

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A LUZ DE SATURNO

Ensaio sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo

Lúcia Leonor Jacinto Fernandes

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação Orientada pelo Professor Doutor Tomás Santos Maia

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Lúcia Leonor Jacinto Fernandes, declaro que a presente dissertação intitulada *A Luz de Saturno; Ensaio sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo* é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A candidata,

Lúcia Leonor Jacinto Fernandes

Lisboa, 28/10/2025

RESUMO

Esta investigação, desenvolvida durante o percurso académico no Mestrado de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, propõe uma reflexão teórico-prática sobre os sintomas melancólicos associados à necessidade da criação da obra de arte.

A estrutura deste trabalho de projeto, intitulado *Luz de Saturno*, consiste em três momentos principais distintos, tendo ele dois grandes pólos de investigação teórica e um momento em que se destina a expor as obras de autoria própria que integram os projetos desenvolvidos.

Na primeira parte, faremos uma breve exposição teórica da extensa história da tradição melancólica na sua relação com a arte, recorrendo ao pensamento de Aristóteles, ao mito de Saturno e à *Melencolia I* de Albrecht Dürer. Ainda dentro da primeira parte da investigação, resumimos a modernidade da melancolia, o Decadentismo, o Romantismo – usando como exemplo fontes e autores que, por si, já influenciam na produção do caminho prático da obra que constitui a segunda parte deste texto. Na última parte, e depois da apresentação da produção autoral, seremos convidados a refletir sobre a origem da vontade de fazer obra e como poderá isso estar relacionado com a melancolia, dando a conhecer o processo criativo e os hábitos de trabalho que envolvem a experimentação plástica, mais concretamente a pintura, o desenho e a gravura, práticas previamente demonstradas.

Deste modo, as preocupações teóricas presentes neste trabalho nascem essencialmente da experiência artística, e são influenciadas paralelamente uma pela outra. Ambas partem de um questionamento permanente perante a dualidade e a durabilidade das coisas, dos materiais, da existência e, por isso, convocam uma reflexão ontológica, na qual se articulam, essencialmente, a Melancolia, a Arte e o Tempo.

Palavras-Chave: Melancolia, Tempo, Arte, Projeto Artístico, Processo Criativo.

ABSTRACT

This research, developed throughout the academic career of the Master's in Painting at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, proposes a theoretical and practical reflection on the melancholic symptoms associated with the need to create a work of art.

The structure of this project, entitled *A Luz de Saturno (Light of Saturn)*, consists of three distinct main moments: two major theoretical research centers and a section dedicated to showcasing the original works that are part of the projects developed.

In the first part, we will provide a brief theoretical exposition of the extensive history of the melancholic tradition and its relationship to art, drawing on Aristotle's thought, the myth of Saturn, and Albrecht Dürer's *Melencolia I*. Still within the first part of the investigation, we summarize the modernity of melancholy, Decadentism, and Romanticism—using as examples sources and authors that, in themselves, influence the production of the practical path of the work that constitutes the second part of this text. In the final part, after the presentation of the author's production, we will be invited to reflect on the origin of the desire to create art and how this might be related to melancholy, revealing the creative process and work habits that involve artistic experimentation, more specifically painting, drawing, and printmaking, practices previously demonstrated.

Thus, the theoretical concerns present in this work arise essentially from artistic experience and are influenced by one another in parallel. Both stem from a constant questioning of the duality and durability of things, materials, and existence, and therefore call for an ontological reflection, in which Melancholy, Art, and Time are essentially interconnected.

KeyWords: Melancholy, Time, Art, Artistic Project, Creative Process

Extremamente grata,

a todos os encontros que possibilitaram e despertaram a inspiração para o desenvolvimento da produção artística e do pensamento teórico para esta tese:

Ao Professor e orientador Tomás Maia, por me ajudar a compreender, a aceitar e a orientar/regular o meu próprio excesso. Ao ensinar, sobretudo, a humildade.

Ao Professor Rui Serra, que me acompanhou a desenvolver este projeto, desde a primeira Unidade Curricular da Licenciatura de Pintura, juntamente com o professor Tomás Maia.

À Professora Ana Mata, à Teresa Projecto, à Sara Belo e à Catarina Domingues, pela inspiração.

Ao João.

Ao André, à Carolina e à Nadya, que caminham comigo, muito atentamente, nesta bonita e desafiante viagem. A todas as pessoas que contribuem para a vida da Escola Livre.

Ao Paulo Lourenço, e aos professores da Faculdade: José Quaresma, Carlos Vidal, José Carlos Pereira, Fernando Quintas, Manuel San-Payo, José Domingos Rego, Artur Ramos, João Jacinto, Filipe de Abreu...

À família: meus pais, irmã, sogra, tio e primos, pela base de apoio.

Ao Miguel Mesquita e à Olga Berens.

À minha banda, ao Miguel Carvalho, à Margarida Fernandes, à Aurora, ao Olavo, ao Tiago, à Sara Firmino, à Maria Eduarda, à Ailéma, à Ana Carolina, ao Gonçalo, à Adriana, à Laura Mota, à Eva — pela amizade, pela gestão e pelo cálculo, e por trazerem da dúvida sempre algo benéfico.

A todos os autores, artistas e obras aqui explícitos ou implícitos.

Quero também agradecer às viagens de comboio entre aquilo que me é estranho e me é familiar, entre a família de um lado e a família do outro – tal como às chávénas de café que me acompanham e apoiam na escrita sobre a espera, enquanto espero... (ou desespéro).

*And in the naked light I
saw Ten thousand people, maybe
more People talking without
speaking People hearing without
listening
People writing songs that voices never share
No one
dared Disturb the sound of
silence*

Simon & Garfunkel, *The Sound of Silence*, 1964

*O meu sonho acaba tarde
Deixa a alma de
vigia*

Madre Deus, *O Pastor*, 1990

*Eu sei a tua vida foi
Marcada pela dor de não saber a'onde dói
Mas vê bem
Não houve à luz do dia
Quem não tenha provado o travo amargo da melancolia*

Ornatos Violeta, *Dia Mau*, 1999

Ao David Lynch
(1946-2025)

Índice

Introdução.....	10
I. História da Melancolia na sua Relação com a Criação Artística.....	12
1.1. Antiguidade Clássica: génio, melancolia e loucura.....	12
1.2. Melancolia e Saturno na Idade Média.....	16
1.3. Renascimento e <i>Melencolia I</i> de Albrecht Dürer.....	20
1.4. Idade Moderna: do Maneirismo ao Modernismo.....	28
1.5. Melancolia na Contemporaneidade.....	53
II. O Tempo Suspenso: Investigação Prática — <i>A Espera</i>.....	62
1.1. Breve Resumo.....	62
2. Obras.....	65
2.2. Verniz mole.....	66
2.3. Ponta-seca.....	84
2.4. As lixas.....	91
2.5. Fotografias.....	105
2.6. Palimpsestos.....	115
2.7. <i>Cicatrizes de um Velho Discurso</i>	132
2.8. Os Panos.....	136
2.8.1. <i>Intermitências</i>	136
2.8.2. <i>O Pátio Fechou para Obras</i>	143
2.8.3. <i>Saudade e Hüzün</i>	149
3. Apresentação de Projetos e Processo Criativo.....	154
3.1. Reflexões Sobre a Prática Artística (<i>viagem-atelier</i>).....	154
3.1.1. <i>O Atelier</i>	154
3.1.2. Diários Gráficos.....	156
3.2. A Produção na Gravura Calcográfica.....	158
3.4. Os Panos.....	178
4. Exposições prévias.....	190
5. Exposições que acompanham a prova pública de mestrado.....	196
5.1. Exposição no Corredor Lagoa Henriques.....	196
5.2. Exposição na Galeria da Associação de Estudantes.....	211

5.3. Exposição na sala 2.07.....	220
Conclusão.....	229
Bibliografia.....	230

Introdução

A investigação teórico-prática que se segue, desenvolvida no âmbito do Mestrado de Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pretende expor a experimentação plástica desenvolvida ao longo dos anos de ensino nesta instituição, motivada tanto pela elaboração de projetos artísticos individuais, e alguns coletivos, como pela pesquisa sobre a relação da melancolia com o fazer artístico. Por isso, o presente texto responde às características de um trabalho de projeto, pois nasce tanto da experimentação plástica como da reflexão teórica e da inquietação permanentes que os temas suscitam e que têm vindo a circundar as obras. Os temas evidenciam uma grande preocupação pela passagem do tempo e pela condição ambivalente da melancolia, entre o *ser* e o *não-ser*, que tanto é destrutiva como é criadora.

Deste modo, faremos um percurso entre duas partes constituintes, sendo a primeira destinada a contextualizar o conceito de *melancolia* no seu panorama artístico e literário, pelos diversos campos do pensamento mas sobretudo recorrendo ao *Problema XXX*, atribuído a Aristóteles, e recorrendo também ao caráter ambivalente do humor negro e ao mito de Saturno, Deus do Tempo. Procederemos alternadamente à análise de diversas obras plásticas e dos seus contextos, seguindo sobretudo uma orientação cronológica, entre as quais a célebre *Melencolia I*, de Albrecht Dürer, que se destaca não só pela sua carga enigmática, como pela expressiva representação do temperamento melancólico, na sua contemplação rígida, de punho fechado. Não esquecendo a imensa influência que exerceu sobre a produção artística subsequente e a curiosidade, sem paralelo, que implantou nos que se dedicam ao estudo da melancolia. No seguimento do que foi exposto, faremos uma breve análise da melancolia na Idade moderna, desde o Barroco, o conceito de *vanitas* e de *memento mori*, a paisagem-ruína do Romantismo como a repercussão da melancolia nas épocas seguintes, moderna e contemporânea — apoiando-nos nos autores de referência para o trabalho prático, autores que se revelaram decisivos para algumas obras que realizei ao longo de toda a investigação.

De seguida, debruçamo-nos sobre a experimentação plástica que tem como função apresentar a produção autoral, por áreas ou projetos, como forma de simplificar a demonstração da vasta quantidade de obras, e suspender a leitura teórica, de modo a representar um momento de *espera*, própria da prática artística (sensação de suspensão de tempo que o indivíduo sente quando emerge na primeira fase de inspiração poética), transitando do desespero da melancolia para a luz da melancolia.

Toda a parte final da investigação incidirá sobre a demonstração do processo criativo que circunda a produção da obra (as questões plásticas e formais, a rotina de *atelier*, os motivos iconográficos, os relatos pessoais da experiência artística na primeira pessoa) e a sua ligação com as preocupações teóricas antecedentes. Vamos preocupar-nos com os motivos do fazer artístico, com a origem do gesto, com a necessidade da criação de obra poética, ou seja,

onde poderá haver luz na melancolia — recorrendo ao exemplo da lenda de Plínio, sobre a origem da pintura, para destacar a importância da ausência e como esta é parte integrante do desejo de fazer obra imprescindível para a arte. O ser humano cria porque é sensível à categoria do tempo.

A pertinência deste estudo, que concilia uma tradição tão antiga com uma necessidade tão vital – a relação da melancolia com a arte –, estende-se à atualidade como uma questão relevante e decisiva tanto para o pensamento ontológico como para o pensamento artístico. É importante aqui referir que esta investigação não tem como objetivo sublinhar qualquer necessidade da melancolia patológica, ou da depressão clínica, como forma de facilitar a execução de uma obra, ou até de valorizar o sofrimento para receber inspiração, muito pelo contrário (porque a melancolia em excesso paralisa e é destrutiva como vamos poder verificar ao longo do presente texto).

Neste sentido, vamos focar-nos em como é que a melancolia é uma dor íntima, anónima, porque pode ser contraída por qualquer um e é independente de qualquer fator externo ou biográfico. Acima de tudo, a nossa análise foca-se na melancolia na sua relação com o tempo, considerando este enquanto passagem e enquanto duração, enquanto possibilidade de ser, através do desejo de presença e da obra de arte.

I. História da Melancolia na sua relação com a criação artística

1.1. Antiguidade Clássica: génio, melancolia e loucura.

O vasto tema que tem demonstrado ser a melancolia tem-se ramificado por diversos campos semânticos: psicológicos, médicos, filosóficos, teológicos, astrológicos, literários e artísticos. Prevaleceu até aos nossos dias, mais precisamente desde a Grécia Antiga, ainda mais precisamente a partir de Hipócrates (460 a.C. - 377 a.C.) e de Aristóteles (384 - 22 a.C.), com um abrangente, persistente e profundo desdobramento ao longo da humanidade, pelo que é um conceito muito complexo de definir sem a devida contextualização cronológica e por áreas. É a tal que nos iremos dedicar e resumir.

Sendo considerada um elemento fulcral para pensar o impulso da criação artística e do pensamento poético, pois tem vindo a definir de forma evidente e comum o comportamento dos que sofrem com ela, a melancolia foi decisivamente caracterizada por Aristóteles referindo-se àqueles seres dotados de sensibilidade para a criação poética e a todos os que manifestam tendências para pensamentos excepcionais — os homens de «exceção» ou de «génio», nas suas palavras —, destacando os artistas, poetas, políticos, filósofos. Na verdade, Aristóteles escreveu, segundo lhe atribui a tradição, um dos maiores contributos para o estudo da melancolia: o *Problema XXX*, onde é lançada a seguinte questão: «Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia e às artes são manifestamente melancólicos?»¹. No estudo *Saturno e Melancolia*, desenvolvido por Erwin Panofsky, Klibansky e Saxl, será enfatizado: «todos os homens de exceção são melancólicos».² Verifica-se, portanto, no pensamento, nas próprias biografias ou na criação dos artistas que iremos abordar ao longo desta investigação, evidências deste mal que é a melancolia, esta *dor d'alma*. Aristóteles vai ser pioneiro neste tema e servir-se de exemplos da mitologia presentes das Tragédias gregas,³ como Ajax, Belerofonte ou Hércules, que se aproximam tanto do terreno como do divino.

Os primeiros registos da tradição literária da melancolia nascem na Grécia Antiga, com a tradição hipocrática. Na tentativa de explicar as transformações fisiológicas e comportamentais de um indivíduo e de atribuir causas naturais às doenças, em vez de as justificar como que por força de uma ordem divina (e tal justifica a ligação da história da melancolia à medicina), Hipócrates, médico grego e autor do *Corpus Hippocraticum*, integra a melancolia na Doutrina dos Quatro Humores⁴, associando cada temperamento a uma estação do ano, uma cor, uma condição física e até a planetas, definindo as qualidades próprias de cada um: sangue (sanguíneo), fleuma (fleumático), bílis amarela (colérico) e

¹ Aristóteles, *O Homem de Génio e a Melancolia: Problema XXX*, São Paulo, Lacerda Editores, 1998, p. 81.

² Raymond Klibansky; Erwin Panofsky; Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, LTD, p. 31.

³ Ainda que Aristóteles não se reporte aí a artistas, sabemos que se refere ao pensamento poético.

⁴ Uma teoria que prevalece até ao século XIX, a teoria pré-socrática dos quatro elementos e quatro princípios, presente no *Corpus Hippocraticum*, e que consiste num conjunto de textos atribuídos a Hipócrates e a outros autores.

bílis negra (melancólico).⁵ Deste modo, a regulação correta de cada elemento no corpo e a sua proporção devida iriam determinar o caráter ou comportamento de cada indivíduo, sendo que a desregulação dos humores, neste caso, a melancolia, «se ela é em excesso no corpo»⁶ pode provocar anomalias ou grande distúrbios.

O temperamento melancólico, de forma geral, tem vindo a ser definido por uma tristeza vaga ou sem razão aparente, geralmente associada à tristeza, apatia, loucura, sentimento de perda, falta ou luto: «Quando o medo e o abatimento duram muito tempo, um tal estado tem a ver com a bílis negra»⁷, declarava Hipócrates num dos seus aforismos. Os planetas que influenciavam os humores eram os seguintes: o sanguíneo por Júpiter; o colérico por Marte; o fleumático pela Lua; e, finalmente, o melancólico por Saturno, até hoje associado ao mito de Cronos ou Saturno, Deus do Tempo, que iremos aprofundar no seguinte capítulo.

O termo *melancolia*, na sua etimologia, significa *melás* (negro) e *cholis* ou *kholé* (bílis/humor), ou seja, bílis negra; literalmente significa humor negro.⁸ A melancolia é o humor mais complexo porque é o mais ambivalente: «ela é fria ou quente, instável por essência»⁹, refere Jackie Pigeaud, no seu importante comentário ao *Problema XXX*.

«Podemos constatar que este humor difere dos outros pois produz estados psíquicos diferentes e muito extremos que vão do desânimo à loucura.»¹⁰ Aristóteles reforça que a mistura da bílis negra «da mesma maneira que nas doenças torna as pessoas inconstantes, da mesma maneira é, em si mesma, inconstante».¹¹ É geralmente identificada pelos seguintes termos: Terra, Outono, frio e seco. A mistura, que pode ser fria ou quente, húmida ou seca, mas, se se aquecer, poderá provocar efeitos libertadores. Quando permanece seca pode desregular para um lado mais sombrio, tenebroso, soturno. É por isso um equilíbrio muito difícil de regular entre dois opostos instáveis que, segundo Hipócrates, tal como um carvão a arder «quando está quente, brilha; quando está frio parece negro.»¹² Rufo de Éfeso, (70 d.C. – 100 d.C.) médico e autor grego durante o período romano, refere que o indivíduo melancólico: [é] «geralmente triste sem motivo mas às vezes exageradamente feliz.»¹³

⁵«Os próprios pitagóricos não desenvolveram um sistema de quatro humores, mas prepararam o terreno postulando uma série de categorias tetrádicas (como, por exemplo, as já mencionadas: terra, ar, fogo e água; primavera, verão, outono e inverno). Nesse sistema, uma vez desenvolvido, os quatro humores puderam ser facilmente acomodados. Acima de tudo, eles definiram a saúde como o equilíbrio de diferentes qualidades e a doença como a predominância de uma delas — um conceito verdadeiramente decisivo para o humoralismo propriamente dito.» in Raymond Klibansky; Erwin Panofsky; Fritz Saxl, *op.cit.*, LTD p. 4. Todas as traduções são da minha responsabilidade quando o(a) tradutor(a) não for mencionado(a).

⁶ Aristóteles, *op. cit.*, p. 93.

⁷ Hipócrates de Cós, *Aphorisms*, in *Loeb Classical Library* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931. Disponível em: https://www.loebclassics.com/view/hippocrates_cos-aphorisms/1931/pb_LCL150.185.xml?readMode=recto. Esta frase foi citada por Jean Clair, curador da maior exposição da história da arte dedicada à melancolia, intitulada *Mélancolie: Génie et Folie en Occident*, no Grand Palais em Paris, com a participação de muitos artistas, com cerca de 250 obras de arte que atravessam vários séculos, muitas interpretações e panoramas distintos; Jean Clair escolheu precisamente este aforismo para ser exposto na entrada.

⁸ Não deixa de ser curioso o significado que hoje em dia atribuímos, literalmente, ao humor negro como o género de comédia em que se faz humor com as situações mais extremas. A melancolia está ligada tanto à tristeza e às lágrimas como à loucura e ao riso.

⁹ Jackie Pegeaud in Aristóteles, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ Noga Arikha, «Melancolia e Paixões Humorais no Início da Modernidade» in Jean Clair, *Mélancolie; Génie Et Folie En Occident*. Paris: Gallimard, 2008, p. 234.

¹¹ Aristóteles, *op.cit.*, p. 97.

¹² Hipócrates in Burton, *Anatomia da Melancolia*, Lisboa: Quetzal Editores, 2014, p. 12.

¹³ Raymond Klibansky; Erwin Panofsky; Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 50.

Aristóteles recorre ao exemplo do vinho, que revela as expressões ocultas do caráter dos indivíduos, para comparar com a modelação de caráter que leva os comportamentos humanos a oscilar entre extremos. António Pinho Vargas refere que o filósofo via o vinho «como uma espécie de tratamento para a doença»¹⁴ e acrescenta: «estou impedido de aplicar a mim próprio a terapêutica aristotélica».¹⁵ O peripatético conjuga a noção médica da melancolia com a noção de loucura divina de Platão, estabelecendo uma ligação deste humor à *alma*, ao pensamento e à imaginação, afastando-se da ideia afirmada pelo médico grego: a sua agregação física no baço, discernindo, assim, a loucura divina da loucura patológica. — É importante referir que ambos os filósofos estão de acordo neste contexto, com pequenas distinções. Para Platão, a ideia de furor divino é evocada no *Fedro*, onde este distingue vários tipos de *mania*, ou seja, delírio associado ao êxtase poético. E apesar de não vincular especificamente a melancolia à inspiração poética em si, Platão contribuiu com a ideia de inspiração divina, que é sobretudo explorada no diálogo *Íon*. Pigeaud também comentou o seguinte relativamente à inspiração poética no diálogo platónico: «o poeta não é a origem do que diz, ele encontra a sua fonte fora de si mesmo»¹⁶ (*ek-stasis*).

Todos os indivíduos podem sofrer da bÍlis negra, uns encontrando-se mais propensos do que outros, pois esta é intrínseca ao *ser*. O que não é comum a todos os seres é o facto de terem pensamentos excepcionais, e Aristóteles vai esclarecer que, para tal acontecer, devem extrair o seu excesso. O excesso de bÍlis negra vai formar vários caracteres, tal como o vinho, sendo necessário, para haver criação, como já referimos, extrair o excesso de bÍlis negra. De acordo com Tomás Maia, «[o]s seres naturalmente propensos à melancolia diferem de si mesmos». A possibilidade do criador está entre ser toda a gente e não ser ninguém.¹⁷ É assim que Aristóteles distingue a melancolia quando é ou não patológica, a do corpo provoca úlceras, a da alma: a criatividade.

Como vimos anteriormente, o destino trágico das figuras míticas nas tragédias gregas, como Orestes, Hércules, Ajax (de Sófocles) — destino que levava algumas destas personagens à loucura —, contribuiu muito para associarmos o temperamento melancólico aos que também faziam grandes feitos e serviu de inspiração a várias obras de arte. O gesto típico é o punho fechado que sustenta a cabeça e que circunda o homem nos seus pensamentos introspectivos. Podemos analisar neste baixo-relevo de Atenas, encontrado no Parténon, a «cabeça inclinada para o chão como se estivesse pesada de pensamentos».¹⁸

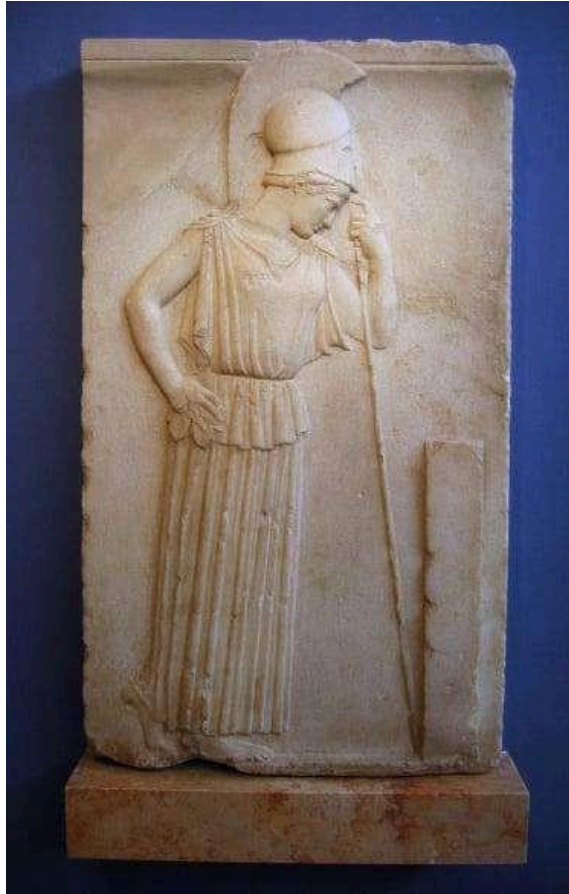
¹⁴ António Pinho Vargas. «Arte, vida e melancolia» in *Arte e Melancolia*, Universidade Nova de Lisboa: 2011, p. 48.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Jackie Pigeaud, em: Aristóteles, *op. cit.*, p.47.

¹⁷ Tomás Maia. «O Segredo do Artista» (4), in *Arte e Melancolia*, *op. cit.*, p. 442.

¹⁸ Paul Demont, «A melancolia na Antiguidade: da doença ao temperamento» in: Jean Clair, *op. cit.*, p 34.



Autor desconhecido, *Athena melancólica*, estilo ático, relevo em mármore, 54 x 31,5 x 5 cm, Museu da Acrópole de Atenas, 470-460 a.C.



Autor desconhecido, *Ajax*, escultura de bronze, 29 x 23 x 7,7 cm, coleção privada

Aristóteles também refere Ajax, personagem da tragédia de Sófocles, como exemplo. Ajax é um alvo de inspiração em muitas representações e através de muitos meios de expressão: escultura, pintura, cerâmica, teatro. Este herói trágico é o «candidato ideal para um diagnóstico retrospectivo da melancolia»¹⁹ porque comete suicídio como a única forma de recuperar a sua honra depois de sofrer um ataque de loucura, na qual mata um rebanho de ovelhas ao pensar que poderia ser o exército de seus adversários. «Se Ajax foi um tema muito popular foi porque encarnou a condição trágica do homem.»²⁰

Nesta escultura de bronze da segunda metade do século I a.C., da coleção de George Ortiz, é captado o momento em que Ajax reflete sobre o seu suicídio precisamente no momento que antecede a ação trágica, no seu estado meditativo e melancólico.

1.2. Melancolia e Saturno na Idade Média

O contexto medieval vai alterar bastante o panorama da melancolia até então. Com a queda do Império Romano e a ascensão do cristianismo, a amplitude do pessimismo que envolve a melancolia aumenta e as interpretações passam a ser bastante negativas.

O sistema dos quatro humores estabelecidos por Hipócrates vai sofrer muitas interpretações, entre as quais, por exemplo, o temperamento sanguíneo ter primazia sobre os restantes, mas a maior diferença foi principalmente a melancolia ganhar uma dimensão moral. Esta passou a ser a maior ameaça contra a moralidade e os valores cristãos.

Surge o termo «acédia», que provém do grego *akèdia*, (*ak*)-falta e (*kedos*)-cuidado, que significa indiferença, negligência ou falta de cuidado. Descrita como um vício melancólico, era associada a um dos sete pecados capitais, a preguiça, sendo muito mais complexa. A acédia era igualmente associada à apatia espiritual, tristeza, *otium*, e à falta de preocupação ou de cuidado individual e coletivo. «São Tomás de Aquino considerava-a, inclusivamente, o maior dos pecados capitais, porque era reveladora de desconfiança e da aversão a Deus».²¹ A acédia é comparada com a melancolia e com a preguiça, mas a distinção entre estas é bastante delicada. Walter Benjamin caracteriza a acédia como «a indolência do coração»²² e ainda acrescenta: «quando volto costas a uma boa obra laboriosa e difícil, para me dedicar a um ocioso descanso (...), daí resulta a amargura do coração».²³ Os teólogos cristãos, como, por exemplo, a Hildegarda de Bingen, associavam a melancolia à Queda, ao momento inaugural, e Benjamin, quando escreve a sua tese *Origem do Drama Trágico Alemão*, vai ser da mesma opinião e apoiando-se na Idade Média para se referir aos heróis das tragédias no Barroco, os quais aceitam o seu trágico destino numa época em que começa a haver gradualmente uma descrença em Deus.

¹⁹ *Idem*. p. 35.

²⁰ *Idem* p. 34.

²¹ Joke Hermsen. *Melancolia em Tempos de Perturbação*. Lisboa: Quetzal Editores, 2022, p. 27.

²² Walter Benjamin. *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 166.

²³ Albertinus *apud*. *Idem*.

Podemos considerar que a acédia é a melancolia dos monges.²⁴ A vida monástica foi um dos principais fatores para acentuar a carga negativa da melancolia, devido especialmente à longa e solitária exposição experienciada por estes, nos mosteiros, dia após dia. A acédia é então denominada demónio do meio-dia, «tédio das tardes»²⁵ precisamente porque os monges estavam expostos ao seu silêncio durante muito tempo, e atribuíam este mal a um demónio ou a um pensamento maligno: «a necessidade do infinito apodera-se de nós, perdemo-nos em desejos indefiníveis».²⁶ O único fator que poderia alcançar uma concepção positiva da melancolia seria apenas aquele que afastasse os homens das tentações e dos prazeres mundanos, e no fundo, que não afastasse os homens da fé. Eram muito comuns as representações pictóricas de monstros (metade humanos, metade animais), tendo como principal objetivo «alertar para o perigo das fantasias sonhadoras»²⁷, como podemos observar nas várias representações existentes d'*As Tentações de Santo António*, entre as quais a do artista Lucas Cranach (1472-1553), e até evocadas mais tarde, no Surrealismo, com Salvador Dalí e Otto Dix, ou, anteriormente, na literatura com Flaubert. Pois, como poderemos verificar adiante neste texto, o estudo e a interpretação da melancolia da Idade Média vai ser desenvolvido séculos mais tarde, quando a fé precisava de ser reafirmada. Nesta gravura de Lucas Cranach, o santo é atacado por um enxame de criaturas demoníacas e monstruosas que dominam a composição.

²⁴ Yves Hersant. «Acédia e Os Seus Filhos» in Jean Clair, *op. cit.*, p. 54.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem* p. 66.



Lucas Cranach O Velho, *A Tentação de Santo António*, xilografia, Galeria Nacional de Arte, 41,1 x 28 cm, 1506

A melancolia vai desenvolver-se a partir da teoria humoral do *Corpus Hippocraticum*, sob a influência negativa de Saturno, em que o excesso da bílis negra, fria e seca, causava sintomas negativos. Verificámos anteriormente que os planetas eram associados aos quatro temperamentos e, por influência da astrologia árabe com Abû Ma Sar, Avicena e Constantinus Africanus, representante da escola médica de Salerno, no século XII, a melancolia será comparada firmemente com o signo de Saturno, e sentir-se-á sempre repercussões ao longo das épocas, mas tal associação entre a medicina e astrologia já começa na Idade Média.

Na mitologia antiga, o humor negro é associado ao Deus do Tempo: Saturno. A origem do mito data da Antiguidade Clássica: na Grécia, o Titã Cronos (pai dos Deuses, na Idade de Ouro) é, para os Romanos, o Deus Saturno, e regressou na era medieval por influência das ciências árabes. O mito relata que Saturno derrotou o seu pai, Urano, com uma foice dada por Gaia, a sua mãe, para impedir que uma profecia que lhe foi lançada se concretizasse: evitando que os seus filhos o matassem, devorou-os, tornando-se assim uma das figuras centrais das antigas crenças mitológicas. Saturno também era associado às colheitas e à agricultura, e por isso, também, à fertilidade. Uma das particularidades desta divindade é

precisamente a sua ambivalência. Ainda hoje se compara o caráter melancólico, cabisbaixo e alienado com o planeta Saturno, por ser o mais distante da Terra e conseqüentemente o mais frio.²⁸

Como temos vindo a observar na tradição clássica da melancolia, intensificada na Idade Média, considera-se Saturno como Deus dos extremos, por um lado o Deus das colheitas e da agricultura, por outro o Deus humilhado e impotente, que devora os filhos. Há duas tendências visíveis nas representações de Saturno herdadas pela Antiguidade Clássica: a primeira representação surge com atributos como uma foice e um manto que vai até à cabeça, a segunda mostra uma figura pensativa, com a cabeça apoiada na mão. Em *Saturno e Melancolia*, podemos ler: «A arte antiga, portanto, expressava os dois lados da natureza de Saturno, por um lado, como o deus imponente e benevolente da Terra, e por outro, como o governante destrutivo, mas ao mesmo tempo pacificador do submundo.»²⁹ Na dualidade própria da sua natureza, eis uma figura criadora e uma figura destruidora, simbolizando a morte, e que tanto vai caracterizar a tensão dual dos melancólicos. A este respeito, atente-se na caracterização de Saturno cedida por Benjamin: «Tal como a melancolia, investe a alma, por um lado na indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e contemplação»³⁰; e ainda sublinha: «nesta polaridade imanente da imagem de Cronos, este encontra o caráter especial da concepção astrológica de Saturno».³¹

No final da Idade Média, em transição para o Renascimento, há um desprendimento das representações clássicas e orientais, começando a ser representado de forma mais livre, como podemos ver associado a um velho provavelmente pela decadência. As representações da foice na mão como símbolo da passagem do tempo e representação da morte, imponente e ameaçadora ou cabisbaixo de mão a segurar a cabeça, centrado nos seus pensamentos e manipulando os seus instrumentos de forma descuidada.

Ainda que se preserve ínfimas e insignificantes qualidades, Saturno é alvo de muitas qualidades negativas e malignas, comparadas à doutrina humoral de Hipócrates. Benjamin afirma: «Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da Terra, (...) os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos.»³² Outro dos aspetos que mais favoreceu a conotação pejorativa de Saturno, nos finais da Idade Média, foi obviamente a angústia e o medo sentidos nos tempos de crise provocados pela Peste Negra, em 1348, que matou cerca de 75 milhões de pessoas pela Europa. A carga negativa da melancolia vai ser incentivada pelas excessivas perdas em massa, e tornam-se recorrentes expressões como *memento mori* (*lembra-te de que morrerás*) quando a ameaça de morte é concretamente muito presente.

A diferenciação entre os loucos e os homens comuns era feita de forma preconceituosa: representavam-se os que estavam à margem da sociedade com humor e sátira de modo a proteger a influência da fé cristã. As figuras dos loucos nas iluminuras enaltecem

²⁸ Diogo Seixas Lopes, *Aldo Rossi: Melancolia e Arquitectura*, Lisboa: Orpheu negro, 2016, p. 20.

²⁹ Raymond Klibansky; Erwin Panofsky; Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 197.

³⁰ Walter Benjamin. *Idem*, p. 158.

³¹ *Idem*, p. 159.

³² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 161.

características pouco apelativas, distorcidas, disformes (evocando um ar selvagem e negligente), descalças e com roupas andrajosas. Na representação dos idiotas nos manuscritos medievais é possível encontrar um bastão usualmente com um acabamento em forma arredondada, o qual pode estar associado ou ter nascido da ceifa de Saturno.



