras flores de qualquer espécie cultivadas ao ar livre (desde que estejam bem amadurecidas, i. e. a coloração completamente desenvolvida) são mais sensíveis que aquelas produzidas mesmo que da mesma planta, num período mais tardio da sua floração, e têm as suas colorações mais desvanecidas pela luz. À medida que se evidencia o fim do período de floração, não apenas a destruição da coloração pela luz é mais lenta, mas também as tinturas residuais são deixadas, pelo que resistem obstinadamente.³³
(Herschel, 1842: 189).

A volatilidade do *anthotype* exige um conhecimento profundo dos ritmos anuais, bem como uma mesma delicadeza de gestos desde a recolha dos elementos vegetais à preservação da imagem final.

³² O emprego do termo na sua língua original reside no facto de não se conhecer tradução fiel para português.

³³ Tradução livre de: «Generally speaking, so far - as I have been able to observe, - the earlier flowers of any given species reared in the open air (provided they are well ripened, i. e. the colour fully developed) are more sensitive than those produced even from the same plant, at a late period in its flowering, and have their colours more completely discharged by light. As the end of the flowering period coines on, not only the destruction of the colour by light is slower, but residual tints are left which resist obstinately.»



Fig. 39 - *Malus sylvestris* (suspensão V), (pormenor).

Das folhas que querem tornar-se luz da *Malus sylvestris*, extraí-lhes o suco verde com a ajuda da dissolução pelo álcool, para conceder-lhe uma propriedade semelhante ao cianótipo, ser uma camada sensível à luz. Mas esta emulsão natural é deveras mais frágil. O seu tempo é consideravelmente mais lento. Por isso, a *imagem de sombra* exige ser processada em condições controladas, onde as folhas da *Malus sylvestris*, sob um vidro, são prensadas em contacto directo com o suco de folhas da mesma árvore.

No *Anthotype*, a acção do sol, ao contrário do que acontece no cianótipo, branqueia as partes descobertas do papel em vez de escurecê-las, revelando uma imagem positiva (fig.39). Assim, a sombra é efectivamente deixada na sombra, na sua morte. Como não utilizo nenhum tipo de fixador, a sombra, a seiva que não foi exposta, fica passível de desaparecer pela acção do sol. Durante a apresentação em exposição de *Herbarium Caminhada*, rapidamente o fogo do sol devolveu à seiva a sua volatilidade, branqueando-a, regenerando-a.

Na abordagem fotográfica empreendida, o fotograma, existe uma aproximação clara aos primórdios da fotografia, onde Talbot descobria as suas primeiras *imagens de sombra* ou *skiagrafias*, grafias ou escritas de sombras.

As sombras, Platão compreendia-as como as primeiríssimas imagens. Assim as definia em *A República*³⁴:

³⁴ O excerto transcrito integra-se na secção «A ideia do Bem», de *A República*.

Chamo imagens [*eikona*] antes de mais às sombras [*skias*] e, em segundo lugar, às figuras que se formam na água [*phantasmata*] e a tudo o que é compacto, polido e brilhante, e a outras coisas semelhantes...³⁵
(Stoichita, 1997: 28).

De acordo com o pensamento platónico, a sombra consiste, antes de qualquer outra coisa, na primeiríssima armadilha da realidade, e portanto o mais enganoso obstáculo óptico no acesso ao mundo das ideias. A sombra, ao lado do eco, uma óptica, o outro auditiva, eram compreendidas como as primeiras falácias do mundo das aparências, clarifica Stoichita (1997: 26).

De facto, a sombra transmite apenas as características essenciais do corpo que acompanha, e dependendo da fonte de luz que a produz, pode realmente induzir em grande engano o olhar que procura na sombra alguma verdade sobre o mundo real das coisas. As *imagens de sombra*, realizo-as envolvendo as árvores, e a fonte de luz é o sol. Nada mais enganadoras estas sombras poderiam ser. Mas é precisamente no trabalhar com platónicas aparências, com instâncias obscuras, que procuro essa ambiguidade e indefinição tão natural ao mundo e ao homem.