Autor desconhecido, *O Idiota como Louco*, manuscrito do século XIV, c.1300-1400

Por fim, a representação do bobo da corte, que tanto associamos hoje à Idade medieval, vai surgir mais tarde no século XVI.

1.3. Renascimento e a *Melencolia I*

O Renascimento, contrastando muito com a época medieval, pretende restituir a posição otimista e produtiva da melancolia associada ao génio criador. Este período será muito influenciado pelo neoplatonismo e pela influência positiva de Saturno em que o «homem crente teve de dar lugar ao homem criador».³³ Nesta época muito fértil para o conhecimento, e até para os próprios artistas que ganham progressivamente outro estatuto, será renovado todo o panorama da melancolia e da arte. Aqueles começam a ganhar consciência das suas capacidades e, gradualmente, a defender os seus direitos. Surgem os mecenas que financiam

³³ Joke Hermsen, *op. cit.*, p.29.

os artistas e também alguns historiadores que se interessavam pela vida dos artistas, como Cennino Cennini, Ghiberti, Alberti e Francisco de Holanda. A Imprensa de Johannes Gutenberg contribuiu massivamente para a renovação da informação e, neste sentido, para divulgar o conceito da melancolia. Marsílio Ficino (1433-1499), autor do tratado *De Triplici Vita (Três Livros sobre a Vida, 1482)*, vai reafirmar o conceito da melancolia da Antiguidade Clássica, sendo o primeiro a conciliar o pensamento de Aristóteles, dos homens de exceção, com o pensamento de furor divino de Platão, e ainda articulando a imagem ambivalente mas tendencialmente mais positiva de Saturno, introduzindo os valores do Humanismo e do interesse pela intelectualidade: «liga-se a polaridade dupla da bÍlis negra saturnina com a ideia platónica de *mania divina*».³⁴ Não deixa de ser curioso o facto de Ficino se considerar melancólico, como muitos outros artistas e autores que se dedicavam ao estudo ou à representação desse humor.

Este autor ainda vai servir-se da influência do seu colega Cornelius Agrippa de Nettesheim na Baviera, na sua obra *De Occulta Philosophia*, na qual separa de forma hierárquica a *melancolia generosa* de Ficino enunciando três modos: *imaginativa*, *rationalis* e *mentalis*. A primeira refere-se à imaginação criativa dos grandes artistas – onde estará incluída a gravura de Albrecht Dürer e por isso também a sua classificação do signo “I” no próprio título; a segunda salienta a predominância para o discurso político e moral e, finalmente, a terceira, sendo o último nível, aponta para a atribuição dos visionários, teólogos, poetas e filósofos.

O Renascimento vai, de modo inigualável, com uma interpretação genial incomparável, recuperar tanto a antítese de Saturno da astrologia medieval como a polaridade do humor melancólico, presente na Antiguidade de Aristóteles.

³⁴ Margarida Prieto. «Solidão Essencial» in *Arte e Melancolia*, op. cit., p. 393.

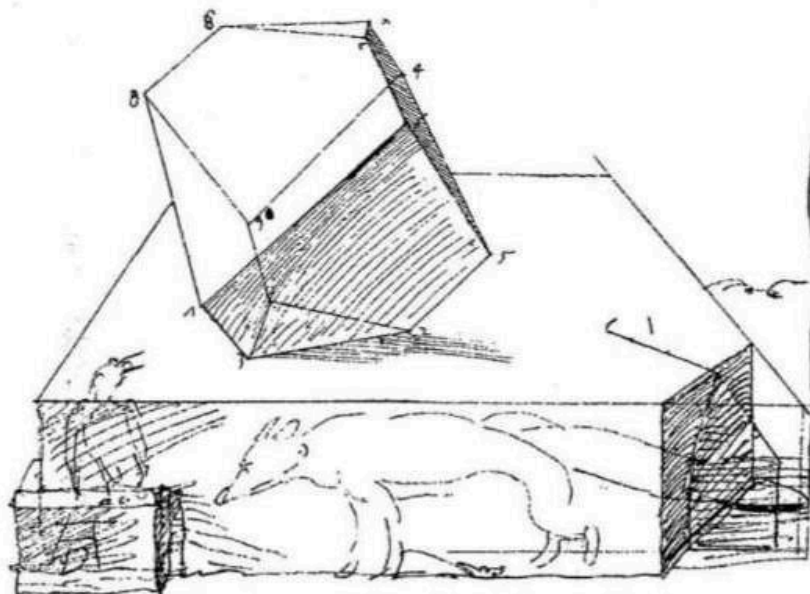


Albrecht Dürer, *Melencolia I*, gravura em metal, 24 x 19 cm, Museu de Belas-Artes de Budapeste, 1514

Albrecht Dürer (1471-1528) imortalizou a representação da melancolia com a sua gravura numa chapa de cobre: *Melencolia I*, criada em 1514. Esta obra-prima fazia parte de um tríptico: *Cavaleiro, Morte e Diabo* (1513) e *São Jerónimo na sua Cela*. (1513). O artista demonstrou muito interesse pela teoria dos quatro humores. Em 1526, também se dedicou a representar os quatro temperamentos através dos quatro apóstolos: São João, São Pedro, São Paulo e São Marcos.

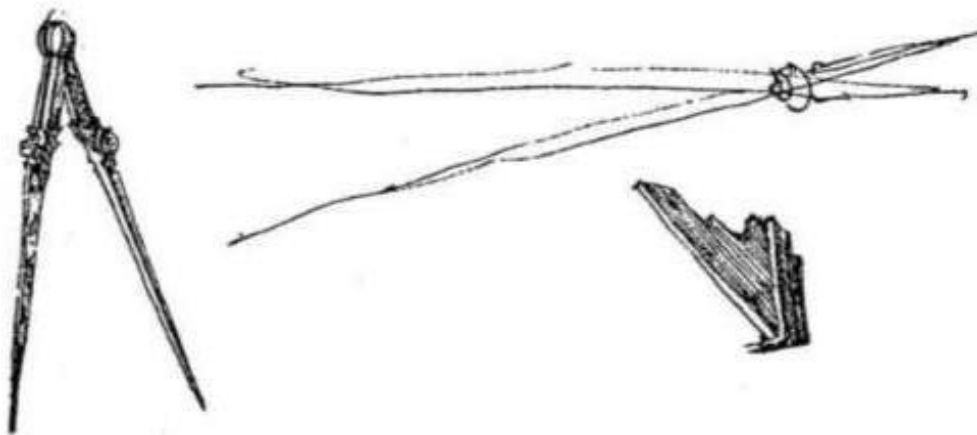
Melencolia I destaca-se por ser o exemplo mais significativo da tradição melancólica na história da arte e o grande marco na representação iconográfica da melancolia. Da influência do pensamento de Marsílio Ficino, é alvo de inúmeras pesquisas e interpretações e tem servido de inspiração aos artistas até hoje, como vamos poder observar posteriormente (nas obras de Anselm Kiefer ou de Alberto Giacometti, pelo uso dos diversos símbolos e ícones — o octaedro, o punho cerrado, o rosto em sombra). É também o ponto final da intensa pesquisa sobre a melancolia de Erwin Panofsky, Klibansky e Saxl, em *Saturno e Melancolia*, que referem o seguinte acerca de Dürer: «Elevou este retrato melancólico ao estatuto de um símbolo da bilis negra»³⁵. Este «emblema do humanismo europeu»³⁶, detalhadamente executado com um nível soberbo de precisão, adquire um impacto inigualável ao evocar o caráter contemplativo, melancólico e saturnino, próprio do refinamento intelectual assim como da meditação e da incerteza sobre a existência que reinava na época.

Especula-se que o pintor terá tido a intenção de se auto-retratar psicologicamente legando um testemunho íntimo, no entanto este não nos deixa nenhum vestígio de alguma explicação sobre a gravura, somente alguns registos meramente técnicos.



³⁵ Raymond Klibansky; Erwin Panofsky; Fritz Saxl, , *op. cit.*, p. 306.

³⁶ Peter-Klaus Schuster, «Dürer e a sua posterioridade» in Jean Clair, *op. cit.*, p. 91.



Albrecht Dürer, esboços para a obra *Melencolia I*

Continuamos a perguntar-nos de que modo a *Melencolia* de Albrecht Dürer continua, de modo inigualável, séculos após a sua criação, a prevalecer e a ressoar emocional e intelectualmente nas mentes, nas obras de arte e no universo dos artistas? Vamos começar por escrutinar esta obra gravada, passo a passo.

A melancolia é personificada como uma figura andrógina com asas de anjo.³⁷ O anjo, neste caso, pode ser comparado com os heróis clássicos que referimos anteriormente: no limiar entre o humano e o divino. São visíveis alguns traços femininos e outros masculinos nesta figura. Sabemos reconhecer que a melancolia tem vindo a adquirir uma preponderância para ser associada ou representada como feminina, na *Iconologia* (1513) de Cesare Ripa entre outros exemplos, mas, neste caso, esta figura é portadora de uma ambiguidade que vem afirmar a bipolaridade dual, própria da disposição melancólica. É andrógina no sentido simbólico, sendo uma representação alegórica da melancolia que ultrapassa qualquer designação puramente física, expressando um estado psíquico em suspensão, fixando a sua atenção no ilimitado mas consciente dos seus limites. (Esta é uma conotação que tem vindo a definir a melancolia ou o estado do indivíduo melancólico.) Marie-josé Mondzain, no seu livro *Homo Spector*, refere que «a melancolia é um andrógino, ou, se quisermos, um anjo que se mantém imóvel, ao mesmo tempo na potente contemplação dos seus limites e na impotente fascinação pelo ilimitado. Ao pranto absoluto de Maria, que encontrava a eternidade nos braços de um filho, segue-se o encontro da nossa finitude com a incomensurabilidade do desejo.»³⁸ Neste sentido, a excessiva quantidade de ferramentas³⁹ espalhadas, desordenadas, abandonadas ao longo da representação, vai contrastar firmemente com o sentimento melancólico de reflexão da figura de punho cerrado a segurar a cabeça cabisbaixa, que tanto personifica a melancolia, fechada em si mesma e imersa nos seus próprios pensamentos, com o seu olhar a projetar-se para lá daquilo que nós, espectadores, podemos observar. A gravura promove um desprendimento das coisas mundanas, criando um limbo entre o terreno e o celeste, entre o limite e o ilimitado, entre aquilo que conseguimos aceder com a razão e o incompreensível mistério da vida. Os objetos parecem ser uma mera distração, quase absurda ou inútil, face às questões

³⁷ As asas são muito semelhantes a uma aguarela do pintor datada de 1512.

³⁸ Marie-José Modzain. *Homo Spector*. Lisboa: Orpheu negro, 2015. p. 259.

³⁹ Considerada pelos Celtas como sinal de renúncia no livro: Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *op. cit.*, p.98

existenciais que a figura enfrenta, sem resposta definitiva.

Assim, a forte atitude contemplativa de reflexão melancólica e introspectiva, destaca-se precisamente pela sua imobilidade, tão característica do humor negro, perante todos os utensílios criados pela mão humana, que nos instigam a agir, num ambiente carregado de símbolos e saberes que representam o esforço intelectual mas que apesar de todos os esforços parece insignificante perante aquilo que queremos aceder e não conseguimos, «na melancolia de Albrecht Dürer os instrumentos da vida activa estão espalhados pelo chão como objeto de uma estéril ruminar».⁴⁰ No sentido de uma repetição constante sobre o sentido da própria existência que, por mais que nos esforcemos, acabaremos sempre com a mesma resposta, sendo uma «tarefa destinada à incompletude»⁴¹, nas palavras de Diogo Seixas Lopes. Segundo Klibansky, citado por Diogo Seixas Lopes, sobre a angústia intelectual da figura, «[n]ão se agarra a um objeto que não existe, mas a um problema que não pode ser resolvido».⁴² No entanto, não será essa mesma força e incompreensão que nos move, como diria Tomás Maia, na separata do livro *Do Tirar Pelo Natural*, referente ao autor que foi o primeiro historiador português do Renascimento a debruçar-se sobre a crítica da arte: Francisco de Holanda, que passo a citar: «a vida é investigável e incompreensível: a arte persegue o vestígio da incompreensibilidade da vida.»⁴³

Analisemos os elementos representados. A coroa associava-se como antídoto para a qualidade seca da bÍlis negra. Os utensílios estão conectados com a ideia de criação física, manipulada pela mão humana. As chaves penduradas no cinto e a mala caída aos pés da personificação da melancolia significam a riqueza associadas à abertura de algum tesouro. Podemos ver os pregos como possível alusão a Cristo e a sua crucificação, uma mó, um martelo e uma serra. Mais à esquerda, é visível o mais enigmático e misterioso dos símbolos, o poliedro, que apresenta uma caveira subtilmente gravada numa das faces. E, ainda, uma esfera e o enigmático octaedro que encobre um pouco a visão da paisagem. Ambos os volumes são alusivos à ideia de geometria e de matemática. O cão, entre os dois sólidos geométricos, fiel e companheiro, é relacionado também muitas vezes com a melancolia. De acordo com Walter Benjamin, «simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a resistência do animal permitiram construir dele a imagem do inalcançável pesquisador e do pensador meditativo.» O cão normalmente faz companhia, ou é aliado do estudioso, do erudito ou daquele que se dedica ao trabalho intelectual. Se compararmos a gravura de *São Jerónimo na sua Cela* que Dürer realizou, este animal também se encontra na composição, porém num contexto completamente diferente, e podemos verificar que na *Melancolia*, se apresenta com características físicas cansadas, frias, um pouco mais sofridas. E, finalmente, o anjo querubim ou *putto*, muitas vezes representado em pinturas, que escreve numa superfície de um livro e pode ser alusivo ao conhecimento técnico que é possível adquirirmos. Ao seu lado, temos uma espécie de vaso que aguenta altas temperaturas e que é usado normalmente por alquimistas para queimar metais, como o chumbo⁴⁴, no intuito de transformá-los em ouro.

Num plano superior está presente um morcego a voar que segura o nome da obra. Animal relacionado com a noite, a hora negra da melancolia, num momento em que os humanos se

⁴⁰ Walter Benjamin, *op. cit.* p. 148.

⁴¹ Diogo Seixas Lopes, *op. cit.* p. 38.

⁴² Klibansky apud Diogo Seixas Lopes, p.38.

⁴³ Tomás Maia, *A Arte de Tirar*; separata do Diálogo *Do Tirar pelo Natural*, de Francisco de Holanda. Lisboa: Documenta, 2019, p. 13.

⁴⁴ O chumbo, pelo seu peso, é também muito associado à imobilidade da melancolia.

recolhem no seu silêncio, na sua introspecção, na sua solidão. Este animal era muito colecionado nos *Gabinetes de Curiosidades* de que falaremos posteriormente; o arco-íris, possível símbolo da reconciliação com Deus; as escadas ao fundo, onde os seus limites não são perceptíveis, representam uma ligação entre o céu e a Terra, muito usadas nas obras de Kiefer; e ainda, um cometa, que na época tinha uma conotação ameaçadora. Albrecht Dürer poderá ter avistado um na altura, pois aconteceu na cidade onde ele se encontrava no ano em que realizou a gravura, de acordo com o historiador Panofsky que escreve a biografia do artista. O cometa poderá significar a verdade que o ser humano não pode alcançar (mais uma vez). A balança e a ampulheta são medidores de tempo. Poderão significar, respectivamente, *Kairos* e *Cronos*. Ambas noções gregas, a primeira está ligada ao qualitativo, «é um instante quase intemporal, sem duração, (...) pela urgência que o estado das coisas necessita»⁴⁵ A segunda está associada ao decorrer gradual do tempo, limitado e cronológico, ligado ao *memento mori*. O sino contém uma corda a ser puxada para fora da imagem, também ele um instrumento associado à contagem do tempo. O enigmático quadrado mágico embutido na parede, do qual não se sabe se delimita um espaço exterior ou interior, contém muitas combinações nas quais a soma é muitas vezes trinta e quatro. Acredita-se que tanto o quadrado mágico assim como a balança remetam para a influência das forças positivas do planeta Júpiter, e que estão ali para defender a figura da carga negativa de Saturno e preservar os aspectos positivos da melancolia. E ainda podemos reparar na pequena assinatura do artista (adicionada em várias das suas obras), gravada, de forma subtil, no canto inferior direito.

De qualquer modo, apesar desta pequena análise possível, nada ajuda a encontrar respostas definitivas para as inquietações da figura principal, pois não passam de hipóteses, todos os enigmas são inacessíveis ao conhecimento. O seu olhar direcionado para a vastidão da paisagem que ultrapassa a visão do espectador para fora da imagem parece procurar algo além do visível, como se contemplasse o impossível, o inacessível. Robert Burton, autor da *Anatomia da Melancolia*, considera esta gravura de Dürer «uma representação enciclopédica exaustiva de todos os aspectos do temperamento melancólico, de todos os seus dons intelectuais mas também de todas as suas falhas psíquicas.»⁴⁶ O historiador de arte Karl Giehlow partilha da mesma opinião. Para Aby Warburg esta obra é uma demonstração da reconfortante vitória do melancólico perante tantas e permanentes ameaças, contrariamente à opinião dos seus alunos, Panofsky e Saxl que consideram que Dürer cai na melancolia desamparada e decadente por «ter chegado ao fim da sua aspiração ao conhecimento»⁴⁷. Protegida das influências negativas de Saturno, esta gravura apresenta o «autocontrole do melancólico dominado por múltiplos males num ambiente sempre instável e perigoso [...] que encontra a sua recompensa na salvação da alma e no seu regresso à pátria celeste.»⁴⁸ Peter-Klaus Schuster refere: «Não é de algum modo um desespero fâustico, o da impotência humana ao conhecimento, que se apoderou do caráter de Dürer»⁴⁹, posteriormente acrescentando: «A mensagem de Dürer é, pois, uma imagem da virtude. Na exortação da virtude que dirige o melancólico, para que o seu espírito

⁴⁵ Jackie Pigeaud in Aristóteles, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁶ Peter-Klaus Schuster, *op. cit.*, in Jean Clair, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷ *Idem*, p. 92.

⁴⁸ *Idem*, p. 97.

⁴⁹ *Idem*, p. 93.

superior se forme e se eleve, apesar de todas as resistências para a perfeição divina, a gravura é tanto um conforto como uma advertência, para a perfeição divina.»⁵⁰

Assim, a atitude melancólica e contemplativa da figura, na sua enigmática e profunda reflexão sobre a existência, coexiste com uma sensação de desprendimento das coisas mundanas, onde nunca vai ser possível encontrar respostas. Jean Clair refere que «se é possível apreender racionalmente o mundo físico, dar conta de todos os aspetos físicos do visível – quem se não o pintor através da sua arte capaz de tal representação?»⁵¹ E assim, Dürer realizou uma das obras, se não a obra, mais analisada da história: a *Melancolia I*.



Lucas Cranach, O Velho, *Melancolia*, óleo s/ madeira, 51 cm × 97 cm, Museu Nacional de Arte da Dinamarca, 1532

Poucos anos depois de Dürer terminar a sua *Melencolia I*, começamos logo a ver a inspiração noutros artistas. Lucas Cranach pintou este quadro obviamente inspirado no tema, nas figuras alegóricas da melancolia e da geometria e ainda, na composição do artista alemão, mas com ligeiras alterações. A pintura – destacada pelo vestido vermelho da personagem principal – evoca-nos um erotismo muito marcante, mais específico, diferindo bastante da gravura de Dürer. A roupa vermelha da mulher é associada às prostitutas da época. Esta talha um pedaço de madeira que pode ser considerado como uma referência ao bastão do louco, representado nas iluminuras medievais. Cranach repete alguns elementos de Albrecht Dürer como a esfera, as asas do anjo, o cão, a própria posição da figura feminina que personifica a melancolia e também toda a estrutura da composição, com a paisagem ao fundo. No canto superior esquerdo, decorre uma batalha de divindades pagãs. O interior também não coincide com os interiores da época, parecendo algo muito mais artificial (ou moderno, como as representações de edifícios de Edward Hopper, por exemplo).

⁵⁰ *Idem* p. 93.

⁵¹ Jean Clair, «A melancolia do conhecimento» in Jean Clair, *op. cit.*, p.202.

1.4. Idade Moderna: do Maneirismo ao Modernismo.

A melancolia vai ser compreendida de uma nova forma a partir do Renascimento. No período barroco as expressões artísticas começam por adquirir uma nova teatralidade, um dramatismo que se revela no *chiaroscuro* de Caravaggio ou nos retratos de Rembrandt, e mais tarde nas pinturas negras de Goya. É uma época de grandes mudanças muito acentuada pelos tumultos políticos, sociais e religiosos da Reforma e da Contra-Reforma, num período muito marcado pelos valores do Absolutismo em que a arte estava ao serviço da Igreja Católica.

Robert Burton, com o pseudónimo Demócrito Júnior (por influência de Demócrito, o filósofo da Antiguidade Clássica), escreve o tratado *Anatomia da Melancolia* em 1621, que será um grande marco na história da melancolia, onde o próprio autor, Robert Burton, expressa que a «melancolia é o carácter de mortalidade».⁵² Joke J. Hermsen refere que «Burton fala de melancolia religiosa para se referir ao sentimento que desperta no homem o desaparecimento do velho mundo regido por um Deus agora ausente.»⁵³ O livro de Burton é dividido em três capítulos e uma longa introdução, alberga a natureza e as causas da melancolia, manifestações, medicamentos (incluindo pedras preciosas e ervas como a de São João muito citada, ainda hoje, como anti-depressivo).⁵⁴

Demócrito e Heraclito são duas referências muito utilizadas para representar os dois extremos da disposição melancólica, a rir e a chorar, respetivamente. Ambas as figuras datam da Antiguidade Clássica e são expressões da mesma disposição – opomos o choro ao riso como a beleza ao sofrimento. Demócrito ri irónico e distante.

Ambas as figuras serão representadas por alguns artistas, muitas vezes juntos na mesma composição, como nas pinturas de Donato Bramante ou Rubens, outras vezes individualmente. Atentemos ao detalhe de Heraclito pertencente à pintura *Escola de Atenas*, de Rafael Sanzio, representada numa das salas do Museu do Vaticano. A figura é baseada fisicamente nas características físicas de Michelangelo (que estaria, curiosamente, por volta da mesma altura a pintar os frescos da Capela Sistina). Este, escrevendo encostado a um bloco de mármore, reflete as características melancólicas mais tristes e pensativas. Sabemos que Rafael adicionou posteriormente esta personagem na pintura, já depois de estar completa. Heraclito expressa a sua melancolia de um modo mais triste, mais sóbrio, de punho fechado a segurar a cabeça e, por vezes, com algumas lágrimas.

Por sua vez, uns anos depois, podemos observar que Salvatore Rosa, inspirado numa passagem da *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton, grava uma cena em que Demócrito, sentado num jardim, analisa restos de corpos de animais mortos para tentar

⁵² Burton Apud Diogo Seixas Lopes, *op. cit.*, p. 87.

⁵³ Joke Hermsen. *op.cit*, p. 35.

⁵⁴ Jean Clair, «Um Museu da Melancolia», in Jean Clair, *op. cit.*, p. 85.

descobrir de onde poderia sair a bÍlis negra, estudando as causas da loucura. É preciso compreender que Demócrito é conhecido por se ter isolado completamente da sua restante cidade de Abdera. A sua loucura foi mal interpretada e relatada pelos habitantes de Abdera a Hipócrates, que quis inspecioná-lo; a sua opinião difere da que fora formulada acerca de Demócrito: «é preciso saber diferenciar a solidão do contemplativo e a do homem atormentado pela bÍlis negra»⁵⁵. Starobinski diz que «[r]ir para o filósofo, é a única resposta a dar à universal transgressão dos limites de que ele é testemunha.»⁵⁶ O filósofo estuda a melancolia na sombra da solidão, porque a «[s]ua intenção visava a melhor cuidar de si mesmo, e ensinar aos outros, por seus escritos e observações, a maneira melhor de preveni-la e evitá-la.»⁵⁷ E Burton tinha a mesma vontade e a mesma intenção, como forma de a evitar até para ele próprio, estando ocupado a escrever sobre ela. Na literatura, optou-se tendencialmente pelo exemplo de Demócrito (por exemplo Montaigne e, no *Elogio da Loucura*, Erasmo de Roterdão), mas muitos outros escolheram Heraclito de Éfeso. Esta dupla estará sempre vinculada à história da melancolia.



Rafael Sanzio, detalhe da *Escola de Atenas*, Museu do Vaticano, 1509–1510

⁵⁵ Starobinski. Jean, *A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2022, p. 129.

⁵⁶ *Idem*, p. 130.

⁵⁷ *Idem*, p.162.



Salvatore Rosa, *Demócrito em Meditação*, gravura em metal, 46,8 x 28,2 cm, Museu Nacional de Arte da Dinamarca, 1662

A melancolia será cada vez mais intensificada nas representações e estará diretamente relacionada com a preocupação pela passagem do tempo. Surgem as *Vanitas*, que significa *vaidade ou vacuidade*, muito características principalmente nos Países Baixos, um tema recorrente nas pinturas de naturezas-mortas típicas do Barroco e nas coleções dos Gabinetes de Curiosidades, que surgiram ainda no Renascimento. Segundo Jean Clair, «[c]olecionar é um ato melancólico».⁵⁸ Considera-se que o melancólico tem preponderância para o colecionismo, para reunir pequenos objetos de um certo espaço e tempo, de acordo com Susan Sontag, num ensaio dedicado ao filósofo Walter Benjamin, onde esta enfatiza o seu temperamento melancólico: «a forma ideal de possuir as coisas para um nómada, ou um refugiado. Benjamin, evidentemente, era, ao mesmo tempo, um nómada, sempre em movimento, e um colecionador, esmagado pelo peso das coisas; ou seja, pelas paixões.»⁵⁹

Os objetos destacam-se como símbolos referentes à durabilidade e à efemeridade da vida humana, de inspiração medieval, como as foices, as caveiras (principalmente) e os ossos (ossos de rinoceronte, aos quais era atribuída a cura da melancolia caso fossem consumidos ou inalados), globos celestes e terrestres, as ampulhetas, os relógios, as bússolas, as velas, flores a secar e frutos a apodrecer, livros, partituras e instrumentos do conhecimento, inscrições de *memento moris*, entre outros. A futilidade dos bens materiais e das riquezas

⁵⁸ Jean Clair, «A melancolia do conhecimento» in Jean Clair, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁹ Susan Sontag, *Sob o Signo de Saturno*, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 95.

que enaltecem as composições não servem para evitar a morte, servem até como forma de aviso perante a efemeridade e a decadência humana: revelam a duração do tempo. Como podemos verificar nas minuciosas pinturas de *Vanitas* de Antonio de Pereda y Salgado ou neste objeto, muito produzido pela Europa, que é uma mescla de crânio e relógio, criado por Denis Martinot.



Antonio de Pereda y Salgado, *Alegoria da Vanitas*, óleo s/ tela, 139,5 x 34 cm, Museu da História da Arte, Viena, 1611–1678



Denis Martinot, *Relógio em Forma de Caveira*, buxo latão e ferro, 4,4, x 3,2 x 3,8 cm, Museu Nacional do Renascimento, Écouen, 1630

A melancolia vai ser compreendida de uma nova forma do Renascimento ao Iluminismo. Considerado um marco de transição para a Idade Moderna, a Revolução Francesa e as revoltas contra o Estado vão marcar o fim do Absolutismo e trazer um conjunto de mudanças a nível político e social, como a influência dos ideais clássicos do Iluminismo, mas também com uma oposição aos mesmos. Na passagem para a Idade Moderna, a progressiva secularização e a consecutiva descrença em Deus, a incerteza e o declínio da fé, vai contrastar com a percepção do divino e da finitude que temos vindo a perceber na Antiguidade Clássica. Deste modo, a condição existencial do ser humano, pela solidão e pela noção de finitude sentida pelo sujeito moderno, vai sobrepor-se à doutrina do *Corpus Hipocrático*, no âmbito da melancolia. Passam a surgir, mais especificamente pela organização de uma nova estrutura social que vai acabar com o sistema feudal, mais precisamente no século XVIII, as preocupações existenciais e o tédio, como vamos poder verificar mais à frente, proveniente do individualismo crescente que vai atingir um auge no Romantismo e, mais tarde, no Decadentismo.

A natureza ganha uma dimensão diferente nesta época. No final do período clássico até ao início do século XVII, os teóricos começam a pensar sobre o efeito da paisagem no espectador. Os dois grandes motivos de representação passam a ser a paisagem e as suas catástrofes naturais: «tempestades e naufrágios de Turner, Joseph Vernet, Louthembourg, os incêndios de Hubert Robert»⁶⁰ como «prova visual desta convergência entre o sentimento de sublime e a melancolia».⁶¹

⁶⁰ Vincent Pomarede, «O prazer da Melancolia (Senancour). A paisagem como estado de espírito», in Jean Clair, *op. cit.*, p. 321.

⁶¹ *Idem.*



Hubert Robert, *The Fire at the Opera House of the Palais-Royal*, óleo s/tela, 255 x 167, Museu de Belas-Artes, 1781

Reconhece-se um reaproveitamento das ruínas da Antiguidade Clássica, da cidade de Roma e Pompeia, tal como o reaparecer dos ideais clássicos no Renascimento europeu. Mas a grande obsessão pelas ruínas vai emergir no século XVII e XVIII, e a sua ligação ao conceito de sublime perdurará até ao século XIX. Conceito de sublime que, segundo Edmund Burke, é uma mescla de assombro e de prazer (como refere num dos seus tratados mais importantes: *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, em 1757). Nos jardins e nos parques, principalmente ingleses, começam a aparecer as “falsas ruínas” que são construções de ruínas artificiais, construídas de maneira intencional e frequentemente incorporadas nos cenários paisagísticos deste período. De acordo com Diogo Seixas, «[e]ste período e o seu gesto faz das ruínas um emblema.»⁶²

O conceito estético de ruína é muito abrangente e alberga muitos significados, tal como o de Sublime. A sua dimensão poética nasce com Diderot ao comentar as obras de Hubert Robert. A melancolia das ruínas espelha existencialmente o ser humano e a sua condição

⁶² Diogo Seixa Lopes, *op. cit.*, p. 44.

efémera não só pelo jogo de forças antagónicas que remetem para a polaridade da bÍlis (criadora e destrutiva), neste caso, o contraste entre o edificado que está a desfazer-se e a natureza que está a sobrepor-se ao material, como também pelo caráter de degradação no porvir do Tempo, apresentando uma nostalgia pela recuperação dos fragmentos do passado, que nos salvam do esquecimento.

Abordando este tema, não podemos deixar de analisar um dos maiores representantes da ruína e um dos maiores mestres da gravura: o artista e arquiteto italiano Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Um dos artistas mais exemplares na dinamização e popularização das ruínas a um público mais alargado, no seu culto, no “gosto” pela decadência da ruína: «Piranesi, o mestre da ruína, não estava a tentar documentar os vestígios mas sim a tentar traduzi-los numa perspectiva melancólica.»⁶³



⁶³ Saunders *apud* Ana Marques. *O Meu Corpo É uma Ruína, as Casas Também Morrem* Dissertação de Mestrado em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2018, p. 16.

As *Carceri D'Invenzione* não são réplicas de monumentos antigos existentes, são expressões da imaginação de Piranesi. A sua espacialidade e temporalidade são indefiníveis, contribuindo para salientar o vazio humano, através do som abismal do silêncio que aqueles parecem salientar. São representações que evocam o imperceptível limite do Tempo, onde não se distingue o passado, do presente e do futuro: «os ocupantes das prisões de Piranesi são espectadores sem esperança deste mundo de fausto, desta dor de parto – desta magnificência sem sentido, desta miséria incompreensível, sem fim, e além da capacidade de ser entendida e suportada pelo homem.»⁶⁴ Segundo Aldous Huxley, é visível a forma pouco perceptível, apenas sugestiva com que Piranesi evocou as figuras nesta série pictórica.



Giovanni Battista Piranesi, *Planta de Roma*, água-forte, 61 x 78,7 cm, Museu Michael C. Carlos, 1756

O seu rigoroso e ambicioso trabalho era muito apreciado pelas dimensões colossais, mas também pela inigualável e obstinada execução de detalhes minuciosos nas gravuras calcográficas de águas-fortes, através das imponentes e monumentais e produções inigualáveis de Roma Antiga e Moderna.

Há duas vertentes, em oposição, para se pensar a conservação da ruína. Esta pode ser completamente reconstruída como um objeto novo ou ser parcialmente preservada, nas zonas possíveis que restam. Neste caso, nas suas produções obsessivas dos mapas da cidade

⁶⁴ Aldous Huxley *apud* Diogo Seixas Lopes, *op.cit.*, p. 49.

de Roma, tanto pela sua magnificência arquitetônica como pela carga monumental cultural e artística associada, é necessário pensar a ruína como relíquia, como o que se quer preservar face ao que se destruiu no tempo. Sem essa necessidade, é um conjunto de fragmentos, que ainda não foi deitado fora: «fragmentos deste mapa de pedra como se fossem pergaminhos de uma civilização perdida, apesar de reconhecer que a unicidade histórica era irrecuperável como os pedaços de pedra do mapa romano»⁶⁵. O encanto estético da ruína são os escombros que parecem querer reunir-se, recuperar-se, num sentido de nova unidade assumida. O mapa, partido em múltiplos blocos de pedra, é redistribuído por formas ao acaso, traduzindo-se numa ideia de desnorte e desorientação. É também interessante a ideia de mapa, que interpreta e reduz o espaço real a uma representação bidimensional do território, e está conectado com a tentativa de orientação. E, neste caso, de recuperação.

O pintor e gravador espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) é um dos artistas mais importantes do seu século e não só: o seu legado inspirou decisivamente a antecipação dos sintomas de algumas correntes artísticas posteriores, como o Romantismo, o Impressionismo, o Expressionismo e até o Surrealismo. O artista é testemunha do seu tempo e, no entanto, é transversal a todas as épocas, pela forma como expressou a denúncia de desequilíbrios e injustiças sociais no âmbito da religião, da desigualdade perante as mulheres, muito motivado pela aversão à guerra.

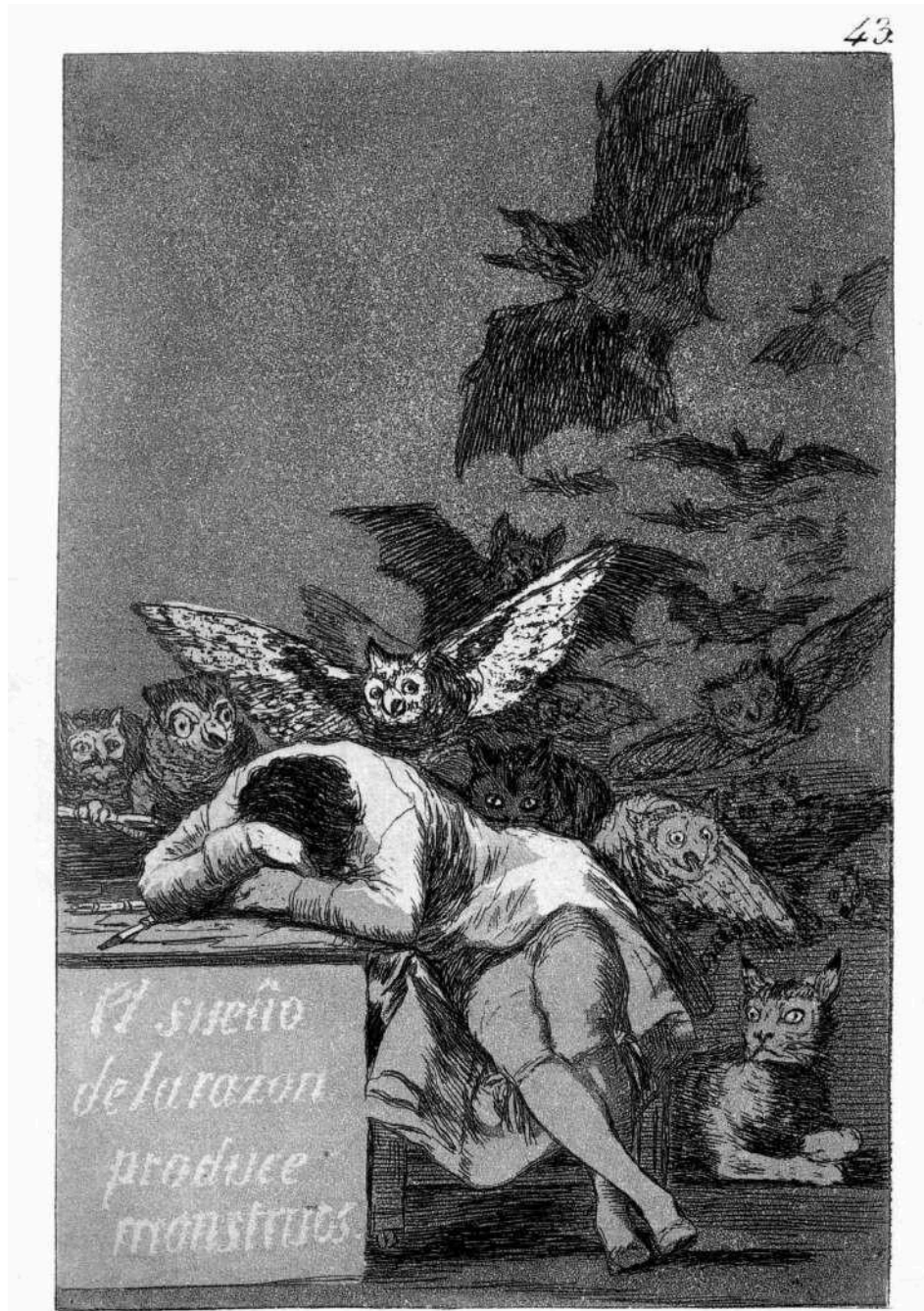
Quando se dá a Guerra da Independência (1808-1814), esta foi percebida pelos espanhóis com alguma esperança que terminasse com o absolutismo dos Bourbons, no entanto, a realidade da guerra depressa e violentamente mostrou como não há espaço para esperanças. Há um conflito interior de Goya entre as suas ideologias políticas do lado dos Franceses e o patriotismo pelos do seu país que os combatiam.

O artista é notável pela vasta produção de gravura calcográfica, com grande ênfase na água-forte, muitas vezes acrescentando água-tinta que provoca diferentes tonalidades de mancha, e ainda, por vezes algumas execuções diretas com a ponta-seca e o buril, com o propósito de intensificar a profundidade ou a grossura de certas incisões na chapa. Este verdadeiro mestre de produção gráfica deixou o seu legado no total de quatro séries: *Os Desastres da Guerra*, *Tauromaquia*, *Os Disparates* ou *Provérbios* e, talvez a mais impactante, *Os Caprichos*.

A *Tauromaquia* revelou-se desprovida de qualquer conotação política, num período em que se restabelecia a Inquisição espanhola. Foi concebida enquanto terminava *Os Desastres da Guerra*, numa difícil situação económica para o pintor. Esta série de quarenta gravuras não teve grande adesão pelo público da época porque a tourada constitui um pretexto festivo, desprendido do dramatismo que Goya lhe conferiu. *Os Caprichos*, série constituída por 80 estampas, divide-se em duas fases distintas. Uma primeira com base na razão onde se encontra a famosa gravura «O sonho da razão produz monstros». Nesta gravura é importante destacar o gesto melancólico do olhar cabisbaixo da figura, de cabeça totalmente apoiada,

⁶⁵ *Idem*, p. 46.

mais intensificado que na maioria das representações que vimos até agora. A figura está completamente caída sobre si e representa a vulnerabilidade da razão. Goya não era totalmente a favor da razão, mas ao mesmo tempo também sofria com a sua falta. A outra fase da série de gravura é identificada pelo nível de absurdo, numa violenta e inteligente crítica a assuntos sociais: vícios, vaidade, tagalericice, moralidade, casamento, prostituição, religião, superstição, violação e abusos da Inquisição. Esta série distingue-se pela transformação na representação de rostos das figuras em caras de animais, contribuindo para uma desumanização das figuras, que são mais grotescas e bizarras. Estas representações de Goya são uma reação contra as decepções do optimismo iluminista.



Francisco de Goya, *O Sonho da Razão Produz Monstros*, gravura em metal, 21, 3 x 15, 1 x cm, Museu do Prado, 1797-1799

Em 1819, Goya retrata o Rei Fernando VII que vai evitar o processo de Inquisição contra a imoralidade das figuras representadas pelo pintor, mais especificamente da sua pintura *Maya Desnuda* (1790 - 1800). Nesse mesmo ano, o artista vai sofrer uma recaída da doença e começa a viver uma vida mais solitária na Quinta Del Sordo, onde tempos depois produz uma das mais enigmáticas e vibrantes séries pictóricas de toda a humanidade: as *Pinturas Negras* (1819-1823). Goya morreu na sua solidão. As paredes da Quinta del Sordo, revestidas por quatorze pinturas murais, foram transferidas posteriormente (com uma técnica de transferência que as danificou bastante) para o Museu do Prado, onde permanecem até hoje. Para que percebamos a potencialidade destas pinturas, será importante destacar que o pintor normalmente produzia encomendas com temáticas religiosas, mas que estas – as *Pinturas Negras* –, em contrapartida, não se destinavam a ninguém, sendo mais uma necessidade de expressão pura do pintor e daquilo que o atormentava, do que propriamente qualquer crítica social. Do conjunto de pinturas, encontram-se duas particularmente importantes de destacar para a história da melancolia; são as seguintes: *Saturno Devorando um dos Filhos* (1819-1823) e *Cão* (1819-1823).



Francisco de Goya, *Cão*, óleo s/ parede transferido para tela, 131,5 x 79,3 cm, Museu do Prado, 1819-1823



Francisco de Goya, *Saturno Devorando um Filho*, óleo s/ parede transferido para tela, 143 x 81cm, Museu do Prado, 1819-1823

Saturno, Deus do Tempo do mito greco-romano, caracterizado pela sua ambivalência como temos vindo a referir, aqui retratado por Goya na sua pura agonia, desespero e expressão de angústia. A sua expressão no olhar parece consciente do horror que está a cometer: a comer os seus próprios filhos. De forma a impedir que estes façam o mesmo que Saturno fez ao próprio pai.

O tema da melancolia canibal é recorrente em Goya, «fascínio demasiado recorrente para não encontrar um eco íntimo.»⁶⁶ Um dos exemplos é *Canibais Desmembrando as suas Vítimas*, de 1800. Cranach também representou este tema numa gravura; posteriormente nesta dissertação falaremos da condição trágica da *Jangada da Medusa*.

O cão é um símbolo da melancolia, aparentemente porque um problema ou uma doença no baço do cão altera o comportamento deste, de acordo com o que foi examinado na *Melancolia I*, de Dürer. O seu carácter contemplativo, representa a fragilidade e a humildade

⁶⁶ Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008, p. 164.

perante a dimensão infindável daquele espaço vazio que é o fundo de tons ocres, só com a cabeça de fora e indefeso, escondido ou preso, mergulhado na imensidão do Nada. Revela a condição existencial mais pura da melancolia pois parece consciencializar-se dos seus limites: tal aspecto pode ser aferido através do seu olhar quase humano, o qual parece até estar preso na típica fixidez angustiante do melancólico. O cão evidencia o seu olhar contemplativo e preocupado, projetado para o exterior do quadro, típico deste temperamento: a olhar para aquilo que não se consegue, de forma definitiva, resolver ou compreender, como faz a figura principal na gravura de Dürer – o mistério da vida. O pequeno animal contrasta com a imensidão do nada ou até com uma grande sombra que se projeta muito maior do que ele, mas que apenas é possível observar na fotografia de J. Lauren, em (1873), que captou esta obra e as outras desta série antes de sofrerem a transferência, que as danificou, para o Museu do Prado.

Estas duas obras revelam os dois extremos da melancolia. Uma serenidade que gera uma ânsia pegajosa que ameaça engolir o cão e um desespero angustiante ultra veloz da percepção da tragédia, durante o ato trágico – quase como a escultura de Ajáx, que referimos no início, consciente daquilo que cometeu. São ambas manifestações da mesma disposição da bilis negra, mas de formas diferentes. No ensaio *o Filho de Saturno*, pertencente ao conjunto de ensaios: *O Segredo do Artista*, Tomás Maia vai usar um exemplo inigualável para se referir aos extremos anímicos do melancólico, quando diz: «O melancólico retém ou imobiliza o porvir que é o tempo. (...) Se o tempo para o melancólico se imobilizou (se coisificou: é assim que Benjamin define o *spleen* baudelairiano), para o louco volatizou-se, é-lhe inteiramente exterior: o louco perdeu a forma do sentido interno, diria Kant. A pressão do tempo eternizou-se nele e só ilusoriamente se assemelha ao presente imóvel do melancólico (como a roda em andamento que, de tão veloz, parece estar parada.»⁶⁷

Durante o período romântico, a melancolia atinge um dos seus maiores apogeus, se não o ponto máximo. O movimento artístico e literário *Sturm and Drang* (1860-1880) foi uma das maiores influências para a evocação decadentista e trágica, alargada à questão existencial do Homem. No Romantismo, os temas relacionados com a morte também eram muito recorrentes e o aumento de mortes derivadas da tuberculose foi um fator decisivo para influenciar a carga melancólica deste período.⁶⁸ Dá-se, então, um crescimento súbito de depressões e suicídios pela Europa.

Caspar David Friedrich (1774–1840) foi um dos pintores do Romantismo alemão que melhor dignificou a pintura de paisagem e um dos artistas que melhor expressou a melancolia do seu tempo. Este contrapõe a infinitude da religião com a dimensão efémera da vida, alargada à questão existencial do Homem. Evocando o poder da magnitude da natureza, as obras do pintor induzem a uma reflexão interior e espiritual, mais serena e introspectiva que os tumultos furiosos de uma catástrofe natural. Apesar de fazer uso de algumas situações trágicas como na obra *Mar de Gelo*, estas não ocorrem com a violência

⁶⁷» Tomás Maia. «O Segredo do Artista», *op. cit.*, p. 439.

⁶⁸ Diogo Seixas Lopes, *op. cit.*, p. 75

das obras de William Turner ou de Géricault, que iremos analisar mais tarde. Não deixa de ser interessante a comparação que podemos fazer entre esta obra e a *Jangada da Medusa*, no que toca à estrutura da composição em triângulo, e a associação de ambas as pinturas ao mar e à ruína.



Caspar David Friedrich, *Mar de Gelo*, óleo s/ tela, 96,7 cm x 126,9 cm, Galeria de Arte de Hamburgo, 1823-1824



Caspar David Friedrich, *Abadia no Carvalho*, óleo s/ tela, 110 cm x 171 cm, Antiga Galeria Nacional, 1809-1810



Caspar David Friedrich, *Monge à Beira-Mar*, óleo s/ tela, 110 × 171, 5 cm, Museus Estatais de Berlin, 1810

Os românticos encontram o religioso na paisagem da natureza. Vai haver uma substituição da verticalidade das catedrais góticas para a verticalidade das árvores — e nesta pintura de

Friedrich, *Abadia no Carvalho*, em particular elas são representadas juntas, a catedral em ruínas (mais especificamente as ruínas de Eldena) mantém-se firme, ladeada pelos troncos das árvores, ambas em ascensão. Esta verticalidade vai contrastar com a horizontalidade da paisagem em si que, por sua vez, apresenta uma linha de horizonte, esbatida e difundida na riqueza atmosférica de tons ocres, perdida na imponente névoa. Outra obra do pintor alemão, *Monge à Beira-Mar*, espelha as mesmas características essenciais da paisagem misteriosa e da melancolia contemplativa. Foram curiosamente ambas expostas pela primeira vez ao mesmo tempo. Ambas evocam uma «abstração por esvaziamento»⁶⁹, tanto na quietude individual da figura representada – um monge introspectivo, meditativo perante o tamanho da paisagem que parece incalculável é, confrontado com o silêncio da sua íntima solidão – e, na outra pintura, uma pequena procissão de monges a passar por baixo das imponente catedral em ruínas. A ruína regista as imponentes forças da natureza perante a fragilidade humana com as marcas físicas da mudança, da sua metamorfose, num jogo de forças ascendentes e descendentes entre o orgânico e a estrutura que colapsa. «Nela, [na ruína] é a natureza que age contra a formação humana, modelando o edificado.»⁷⁰ Os vestígios que restam do edifício são testemunhos de uma temporalidade, das memórias de um passado das civilizações desaparecidas – as coordenadas temporais da história humana e dos seus marcos.



Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa*, óleo s/tela, 491 cm × 716 cm, Museu do Louvre, 1818 - 1819

⁶⁹ Fernando Rosa Dias. «O Sublime e a Pintura: O Olhar Abismado». Lisboa: *Arte Teoria*, n° 9, 2007, p.110.

⁷⁰ Andreia Verissimo. «Da essência da Ruína. Arte & Natureza». Lisboa: CIEBA, 2009, p. 5.

Aos vinte e sete anos, Théodore Géricault (1791-1824) depara com a notícia avassaladora, geradora de muita polêmica: o naufrágio de uma fragata, em pleno século XIX. O destino era o Senegal, no intuito de ser recuperado como colônia dos britânicos pelo governo francês. A cobardia do comandante, aliada à falta de barcos salva-vida suficientes destinados apenas aos de estatuto social mais elevado, cortou o contacto com o navio e abandonou os restantes 150 tripulantes à turbulência do mar. O episódio trágico capta, num movimento sinuoso, brusco e sufocante: a experiência do limite e da sobrevivência – o desespero, a angústia, o sofrimento contra a ameaça colossal da natureza, incluindo o próprio ato de canibalismo representado no quadro. Com as suas fortes motivações para executar o acontecimento usando dimensões exacerbadas, de quatro metros e noventa e um centímetros por sete metros e dezasseis centímetros (pois normalmente estes tamanhos justificavam-se apenas para encomendas muito específicas — o que curiosamente não seria o caso), é visível uma preocupação crítica aos aspetos políticos franceses, uma dúvida acerca das estruturas sociais da época: a sua declaração antimonárquica. Pesquisou, estudou, investigou e reuniu informação de forma inigualável! Entrevistou vítimas sobreviventes, entre eles o médico cirurgião Jean-Baptiste-Henri Savigny; esculpiu em barro uma simulação tridimensional da estrutura da jangada e das pessoas como estudo prévio; recorreu a modelos vivos, curiosamente ao seu contemporâneo, artista do Romantismo francês, Eugène Delacroix; e, ainda, fez uso do corpo de cadáveres, para ter como referência as tonalidades frias e apodrecidas dos corpos, assim como para poder prestar atenção ao detalhe minucioso que valorizava no tratamento da anatomia humana, sendo a quantidade de esboços ainda conservada de cerca de cem destes estudos.



Théodore Géricault, estudos anatómicos, 1818



Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa*, desenho preparatório



Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa*, desenho preparatório

A composição em pirâmide (muito semelhante curiosamente à do *Mar de Gelo* de Friedrich) orienta-nos para um vértice principal. A visão do espectador é orientada para o cimo do mastro e para o barco presente ao fundo, à direita, onde se vislumbra a salvação. Mas estará o barco a detetá-los? Vejamos a diferença abrupta de tamanho do barco ao fundo, nos estudos e na pintura a óleo, sendo a versão final da obra o barco de tamanho muito mais reduzido a salientar ainda mais a angústia da possibilidade de nunca chegar qualquer ajuda. No entanto, o antagonismo criado pela ameaça da onda, de um lado, e a esperança, do outro, que cegamente os põe à prova, cria um jogo selvagem de forças antagónicas.

Ao mesmo tempo, nesta encenação, sentimos a mistura de cheiros da podridão da carne dos homens com o som inquietante das ondas com os gritos de agonia, nesta sensação de puro terror. As forças desta obra espelham a vertente interna e primitiva do homem. A melancolia da cena trágica desta obra apresenta um indício de finitude, de assombro e antecipação mas também de força materializada da resistência até esse fim.



Théodore Géricault, *Retrato de um Cleptomaniaco*, óleo s/ tela, 50,2 x 61,2 cm, Museu de Belas-Artes de Gante, 1821-1824



Théodore Géricault, *Retrato de uma Mulher que Sofre de Inveja Obsessiva*, óleo s/ tela, 72 x 58 cm, Museu de Belas- Artes de Lyon, 1821-1824

Contemporâneos da *Jangada da Medusa* são os retratos alienados de um *Cleptomaniaco*, e *Mulher a Sofrer de Inveja*. Não sabemos nada sobre a origem destas pinturas, a intenção do pintor ou a quem se destinavam, mas pensa-se que foram encomendadas por Etienne-Jean Georget⁷¹, com o objetivo de fazer um estudo da fisionomia das doenças obsessivas, ou seja, simplesmente como uma análise científica dos loucos que passam a ser tratados como doentes e não como marginais, desvalorizados à parte da sociedade, um grande marco de desenvolvimento na história da psiquiatria e da melancolia. Estas obras pertencem à série pictórica de cinco retratos nos quais Géricault classifica cada doente com uma patologia diferente, demonstrada através do título. Sendo as outras: *Mulher Viciada em Apostas*; *Homem Sofrendo Alucinações de Cariz Militar* e *Raptor de Crianças*. Estes retratos clínicos de doenças obsessivas relacionam-se com os doentes mentais analisados no século XIX, com a grande influência dos estudos científicos de Esquirol nos quais este associa as representações da loucura às expressões dos retratados. Jean-Étienne Esquirol, médico importante para o desenvolvimento da psiquiatria moderna que clarificou diferentes tipos de distúrbios mentais, este introduziu um novo conceito “monomania” (obsessão por uma ideia), numa perspectiva mais médica.

No período de progresso derivado da Revolução Industrial e da ascensão das grandes cidades, a metrópole vai sofrer grandes alterações que influenciaram o aparecimento do Modernismo. Os ideais clássicos vão sofrer rupturas artísticas e estéticas anti-classicistas como nunca antes vistas. Surgirão novas invenções como a máquina a vapor que facilitou a deslocação e, conseqüentemente, o crescimento demográfico. Porém acrescenta-se a toda essa evolução um grande decadentismo e pessimismo, carregado de individualismo, surgindo com esse mesmo nome um movimento artístico literário, o Decadentismo, nos finais do século XIX.

A angústia é salientada pelo distanciamento e pelo individualismo próprio do *flâneur* que deambula sem destino e descomprometidamente pela cidade sob a influência do *spleen*⁷² baudelaireano e do existencialismo de Kafka, Sartre, Albert Camus. Charles Baudelaire, no seu livro *As Flores do Mal* expressa: «O tédio, fruto da sombria incuriosidade/ Assume proporções da imortalidade».⁷³ Diogo Seixas Lopes refere que a melancolia do autor vive da dicotomia experienciada na metrópole: «A posição melancólica que assumiu nos seus poemas, esboçados sob a influência do *spleen*, derivou das experiências díspares da metrópole»⁷⁴ onde a beleza anda de mão dada com o sofrimento. E acrescenta: «lampejos de beleza coexistem de mão dada com a degradação e a perda de individualidade»⁷⁵ Como referimos e apropriando-nos novamente da citação de Tomás Maia relativa à natureza dual representativa da melancolia, onde se utiliza o exemplo da roda, podemos referir que a *roda*

⁷¹ Discípulo do psiquiatra Esquirol e colega de casa de Georges François Marie Gabriel.

⁷² O termo inglês *spleen* era usado na literatura inglesa decadentista, onde Baudelaire o foi buscar. Esta palavra refere-se ao baço, como referimos, onde o humor negro estaria agregado de acordo com o *Corpus Hippocraticum*.

⁷³ Baudelaire, *apud* Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 350.

⁷⁴ Diogo Seixas Lopes, *op. cit.* p. 75.

⁷⁵ Diogo Seixas Lopes, *op. cit.* p. 67.

está parada, petrificou. Do mesmo modo, verificamos anteriormente que neste contexto, o tempo se *coisificou*. Starobinski, que cita versos daquela obra-prima do autor francês, diz que a *incuriosidade* «poderia até mesmo ser considerada como o equivalente francês da *acédia* (...), quer dizer o des-interesse ou a desesperança em relação à salvação.»⁷⁶

O desespero emocional e o decadentismo estão também muito relacionados com a Primeira Grande Guerra (1914–1918) e as sucessivas transformações que o medo, a miséria e a solidão acarretam. A intensificação do individualismo, que decorre, entre outras razões por influência das Guerras Mundiais, acentua uma grande diferença relativamente à ideia de finitude e esperança no divino, sobretudo se compararmos com o contexto da Antiguidade Clássica, onde «[s]entir-se indivíduo era um castigo. A miséria e o medo eram associados à solidão. Hoje em dia, o individualismo, mais do que nunca, está exacerbado. E não é por acaso que os remédios psiquiátricos, mais do que nunca, estão sendo requisitados. A depressão, já afirmada diversas vezes, é a doença dos séculos XX e XXI. Nós continuamos na Era da Decadência que repercutiu na Primeira e Segunda Guerra Mundiais.»⁷⁷ Deste modo, a teoria dos humores passa a ser completamente substituída pelos estudos clínicos e de psicanálise.

Dá-se a fragmentação do sujeito moderno como nunca antes vista. Sigmund Freud vai contribuir para a compreensão do conceito de melancolia clínica, mais considerada como depressão. O seu texto *Luto e Melancolia* (1917) faz uma distinção entre a noção do luto e da melancolia, sendo o luto um sentimento mais concreto e a melancolia um sentimento mais geral, menos classificável. Diogo Seixas Lopes refere que a «melancolia brotou desta consciência, de que alguma coisa tinha sido perdida»⁷⁸ e ainda cita Freud, sobre o ser melancólico. «ele sabe quem perdeu mas não sabe o que nele se perdeu.»⁷⁹ A análise de Freud sobre a melancolia vai incidir fundamentalmente na melancolia narcísica, ou seja, na identificação do melancólico com o morto ou com o desaparecimento. De acordo com Starobinski: «ele [Freud] vê na melancolia a consequência de uma “escolha de objeto” (*Objektwahl*) narcisista; a isso se acrescenta o recalque da libido no ego e a identificação do ego com o objeto perdido».⁸⁰ Ele ainda explica: «O objeto, ainda que narcisicamente escolhido, não terá sido mais do que um falso espelho: a libido, não podendo se fixar nele, retorna ao nível de sua fonte. Obscuramente ele agora só se mira em si mesmo, em sua substância anterior.»⁸¹ O pai da psicanálise refere, assim, que o melancólico perde o seu próprio ego. com a identificação com objeto de desejo que é ausente, com o objeto perdido. Casaroto afirma, no que diz respeito ao melancólico, o seguinte na perspectiva freudiana: «Nele, não é o mundo que perdeu o sentido, mas ele próprio. Há um esmorecimento do

⁷⁶ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 361.

⁷⁷ Marcos Casaroto, *Filho da Pedra Etérea: O discurso melancólico em “Livro Do Desassossego”*. Porto Alegre: Mestrado em Letras Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, 2017, p. 21.

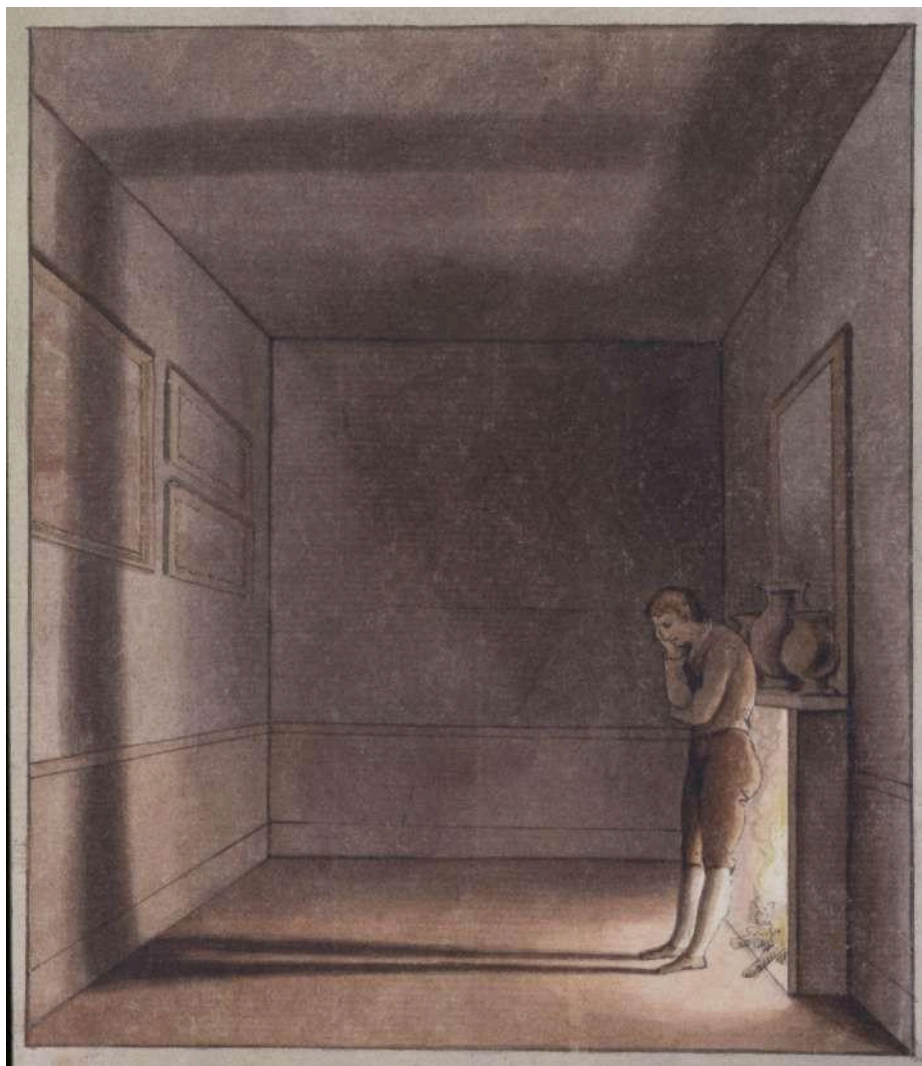
⁷⁸ Diogo Seixas Lopes, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁹ Freud Apud Diogo Seixas Lopes, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁰ Starobinski, *op. cit.*, p. 142.

⁸¹ *Idem*, p. 142.

sentido de si próprio e, por não saber por que sofre tanto, o melancólico se auto compadece e vive a se interrogar sobre a causa do seu pesar».⁸²



Johann Heinrich Wilhelm, *A Longa Sombra*, aguarela s/papel, coleção privada, 1805

Esta aguarela de Johann Heinrich Wilhelm, *A Longa Sombra*, consegue retratar afincadamente o sujeito moderno na sua solidão, com a cabeça apoiada na mão, curvado sobre si. A figura está de costas voltadas para a única fonte de luz que é a chama da lareira, concentrada na sua introspecção – a sombra da sua própria silhueta, que nasce da oposição à luz, envolve-se com uma forte presença no espaço interior do compartimento da casa e projeta-se na parede, desde os seus pés ao tecto, circundando a cabeça, circundando o espaço interior, sem janelas, e expandindo o seu tamanho pela área da sala vazia, tornando-se asfíxiante. Esta representação de ambiente doméstico, com apenas alguns registos vagos de quadros, taças e um objeto atrás da figura que parece um espelho, é mais uma contribuição para sublinhar o sufoco da individualização de um mundo cada vez mais fechado. Diogo Seixas Lopes, quanto ao mundo moderno – expresso por Baudelaire nas

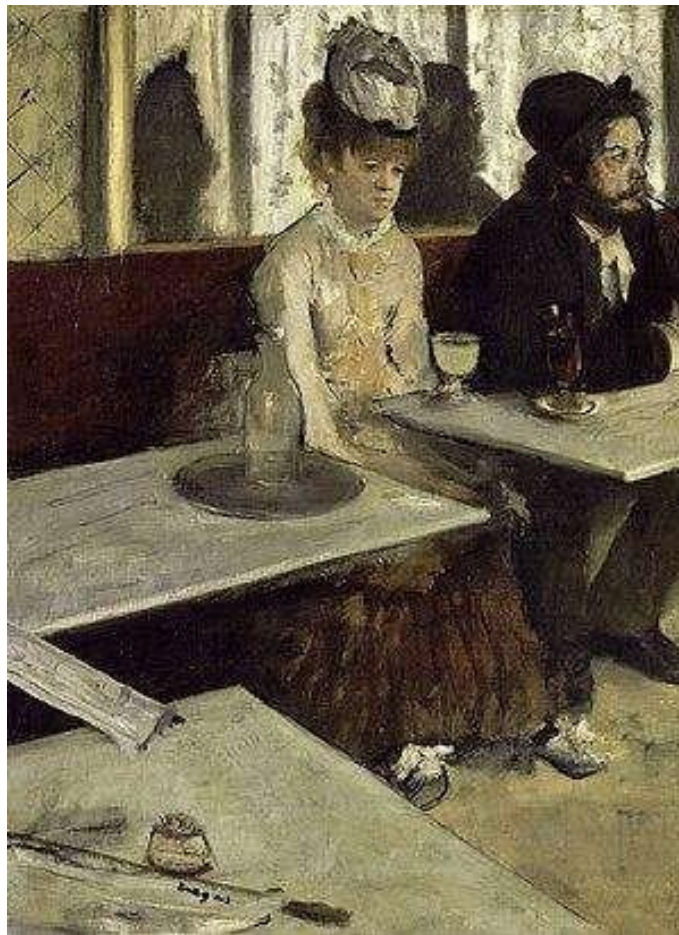
⁸² Marcos Casaroto. *op. cit.*, p.24.

Flores do Mal – refere que este é «um mundo em ruínas à beira de extinção.»⁸³ E é o que podemos verificar no parágrafo que contextualiza esta época, a melancolia no interior desta casa, nesta pintura, é a mesma que se estende às ruas das grandes cidades.

Esta sombra não é a sombra de outra pessoa ou de outra coisa, como debatemos na possível sombra do cão de Goya, captado mais na época da fotografia do que posteriormente exposta em Museu — é a projeção da própria figura, do indivíduo. O mal é interno e não externo, no entanto: «Desta forma, o recurso ao tema do espelhamento da interioridade (por outras palavras, da flexão) combina-se com o pesar de ter perdido o mundo.»⁸⁴

Vejamos as seguintes representações de dois artistas: Degas e Toulouse-Lautrec.

O Absinto de Degas. O olhar vago da rapariga frente ao copo de absinto, bebida de alto teor alcoólico, representa precisamente a decadência da sociedade cada vez mais alienada. Está sentada ao lado de alguém que, apesar de presente, apresenta-se completamente distante.



Edgar Degas, *O Absinto*, óleo s/ tela, 92 x 68 cm, Museu D'Orsay, 1875-87

⁸³ Diogo Seixas Lopes, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁴ Wolf Lepenies, *apud* Diogo Seixas Lopes, *op. cit.*, p. 63 - 64.

A presença da melancolia é também evidente nas obras de Toulouse-Lautrec. Este pintor, reconhecido maioritariamente pelas gravuras, influenciadas pelo Japonismo, foi reconhecido também pela representação inigualável da vida boémia parisiense no final da *Belle Époque* através das suas pinturas e desenhos, nos cafés e nos cabarés, descontextualizando os marginais, as mulheres, as prostitutas, da usual carga negativa que carregavam. A energia festiva dos ambientes contrasta imensamente com a sensação trágica, de forma a parecer camuflar o pessimismo e a degradação de uma sociedade, como uma calma antes da tempestade.



Henri de Toulouse Lautrec, *No Moulin Rouge, A Dança*, óleo s/ tela, 115,6 x 149,9, Museu de Arte da Filadélfia, 1890.