As sombras diurnas das árvores, essas não chegam a atingir o solo, são procuradas e captadas no espaço redondo da árvore sem limites. Assim pela *imagem de sombra*, não se procura reproduzir apenas uma aparência da natureza visível, mas compreender a sombra enquanto instância primeira da interacção com a natureza. Revelar a invisibilidade tanto de aspectos inerentes à própria matéria que lhe deu origem, como de subtis vestígios de proximidade e contacto do corpo com as substâncias.

O destino de árvores e sombras, são destinos incertos, mas naturalmente característicos do seu estado em devir, pelo que nas *imagens de sombra* deparo-me constantemente com a obra natural do acaso. Aqui, o acaso funda-se no trabalho com a volatilidade e a fixação de substâncias químicas e de elementos orgânicos, e acolho-o como estímulo imaginativo. Um acaso que surge de uma necessidade, de uma vontade de trabalhar directamente a partir e com a matéria, e não de uma causa-finalidade.

O trabalho directo com os *tempos* da natureza e da química fotográfica, apesar do processo ter uma certa metodologia, envolve pois toda uma agilidade intuitiva e um compromisso com o destino dos elementos no momento de suspensão da caminhada e na captação das sombras da árvore.

³⁵ Tradução livre de: «Llamo imágenes [*eikona*] ante todo a las sombras [*skias*] y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua [*phantasmata*] y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a otras cosas semejantes...».

As imagens resultantes dos processos fotoquímicos constituem-se como fragmentos, por si mesmos dificilmente identificáveis com determinada árvore ou caminhada. No entanto, esses vestígios de forças naturais e gestos humanos, não se esgotam na sua superfície das imagens. Observo-as, recorro os momentos testemunhados. Tenho em minha posse *imagens de sombra* das árvores fiéis, não as árvores que ficaram lá fora num grande jardim.

Não tenho árvores na minha casa-abrigo, e vivo na cidade. E não preciso de possuí-las no meu espaço físico de conforto para que as árvores continuem a agitar-se em mim em confidências. Sei que as árvores estão lá, com as suas forças dinâmicas. Mais tarde, poderei juntar-me a elas novamente.

A energia da árvore viva é a mais vivificante. No entanto, interessa-me de igual forma o ramo que se separou da árvore, aparentemente morto, que continua o seu ciclo invertendo-o, em movimentos de retenção de energia. E também as folhas de luz colhidas directamente da árvore contêm segredos encerrados. Todas as instâncias do ciclo da árvore estão em latência no sonho entre o céu e terra.



Fig. 40 - *Nerium oleander* (suspensão IV), (pormenor).

CONCLUSÃO

O estudo desenvolvido na presente dissertação pretendeu dar resposta às potencialidades de um diálogo comprometido com a matéria quanto à instrução dos gestos poéticos na criação artística. Em *Herbarium Caminhada* propõe-se uma possível concretização da componente teórica exposta.

Inserindo-se a dissertação na especialização em fotografia, abordou-se a fotografia nas suas possibilidades enquanto organismo fotoquímico, uma dimensão que remonta ao período das descobertas e invenções dos inícios da *escrita com luz*. Neste regresso às origens da investigação da *chimia*, ao trabalho fundamental com a luz e as substâncias químicas, e à exploração dos princípios essenciais de volatilidade e fixação, admitiu-se uma proximidade, ainda que frágil, com a sabedoria das experiências da *alchimia*.

Verificou-se que a derradeira submersão da *alchimia* na sombra, nos finais do século XVIII, antecedeu precisamente a emergência da ciência *chimica* da luz, em meados do século XIX, pelo que se entende que a *escrita com luz* acolheu alguns ensinamentos alquímicos no plano material. No entanto, no plano dos símbolos e das metáforas os valores da alquimia foram progressivamente suplantados. De outro lado, pouco a pouco, velada pelo aperfeiçoamento dos mecanismos e da óptica do *apparatus*, atestou-se que a materialidade fotoquímica se encontra hoje em vias de esquecimento perante a supremacia das tecnologias digitais e a primazia da imagem técnica. Por isso, procurou-se também zelar e alertar para a sobrevivência do material fotoquímico.