Edvard Munch representa a melancolia como um homem solitário à beira-mar. Inspirada no romance trágico de um amigo pessoal que provavelmente estará no fundo desta praia com o seu amor em Åsgårdstran. As cores das ondas, muito vibrantes e oníricas, são próprias da expressão explosiva do Expressionismo. Munch pinta obras repletas de desespero, perda e morte, próprias do movimento expressionista, e, apesar desta obra demonstrar uma atitude mais calma e contemplativa, está tingida de melancolia e repleta de ciúme, neste caso relativo à rapariga vestida de branco que se encontra no fundo da paisagem: «o tormento do melancólico é o do Ciúme»⁸⁵, pois dá-se o afastamento do objeto de desejo. É visível o prolongamento de uma longa tradição figurativa da melancolia onde a personagem encosta a

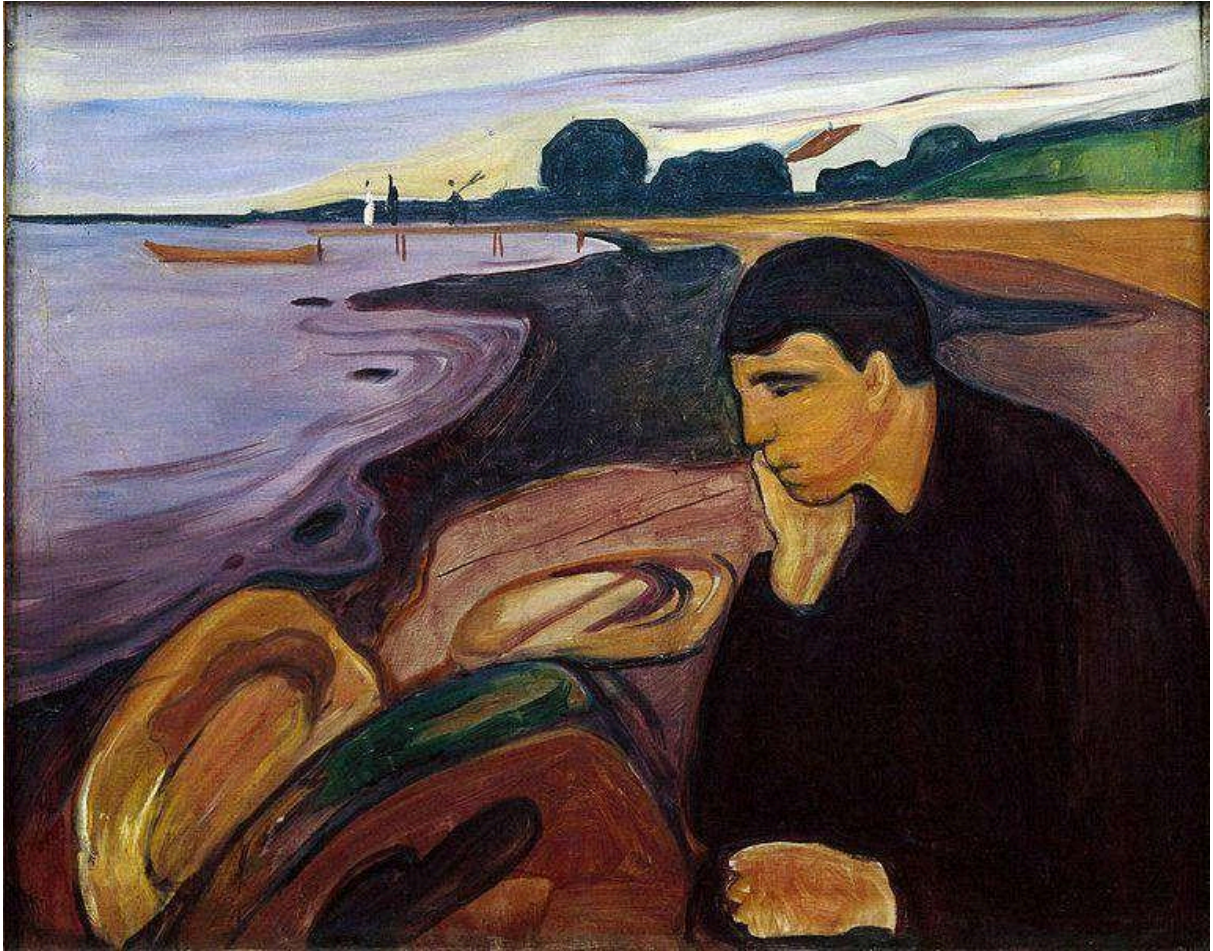
⁸⁵ Jean Starobinski, *op. cit.*, p.199.

cabeça à mão. Starobinski refere ainda: «Adivinha-se a perda, que porém permanece infinita. Estamos na presença de uma melancolia essencial».⁸⁶



Edvard Munch, *Melancolia III*, xilogravura, x cm, 37,5 x 47,2 cm, Museu Folkwang Essen, 1902

⁸⁶ *Idem.* p. 199.



Edvard Munch, *Melancholia*, óleo s/ tela, 72 x 98 cm, coleção privada, 1891

Melancholia na Contemporaneidade

Edward Hopper nasceu em Nova Iorque, em junho de 1882. Reconhecido pelas suas representações realistas de natureza cinematográfica, apresenta-nos uma extensa obra de pintura a óleo, aguarelas e água-forte. Os temas, que reproduziam cenas do quotidiano americano, distinguiam-se pelas oscilações entre interiores de edifícios e paisagens urbanas ou rurais, entre os mistérios da natureza e os marcos da civilização: bombas de gasolina, passagens de níveis, comboios, pontes e barcos.



Edward Hopper, *Gasolina*, óleo s/ tela, 66,7 x 102,2 cm, Museu de Arte Moderna de Nova York, 1949

O caráter obstinado pela execução metódica e intencional, que se poderia prolongar durante meses, pode conferir-se nos seus estudos preliminares às pinturas onde anotava pequenos apontamentos de cor e luz. Mas, mesmo que as intenções formais do pintor fossem pensadas para ser executadas milimetricamente, o acabamento técnico das figuras e das superfícies demonstra fragilidades, ao nível das proporções anatómicas e da sutileza geral do tratamento dos corpos e perspectivas.

As narrativas das suas representações transmitem sensações psíquicas, abstratas, hipnotizantes que motivam o observador a desejar ou esforçar-se por compreendê-las. Toda a sua imagética é um espelho das percepções psíquicas, da presença solitária de Hopper, verificável até na sua vida pessoal. A melancolia da cidade deserta, os momentos de passagem nos comboios, as pessoas constrangidas no ambiente doméstico evocam uma sensação de abandono e de vazio, que se perpetua, que se verifica, tanto no espaço quanto nas personagens, e há uma ligação contínua, uma comunicação entre estes dois elementos: um parece a extensão do outro, no reino do silêncio e da solidão. Desde a abrupta arquitetura não habitada, com os seus rígidos limites impostos pelas perspectivas espaciais, às figuras absortas, que não interagem, intimamente concentradas sobre si mesmas, no seu processo psíquico. A própria luz «que tem um efeito alienador e, ao mesmo tempo, focalizador»⁸⁷ incide sobre o espaço e intensifica a imobilidade das figuras. Nas representações melancólicas de Edward Hopper «não há qualquer margem para a ironia ou sequer para o devaneio simples da imprevisível gargalhada, o que levou muitos autores a ver nelas uma certa incomunicabilidade e uma solidão que poderão caracterizar a vida

⁸⁷ José Carlos Pereira, *Olhar e Ver: 10 Obras para Compreender a Arte*, Lisboa: Arranha-Céus, 2010 p. 121.

moderna».⁸⁸ As figuras parecem perdidas na narrativa, abandonada pelo pintor. O tempo cristalizado cultiva o silêncio que se perpetua na presença densa e espessa dessa imensidão. Hopper realiza a *estranhalização* de cenas quotidianas vulgares nos seus quadros, as pessoas solitárias e os espaços vazios infindáveis são densos de melancolia.

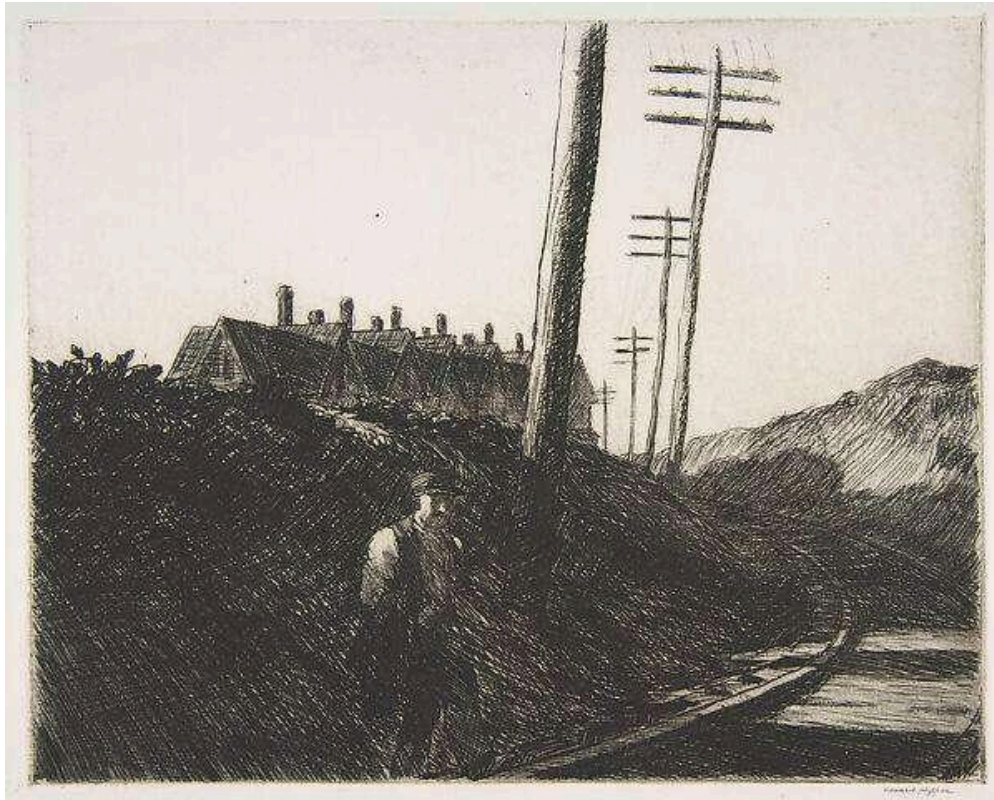


Edward Hopper, *Evening Wind*, água-forte, 24 x 27 cm, Museu Metropolitano de Arte, 1921



Edward Hopper, *Night on the El Train*, água-forte, 30,2 x 31,4 cm, Museu Metropolitano de Arte, 1922

⁸⁸ *Idem*, p. 176.



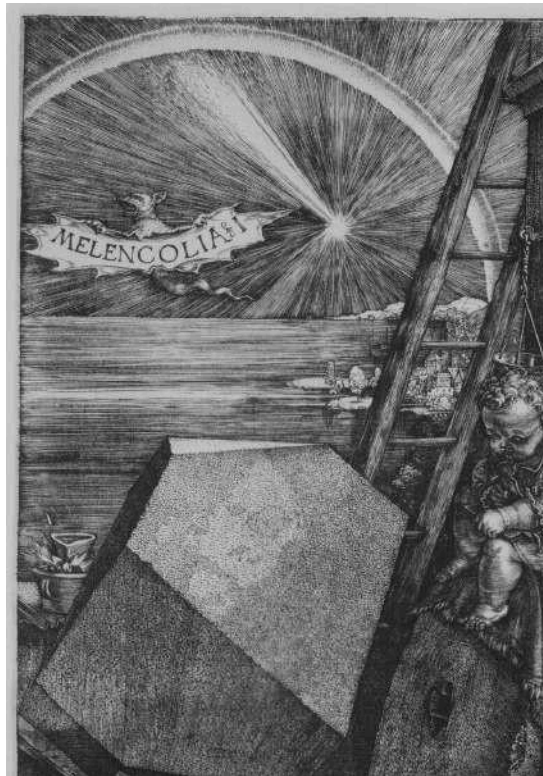
Edward Hopper, *The Rail Road*, água-forte, 19,9 x 24,9 cm, Museu Metropolitano de Arte, 1922

Hoje, séculos XX e XXI, a melancolia assume-se pela distância e individualização de um mundo cada vez mais alienado, pelas repercussões, como vimos já, da Segunda Guerra Mundial.

Anselm Kiefer apresenta-nos uma vasta obra em escultura e pintura com dimensões exacerbadas, numa perspectiva filosófica romântica muito influenciada por Novalis, mas também por Heidegger e pela poesia de Paul Celan. Os escombros, a ruína, as reverberações da guerra, mais especificamente a memória coletiva da Alemanha no Holocausto, são motivos recorrentes no seu trabalho. Recorre muito a objetos de uso quotidiano, colados diretamente nas superfícies cobertas com um grau elevado de densidade matérica: chumbo, vidro, tinta, palha, e inclusive algumas inscrições de desenho e escrita. Serve-se normalmente da fotografia como mediadora, ou seja, trata-a como um esboço preliminar que será destruído para que depois surja a pintura. Aliás, solicita frequentemente uma vasta produção de arquivos fotográficos da história e da cultura da Alemanha, com particular ênfase na presença da Segunda Guerra Mundial, prestando homenagem ao povo judaico pelo sofrimento gerado. Materializa a história não como uma sátira política, mas sugerindo uma experiência de questionamento ontológico: como é que cada um de nós reagiria perante aquele contexto, naquelas circunstâncias? Também é criador de uma diversidade imensa de trabalhos mais pequenos, nomeadamente aguarelas. Mas não fiquemos por aqui: Kiefer

deambula de um extremo ao outro: estúdios onde trabalha, dos quais aproveita a área para reconstruir totalmente o espaço, transformando-o numa obra de arte total, como por exemplo em Barjac. Outra particularidade é o uso do livro como objeto. Os livros constituem quase sessenta por cento das suas obras. Para além da influência da literatura, verificamos que, durante o processo criativo, numa fase muito inicial de busca de inspiração, o artista recorre muitas vezes ao método de retirar, aleatoriamente e sem ver, um livro da estante para este lhe despertar a ideia concreta de um caminho a explorar na obra.

A instalação de Anselm Kiefer no Palazzo Ducale, na bienal organizada pelos museus cívicos, que coincide com a 59ª Bienal de Veneza, integra uma série de pinturas com dimensões enormes ao longo da Sala dello Scrutinio que dialogam com as pinturas anteriores, as quais se perderam no incêndio de 1577, e num confronto de durabilidade com a própria exposição. O título, retirado dos escritos filosóficos do veneziano Andrea Emo (1902-83), *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, traduzido significa: «estes escritos, quando queimados, poderão lançar um pouco de luz». A luz refere-se à sabedoria, à transformação por via do conhecimento, e está conectada com o fogo (do incêndio) mas também com a água (de Veneza).



Detalhe da obra de Dürer, *Melancholia I*



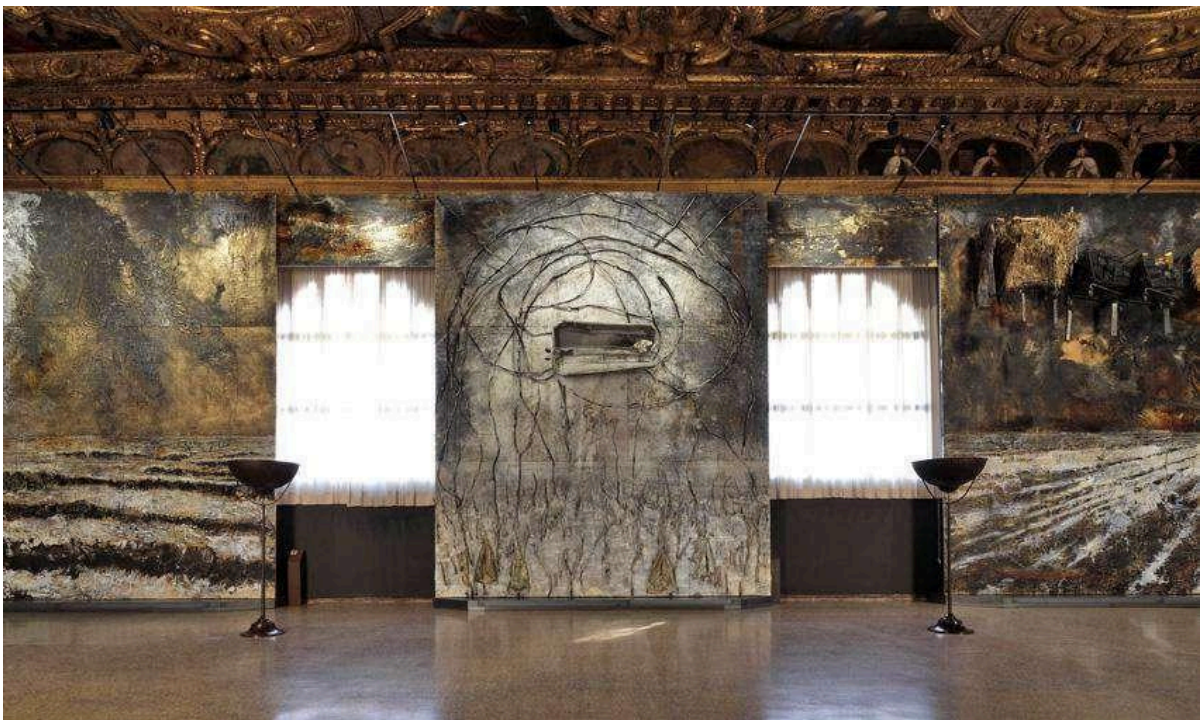
Detalhe da obra de Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Palazzo Ducale, Veneza, 2023



Detalhe da obra Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Palazzo Ducale, Veneza, 2023



Detalhe da obra Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Palazzo Ducale, Veneza, 2023



Detalhe da obra Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Palazzo Ducale, Veneza, 2023



Detalhe da obra Anselm Kiefer, *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Palazzo Ducale, Veneza, 2023



Anselm Kiefer, *Der Rhein (Melancholia)*, xilografia, 374 x 330 cm, coleção privada, 1982-2013



Anselm Kiefer, *Palette*, óleo, goma-laca, emulsão, papel e pregos s/tela, 290,5 × 400 × 3,5 cm, 1981

O fundo indecifrável, opaco de tons frios e cinza azulado, é determinante para o relevo do fio preto que sustenta a paleta carregando sete chamas de cada um dos lados, e atravessa toda a composição. A paleta de Anselm Kiefer é um motivo recorrente na sua obra; o artista refere: «O uso da paleta representa a ideia do artista conectando o céu e a terra. Ele trabalha aqui, mas olha para cima. Ele está sempre movendo-se entre os dois reinos. Os artistas são como os xamãs, que, quando meditavam, sentavam-se numa árvore para se suspenderem entre o céu e a terra. A paleta pode transformar a realidade sugerindo novas visões. Ou poderíamos dizer que a experiência visionária encontra o seu caminho para o mundo material através da paleta.»⁸⁹ Por outro lado, as sete chamas poderão simbolizar o perigo relacionado com a Alemanha nazi da Segunda Guerra Mundial.

⁸⁹ Anselm Kiefer *apud* TATE. *Palette*, 1981. [Consult. 23 Out. 2025]. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-palette-ar00613>.

II. O Tempo Suspenso: Investigação Prática — *A Espera*

1. Breve resumo

O título desta parte da investigação refere-se à espera — o gerúndio de um fazer-obra; aqui devo evidenciar a espera no sentido de atenção, de uma abertura. Aqui falo da espera da criação, do momento kairótico (de kairós, noção grega que descreve um instante de tempo, o momento oportuno, a ocasião certa, contrariamente a *cronos*, termo que vem de cronologia), quando a nossa consciência está presente no momento e a experiência desse momento nos vai transformar enquanto seres humanos de algum modo na cronologia do tempo, através da conceção da obra.

No decorrer das experiências de projeto, pela experimentação gráfica (desenho, incisão, impressão) e plástica (matéria, corpo), é com incentivo que pretendo apresentar a documentação do trabalho desenvolvido, tanto no laboratório de gravura como no estúdio de pintura. Para tal, é necessário apresentar tanto as obras que integram os projetos como o seu processo envolvente, respetivamente.

A expressão visual da minha prática artística é uma mescla integrada de várias áreas, muito centrada na gravura, no desenho e na pintura. Os campos de experimentação, de cada um destes domínios, expandem-se para lá da sua categorização no seu sentido tradicional que, como sabemos, consiste em colocar tinta, riscar ou gravar uma superfície bidimensional. Vão-se contaminando e entrelaçando intermitentemente, até com outros tipos de registo (fotográfico, por exemplo). Assim sendo, não nos vamos debruçar mais sobre o isolamento destas definições. Isto significa que a documentação proposta não foi escolhida propositadamente de forma cronológica, ou por áreas, mas sim pelas sequências de trabalho prático que poderiam fazer sentido no decorrer do texto, sem um comprometimento muito definido. E vai estruturar-se, por questões de simplicidade, em torno dos seguintes núcleos essenciais: começando pela gravura e por aquilo que o seu processo influenciou; posteriormente, passamos para os projetos em torno da pintura, tanto na apresentação dos projetos propriamente ditos como no desenvolvimento do seu processo criativo, nos capítulos seguintes.

Outra questão que poderá ser importante de referir é a produção de sentido das obras, que pode ocorrer tanto em grupo quanto isoladamente. Esse sentido manifesta-se, frequentemente, nos projetos expositivos que agrupam as obras com base na mesma intenção ou perspetiva. No entanto, há exceções: obras que não se encaixam em nenhuma “família”, como se fossem fragmentos ou aforismos, mas habitam nelas os mesmos temas e a mesma produção de sentido.

Deste modo, esta parte destina-se a partilhar o diálogo em relação aos motivos e gestos intencionais dos projetos, e a dar abertura ao pensamento que os envolve – apesar de conhecermos a dificuldade ou, se quisermos, a impossibilidade de explicar uma obra: «se um quadro pudesse ser explicado não precisaria de existir».⁹⁰ E a complexidade acresce

⁹⁰ Heron Nogueira. *Pintar Cometas: A Luz e Os Dias*. Trabalho de Projecto, Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2023, p. 94.

quando é o próprio autor, pois este expressa-se pelas próprias obras, a ter de fazê-lo por outro meio, neste caso, esta escrita. Iremos debruçar-nos sobre tudo o que poderá ser clarificado sobre o trabalho de estúdio e a produção da obra. Tentar compreendê-las consiste numa espécie de orientação dentro do fazer artístico, também, para que este não nos paralise ou consuma por completo, enquanto autores.

Particularmente, este projeto começou com o despertar de uma curiosidade e inquietação pela contemplação melancólica das ruínas de uma fábrica abandonada, os seus locais em deterioração, a sensação da passagem do tempo, na sua vertente física que é possível verificar visualmente como referência para chegar ao Tempo, à sua associação metafórica com a experiência ontológica do ser humano. Experiência persistente, relativa à sua efemeridade e à finitude do ser, a essa pergunta existencial muito antiga, que percorre toda a história do humor negro e, como vimos, em estreita relação com a arte. Experiência, ainda, que particularmente sempre me perseguiu: onde consegui dar forma e perceber realmente o impacto da sua importância pela primeira vez — pelo menos de modo consciente — foi na Unidade Curricular *Artes Plásticas* do primeiro semestre da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, tendo, gradualmente, ganho a amplitude que podemos ver demonstrada a seguir.⁹¹

Vamos observar na experimentação plástica do meu trabalho poético, e na base teórica até aqui desenvolvida, que o denominador comum é a passagem do tempo, concretamente na (des)reconstrução da ruína, das obras que são corpos em ruína, mas que metaforicamente e ontologicamente perseguem a questão existencial que perturba o melancólico desde sempre. Quando falo de ruína, refiro-me às características de degradação, de uma coisa que já foi familiar (que já acolheu pessoas que se uniram numa intimidade específica). Ruína, portanto, neste sentido: de descaracterização gradual, de fricção de pólos entre jogos ascendentes e descendentes, entre destruição e construção, entre estrangeiro e familiar. Vejo ruínas em todo o lado. Não são apenas lares degradados ou monumentos da Antiguidade Clássica. São material ou essência em transmutação, que se aproximam do fim, ou de um recomeço. Nós, humanos, somos o espelho dessa reconstrução, física e existencial. Moldamos a vida que nos molda a nós, nessa contínua afirmação de tempo que passa, veloz como nas representações vorazes de Saturno a comer os filhos. E deixamos rasto, na criação e na destruição. A intimidade do lar, a fragilidade da construção edificada pela mão humana (que morre com a sua ausência e o seu cuidado, com o peso do tempo), desempenha, assim, um papel fundamental na criação da imagética deste projeto, pois sugere a maior preocupação do ser, a insolúvel contradição da existência (a de sermos finitos mas passarmos a vida sentindo ou precisando de sentir que somos imortais — Freud diz que só sabemos que somos finitos a partir da morte do outro, que nós é próximo – ou

⁹¹ O processo de trabalho nessa Unidade Curricular, logo, insisto, no ano inicial, entre 2018-2019, com o Professor Tomás Santos Maia e o Professor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra, foi fundamental como metodologia: desta me servi até agora, conscientemente, para a criação da obra. Tal metodologia consiste na seguinte sequência de ações: recolher (investigar), criar e expor. Deu-se em *Artes Plásticas* o desafio de escolher um local a partir do qual consequentemente o registássemos, privilegiando a experimentação plástica de modos variados, abrindo campos de possibilidades e atribuindo importância à parte final do processo, a expositiva, na qual dávamos a ver o nosso trabalho. Este simples método organizou notavelmente as prioridades dos “pequenos” artistas. Agora é uma prática diária, pois fundou alicerces metodológicos que considero úteis e seguros para a base criativa e a experimentação.

acrescentando sentido).

Conhecemos a dificuldade da concretização de uma obra de arte, pela inspiração que é em si indomável, pelos seus ritmos irregulares processuais e sobretudo pela diferença entre a imagem imaginada e a realização final. No sentido em que nenhuma obra se acaba, e Kiefer tem isso muito presente no seu discurso: «as pinturas estão sempre em processo (...); eu não estou interessado num fim».⁹² Para terminar esta breve introdução ao projeto artístico (mostrado nas próximas páginas), vou servir-me das palavras do cantor e compositor americano Tom Waits, que partilha a grandiosidade desse desafio com estas palavras:

«Compor é como traduzir. Imensas coisas inesperadas podem acontecer a tudo aquilo que tem de fazer a enorme viagem desde o cérebro à ponta dos dedos. Por vezes ponho-me a ouvir os meus discos e penso: meu deus, como a ideia original era tão melhor do que esta mutação a que chegámos!... O que agora procuro fazer é agarrar imediatamente o que aparece e procurar mantê-lo vivo. É como transportar água com as mãos. Queremos levá-la toda e, às vezes, quando chegamos ao estúdio, descobrimos que já não resta nenhuma».⁹³

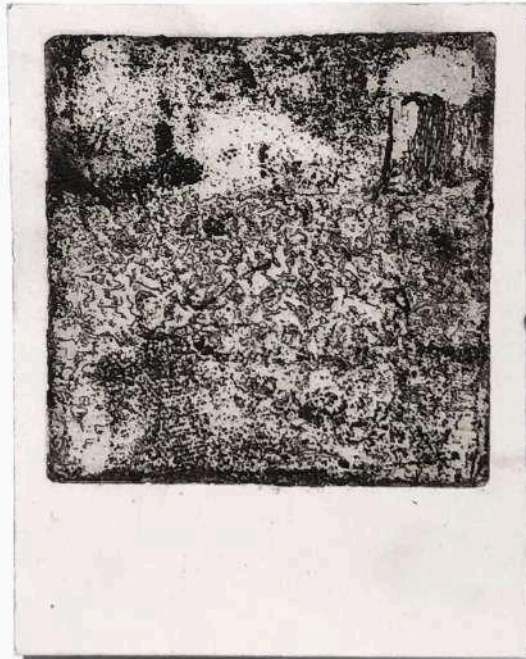
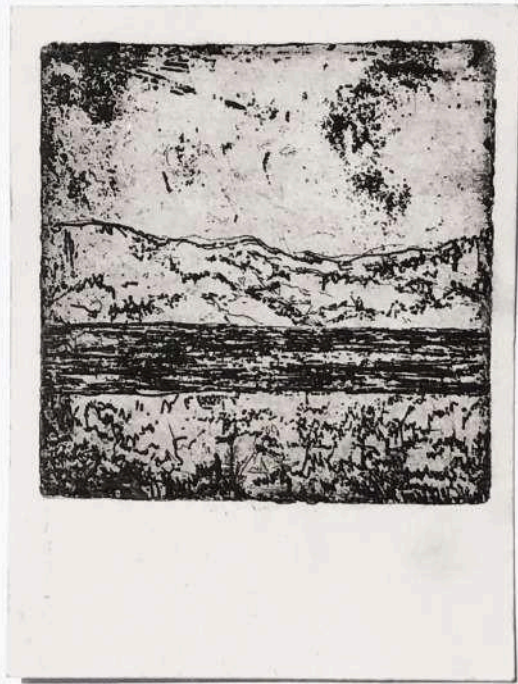
⁹²Anselm Kiefer. «Anselm Kiefer on Work and Process | Interview | Louisiana Museum of Modern Art.» Louisiana Museum of Modern Art, 2010. [3:26] <https://www.youtube.com/watch?v=lzBf6tlbSCo> Consult. em [28 Out.]

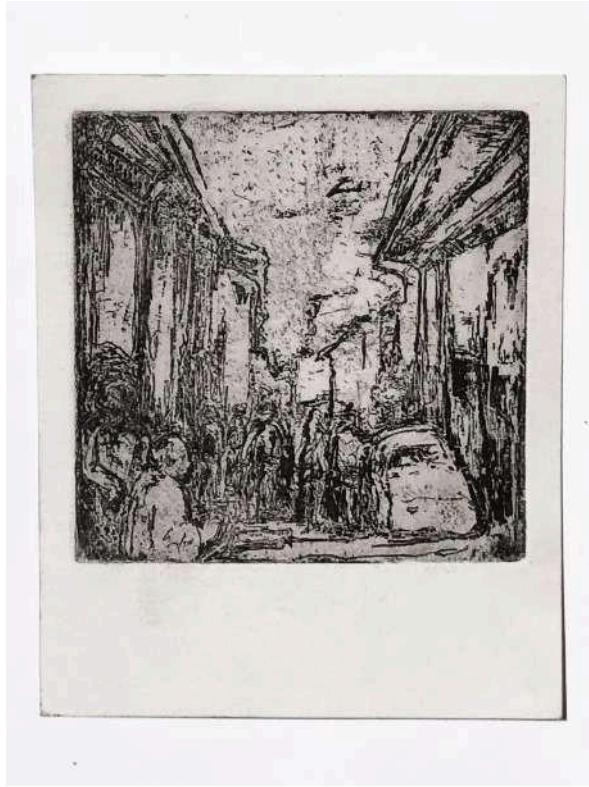
⁹³ Tom Waits. *Nocturnos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989, p. 28.

2. Obras

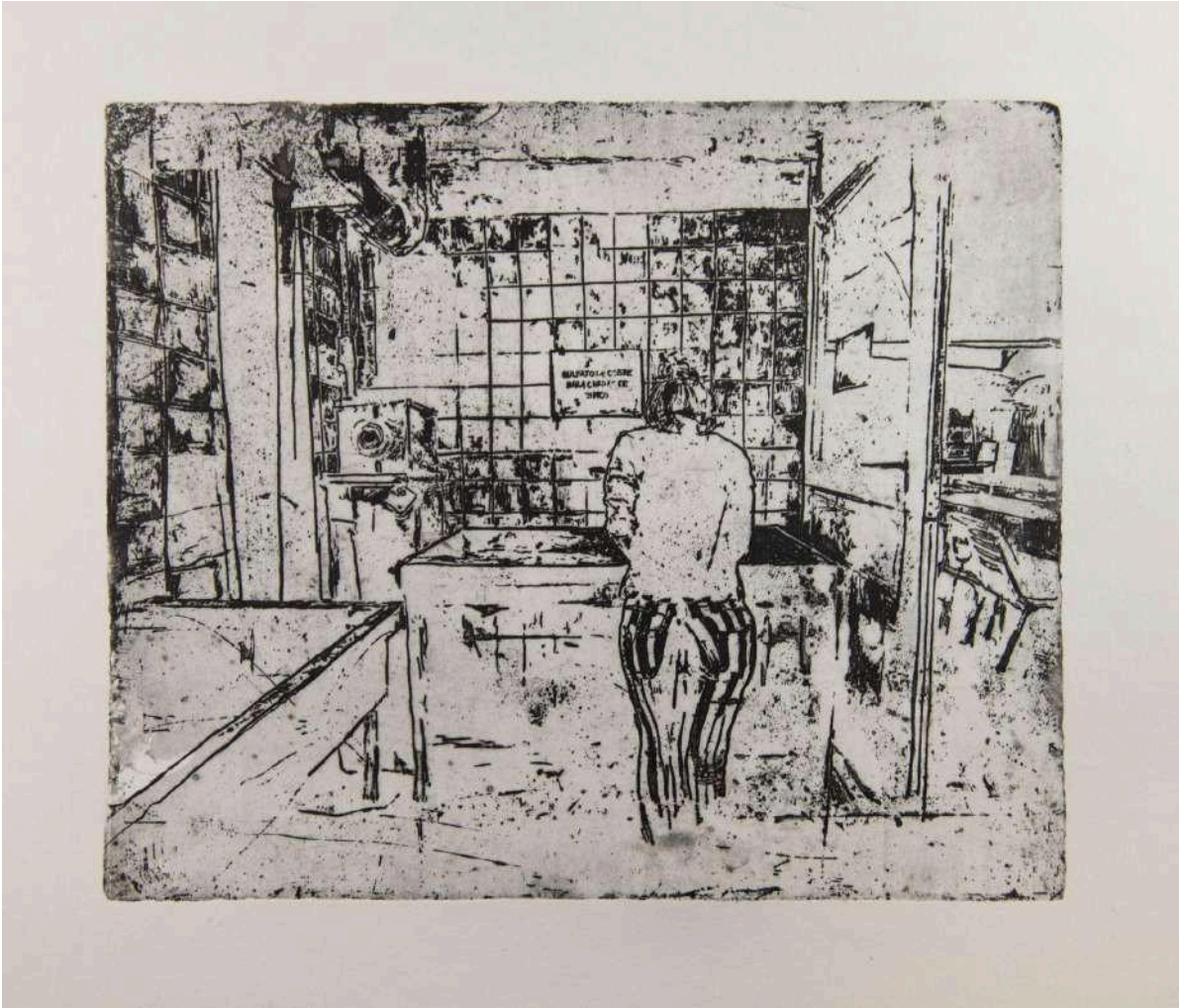
2.1. Verniz mole



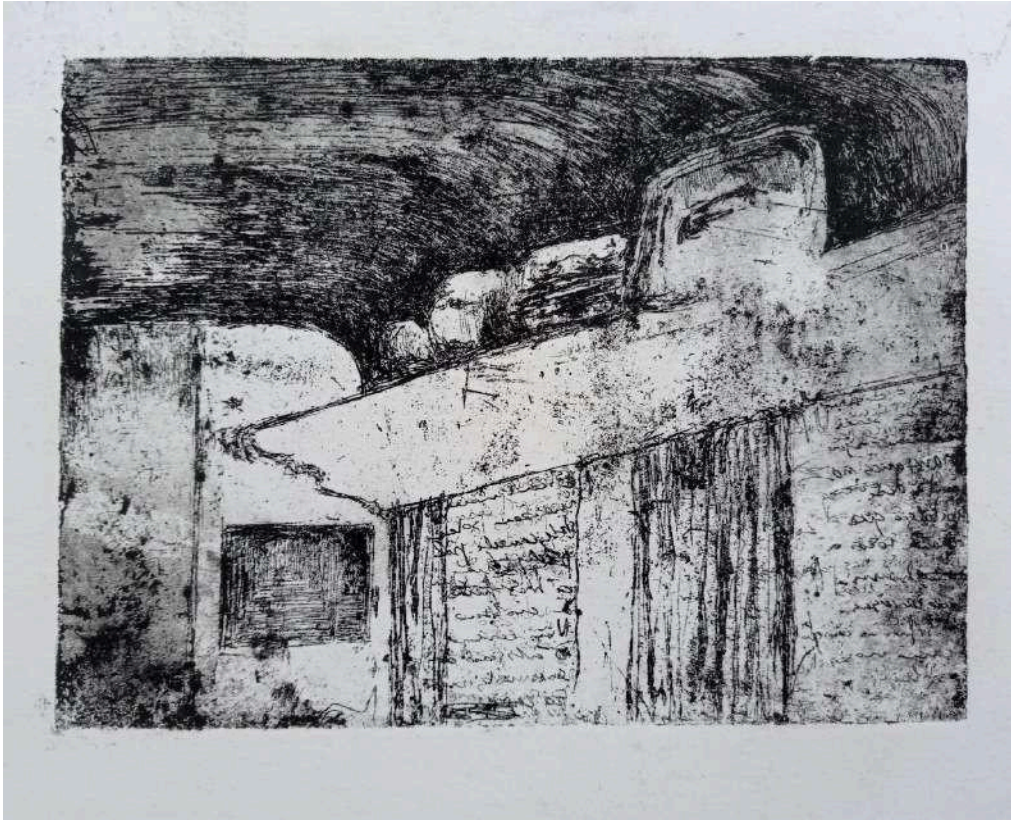




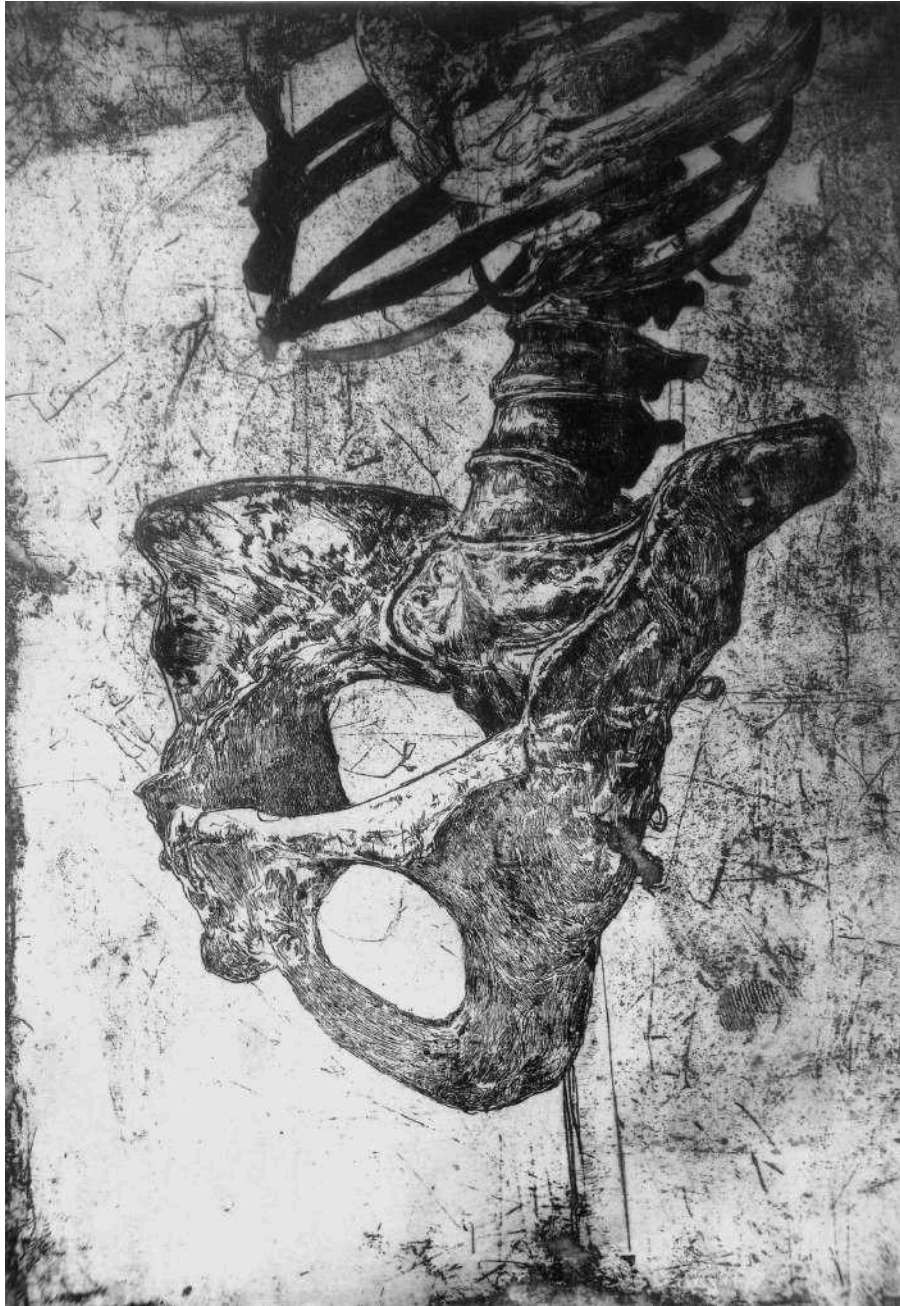
Lúcia Fernandes, *Déjà Vu*, 2022, conjunto de gravuras, impressão de verniz mole s/papel, 11 x 9 cm (cada), Ed.1/30



Lúcia Fernandes, *No estúdio: Sulfato de Cobre para Chapas de Zinco*, impressão de verniz mole s/ papel, 159 x 45 cm, 2022, Ed 3/4



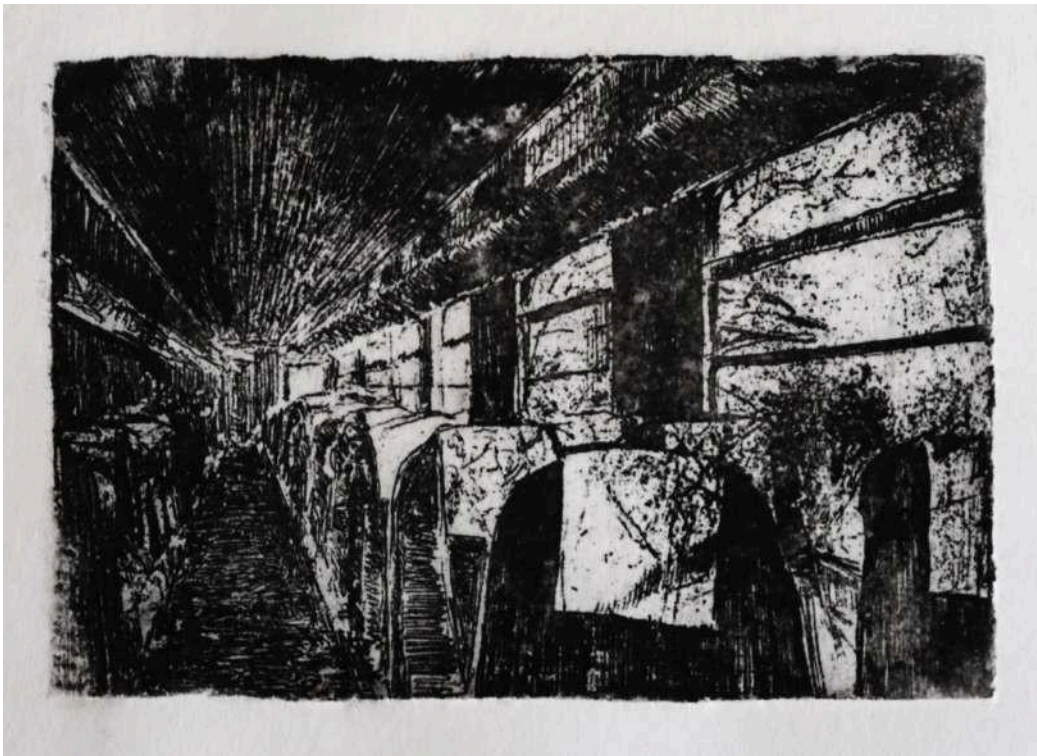
Lúcia Fernandes, *Garantia Perpétua do Provisório*, verniz mole s/papel 14, 8 x 21 cm, 2022, Ed. 4/4



Lúcia Fernandes, *Fragmento*, impressão de verniz mole s/ papel, 42 x 29,7 cm, 2023, Ed. 3/10



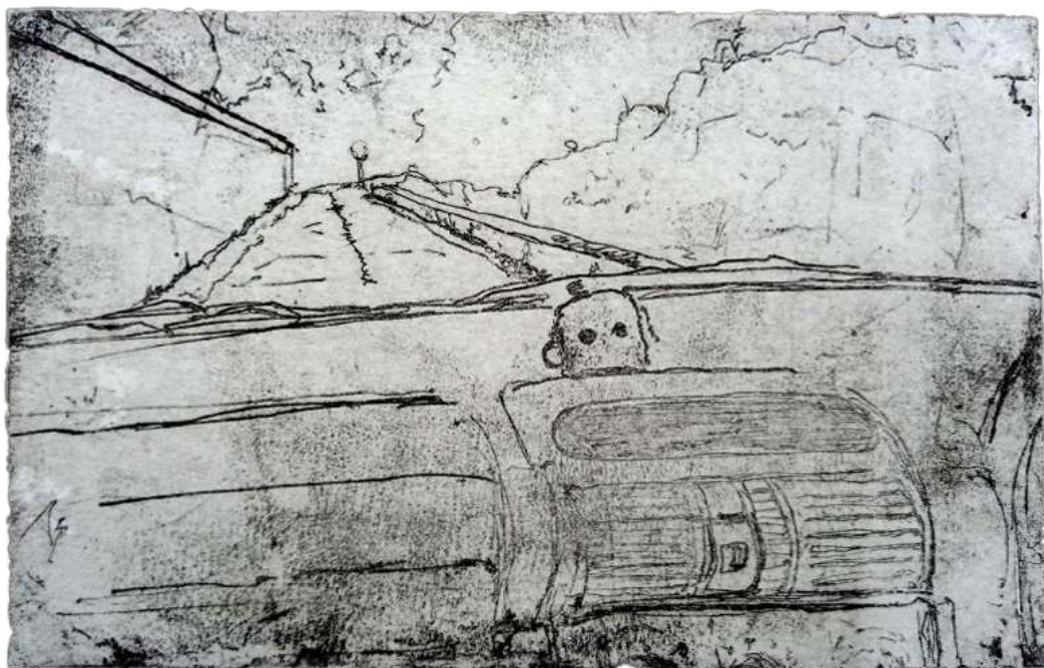
Lúcia Fernandes, *Camus*, 9,5 x 13,5 cm, impressão de verniz mole s/papel, 2023, Ed. 1/4



Lúcia Fernandes, *Ronda Noturna*, impressão de verniz mole s/papel, 9,5 x 13,5 cm, 2023, Ed. 1/10



Lúcia Fernandes, Sem título, impressão de verniz mole s/papel, 14 x 8 cm, 2023, Ed. 1/10



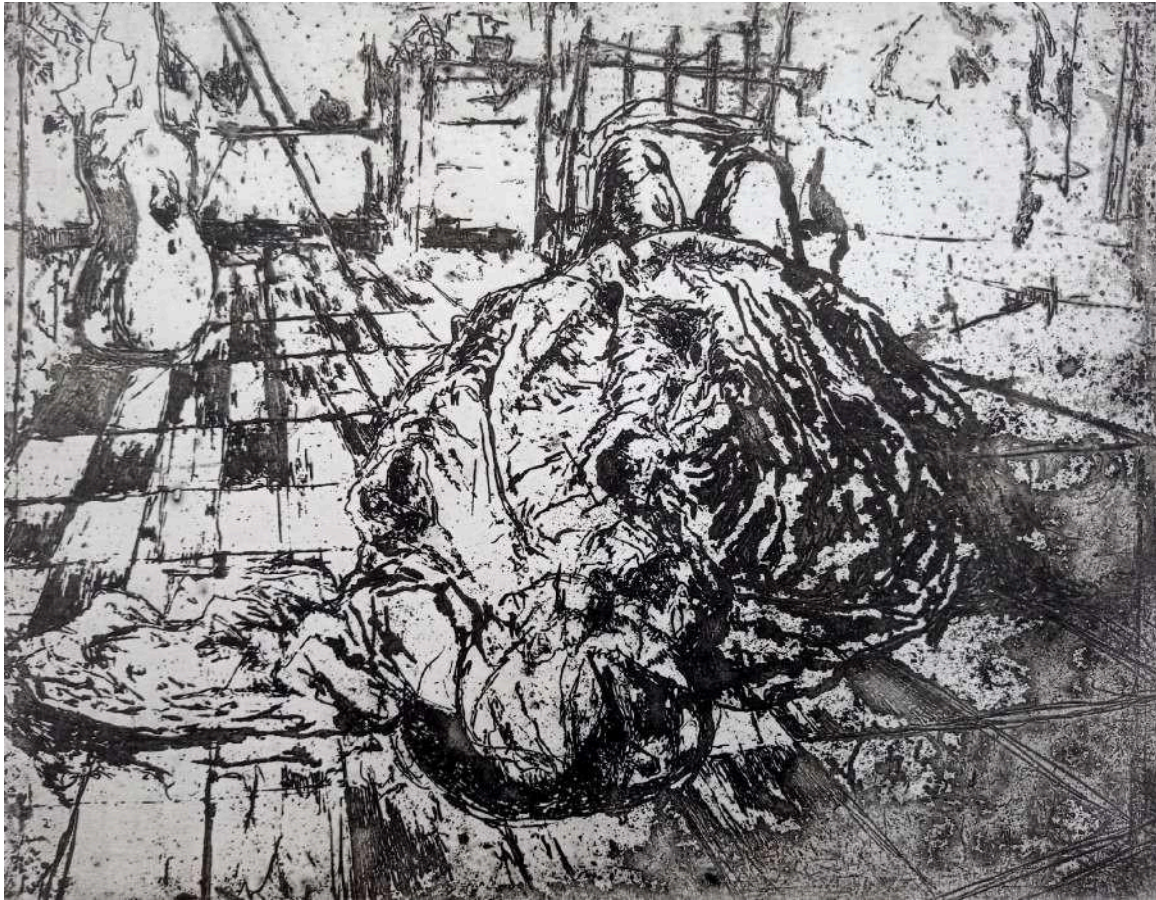
Lúcia Fernandes, Sem título, impressão de verniz mole s/papel, 8 x 14 cm, 2023, Ed. 1/10



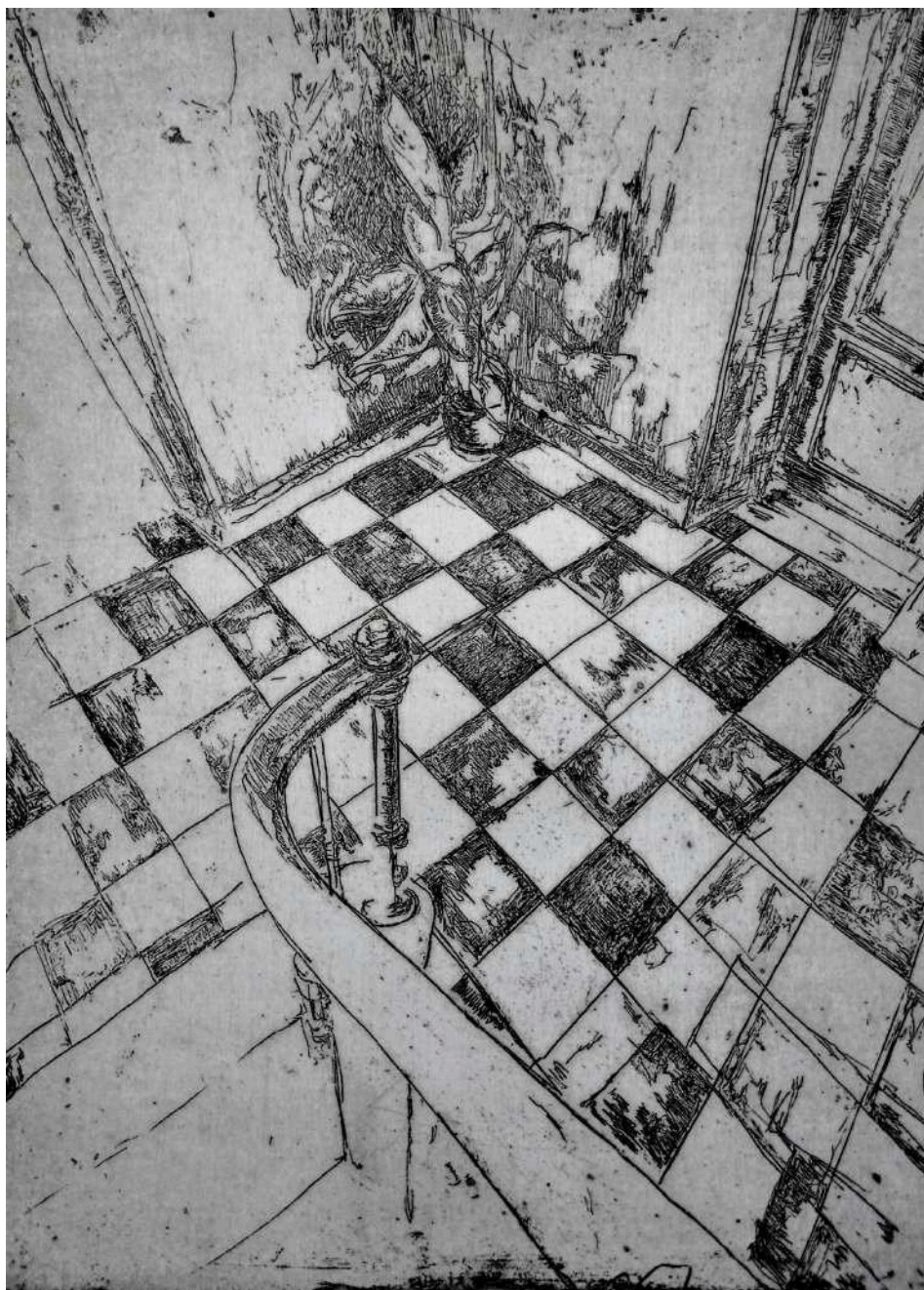
Lúcia Fernandes, Os Girassóis, verniz mole s/papel, 21 x 21 cm, 2021, Ed. 2/4



Lúcia Fernandes, Os Girassóis II, verniz mole s/papel, 21 x 21 cm, 2021, Ed. 2/4

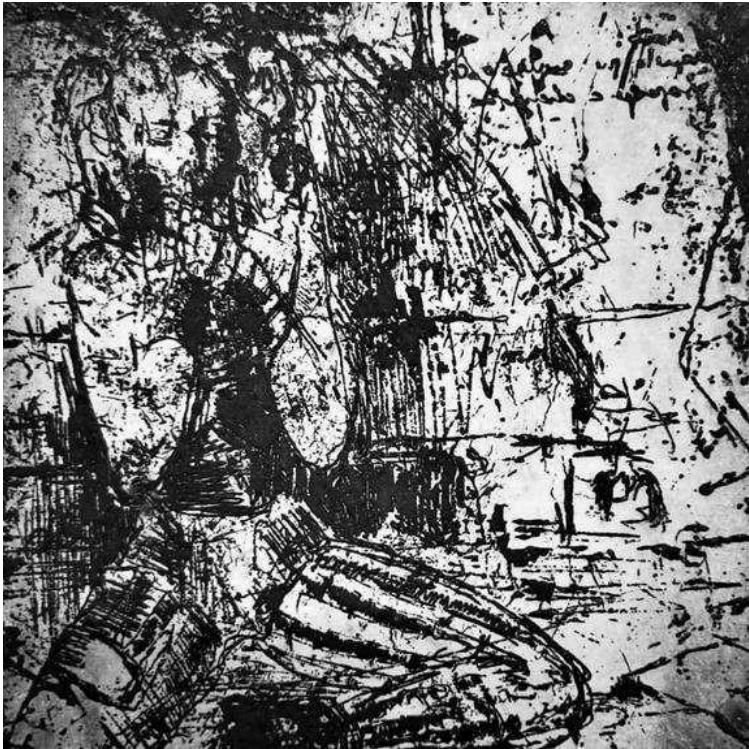


Lúcia Fernandes, *O Lago da Mãe de Magritte*, verniz mole s/papel, 21 x 29,5 cm, 2022, Ed. 1/2



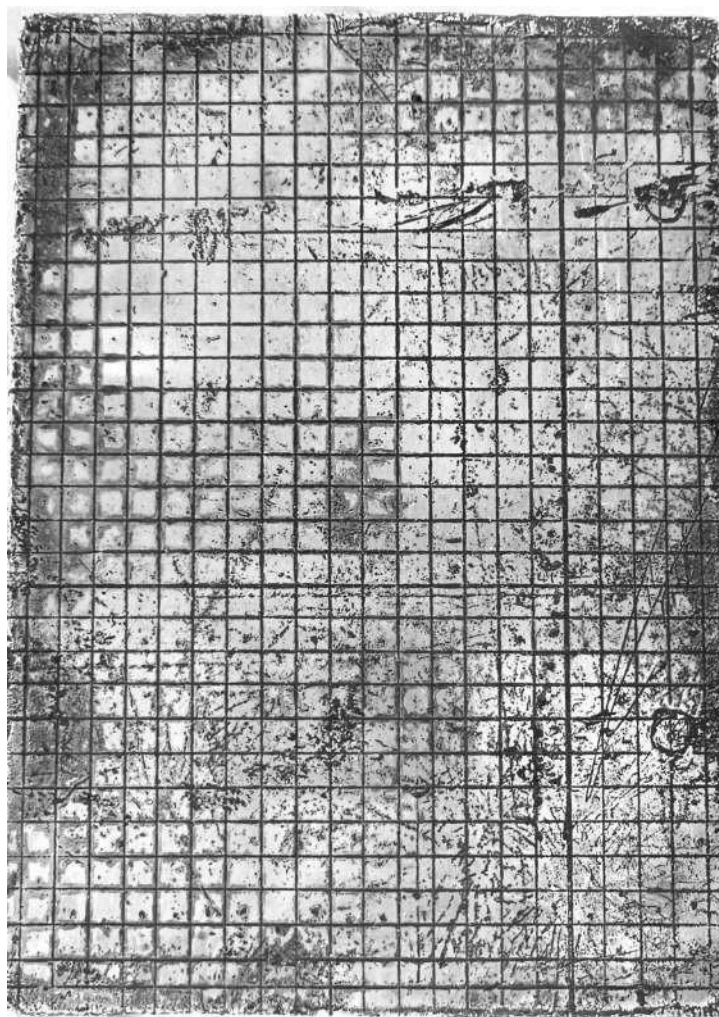
Lúcia Fernandes, *Milhões de Vozes Ecoam nas Memórias de uma Velha Casa*, verniz mole s/papel, 21 x 29,5 cm, 2022, Ed. 1/2







Lúcia Fernandes, *No 6º andar*, conjunto de gravuras,
impressão de verniz mole s/papel, 12 x 12 cm (cada), 2022, Ed. 1/10



Lúcia Fernandes, Sem Título, chapa de zinco, 10 x 12 cm, 2023.



Lúcia Fernandes, Sem título, impressão de verniz mole s/papel, 10 x 14 cm, 2022, Ed. 1/10



Lúcia Fernandes, Sem título, impressão de verniz mole s/papel, 10 x 14 cm, 2022, Ed. 1/10

2.2. Ponta-seca



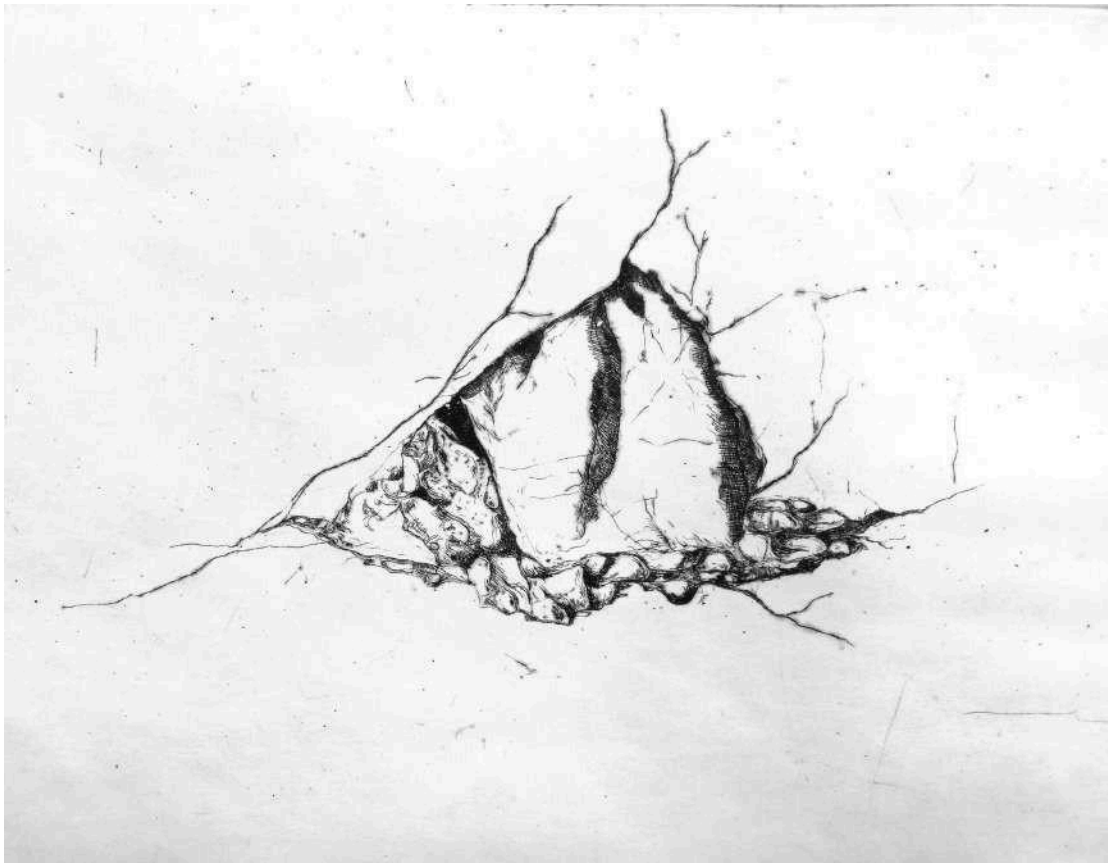
Lúcia Fernandes, *Liminaridade I*, impressão de ponta-seca s/papel, 21 x 14 cm, Ed. 1/2



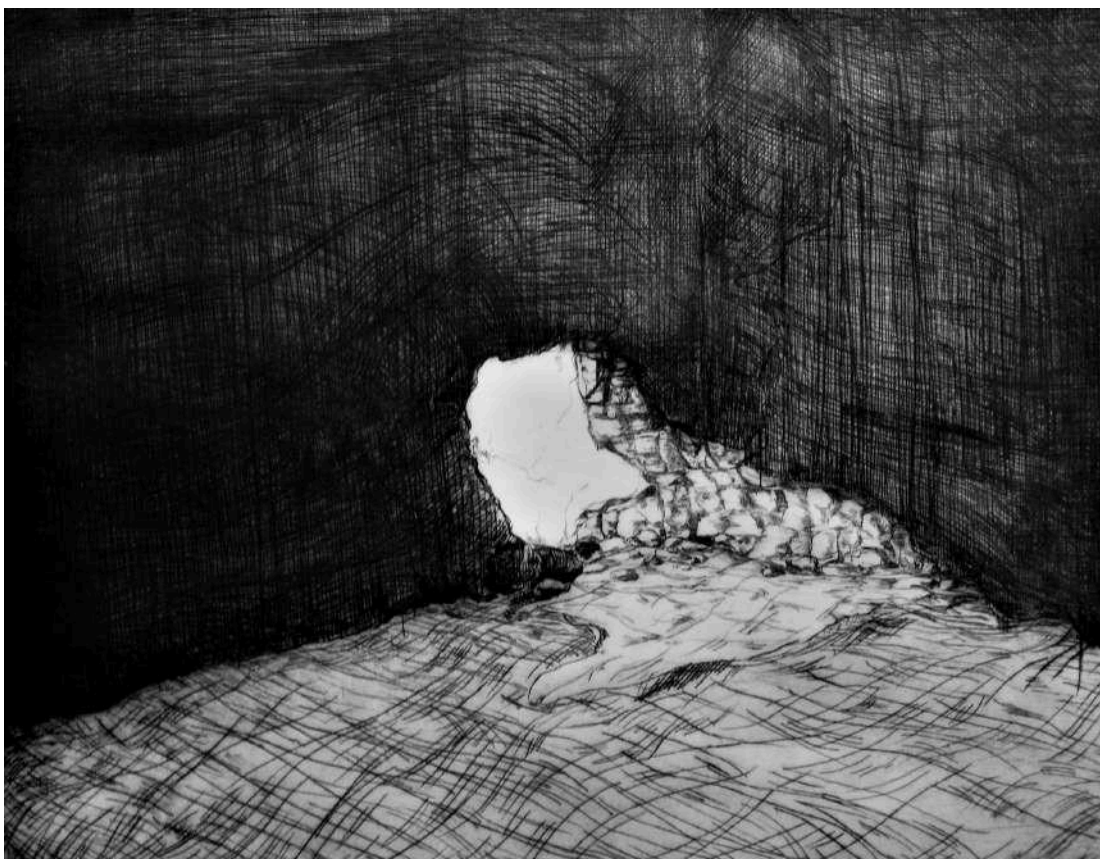
Lúcia Fernandes, *Liminaridade II*, impressão de ponta-seca s/papel, 21 x 14 cm, 2020, Ed.1/2



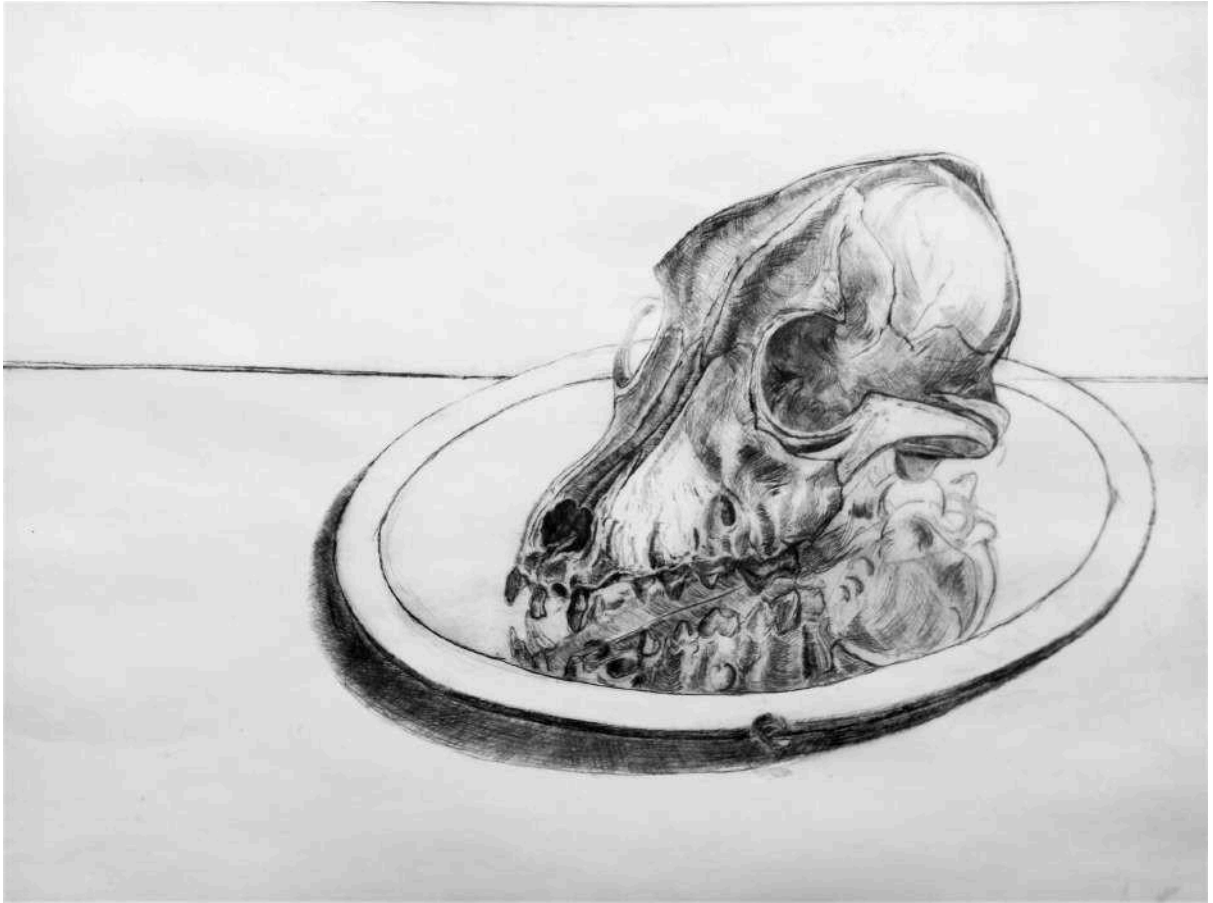
Lúcia Fernandes, Sem título, impressão de ponta-seca s/papel, 21 x 14 cm, 2020, Ed.1/1