Na *escrita com luz*, pretendeu-se então recuperar e enfatizar a busca de entendimento alquímico das forças invisíveis do mundo e das ambivalências dos elementos materiais, bem como o papel concedido à imaginação nesse âmbito. Identificou-se no organismo fotoquímico, percebido na sua elementaridade substancial, os próprios elementos da natureza - fogo, água, ar e terra, e apontaram-se as virtudes das suas substâncias e dinâmicas fundamentais. Reconhecendo assim a *escrita com luz* enquanto matéria que a imaginação e a mão podem conhecer e transformar, evidencia-se a possibilidade de procurar, nos seus fundamentos, as confidências para caminhos e gestos poéticos na criação artística.

Como tal, *Herbarium Caminhada: das Confidências da Matéria ao Gesto Poético* não se centrou estritamente nos métodos próprios de trabalho fotoquímico. Pelo contrário, abriu-se o campo a vontades que não se esgotam na *chimia* da luz. Dentro do domínio da fotografia, as abordagens experimentais e concretas, como é o caso exemplar do

quimigrama, foram apresentadas como as mais absorvidas no valor alquímico de um *fazer* fotográfico.

Confirmou-se que aquilo que liga as obras dos artistas referenciados é antes de mais a *alchimia* dos modos de descobrir e recriar a matéria que fundem, em oscilações, pensamento e sonho, inteligência e intuição, realidade sensível e devaneio. Da permutação de energias do mundo exterior material e do mundo interior humano, o que se concretiza, no plano material, é a metamorfose dos elementos em algo novo que a natureza não saberia realizar. Evidenciou-se que no plano subjectivo, também se processa transmutação, um crescimento interno, que faz com que a obra seja essencialmente algo em formação, como o era a obra alquímica.

Observou-se que a criação artística com base fundamental na imaginação poética da matéria, o segredo do processo é também segredo dos ritmos ocultos do mundo. Por isso, na referência a obras de artistas, pretendeu-se compreender intimamente a invisibilidade dos seus processos. Considera-se aqui, pois, uma possibilidade de análise que relaciona processo com objecto resultante, método que se entende ser mais fiel e profícuo.

A investigação de Gaston Bachelard e as suas referências à poesia e à literatura foram cruciais para o crescimento desta dissertação. Se Bachelard concedeu autonomia aos processos imaginativos e a imagem poética, libertando a imaginação da análise psicanalítica e a imagem do mundo dos conceitos, procurou-se aqui libertar a fotografia do mundo dos conceitos científicos do *apparatus* para lhe dedicar uma re-união com a sua potência material. Para compreender a fotografia enquanto organismo vivo que pode ser relacionado com o organismo natural, é necessária a mesma entrega e empenho, da mão e do espírito.

Igualmente o estudo da linguagem simbólica da alquimia de Mircea Eliade e de Carl Gustav Jung foi de especial importância. A arte, como a alquimia, vive de intuição e vontade de recriação do mundo e do homem. A intelectualização, se realizada sem mutilar a ordem da intuição e dos símbolos que percorrem uma obra, considerou-se igualmente como método de crescimento da própria criação poética.

Como a alquimia, a árvore primordial percorre implicitamente toda a dissertação, nomeadamente nos processos imaginativos e nos mecanismos estruturantes da obra artística. Também *Herbarium Caminhada* se centralizou nas confidências dos elementos que dão corpo à Árvore e que despertam os processos de desenvolvimento do trabalho. O processo fotoquímico utilizado, o fotograma associado ao cianótipo, foi escolhido por se enquadrar na vontade de trabalhar em colaboração com a própria obra da natureza. Ao deixá-la intervir no *fazer* material indicou-me novos caminhos. E ao permitir absorver-me

pelos seus segredos, confidenciou-me aquilo que de mais natural existe no ser humano: a sua ligação com um todo que se encontra também dentro de si próprio.