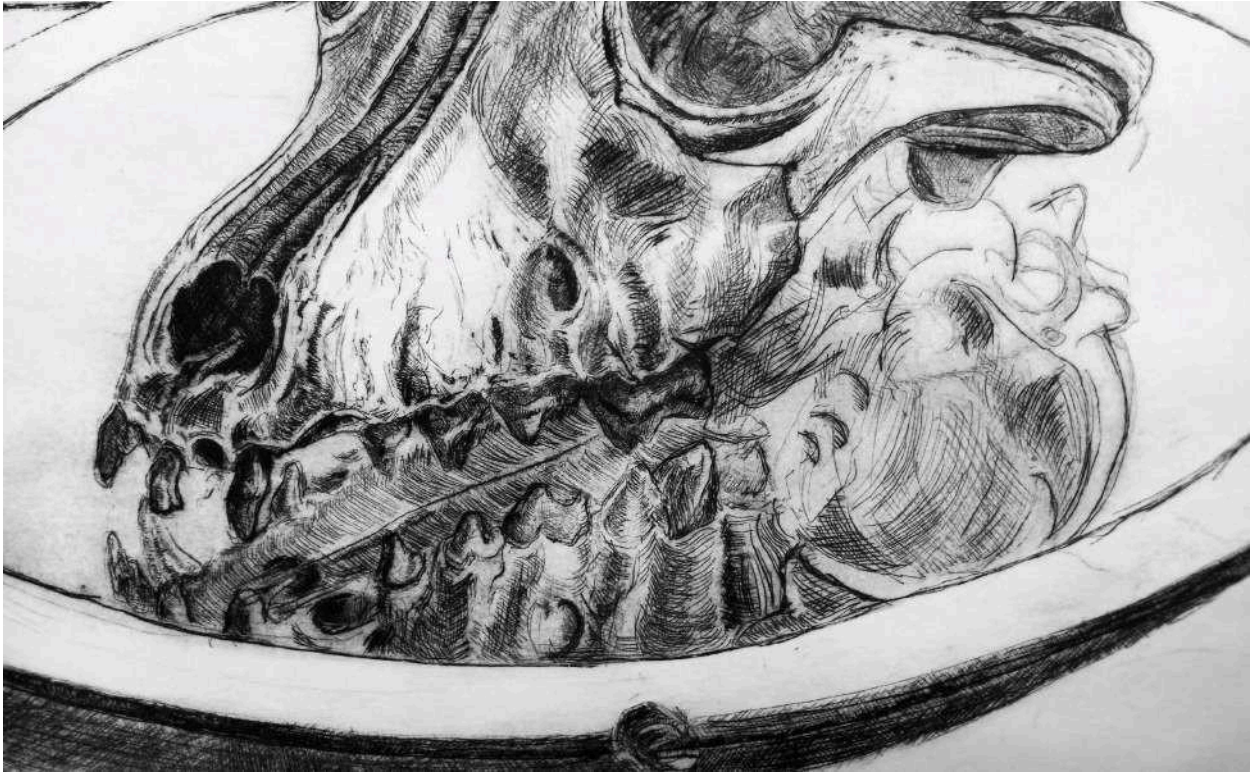
Lúcia Fernandes, *Nostalgia da Luz I*, impressão de ponta-seca s/papel, 14 cm x 21 cm, 2020, Ed. 1/1



Lúcia Fernandes, *Nostalgia da Luz II*, impressão de ponta-seca s/papel, 14 x 21 cm, 2020, Ed. 1/1



Lúcia Fernandes, *O Fim*, impressão de ponta-seca s/papel, 21 x 29,7 cm, 2020, Ed. 1/1



Detalhe da obra *O Fim*

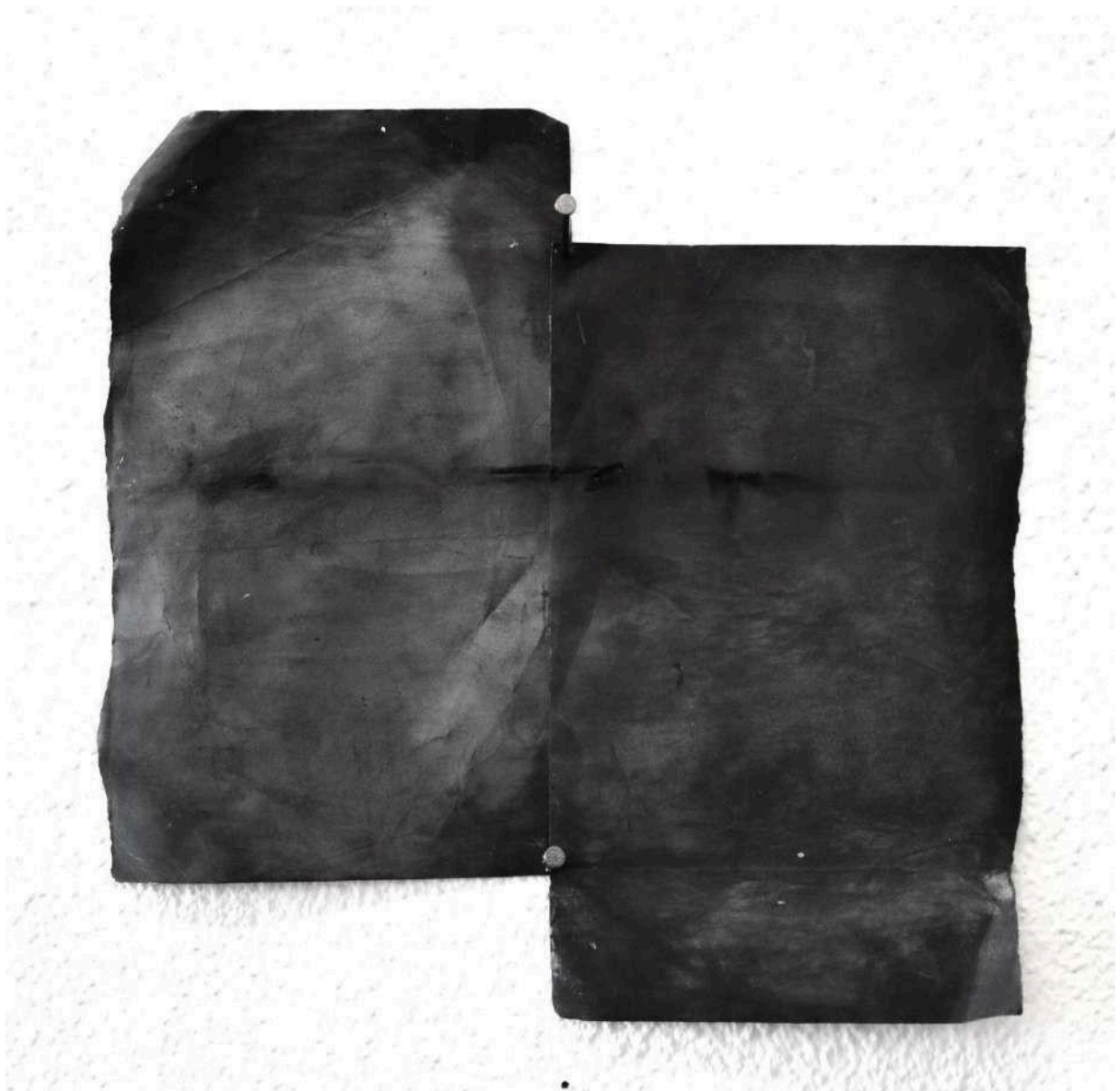
2.3. As Lixas



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 27 x 26,5 cm, 2023



Detalhe da obra precedente



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 27 x 26,5 cm, 2023



Detalhe da obra precedente



Lúcia Fernandes, *Espelho*, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 12 x 20 cm, 2023



Lúcia Fernandes, *Maria Edwanda*, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 20 x 26 cm, 2023



Lúcia Fernandes, *Retrato*, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 14 x 26 cm, 2023



Lúcia Fernandes, *Pai*, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 14 x 23 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 13 x 11 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 11 x 13 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 7 x 20 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 13 x 11 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 11 x 13 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 13 x 7 cm, 2023



Lúcia Fernandes, Sem título, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 9 x 8 cm, 2023



Sem título, gesso acrílico, carvão e pó de zinco sobre lixas de água, 9 x 12 cm, 2023

2.4. Fotografia



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



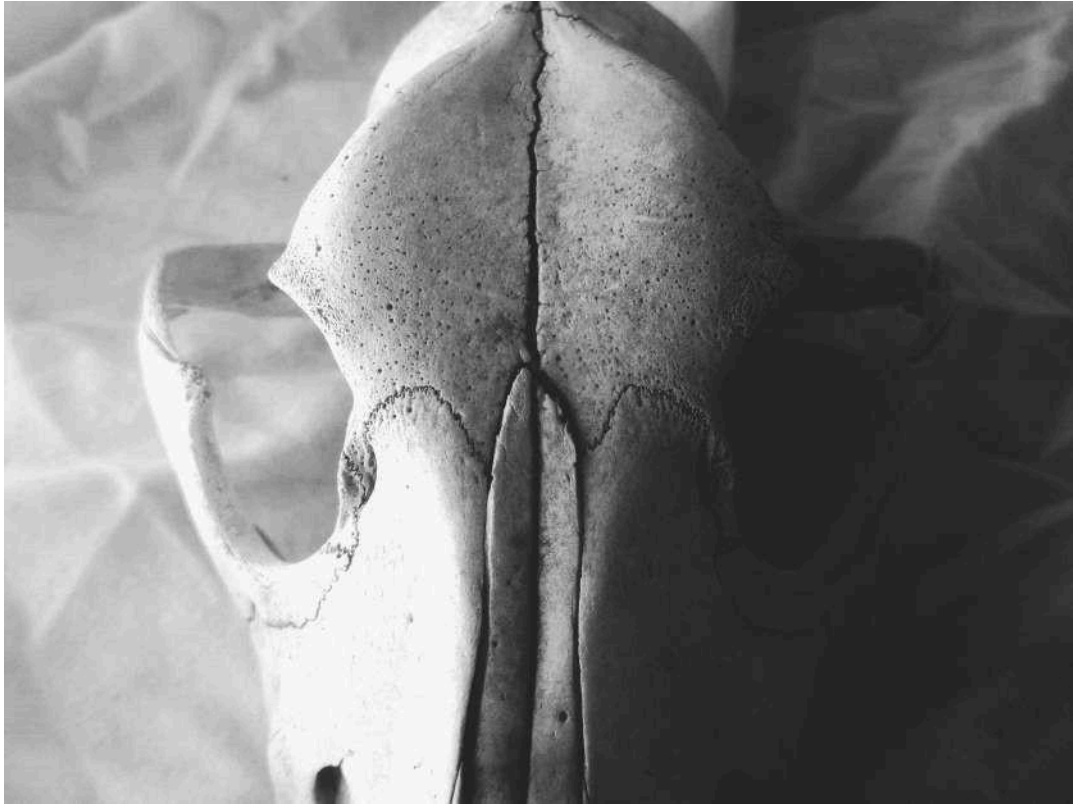
Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022

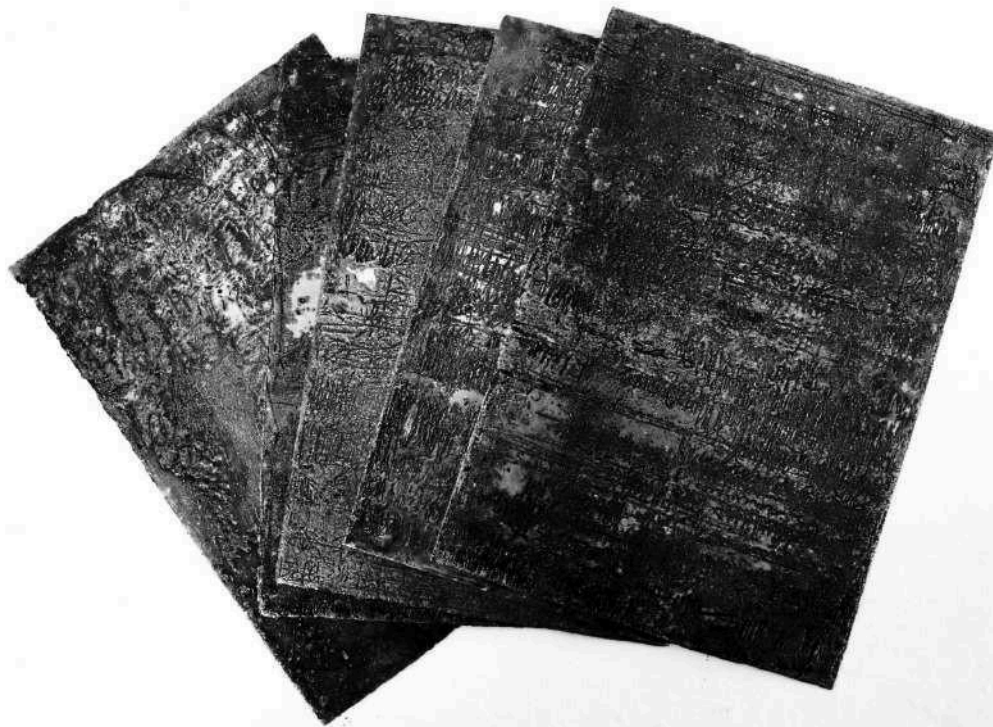


Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022

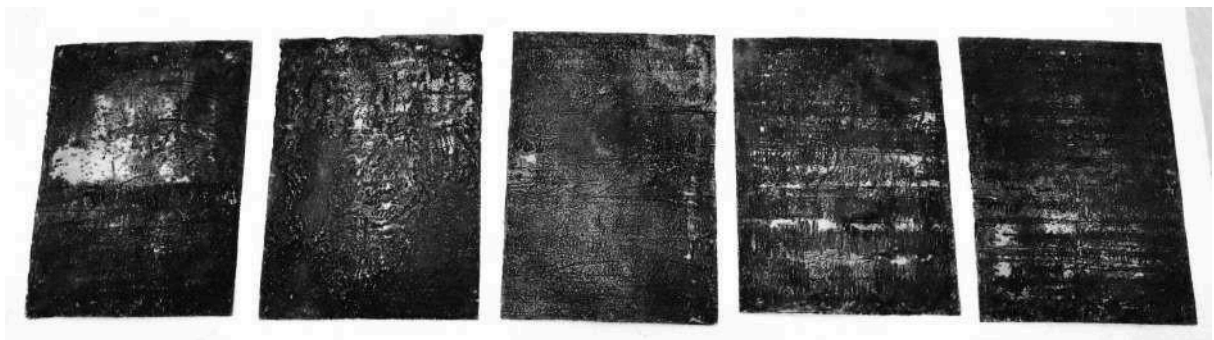


Lúcia Fernandes, Sem título, fotografia digital, 2022

2.5. Palimpsestos



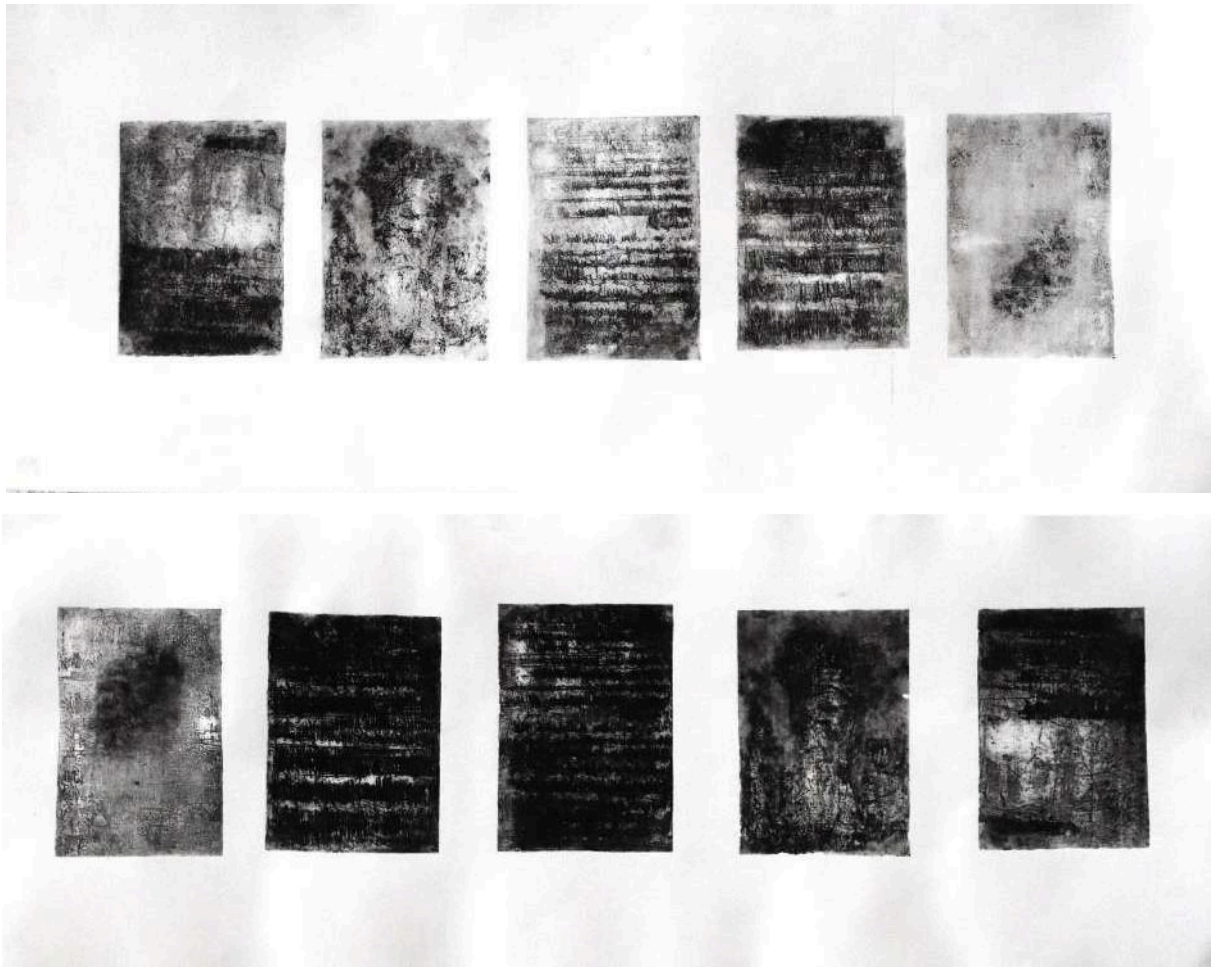
Lúcia Fernandes, Sem título, conjunto de chapas de metal, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, conjunto de chapas de metal, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, sem título, conjunto de gravuras, chapas de zinco corroídas em sulfato de cobre, 13,5 x 9,5 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, Sem título, impressão de verniz mole em papel, 26 x 70 cm, 2022



Lúcia Fernandes, Instalação da obra *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022: (Vista Geral)



Lúcia Fernandes, Instalação da obra *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022: (Vista Geral)



Lúcia Fernandes, Instalação da obra *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022: (Vista Geral)



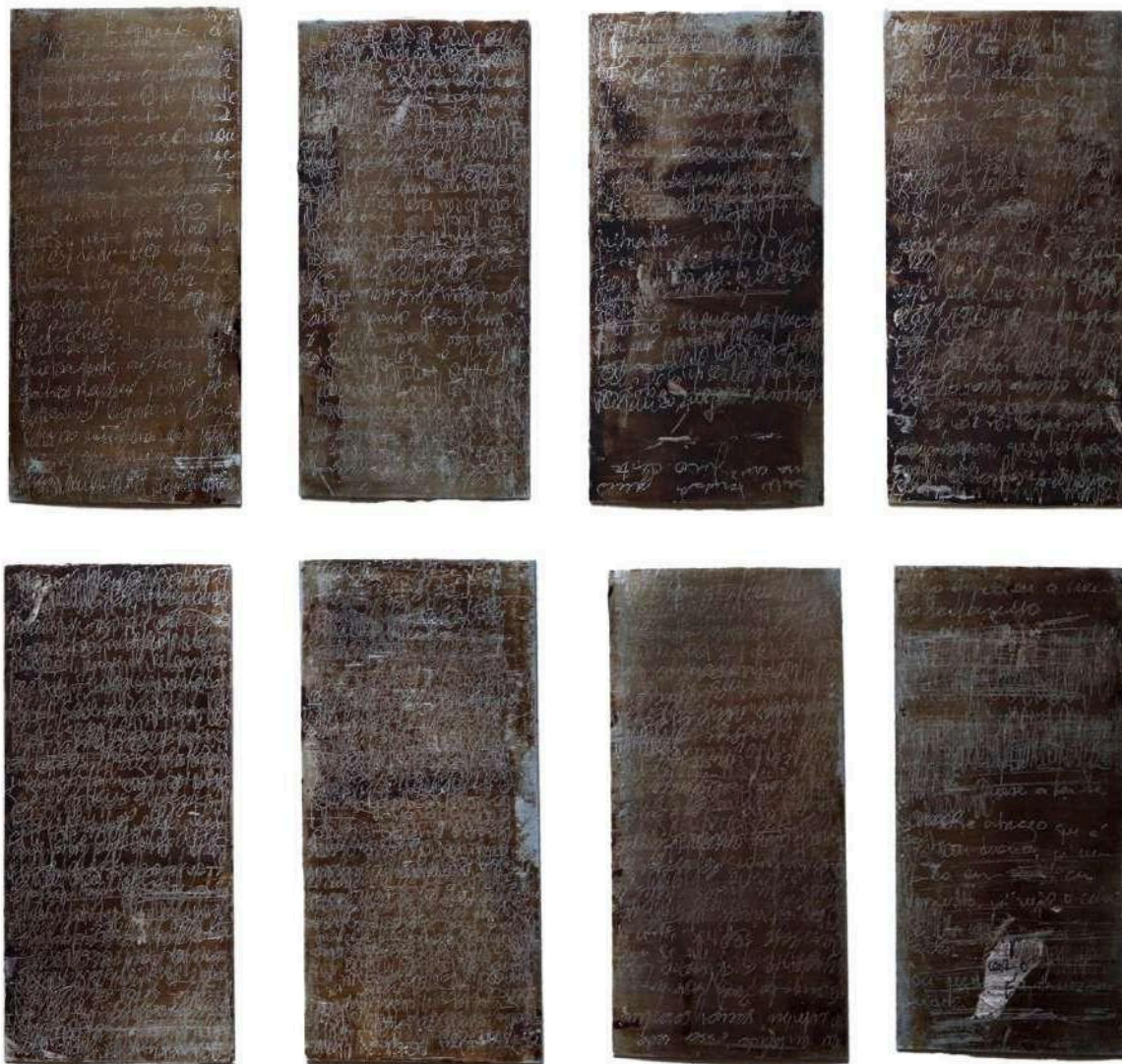
Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



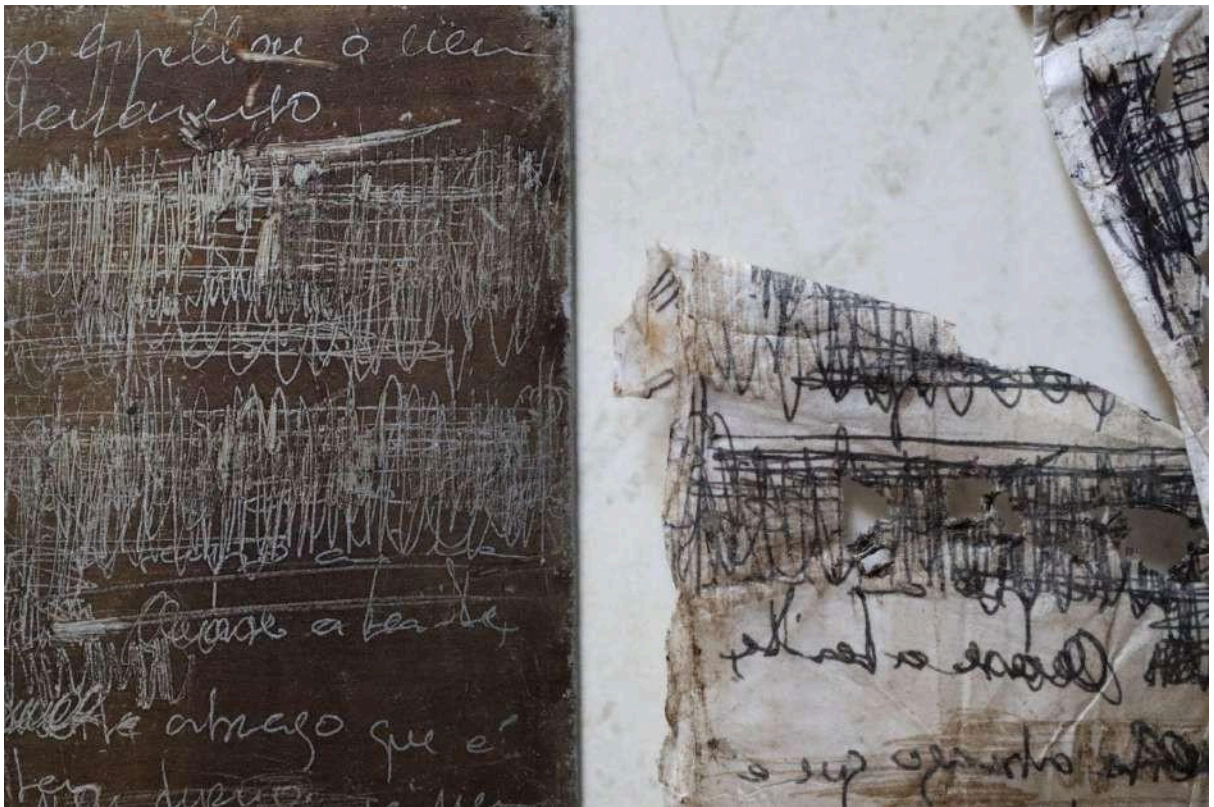
Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022: (vista dos crânios)



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022: (vista dos crânios)



Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, 59, 4 x 42 cm, verniz mole em metal e em papel de seda, 2022: (díptico)

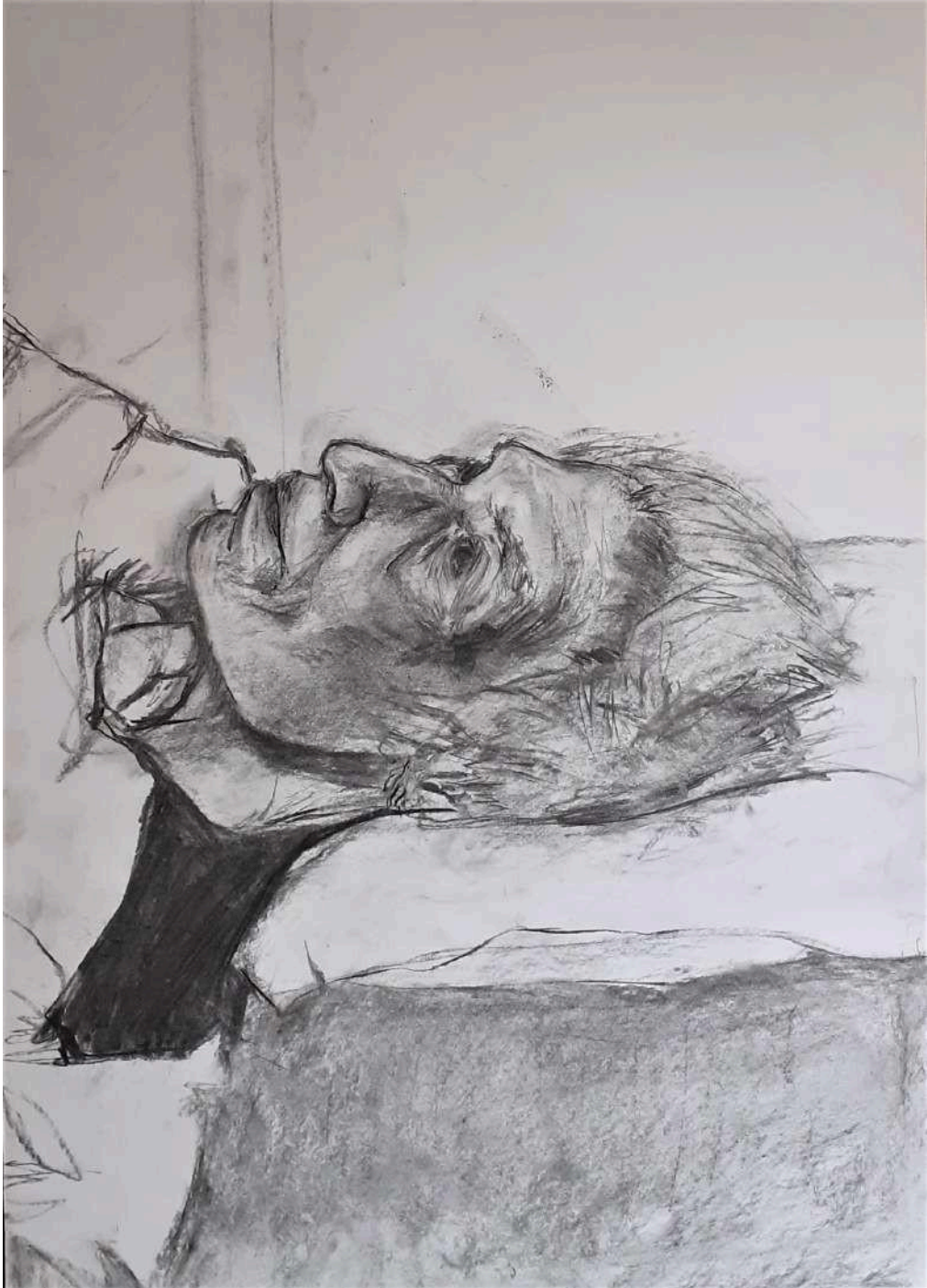


Lúcia Fernandes, detalhe obra instalativa: *Palimpsestos*, verniz mole em metal e em papel de seda, 12 x 6 cm (cada), 2022: (vista frontal dos crânios)

2.6. Cicatrizes de um Velho Discurso



Lúcia Fernandes, *Júlia I*, carvão vegetal s/ papel, 100 x 70 cm, 2020



Lúcia Fernandes, *Júlia II*, carvão vegetal s/ papel, 100 x 70 cm, 2020



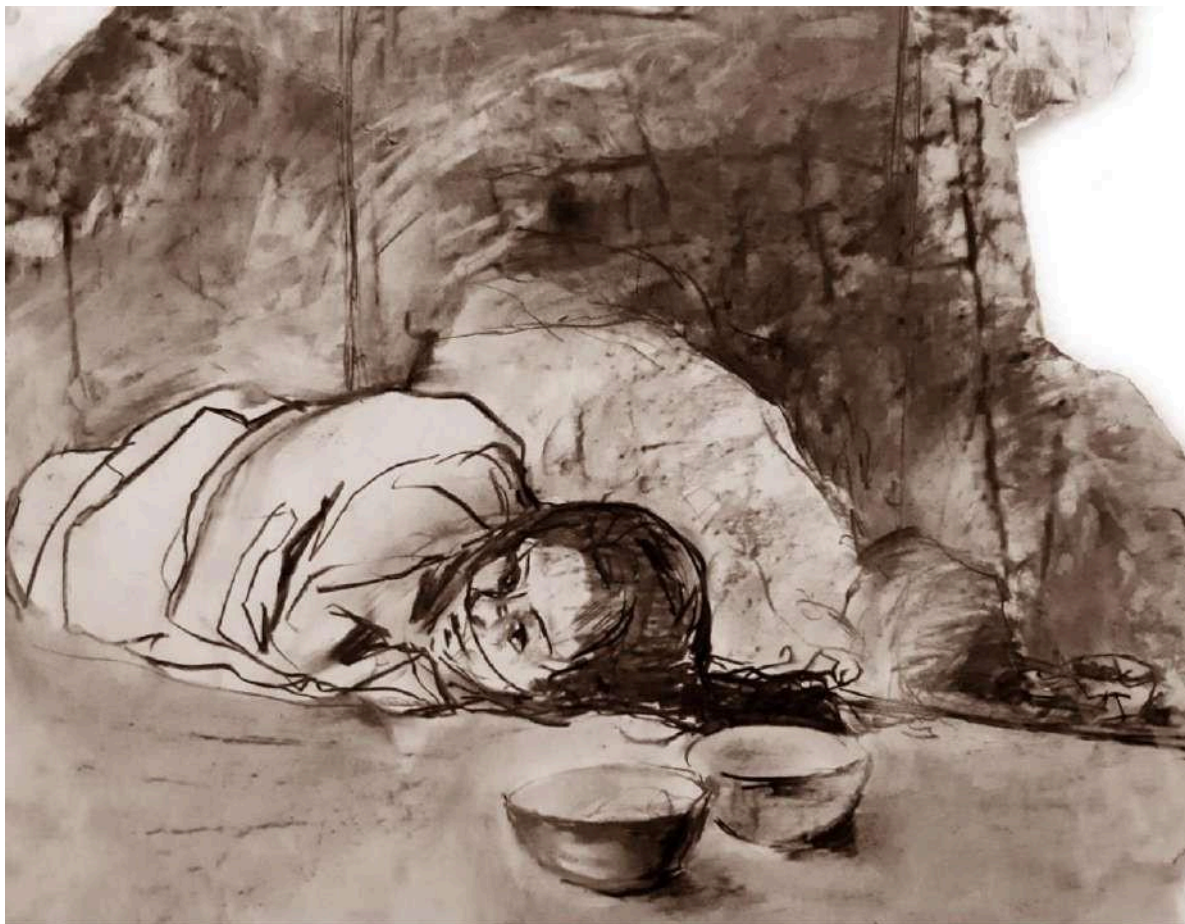
Lúcia Fernandes, *Júlia III*, carvão vegetal s/ papel, 100 x 70 cm, 2020