A investigação sobre a cultura da alquimia estimulou a vontade de persistir no crescimento do meu caminho, quanto à ligação com matéria e quanto aos processos empreendidos. Pretende-se assim continuar a restituir os mesmos sentidos, abrindo caminho a novos gestos, possivelmente já fora do domínio da fotografia. No anseio de conceder um papel ainda mais activo aos diferentes sentidos, no contacto e no trabalho directo com os elementos, tenciona-se aceitar e celebrar as limitações humanas, que são simultaneamente capacidades únicas do *homo faber*.

Por outro lado, e sem programar um abandono completo em relação à fotografia, num futuro projecto pretendo explorar as relações implícitas entre o contacto com objectos materiais e o carácter de índice implicado na imagem resultante do fotograma. Por essa via, planeio aludir a espécies botânicas endémicas em vias de extinção da flora da ilha da Madeira. Não através dos elementos vegetais em si como objectos de referência, mas antes através de elementos orgânicos que recolho e componho de maneira a que, na impressão característica do fotograma, possam evocar os originais, num jogo entre espelhamentos e vestígios.

Por fim, sublinho que os caminhos primeiros que conduziram a *Herbarium Caminhada*, apesar de encontrarem em Lourdes Castro algumas semelhanças processuais e formais, tiveram início num tempo em que não se havia contactado ainda com a obra da artista. O meu encontro com a sua obra, bem como obras de artistas como Alberto Carneiro ou Susan Derges, em vez de provocar o amolecimento de vontades, motivaram e continuam a motivar a persistência no desenvolvimento do meu próprio caminho. Ainda, o facto de reconhecer no meu percurso o cruzamento, de algum modo, com aqueles de outros sonhadores, não pode resultar senão numa vivificação interior.

REFERÊNCIAS

Ackling, Roger

(1991) *Roger Ackling* [Publicação por ocasião da exposição realizada no Centre d'Art Contemporain, Genebra, 12 Out. a 15 Dez. 1991]. Genebra: Centre d'Art Contemporain; 38pp.

(1998) *Roger Ackling: Set Aside* [Publicação por ocasião da exposição realizada em Annely Juda Fine Art, Londres, 29 Mai. a 27 Jun. 1998]. Londres: Annely Juda Fine Art; 64 pp.

Almeida, Bernardo Pinto de

(2007) *Alberto Carneiro: Lição de Coisas*. Porto: Campo das Letras, D.L.; 213 pp.

Bachelard, Gaston

(1938a) *La Psychanalyse du Feu*. Paris: Gallimard. [*A Psicanálise do Fogo*. (Trad. port. de Paulo Neves) (1ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 1994; 169 pp.].

(1938b) *La Formation de l'Esprit Scientifique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. [*A Formação do Espírito Científico*. (5ªed.) (Trad. port. de Estela dos Santos Abreu) Rio de Janeiro: Contraponto, 2005; 314 pp.].

(1942) *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti. [*A Água e os Sonhos*. (Trad. port. de Antonio de Pádua Danesi) (2ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 1998; 202 pp.].

(1943) *L'Air et les Songs - Essai sur l'Imagination du Movement*. Paris: Librairie José Corti. [*O Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*. (Trad. port. de Antonio de Pádua Danesi) (1ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 1990; 275 pp.].

(1948a) *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Paris: Librairie José Corti. [*A Terra e os Devaneios da Vontade*. (Trad. port. de Maria Ermantina Galvão) (1ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 2001; 317 pp.].

(1948b) *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris: Librairie José Corti. [*A Terra e os Devaneios do Repouso - Ensaio sobre as Imagens da Intimidade*. (Trad. port. de Paulo Neves da Silva) (1ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 1990; 256 pp.].

(1957) *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France. [*A Poética do Espaço*. (Trad. port. de Antonio de Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2005; 242 pp.].