Lúcia Fernandes, *Entre as Flores e os Cacos Há Diversos Trevos*, técnica mista s/tela 100 x 70 cm, 2022

2.8. Os panos

2.8.1. *Intermitências*



Lúcia Fernandes, *Solidão*, carvão vegetal s/papel, 55 x 55 cm, 2021



Lúcia Fernandes, *Madrugada*, técnica mista s/tela, 110 x 125 cm, 2021



Lúcia Fernandes, *Deus Está em Coma*, técnica mista s/tela, 109 x 143 cm, 2021



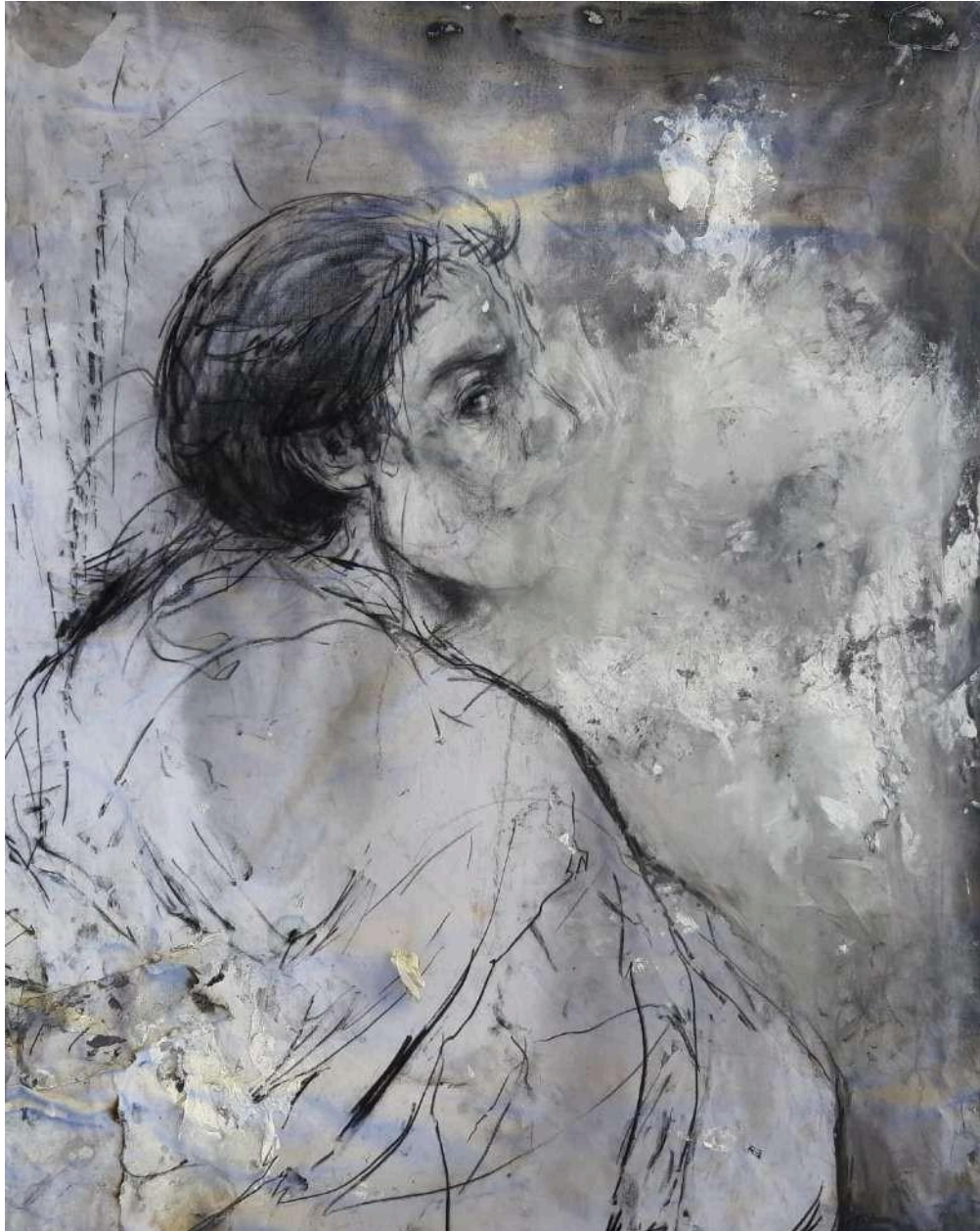
Lúcia Fernandes, *Saudade*, técnica mista s/tela, 118 x 110 cm, 2021



Lúcia Fernandes, *Dormência*, técnica mista s/tela, 110 x 105 cm, 2021



Lúcia Fernandes, *O Fascínio que o Terror Suscita*, técnica mista s/tela, 110 x 110 cm, 2021



Lúcia Fernandes, *Assombro*, técnica mista s/tela, 120 x 100 cm, 2021

2.8.2. O Pátio Fechou Para Obras



Lúcia Fernandes, *Small Print*, técnica mista s/tela, 113 x 170 cm, 2022



Lúcia Fernandes, *Um Dia de Barro*, técnica mista s/tela, 110 x 83 cm, 2022



Lúcia Fernandes, *Na Saúde e na Doença*, técnica mista s/tela, 200 x 166 cm, 2022



Lúcia Fernandes, *Ninguém Tem Tempo I*, técnica mista s/tela, 45 x 66 cm, 2022



Lúcia Fernandes, *Ninguém Tem Tempo II*, técnica mista s/tela, 45 x 66 cm, 2022



Lúcia Fernandes, *No Limiar do Desejo*, técnica mista s/tela, 130 x 203 cm, 2022



Lúcia Fernandes, *Buspirona 5mg*, técnica mista s/tela, 1,5 x 2,5 m, 2022

2.8.3. *Saudade e Hüzün*



Lúcia Fernandes, *Saudade*, técnica mista s/tela, 150 x 200 cm, 2022



Detalhe da obra *Saudade*



Detalhe da obra *Saudade*



Lúcia Fernandes, *Hüzün*, técnica mista s/tela, 190 x 200 cm, 2022

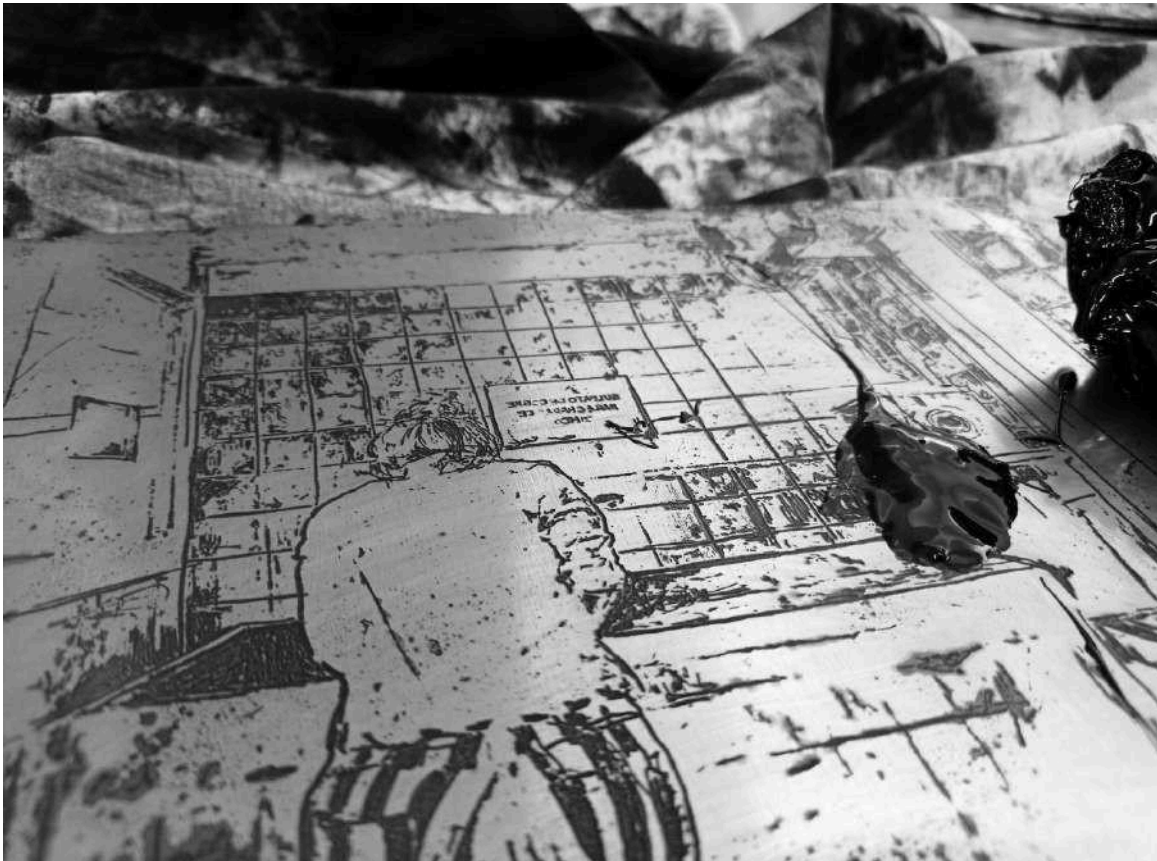


Lúcia Fernandes, *New Born*, tríptico, técnica mista s/ tela, 33 x 26 cm (cada), 2022.

3. Apresentação de Projetos e Processo Criativo

3.1. Reflexões Sobre a Prática Artística (*viagem-atelier*)

3.1.1. O *atelier*



Processo de gravura na fase de impressão através da matriz.

Será pertinente começarmos por referir os métodos e o impacto dos ritmos e das rotinas no trabalho no estúdio, muito variável de pessoa para pessoa. A relação dos artistas com o seu espaço de trabalho é uma questão importante e apresenta condições muito distintas, uns com regras muito específicas, outros nem tanto. Talvez porque seja aqui que nasce o trabalho e a realização de uma obra de arte que o *atelier* constitui uma experiência muito íntima.

O *atelier* na Faculdade de Belas-Artes, qualquer um deles (um canto de uma sala, um espaço no corredor, uma mesa no laboratório de gravura) – um espaço físico que foi saltitando para diferentes e novas explorações, conforme as circunstâncias das unidades curriculares do ano letivo –, foi muito importante na cadência da concretização dos projetos artísticos, realizados ao longo do ensino na Academia. Devo salientar a importância de pensarmos na ideia do *atelier* como sendo uma prática de abertura, um exercício de atenção ao dia-a-dia, à exterioridade que nos deixa em alerta (aquilo que se pode denominar com os

termos «chamamento» ou «inspiração» diáfana). É preciso salientar a importância da nossa relação com os acasos que o ritmo do quotidiano provoca. Logo na primeira página de um dos diários de *atelier* da artista Ana Mata, referentes à exposição *PINTURA* de 2020, editada pelas edições Sr.Teste, em colaboração com Catarina Domingues, chamado *A Pintura É o Visível das Histórias Desconhecidas*, a artista refere: «O *atelier* não é um lugar físico, é uma abertura à atenção, ao ensaio e ao recomeço.»⁹⁴ É pelo ângulo desta hipótese que eu me refiro ao *atelier* de duas formas: a concreta e a metafórica. Não é apenas ao sítio de uma prática, mesmo que valorize muito esse local: o espaço que é o *atelier*.

Sempre trouxe a sensação de que o transportava comigo. Carrego o *atelier* para onde quer que vá, tal como me transporto a mim e aos objetos que trago. Também porque não me posso nunca permitir deixar de executar a obra no momento em que esta pede para surgir. E, assim, tanto transporto as obras como a possibilidade de as executar, seja em formatos mais leves e pequenos, seja em dimensões maiores — e, claro, menos convenientes. O transporte físico vai ser importante para metamorfosear as transformações físicas do próprio material que se altera nas passagens que, como foi salientado anteriormente, é uma característica essencial e transversal a todo o meu fazer artístico: a ruína. O desmoronar de um edifício, as vozes roucas do tempo, os alicerces corroídos. O fascínio que assombra, que tanto deslumbra como espanta: a melancolia das ruínas como sintoma do Tempo. A melancolia proveniente da essência da ruína permite criar uma nova forma a partir da destruição do antigo, daquilo que poeticamente resiste ou sobrevive ao tempo. As obras estão carregadas de uma melancolia proveniente da concreta passagem do tempo, neste sentido em que adquire o tom do desgaste. Deste modo, a fácil portabilidade das obras (na verdade nem sempre fácil), e muitas vezes ainda em execução, será também um aspeto essencial, pelo desgaste e pela decomposição nela “conservados”. E porque assim tenho a possibilidade de as manipular em qualquer lugar. Refiro-me às obras, mas também aos meus escritos e aos livros que as acompanham e que as envolvem. Gosto particularmente de ter sempre comigo algum material básico e um suporte que me permita registar o gesto: papel e caneta. O impulso vital da criação é que seleciona o momento, e o artista sabe que tem de se adaptar às situações e às circunstâncias. Não há situações pobres, como Rilke, o autor das *Cartas a um Jovem Poeta*, refere: «Se o seu quotidiano lhe parece pobre, não o acuse; acuse-se a si, diga a si mesmo que não é poeta bastante para convocar as riquezas dele; pois, para o criador, não existe pobreza alguma nem lugar pobre e indiferente».⁹⁵

Em relação ao *atelier*, de modo concreto, vale a pena referir que a intuição das imagens selecionadas para a criação da composição da obra parte muitas vezes da disposição desarrumada do espaço e do acaso do olhar, ou da seleção dos objetos que manipulo. Encontro várias possibilidades dentro do acaso que cunhei de *desorganização organizada*. Porque às vezes é ao arrumar o *atelier* que encontro as melhores soluções visuais para as obras, para os temas, e surpreendendo-me com o que vou encontrar — é um outro tipo de viagem. Designadamente, as referências visuais que imprimo, guardo e encontro, até me motivam muitas vezes, a desenhar a própria composição das coisas que habitam o *atelier*: as obras que estão em execução e as que já estão executadas encontram-se em constante

⁹⁴ Ana Mata, *A Pintura É o Visível das Histórias Desconhecidas*, Lisboa: Edições Sr.Teste, 2020, p. 7.

⁹⁵ Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta*, Lisboa: Antígona, 2016, p. 11.

diálogo e contaminam-se concomitantemente.

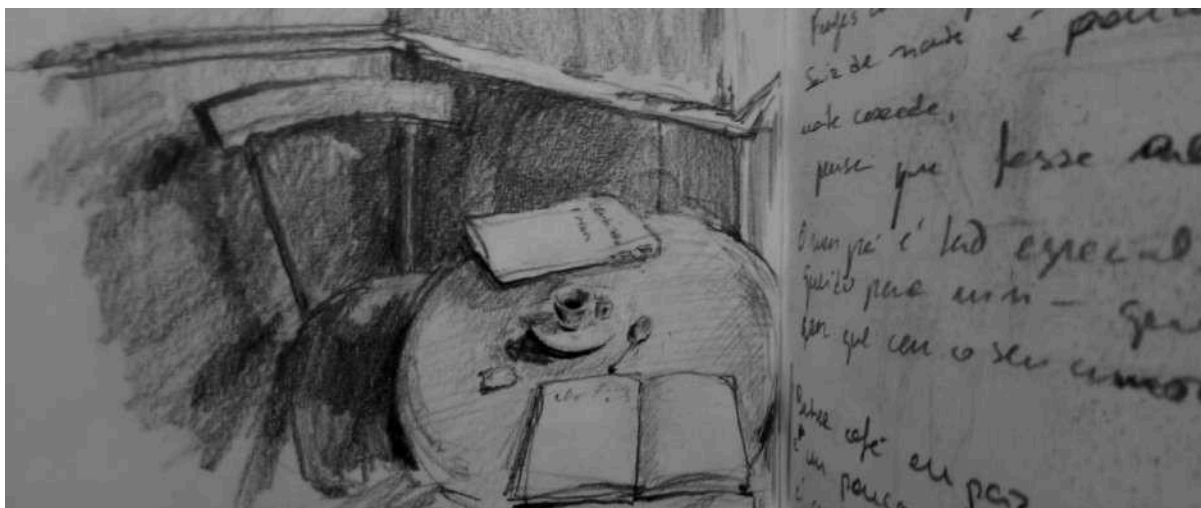
3.1.2. Os Diários Gráficos



Fotografia demonstrativa de alguns cadernos diários.

A prática pictórica expressa-se inicialmente e fundamentalmente com o apoio dos *cadernos*. Os pequenos escritos que me acompanham nas jornadas criativas são reflexões intuitivas, sinceras e essenciais do meu fazer artístico, por isso aliados a qualquer tipo de projeto de investigação prática e teórica e, claro, à sua articulação. São a primeira fase de materialização da intenção projetual através do pensamento poético registado, em texto, colagem, fotografias, pinturas, desenhos. E também enquanto acumuladores de experiências pessoais, os apontamentos diários do trabalho em *atelier* revelam as primeiras sementes de cada hipótese a ser explorada, porque partem de um sentir muito íntimo, de um lugar muito profundo. Cumprem, de forma notável, a função de uma orientação autobiográfica — onde os momentos ganham a forma de fotografias, desenhos e rabiscos, escrita, fotografia

impressa, justaposições de colagens, construindo possibilidades de obra. É importante referir que a inspiração para as obras pode surgir de questões muito pessoais, da própria autobiografia, mas que, ao longo do processo, vai-se tornando cada vez menos identificável, propositadamente, espelhando a ambiguidade melancólica que temos vindo a aprofundar. As obras são, por isso, reguladores de tempo, no sentido em que tento fixar o presente e de alguma forma projetar uma concretização de desejo de e no futuro, assim como rememorar histórias do passado, que se continuam a expandir de alguma forma em toda a linha do tempo: «os nossos encontros aquilo que nos define antes e depois de encontrarmos as nossas coisas (...), livros, músicas, pessoas, tudo aquilo que nos fez enamorar, nos encantou, exerceu fascínio sobre nós, não data apenas um presente do ponto de vista emocional mas abre uma possibilidade de futuro.»⁹⁶ O caráter móvel das obras proporciona um acompanhamento muito constante, servindo de apoio ao “transporte do *atelier*” que acabámos de verificar na questão da viagem-atelier. A maioria destes objetos adquire uma forma tosca e cansada, quase grotesca, pesada, do desgaste dos dias, do movimento, do transporte. — São um antídoto à inércia da melancolia.



Lúcia Fernandes, *Café Melancólico*, desenho sobre caderno diário de viagem a Roma, 2023.

Mais do que uma metodologia, estes diários gráficos são tentativas de compreensão do próprio projeto, exteriorizações do gesto artístico, reflexos ainda prematuros da obra. Estes cadernos — ou, na verdade, tudo o que servir de suporte para um apontamento (as margens dos livros dos pensadores que me acompanham, guardanapos dos cafés, folhas soltas, até as notas do telemóvel) — conferem uma base segura para toda a experimentação plástica à qual recorro regularmente. Em suma, permitem ensaiar livremente os diversos tipos de registo, sem estagnar na ideia que uma obra finalizada exige: o esboço salva-nos da expectativa exigente, que frequentemente transportamos connosco face à realização de uma obra considerada final⁹⁷, muitas vezes pela pressão incontrolável da nossa expectativa face à

⁹⁶ António de Castro Caeiro. *Qual o Sentido da Vida?* in: *Pergunta Simples*, 2025, [24:34], <https://www.youtube.com/watch?v=z-JeWTqvOOI&t=1521s>

⁹⁷Se é que é possível afirmar uma obra como final. Considero, tal como Anselm Kiefer, que nenhuma obra está completamente acabada..

obra em si, que, independente do seu tema e do seus motivos de realização, parece querer significar tudo, o essencial, parece querer tocar no inominável, no que não podemos conhecer e está para além dos seus e dos nossos limites, precisamente como na expectativa da figura alada de *Melancolia I*. Porém, recorro mais uma vez ao pensamento de Ana Mata: «Se tudo, a vida, é tão inacreditável, porquê levá-la de uma forma tão credível?»⁹⁸

3.2. A Produção na Gravura Calcográfica



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de tintagem da gravura em metal (com a tinta de *offset* penetrando os sulcos).

Este capítulo concentra-se em documentar o processo da gravura e a revelar as características mais pertinentes da execução formal, técnica e gráfica da sua prática.

Assim que entrei em contacto com a prática da gravura, surgiu em mim a intenção de me exprimir através dela e de dinamizar as suas potencialidades enquanto meio artístico e técnico. Entre as várias técnicas, foi sobretudo a calcografia que cativou o meu interesse — processo no qual a imagem é impressa a partir dos sulcos gravados numa matriz de metal, geralmente de zinco ou cobre, ou, então, de latão que coliga os dois metais.

⁹⁸ Ana Mata, *Cartas de Florença*, Lisboa, Sr. Teste, 2025, p. 43.

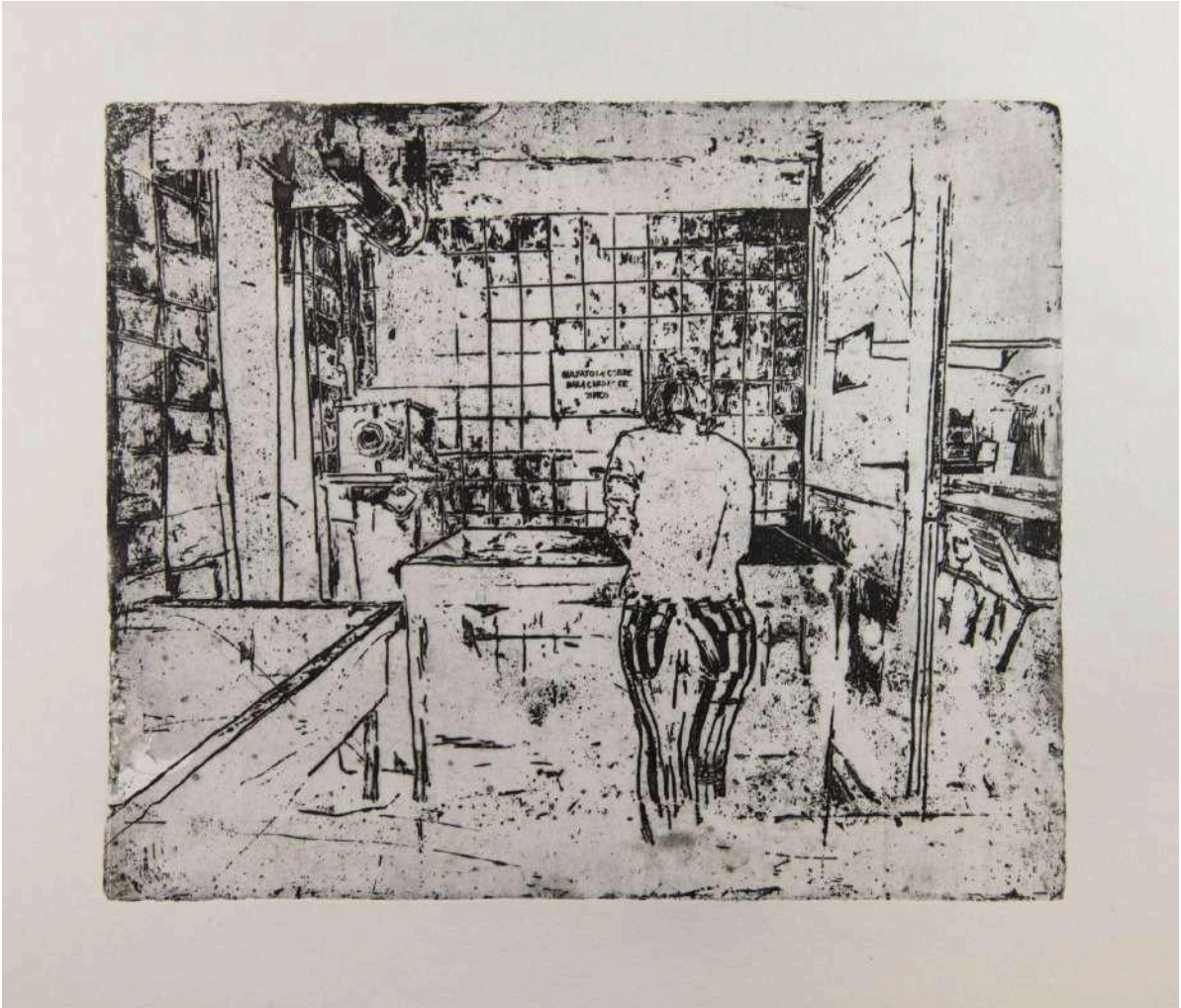
A opção pelo uso do zinco como suporte deve-se a três razões fundamentais: primeiramente, pela sua tonalidade metálica de tons neutros que dialoga esteticamente com o meu projeto, na medida em que cria um paralelo com os tons sombrios do humor negro, examinados na primeira parte deste ensaio. Ou seja, dialoga com a camada cinzenta do tédio existencial, com a névoa de Hamlet, a personagem de Shakespeare que se encontra entre o Ser e o Não-Ser. A este respeito, de resto, é interessante recuperar a definição de melancolia proposta por Joke: «Trata-se, antes, de um estado de espírito de pesar, ou de absoluto mal-estar que nos surpreende como uma neblina repentina, a qual tudo tinge de cinzento e nos impede de ver com clareza».⁹⁹ Depois, por razões financeiras, já que este procedimento foi experimentado de forma intensiva ao longo de numerosas experiências; e, por fim, terceira razão, porque o zinco é um material de natureza mais mutável, maleável e menos resistente, alcançando com eficácia os efeitos pretendidos de corrosão da chapa, no caso das técnicas indiretas como o verniz mole, nas quais os sulcos não são realizados diretamente na matriz, mas sim por intermédio do ácido, neste caso o sulfato de cobre e o perclorato de ferro no caso do cobre.

A extensa experimentação que tenho vindo a desenvolver na prática da gravura tem-se manifestado particularmente na técnica do verniz mole, onde se aplica um verniz específico à base de cera de abelha que vai proteger as áreas da chapa pretendidas de modo a impedir a ação do ácido, ou seja, nas zonas onde se pretende preservar da corrosão, onde não existe a intenção de registar um desenho. Assim, o mergulho neste componente é que vai registar o desenho criado na cera contida na chapa. Podemos ver, nas seguintes imagens, diversas fases do processo calcográfico, incluindo uma gravura em verniz mole, mediada pela fotografia, na qual me encontro a trabalhar nesse processo: a mergulhar as chapas no ácido — uma auto-representação no *atelier*, mais exactamente no laboratório de gravura, experienciando a técnica do verniz mole.

⁹⁹ Joke J. Hermsen, *op. cit.* p. 23.



Lúcia Fernandes, fotografia digital, 2022



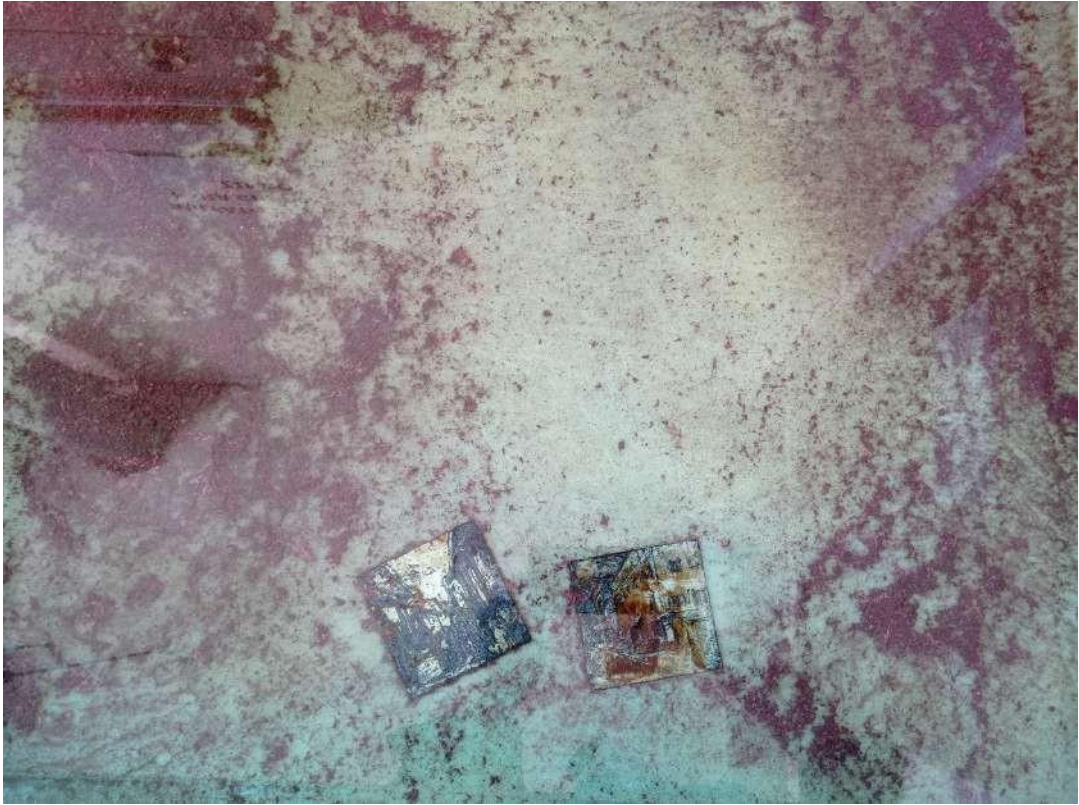
Lúcia Fernandes, *No Estúdio: Sulfato de Cobre para Chapas de Zinco*, impressão de verniz mole s/ papel, 159 x 45 cm, Ed. 3/4, 2022



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de gravura no qual o sulfato de cobre é diluído com água



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de gravura no qual se coloca o verniz na chapa.



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de gravura no qual as chapas estão mergulhadas no ácido.



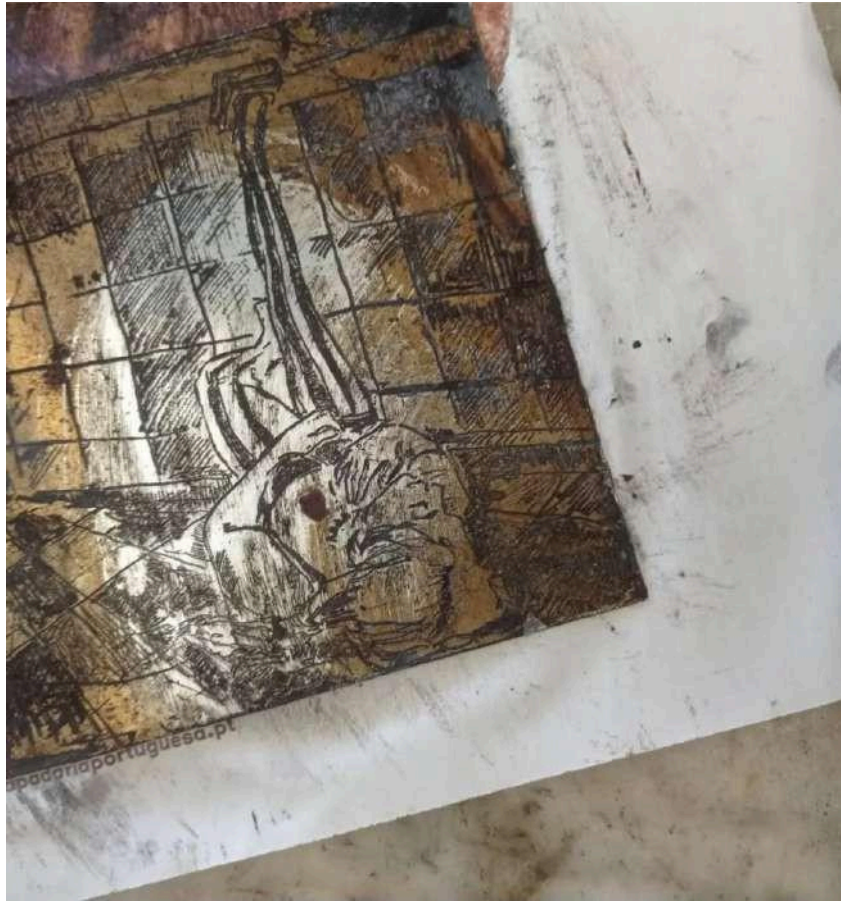
Lúcia Fernandes, fotografia do processo de retirar as chapas do ácido.



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de retirar as chapas do ácido.



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de retirar as chapas do ácido.



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de retirar o verniz mole da chapa para preparação da tintagem.



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de tintagem da gravura em metal no qual a tinta de *offset* que penetra nos sulcos da chapa.



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de tintagem da gravura em metal no qual se retira a tinta de *offset* penetra os sulcos na chapa



Lúcia Fernandes, fotografia do processo de impressão da gravura calcográfica.

Foi no momento em que deparei com o mundo da calcografia, e principalmente a partir das experiências feitas em verniz mole, que comecei a ver a própria matriz como objeto pictórico — com um valor tão igual ou superior às suas impressões.

Procurarei encontrar, dentro do universo da gravura, diferentes soluções para as inquietações permanentes que atravessavam a natureza dos meus projetos. Debrucei o meu foco sobretudo para a manipulação da superfície de metal e para os seus cuidados, como tem vindo a ser referido, explorando a plasticidade que poderia encontrar ao longo do processo: desde a preparação da chapa (polida com lixas de água até se verem bem os reflexos como um espelho) à gravação dos sulcos direta ou indiretamente, e até mesmo à concretização das suas impressões finais (aplicação da tinta nos sulcos prensando-a com o papel destinado à gravação).