(1960) *La Poétique de la Rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France. [*A Poética do Devaneio*. (Trad. port. de Antonio de Pádua Danesi) (2ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 1996; 205 pp.].

(1961) *La Flame d'une Chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France. [*A Chama de uma Vela*. (Trad. port. de Glória de Carvalho Lins) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989; 112 pp.].

Barnes, Martin (ed.)

(2010) *Shadow Catchers, Camera-less Photography*. [Publicação por ocasião da exposição realizada no Victoria and Albert Museum, Londres, 10 Out. 2010 a 20 Fev. 2011]. London: Merrell Publishers; 190 pp.

Barthes, Roland

- (1980) *La Chambre Claire (Note sur Photographie)*. Seuil: Gallimard - Cahiers do Cinema.
[*A Câmara Clara - Nota sobre a Fotografia*. (Trad. port. de Manuela Torres)
Lisboa: Edições 70, Coleção Obras de Roland Barthes, 4, 2009; 141 pp.].

Bergson, Henri

- (1941) *L'Évolution Créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France.
[*A Evolução Criadora*. (Trad. port. de Pedro Elói Duarte) Lisboa: Edições 70, 2001;
326 pp.].

Carneiro, Alberto

- (1992) «Uma Árvore é uma Obra de Arte quando Recriada em Si Mesma como Conceito para ser Metáfora», (Notas para um manifesto de cada espectador, Março - Abril de 1992), in Manuela de Abreu e Lima (coord.), *Alberto Carneiro: Manifestos: Antologia Breve 1965-2005*. (Textos de Bernardo Pinto de Almeida, Alberto Carneiro), [Publicação por ocasião da exposição realizada na Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, CRL, Porto, 10 Jan. a 2 Fev. 2008, Porto]. Porto: Árvore, D.L., 2007; pp. 43-45.

Castro, Lourdes

- (2002) *Grand Herbarier d'Ombres*. (Textos de Helena de Freitas) (2ª ed., aumentada) Lisboa: Assírio & Alvim, 2009; 237pp.].

- (2005) *Lourdes Castro, à Sombra: Desenhos sobre Papel*. (Textos de Sylvain Lecombe, Miguel Wandschneider, Guy Brett), [Publicação por ocasião do Prémio CELPA/ Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Artes Plásticas, Consagração 2004]. Lisboa: Assírio & Alvim; 78 pp.

Castro, Lourdes e Zimbro, Manuel

- (2010) *À Luz da Sombra*. (Textos de Guy Brett, Lourdes Castro, João Fernandes, Manuel Zimbro), [Publicação por ocasião da exposição na Fundação de Serralves, Porto, 06 Mar. a 13 Jun. de 2005]. Porto: Assírio & Alvim; 167 pp.

Chéroux *et al.*

- (2005) *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. [Publicação por ocasião da exposição patente no Metropolitan Museum of Art, New York, 27 Set. a 31 Dez. 2005].
Londres: Yale University Press; 287 pp.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain

- (1969) *Dictionnaire des Symboles - Mythes, Rêves, Coustumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter. [*Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (Trad. port. de Cristina Rodriguez, Artur Guerra) Lisboa: Teorema, D.L., 1994; 727 pp.].

Cordier, Pierre

- (1982) «Chemigram: A New Approach to Lensless Photography». *The MIT Press*, Massachusetts, Cambridge: *Leonardo*, vol.15, nº4 (Outono, 1982); pp. 262-268 [Em linha].
Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1574733>>, acedido em 26-10-11.

- (2007) *Pierre Cordier, le chimigramme - the chemigram*. Bruxelas: Racine, 2007; 253 pp.

Durand, Gilbert

- (1964) *L'Imagination Symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.
[*A Imaginação Simbólica*. (Trad. port. de Carlos Aboim de Brito) Lisboa: Edições 70, 2000;
109 pp.].

Eco, Umberto

- (1977) *Como si fa una Tesi di Laurea*. Milão: Casa Editrice Valentino Bompiani.
[*Como se faz uma Tese em Ciências Humanas* (Trad. port. de Ana Falcão Bastos, Luís Leitão) (16ªed.) Lisboa: Presença, 2010, Colecção hoje, 4; 238 pp.].

Eliade, Mircea

- (1956) *Forgeons et alchimistes*. [*Ferreiros e Alquimistas*. (Trad. port. de Carlos Pessoa) Lisboa: Relógio d'Água, Colecção Antropos, 1987; 176 pp.].
- (1976) [*O Mito da Alquimia; seguido de A Alquimia Asiática*, (Trad. port. de Pedro Serras Pereira) [s.l.]: Fim de Século, 2000; 100 pp.]. [*O mito da alquimia*, original de 1976, surgiu inicialmente no *Cahier de L'Herne* consagrado a Mircea Eliade, de 1978 («Le Livre de Poche», nº4033)].

Flusser, Vilém

- (1983) *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
[*Ensaio sobre a Fotografia: para uma Filosofia da Técnica*. (Trad. port. de Vilém Flusser em 1984; Apres. de Arlindo Machado) Lisboa: Relógio d'Água, 1998; 96 pp.].

Focillon, Henri

- (1943) *Vie des Formes suivi de Eloge de la Main*. Paris: Presses Universitaires de France.
[*A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*. (Trad. port. de Fernando Caetano da Silva) Lisboa: Edições 70, 1988; 129 pp.].

Gaspar, Ana

- (2010) *Entre o Conceito e a Imagem: o Lugar da Psicanálise na Obra de Gaston Bachelard*. Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2010, Colecção Thesis, 5; 157 pp.

Goldberg, Vicki (ed.)

- (1981) *Photography into Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990; 570 pp.

Gray, Ronald D.

- (1952) *Goethe, the Alchemist: A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*. New York: Cambridge University Press, 2010; 332 pp.

Herschel, John F. W.

- (1982) «On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours, and on Some New Photographic Processes». *The Royal Society*, Londres: *Transactions of the Royal Society of London*, vol. 132 (1842); pp. 181-214 [Em linha].
Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/108152>>, acessado em 21-03-13.

Jäger, Gottfried

- (2005) «Konkrete fotografie/Concrete Photography», in *Concrete Photography - Konkrete Fotografie* (Trad. eng. de Ariane Kossack, Jean Saefken) Bielefeld: Kerber Verlag, 2005; pp. 15-27.

Jung, Carl Gustav

- (1944) *Psychologie und Alchemie*. (4ª ed.) Olten: Walter-Verlag AG, 1975.
[*Obras Completas de C.G. Jung*, v. XII: *Psicologia e Alquimia*. (Trad. port. de Maria Luiza Appy, Margaret Lakray, Dora Mariana R. Ferreira da Silva) Rio de Janeiro, Petrópolis: Editora Vozes, 1991; 566 pp.].

- Justino, Maria José
 (2005) *Frans Krajcberg, A Tragicidade da Natureza pelo Olhar da Arte*. Curitiba: Travessa dos Editores; 93 pp.
- Kirk, G. S. e Raven, J. E.
 (1966) *The Presocratic Philosophers, A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge: University Press. [*Os Filósofos Pré-Socráticos*. (Trad. port. de Carlos Alberto Louro Fonseca, Beatriz Rodrigues Barbosa, Maria Adelaide Pegado) (3ªed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990; 510 pp.].
- Klee, Paul
 (1956) *Form- und Gestaltungslehre, Band 1: Das bildnerische Denken*. (5ª ed.) Basel: Verlag Schwahe & Co. AG, 1990. [*Escritos sobre Arte. Textos seleccionados de Paul Klee*. (Trad. port. de Catarina Pires, Marta Manuel) (2ªed.) Lisboa: Edições Cotovia, 2003; 165 pp.].
 (1964) *Form- und Gestaltungslehre, Band 1: Das bildnerische Denken*. Stuttgart: Verlag Schwahe & Co. AG. [*La Pensée Créatrice - Écrits sur l'Art/ I*. (Textos recolhidos e anotados por Jürl Spiller; Trad. fr. de Sylvie Girard) Paris: Dessain et Tolra, 1980; 556 pp.].
- Krajcberg, Frans
 (s.d.) *Frans Krajcberg - Tableaux* [Em linha]. Disponível em: <<http://www.frans-krajcberg.com/fktableau.html>>, acedido em 19-11-12.
- Lavédrine, Bertrand
 (2007) *[re] connaître et conserver les photographies anciennes*. França: Comité des travaux historiques et scientifiques. [*Photographs of the Past: process and preservation*. (Trad. eng. de John McElhone; Col. de Jean-Paul Gandolfo, Sibylle Monod, John P. McElhone) Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2009; xii-352 pp.].
- Medeiros, Margarida
 (2010) *Fotografia e Verdade, uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim; 282 pp.
- Molder, Jorge (coord.)
 (2003) *Assinaturas do Invisível = Signatures of the Invisible*. [Publicação por ocasião da exposição realizada no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 07 Nov. 2002 a 19 Jan. 2003]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, D.L.; 64 pp.
- Molder, Maria Filomena
 (1993) *A Metamorfose das Plantas - Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda; 82 pp.
- Montag, Daro
 (2000) *Bioglyphs: Generating Images in Collaboration with Nature's Events* (vol. *Images*). Reino Unido: s.ed.; 88pp (Tese de doutoramento em Filosofia, apresentada à Universidade de Hertfordshire) [Em linha]. Disponível em: <http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/resdegs/model/main0.htm>, acedido em 09-02-12.
- Mourão, Catarina
 (2010) *Lourdes Castro - Pelas Sombras*. Lisboa: Midas Filmes, Coleção Arte & Artistas, DVD edition; 83 min.

- Perec, George
 (1967) *Un Homme qui Dort*. Paris: Éditions Denöel.
 [*Um Homem que Dorme*. (Trad. port. de Maria Vilar de Figueiredo) (1ªed.) Lisboa: Editorial Presença, 1991; 101 pp.].
- Pessoa, Fernando
 (s.d.) *Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Fernando Pessoa*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho) (2ªed.) Lisboa: Ática, Coleção Obras completas de Fernando Pessoa. Prosa, 1973; 358 pp.
- Rilke, Rainer Maria
 (s.d.) *Prose*, s.l, s.ed.
 [*Histórias de um Bom Deus e Outros Textos*. (Trad. port. de Maria Gabriela Cardote) Lisboa: Livros do Brasil, 1989; 359 pp.].
- Schaeffer, Jean-Marie
 (1987) *L'Image Précaire - Du Dispositif Photographique*. Paris: Éditions du Seuil.
 [*A Imagem Precária: Sobre o Dispositivo Fotográfico*. (Trad. port. de Eleonora Bottmann) Campinas-São Paulo: Papyrus, 1996; 215 pp.].
- Serafini, Luigi
 (1981) *Codex Seraphinianus*, Milano: Franco Maria Ricci, 127+127 pp.
 [*Codex Seraphinianus*, (1ª ed. americana) New York: Abbeville Press, 1983; 370 pp].
 [Em linha].
 Disponível em <<http://www.cetteadressecomportecinquantesignes.com/Luigi.Serafini.-Codex.Seraphinianus.pdf>>, acessado em 20-9-13.
- Stoichita, Victor I.
 (1997) *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books. [*Breve Historia de la Sombra*. (Trad. esp. de Anna María Coderch) Madrid: Ediciones Siruela, 1999; 279 pp.].
- Taveira, Rogério
 (2011) *As Árvores Esculpidas de Alberto Carneiro: Matéria e Paisagem na Confluência entre Gaston Bachelard e a Inspiração Taoista*. Valência: s.ed.; 348 pp (Tese de doutoramento em Belas-Artes, apresentada à Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia).
- Weaver, Mike (ed.)
 (1992) *Henry Fox Talbot, Selected Texts and Bibliography*. Oxford: Clio Press Ltd, Coleção World photographers reference series, 3; 189 pp.