A expressividade que se pode obter a partir de uma chapa de metal, os valores expressivos da sua mutilação atentando sobretudo nas transformações físicas da corrosão dos materiais através da violência exercida diretamente com métodos diretos como ponta-seca ou maneira negra, abrindo os seus sulcos que criam uma espécie de preto aveludado final único, ou exposta à duração do ácido que vai corroer gradualmente o desenho proposto, alterando a sua formação original e, por fim, atuando na obra muito para além do que se pode nesta controlar — eis como uma gravura se aparenta exatamente a uma ruína que foi exposta ao sabor do tempo. E eis como se valoriza, assim, o acaso das formas gravadas. Esta prática desafia um risco permanente, um risco em potência, uma queda própria ao conceito de ruína, conceito este que alberga em si muitas definições, mas que neste caso se associa à melancolia, aludindo de forma essencial ao caráter destrutivo e ambivalente da bÍlis negra, a exemplo do carvão que tanto é negro como brilha, exemplo, aliás, dado por Hipócrates. O jogo de forças contrárias da matriz em corrosão, que se desfaz mas luta por sobreviver, como a natureza das ruínas que habitam um espaço intermédico entre o edificado que se desfaz e a natureza que refaz, no porvir do tempo, ironicamente, *esse grande escultor*.¹⁰⁰ Esse jogo de forças característico do limiar melancólico, muito semelhante à dualidade da vida, criadora e destrutiva. Como Freud sugere, os seres humanos são constituídos por duas pulsões distintas mas em estreita relação; num livro contendo as suas cartas a Einstein, com o título *Porquê a Guerra?*, o autor alerta-nos para a tensão entre as duas pulsões: há uma pulsão criadora, uma urgência que preserva e cuida, e há uma outra que destrói: «Supomos que as pulsões do homem são apenas de dois tipos: umas que tendem a conservar e a unir — denominamo-las “eróticas”, inteiramente no sentido do Eros do *Banquete* platónico (...), e outras que tendem a destruir e a matar: concebê-las como a pulsão de agressão ou destruição; (...) Qualquer uma das pulsões é tão imprescindível quanto a outra, e da sua ação conjunta e antagónica brotam as manifestações de vida (...)».¹⁰¹ O melancólico aparenta estar a morrer e pode estar simultaneamente a renovar-se. Deixo, a este propósito, estas palavras de Tomás Maia: «foi sempre a tensão entre o tempo e a suspensão deste – ou a eternidade».¹⁰²

¹⁰⁰ Referência extraída do título do livro de Marguerite Yourcenar – *O Tempo, Esse Grande Escultor* – onde se refere essa reconstrução própria da ruína que é exercida pelo tempo.

¹⁰¹ Sigmund Freud. Freud e Einstein. *Porquê a Guerra? Reflexões Sobre o Destino do Mundo*, Lisboa: Edições 70, 2019, p. 69.

¹⁰² Tomás Maia, *op. cit.*, p. 444.

Esta hipótese explica a razão de não haver uma delimitação firme do que é ou não gravura ou pintura, ou melhor, se a pintura é campo expandido da gravura ou se a gravura é campo expandido da pintura. Porque muitas vezes são exibidas nas exposições a forma de gravura tradicional, com impressões e edições, mas o objeto-chapa é, em si, pura pintura. Pura pintura no sentido que temos vindo a referir relativamente ao objecto pictural que é a matriz, que condensa em si uma maior importância, pelo significado mas também pela sua própria estética, pelo material, pelo corpo. A matriz, que é a chapa de metal, é essencial para se pensar a origem da produção das imagens no processo da gravura. É por isso que, nesta investigação em pintura, apesar de serem referidas especialidades de gravura, como o verniz mole e a ponta-seca – estas não resumem, por si só, a dissertação. Antes, é o processo do pensamento da imagem em geral e o desejo da sua concretização que constitui a pintura.

Nos próximos blocos de texto, vamos deparar com alguns resultados decorrentes da prática processual da gravura (com aquilo a que chamo de palimpsestos em metal ou em papel de seda, o reaproveitamento das lixas e da própria chapa), mas que, mais uma vez, se tornam objeto pictural. O processo técnico, neste sentido preciso, passa a ser também poético.

Quando é aplicada a cera (o verniz mole), desenha-se por cima de um papel de seda devido à sua sensibilidade, de modo a trespassar os traços previstos com a intenção de preservar o verniz e de evitar riscos desnecessários, apesar de intencionalmente eu não praticar sempre esse cuidado, de modo a integrar e a permitir que se revelem os acidentes do desgaste. Nesse sentido, quando utilizo o papel de seda, aproveito-o também pelo seu valor plástico e pictórico.



Lúcia Fernandes, Sem título, conjunto de chapas de zinco, Ed. 1/1, 2022

Nestes trabalhos, a imagem gravada nos papéis de seda, e conseqüentemente na chapa de zinco, é composta pela sobreposição exaustiva do exercício da escrita. Muitas vezes absorvida dos diálogos que captava no momento em que as registava¹⁰³, numa tentativa de fixação do instante de tempo, patente em toda a produção autoral que dialoga com as características melancólicas que têm vindo a ser debatidas ao longo deste texto.

A reinscrição exaustiva do gesto da escrita implica a repetição de uma experiência que se torna indecifrável. Os significados alteram-se e as vivências ficam imperceptíveis, devido à

¹⁰³ Aqui inspirada também na prática da escrita nos diários-gráficos.

sobreposição dos grafismos, numa poética de ruína e de passagem de tempo, aludindo à memória que se vai desvanecendo, ao sintoma de tempo que é a melancolia, transmutando e diluindo no tempo até deixar de se entender. Alude também à distorção de realidade que a distância provoca, na linha do tempo e da nossa memória. Esta reinscrição assemelha-se muito à lógica dos palimpsestos: antigos manuscritos em pergaminho que eram lavados e reaproveitados para, sobre eles, se voltar a escrever. Estes vão absorver sentidos sobrepostos que, progressivamente, aparecem na superfície. São testemunhos das camadas temporais distintas que se vão acumulando através de vestígios de escrita que reaparece.

A obra torna-se, assim, um campo de vestígios de diferentes tempos, como os palimpsestos: a memória inscrita nos suportes carrega a tensão entre passado e futuro, o diálogo entre o que se tenta captar e o que se perde ou se deixa de conseguir compreender, tal como observámos anteriormente nas enigmáticas séries de gravura das prisões de Piranesi ou nas paisagens melancólicas de Friedrich. E por que razão há perda? Por que não residiu na memória individual ou coletiva, por que não resistiu ao tempo? Estão aqui contidos os diálogos provenientes daquele espaço e daquele tempo, tal como na ruína, que vai gradualmente adquirindo os tons dos tempos a que sobrevive e que também não pertence a nenhum tempo. «As ruínas são palimpsestos que nos convidam a contemplar as camadas da temporalidade».¹⁰⁴ Ao mesmo tempo que a ruína trespassa vários tempos, várias épocas concretas, vai também apresentar uma suspensão de tempo, pois ela, a ruína, pertence ao *Tempo Puro* como refere Marc Augé.¹⁰⁵ E, dentro desta lógica, Marguerite Yourcenar vai dizer: «a erosão do tempo e a brutalidade dos homens unem-se para criar uma aparência única que não pertence a nenhuma escola e a nenhum tempo».¹⁰⁶

Nas minhas obras, o conceito de ruína que tanto me inspira, simboliza então a passagem do tempo, inscrita tanto nas imagens visuais quanto nos materiais. Esta relação prende-se ao edificado, como uma poética do carácter de provisório. Da degradação natural dos seres vivos, da natureza, e até dos materiais produzidos pelo homem. E, por isso, o sentido da ruína abrange tanto o de uma casa como de um ser vivo. No seu sentido físico e biológico, o tempo é visível na formalidade dos materiais. As suas marcas físicas — desbotamentos, vincos, rasuras, golpes, sobreposições — tornam-se resquícios dessa passagem, que marca os corpos, os espaços, as memórias e, deste modo, convoca a pergunta fundamental, aquela que atravessa todo o ser humano, mas de que tanto sofre particularmente o indivíduo melancólico, ou seja, a pergunta pela experiência ontológica: o que é a existência? A ruína pertence a esse tempo inominável, sem duração. Relaciona-se com a ausência que reflete o pensamento existencial, mais precisamente: evidencia a introspecção sobre o que está fora dos limites da nossa compreensão pela existência, pela mesma lógica que vimos anteriormente na representação da *Melancolia I* de Dürer. Há sempre um movimento de desvanecimento, de desidentificação que caracteriza o melancólico e que, intencionalmente, é induzido e embutido nas minhas obras (na escrita gravada, na representação dos retratos). Uma desintegração, uma tentativa de romper com a referência direta ao eu, e, ao mesmo tempo, uma obsessão pela compreensão do mesmo: o limbo do melancólico entre o ser ou não-ser.

Assim, este conjunto de obras — e, na verdade, de todas as de minha produção autoral — carrega e estabelece um compromisso com o não-identificável, não-relacionável. Tornam-se

¹⁰⁴ Kerstin Bart, *apud* Ana Marques, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ Marc Augé *Apud* Ana Marques, *op. cit.*, p. 13

¹⁰⁶ Marguerite Yourcenar. *O Tempo Esse Grande Escultor*, Lisboa: Relógio D'Água, 1983, p. 57.

indecifráveis, como se os momentos perdessem progressivamente a sua identidade — numa fricção entre dois pólos: o eterno e o efêmero. Podemos entender a busca de sentido e a renovação de sentido pela existência, protagonizada, neste caso, pela repetição sisífica¹⁰⁷ do ato de riscar, em que o texto deixa de fazer sentido transmutando-se, apenas, em vagos grafismos visuais. O ser humano deixa a sua marca no mundo, e sente essa urgência porque é um ser mortal. Através da obra, prolonga o Tempo. Escrever, inscrever estes grafismos na chapa, nesta circunstância, é mais uma forma de materializar pensamento pictórico ou, se quisermos, o ímpeto criativo. Segundo as palavras de Tomás Maia: «O artista não pode, como qualquer mortal, matar o tempo, mas pode passar de filho mortal a pai e a mãe imortais (...). O filho, sabendo que vai ser devorado pelo próprio pai, faz-se ele mesmo criador de outros filhos que sobrevivam ao tempo».¹⁰⁸ A condição do ser humano é precisamente a de ser devorado pelo tempo, porque somos reféns da sua passagem, como pudemos referir ao longo deste texto e especificamente na caracterização do mito de Saturno. Procuramos dar forma às perguntas sem solução eterna, como a figura alada de Dürer, no sentido de uma insaciável e eterna procura. Neste caso, através da obra. Somos portadores de tempo, habitamos o tempo. Também habitamos o espaço mas nenhum de forma permanente, as nossas raízes não estão no chão, mas na memória, pois somos seres dotados de consciência. Podemos enfatizar que a humanidade é a única espécie que não tem *habitat*, que não tem uma só e única função específica durante a vida, mas a potencialidade de todas as coisas e de deambular também por entre várias identidades, por entre vários objetos de desejo.

¹⁰⁷ Sísifo é uma personagem grega que no mito é castigada a carregar uma pedra até ao cimo de uma montanha e, quando finalmente lá chega, volta a largá-la para baixo, destinado assim à eterna repetição, denunciando a falta de sentido da existência e os ciclos sem nexos. Albert Camus reinterpreto esse mito para explorar a questão existencial do Homem no seu livro *Mito de Sísifo: Ensaio sobre o Absurdo*.

¹⁰⁸ Tomás Maia, *op. cit.*, p. 447.



Lúcia Fernandes, detalhes das chapas de zinco.

O processo calcográfico implica a preparação específica de uma chapa polida através de lixas de água, até a sua superfície refletir uma imagem espelhada. Essas mesmas lixas também sofrem um grande desgaste, e até os pequenos pós de zinco que se vão soltando da chapa ajudam esta no seu processo de polimento. Eu pensei: por que não pintar com eles? Por que não carregar a obra de sentido estético e pictórico, a partir do processo técnico? Não só a lixa funciona enquanto suporte para o que se pretende destes projetos (porque tanto facilita a suportar densidades matéricas na sua grossa espessura como ajuda a carregar registos de manchas muito expressivos), como ela própria se dissolve na tinta, neste caso, através do uso carregado de um simples gesso acrílico branco, água e carvão vegetal negro. Esta osmose, entre a tinta, os restos de lixa e de pó de chapa, ajuda na criação de imagens, uma vez mais, deixando o acaso atuar na formação das mesmas. Resquícios, vestígios da multiplicidade de fragmentos esculpido pelo tempo.



Lúcia Fernandes, fotografia do *atelier* da Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa



Lúcia Fernandes, fotografias do *atelier* na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

3.4. Os Panos



Lúcia Fernandes, artista no estúdio

O conjunto de áreas artísticas que definem o meu projeto nasce do desejo da concretização da Imagem (de uma imagem imaginada ou proveniente dos sonhos, desejada) e depende formalmente da pintura, da gravura, do desenho, da escrita e da leitura, contínuas, em trabalho de *atelier*, como temos vindo a verificar.

Nestas obras, o uso do tecido surgiu da tentativa de explorar um suporte que apresentasse maior resistência do que o papel, mantendo, contudo, a maleabilidade e a delicadeza necessárias ao processo. Procurava, assim, um equilíbrio entre força e sutileza, ao mesmo tempo que testava os limites físicos e expressivos do material. O contraste entre uma delicadeza formal muito frágil dos objetos e uma grande violência dos mesmos revela um eixo condutor na minha produção artística aqui presente, sejam estes tecidos muito finos que suportam grandes densidades matéricas, sejam os próprios pregos que seguram e asseguram expositivamente as obras, sejam, ainda, as chapas de metal a corroer até ao limite sem qualquer tipo de proteção a não ser o verniz.¹⁰⁹ Ou seja, as obras são constituídas por uma grande fragilidade, mas indicam, com grande evidência, vestígios de uma enorme

¹⁰⁹ Normalmente, nos procedimentos mergulhados em ácido, protegem-se as bordas e o verso da chapa com fita-cola, mas aproveito consideravelmente todo o desgaste.

violência, resistência, brutalidade, força destrutiva/criativa. Como temos vindo a salientar ao longo do texto, esta tensão entre opostos possibilita a oscilação do melancólico: Joke diz o seguinte, relativamente à ambiguidade da bÍlis negra: «a alma só ganha vida se for capaz de manter viva a chama de emoções opostas sem extinguir nenhuma delas».¹¹⁰

Nos trabalhos, confirma-se a integração do desenho na pintura, envolvendo plasticamente os riscos, os grafismos, o gesto fugaz e volátil dos “rabiscos” aplicados com carvão, lápis, pastéis (ou seja, dos materiais que riscam, gravam, rasuram) com a junção das densidades pesadas da matéria da pintura, através das tintas, das pastas, da cola, do gesso, da água. Controlando e jogando muito com o tempo de secura das mesmas, aliada à vontade de riscar quando ainda está o tecido molhado¹¹¹, criando as formas e as texturas desejadas.



Detalhes da obra *Assombro*, pertencente ao projeto *Intermitências*.

¹¹⁰ Joke Hermsen, *op. cit.*, p. 33.

¹¹¹ A tinta é colocada com a tela encharcada de água, para se diluir melhor.



Detalhes da obra *Saudade*.

É importante reconhecer a escolha das cores, carregadas de monocromatismo, e, de certo modo, de forma muito selecionada e atraída pelos diferentes tons de uma cor, salientando uma grande preponderância para o universo do desenho. Comecei pelo uso do preto e branco com nuances leves de tons terra, no primeiro projeto *Intermitências* (responsável também pela passagem do uso do papel para os tecidos, a partir da primeira obra *Solidão*, realizada ainda em papel). De seguida, em *Pátio Fechou para Obras*, deambulei pelo vermelho e pelo azul.¹¹² O azul tem vindo a ser associado simbolicamente à melancolia, ao longo das épocas, através de várias circunstâncias. Na poesia medieval, já existia um jogo de palavras entre melancolia e *ancólia*, que significa «flor azul». Um exemplo essencial é a flor azul presente num romance de Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*); mas o azul também ressoa na expressão alemã *blau sein*, relativa ao estado de embriaguez, na expressão inglesa *blue hour* que se refere à hora de ir para os bares depois das dezoito horas, quando se sai dos empregos, e também na expressão *feeling blue*. Mas, principalmente, no icónico estilo musical melancólico dos *blues*.¹¹³ E, para acrescentar, nos trabalhos deste tipo (em panos), mas, mais precisamente, nas obras onde predomina a cor azul, há uma tendência para se fundir o pano totalmente em água, pela sua profundidade e densidade onde reina uma vontade de mergulhar intensamente na melancolia, na tinta da melancolia — as telas precisavam de ser inundadas e tingidas de água e de azul: a urgência era mesmo tingir um azul de água, entre o líquido e o seco, pela lentidão e profundidade que a água transmite, paralelamente ao sentir do melancólico, à inércia e ao mesmo tempo à rapidez. Entre o seco

¹¹² Um azul tão marcante e tão presente que me levou a pintar também o meu cabelo com idêntica cor: quando, a nível autobiográfico, houve uma grande mudança e recolhimento e quis expressar, de algum modo, essa transformação que associei à cor azul.

¹¹³ Michel Pastoureau, *Azul: a História de Uma Cor*, Lisboa: Orpheu Negro, 2016, pp. 152-154.

e o húmido, características do humor negro. Por último, só mais tarde é que se proporcionou adicionar uma maior variedade de cores e de tons mais claros, precisamente nas obras *Hüzün* e *Saudade*.

Concentram-se nestas duas obras, por muitas razões, a maturação dos projetos. A nível formal e no seu conteúdo simbólico. Surge, pela primeira vez, duas figuras na composição, pois representava quase sempre uma figura solitária sobre um fundo, circundada por alguns vestígios de objetos. Quando aparecem¹¹⁴, estas figuras (tendencialmente femininas, apesar de não se vincar essa determinação) são representadas num estado psíquico complexo e muito específico de introspecção, absortas na sua melancolia. Com o olhar fixo no espectador ou inclinado para baixo. Elas vão-se moldando e interagindo com um espaço, envolvem-se com o fundo, também pouco explícito, até chegarem ao suporte, ou seja, os panejamentos e os corpos das figuras envolvem-se com a natureza da própria superfície da tela, confundindo-se o que é tecido do suporte e o que é panejamento da figura. A materialidade dos próprios suportes conduz à reflexão de que tanto as figuras representadas como os próprios suportes são, também, corpos em ruína, fixando o acaso e partindo da mesma força que a natureza e as suas catástrofes imprimem a si própria (nos seres) e aos objetos produzidos pela mão humana — patente a nível simbólico e formal: pela modelação amachucada dos panos, pela sobreposição dos mesmos, pelos rasgos, pela dificuldade de sustentação e preservação das mesmas, enfim, pelo contraste de tantos outros elementos referidos há pouco.

Temos vindo a salientar que em todos os trabalhos há uma dimensão abstrata e uma densidade melancólica que ultrapassa qualquer intenção de exprimir um tema, aliás, estas composições albergam várias temáticas: paisagens, retratos, por vezes naturezas-mortas, dicotomias entre interior ou exterior. As composições e figurações são sempre constituídas de algo misterioso, anónimo e indecifrável, de algo que não se consegue aceder ou delimitar com exatidão através da nossa compreensão lógica. Isto quer dizer que os ambientes são vazios e, no entanto, recheados de incerteza, de melancolia e de angústia. Há um diálogo comum e em profundidade perante toda a minha produção autoral, que é a vontade de estender a durabilidade das coisas e a vontade de compreender o incompreensível mistério da vida: o constante equilíbrio entre o mutável e o imutável, o provisório e o perpétuo, o finito e infinito — uma dinâmica particular à sensibilidade do melancólico e à poética da ruína. Ou seja, esse diálogo está inscrito e contido nos fragmentos das imagens representadas, quando nos resta algum tipo de realidade identificável na leitura iconográfica da obra, e são apenas vestígios de corpos, vultos, recantos interiores e paisagem, a humildade precária dos objetos desvanecidos e desfigurados: momentos dispersos de uma realidade anónima, reescrita e sobreposta, rasurada e refeita, inscrita no gesto, muitas vezes accidental, que provém desse desejo de continuidade. Aproprio-me das palavras de Albert Camus, n' *O mito de Sísifo*: «exigência de familiaridade, apetite de claridade (...), essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano».¹¹⁵

O uso figurativo da personagem, essencialmente feminina, que se vai moldando ao e interagindo com o espaço, num balanço entre figura-fundo, revela apenas uma sugestão de

¹¹⁴ Por vezes, é apenas identificável uma densidade de atmosfera, um indício de paisagem.

¹¹⁵ Albert Camus. *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o Absurdo*. Porto: Livros do Brasil, Porto Editora, 2015, p. 26.

uma presença, de uma figura que sente a ameaça da ausência, ou melhor, a sugestão de uma tensão entre presença e ausência — o caráter psíquico, absorto na sua melancolia, num limiar introspectivo, numa dicotomia característica daquele que temos vindo a observar vincadamente, do indivíduo que sofre de melancolia. Paralelamente às obras de Friedrich, compostas por uma névoa misteriosa, tal é característica de Hamlet: o limbo da melancolia, entre a identificação com todos e com nenhum, referida logo no início desta investigação. A identidade das figuras acaba por desaparecer (que tanto pode extinguir como multiplicar-se, vertiginosamente). Atmosfera densa de *despajamento*, termo de Jean-Luc Nancy no livro *Au fond des images*, do qual Margarida Prieto faz uso no seu ensaio: «O *despajamento* acontece dentro da suspensão da presença (...). Este é o olhar inevitável de uma condição de solidão essencial pois o *despajamento* é o país melancólico, é a revelação do seu olhar despajado.»¹¹⁶ E ainda acrescenta, curiosamente fazendo associações às melancólicas paisagens de Friedrich — como as que verificámos na primeira parte deste ensaio —, ao *despajamento*, explicando «onde se evidencia essa maravilhosa e tranquila sensação de suspensão, de onde a presença se ausenta na expectativa de um retorno».¹¹⁷

Voltando ainda e mais uma vez à obra *Solidão* (refiro-me tanto a ela, porque parece que, para além de abrir o caminho de todas as outras e de ser a possibilidade do projeto, também parece que adivinhou todos os passos seguintes, todo o sabor desta investigação, da coreografia dos temas, mesmo antes de começar a estudá-los). A personagem deitada no chão, a contemplar não se sabe bem o quê, mas atentando em detalhe as pequenas coisas do dia-a-dia com o desejo de perceber a sua realidade, assemelha-se precisamente ao estado psíquico da figura alada de Dürer.¹¹⁸ O semi-pseudónimo de Fernando pessoa, Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, mais especificamente na secção intitulada *Intervalo Doloroso*, escreve uma expressão do mesmo universo poético e existencial; é a seguinte: «coisa arrojada a um canto, trapo caído na estrada, meu ser ignóbil ante a vida finge».¹¹⁹ Representada num ímpeto, coberta por uma veste que ora parece aquecer, ora parece asfixiar, podendo carregar consigo o sentir dual enigmático e ambíguo da melancolia, eis como se apresenta a figura de *Solidão*. Pois tanto parece reconfortar como prender-se no seu devaneio longínquo, tentando ajustar-se à ambiguidade do espaço que a cerca, e que é a projeção ou a extensão da sua sentida melancolia onde acaba por se envolver e fundir. Cerca-se dessa dinâmica, debatendo-se e adaptando-se à situação. Encontra-se a deambular entre a sensação de assombro, perante algo que observa mas do qual não participa (sensação própria do sublime, descrito por Edmund Burke como o que reside «numa espécie de tranquilidade toldada de horror»¹²⁰). Dentro desta lógica, Albert Camus escreve o seguinte sobre o suicídio filosófico na sua relação com o absurdo: «Viver sob este céu asfixiante que ordena que fuçamos ou que fiquemos. Trata-se de saber como se foge, no primeiro caso, e porque se fica, no segundo. Defino assim o problema do suicídio e o interesse que podemos

¹¹⁶ Margarida Prieto, *op. cit.*, 415.

¹¹⁷ *Idem*, p. 417.

¹¹⁸ Mais uma comparação, na qual reparei tardiamente. No entanto, desde o início (desde que comecei a riscar com carvão naquela superfície), tencionava exprimir essa mesma sensação, a da figura alada, naquela obra e no restante projeto — apenas faltava, então, descobrir verdadeiramente do que se tratava.

¹¹⁹ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Porto: Assírio & Alvim, Porto Editora, 2014, p. 55.

¹²⁰ Edmund Burke. *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 52.

dedicar às conclusões da filosofia existencial.»¹²¹ O primeiro caso, a «fuga», é o suicídio filosófico, ou literal, e o segundo «fica» consiste em permanecer e tentar encontrar e atribuir um sentido para a vida. No entanto, neste limiar, a figura de *Solidão* parece presenciar uma aceitação diferente de todas as outras figuras esboçadas posteriormente, à exceção das últimas, que transmitem a sensação de esperança, ou de confiança numa esperança, em que não há problema se o sentido da vida for dar-lhe sentido, e ser sempre um *estar* à procura. A figura de *Solidão* deriva de uma melancolia, numa nostalgia difícil de compreender provocada por essa sensação de estrangeiro, segundo Soares: «Entristece-me quem nunca fui, e não sei que espécie de saudades é a lembrança que tenho dele. Caí entre as esperanças e os vestígios, como os poentes de todos».¹²² A figura, absorta na sua reflexão, apresenta uma necessidade interior de se compreender no mundo e de o compreender. Neste sentido, ela presenciar vestígios de uma dor anónima. Cada obra reflete parte interior do artista, neste caso por surgir de um espaço tão íntimo, que é o Tempo, mesmo que não se defina realmente como uma auto-representação (pode até sê-lo, mas posteriormente é descaracterizada, por razões já definidas). Em contrapartida, define-se principalmente pelo jogo psíquico que estas figuras sustentam e todas as dificuldades e sensações que provocam.



Detalhe da obra *Solidão*



Detalhe da obra *Melancolia I*

Ainda relativamente à figura de Dürer: «É, segundo Lambotte, uma mulher alada, que, deslocada, não sabe quem é, mantendo seu olhar vago e perdido em um além inapreensível, parecendo pressentir uma catástrofe iminente, a própria morte. Sua energia parece paralisada, mas não pelo sono, e sim pela profundidade de pensamento, afastando-se do mundo por excesso deste, é por excesso de reflexão interna que sua externalidade desmorona. Traz no semblante um olhar perplexo sobre um problema que não pode ser resolvido, um problema íntimo, e não um debruçar-se sobre algo que lhe é alheio. Sua

¹²¹ Albert Camus, *op. cit.*, p.35.

¹²² Bernardo Soares, *op. cit.*, p. 177.

atitude apática é a confissão da incapacidade total em compreender o enigma da existência, problema que permanece arraigado em seu íntimo.»¹²³

Partindo de uma imagem mental, ou mediada pela fotografia, a pintura *Saudade* — em que a referência visual foi captada curiosamente através de uma fotografia na qual as duas figuras representadas estiveram deitadas no tecido onde posteriormente foram registadas — vai enfatizar ainda mais a questão da ausência, ou seja, a do tentar fazer-presente. É na ausência que se gera o desejo da criação, eis o que nos diz o lenda de Butades, transmitida por Plínio, O Velho, na sua *História Natural*, sobre a origem da pintura, através do contorno da imagem do ser amado que estava ausente, contorno feito pela rapariga de Corinto: a distância vai cultivar o desejo de presença, de encontro, de tornar presente. Ana Mata diz ainda: «Também só existe carta quando entre dois há espaço que os afasta».¹²⁴

Neste sentido, é nesta ausência, é na falta que se compreende e se sente o desejo (de presença). Joke vai citar Clarice Lispector: «Saudade é um pouco como a fome. Só passa quando se come a presença [do objeto do nosso anseio]. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a pessoa toda».¹²⁵ Não podemos *engolir* por completo o outro — objeto de desejo, objeto de amor — porque de uma forma ou de outra este acaba por desaparecer; então, temos de cuidar dessa ânsia para que não se torne numa obsessão delirante, para que não se transforme numa imagem que aprisione. Teresa Projecto, na sua exemplar e importante investigação *Pintar o Tempo*, também cita Lispector, logo na introdução: «É preciso saber sentir, mas também como deixar de sentir, porque se a experiência é sublime pode tornar-se igualmente perigosa. Aprenda a cantar e a desencantar. Observe, estou-lhe ensinando qualquer coisa de precioso: “a mágica oposta do abre-te sésamo”. Para que um sentimento perca o perfume e deixe de intoxicar-nos, nada há de melhor que expô-lo ao sol.»¹²⁶ Deste modo, controlar o equilíbrio entre aproximação e distância é importante para manter o desejo vivo com essa potência in-controlável, não o extinguido nem o queimando. O desejo nem pode extinguir-se por completo, nem matar — mais uma vez, como no exemplo do carvão a arder, utilizado por Hipócrates... Para se fazer a manutenção do amor — que em excesso também corrói —, o melancólico tem de praticar um bom equilíbrio, ou seja, cuidar do vazio. É preciso ouvir as suas reverberações, para que as imagens sejam uma fonte de inspiração: o melancólico tem de identificar-se com várias, num equilíbrio muito difícil, entre todas e nenhuma.

Numa frase, de uma fonte que pode parecer um pouco deslocada, mas que faz todo o sentido nós lermos aqui, refere que nós somos: «a intersecção do que somos com aquilo que queremos ser».¹²⁷ Segundo António de Castro Caeiro, no seu livro *O Que É a Filosofia?*, no capítulo sobre Santo Agostinho, o tempo do ser humano está sempre em tensão com o futuro e com a sua antecipação — «Como é possível a relação com o que não existe? O futuro não existe ainda. O passado não existe já (...). Estamos continuamente a fazer a espargata entre a totalidade do tempo passado, que já não é, e a totalidade do tempo futuro, que ainda não é

¹²³ Francisco Fianco, *Walter Benjamin e a Melancolia*, São Leopoldo: Dissertação de Mestrado em Filosofia Universidade do Vale do Rio dos Sinos Centro de Ciências Humanas, Orientadora Professora Doutora Márcia Tiburi, 2004, p. 108.

¹²⁴ Ana Mata, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁵ Joke Hermsen, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁶ Clarice Lispector *apud* Teresa Projecto, *Pintar o Tempo: A Experiência do Limite*. Tese de Doutoramento em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013, p. 10.

¹²⁷ David Bowie em *Slash Autobiografia*, 2008, p. 11.

ainda».¹²⁸ «Sob a perspectiva humana, o futuro pode criar em nós a relação tensa com o desespero, mas pode também ser o tempo da esperança».¹²⁹ Portanto, trata-se do equilíbrio entre os pólos, mais uma vez, que definem o tema desta investigação.

Rilke, um autor imprescindível para nos debruçarmos sobre a criação poética, vai aconselhar o Sr. Kappus, o jovem poeta, numa carta a este dirigida, na qual ilustra, de forma notável, o movimento essencial da necessidade da arte, que nasce de uma pulsão vital – sendo destruidora a sua não-concretização –, neste caso a escrita caso: «uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade (...). Morreria se não lhe fosse permitido escrever?»¹³⁰ Por sua vez, David Lynch, referia múltiplas vezes, ao longo da sua criação no âmbito do cinema, a potência destruidora do que era perder ou esquecer-se de uma ideia, e que lhe apetecia mesmo matar-se; porém mas quando conseguia seguir o caminho pela ideia sugerida, parecia contentar-se e tudo fazer o seu sentido. O seu exemplo notório no meio da criação revela uma obstinada dedicação à arte e ao pensamento artístico. Camus, outro autor imprescindível para o pensamento desta investigação, no seu ensaio sobre o *Absurdo*, logo na primeira página, refere: «(o que se chama uma razão de viver é, ao mesmo tempo, uma excelente razão para morrer)».¹³¹ O autor vai dar o exemplo de «Galileu, que possuía uma verdade científica importante, dela abjurou com a maior das facilidades deste mundo, logo que tal verdade pôs a sua vida em perigo. (...) Outros vejo que se fazem paradoxalmente matar pelas ideias ou ilusões que lhes dão uma razão de viver».¹³² «Razão de viver» no sentido em que — e tal é o eixo do ensaio de Camus —, para a experiência ontológica, destituída de sentido, é necessário que sejamos cada um de nós a atribuir o seu sentido, o sentido à existência.

Assim, temos visto que a cura da alienação melancólica é o movimento e a exteriorização de formas que nascem das ideias e da manipulação das mesmas, mas o seu excesso também destrói (como no exemplo da roda, dado por Maia, anteriormente). Conseguir equilibrar a instabilidade do melancólico — não-identificação e identificação com todos, o ser e o não-ser — é, sem dúvida, encontrar a resposta para a procura do sentido da vida, e isto significa aceitar que a resposta para o sentido da vida nunca estará preenchida: «O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a essa certeza nunca estará cheio. Serei sempre estranho a mim mesmo».¹³³

Nesta continuidade, apoio-me cuidadosamente nas palavras de Joke que vai parafrasear Rilke: «Quanto mais tranquilos, pacientes e absortos nos mostrarmos face à nossa melancolia mais profundo e inevitável será o aparecimento de alguma novidade no nosso interior»¹³⁴ E continua: «Porque a essência do melancólico é o anseio de assombro e de mudança, uma mudança que se prepara a partir do silêncio afastando-nos temporariamente do mundo».¹³⁵ «Esta é a nossa irresolução melancólica: a esperança falta e a escrita é o acto mesmo da espera que abre o tempo (distinguindo – medindo – um tempo)», de acordo com

¹²⁸ António de Castro Caeiro. *O Que É a Filosofia?* Lisboa: Tinta-da-China, 2023, pp. 192 - 193.

¹²⁹ *Idem*, p.185

¹³⁰ Rilke, *op. cit.*, p.13

¹³¹ Albert Camus. *op. cit.*, p.15

¹³² *Idem*, p. 15.

¹³³ *Idem*, p. 27.

¹³⁴ Rilke *apud* Joke Hermsen, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁵ *Idem*, p. 85.

Tomás Maia.¹³⁶ Abre-se, pois, um conjunto de possibilidades de ser, de vir a ser no futuro. E neste sentido de Rilke, se a obra de arte é feita por necessidade, então trata-se de vê-la como uma manifestação de vida, atribuindo várias formas à exteriorização de um vazio. Desenhar, gravar, escrever, desenhar, pintar, guardar — a que eu também chamo os *movimentos da saudade* —, uma piada, um texto, um desenho. — Deixar a marca, prolongar a presença (para além do próprio corpo presente), através da arte e através do amor. A nossa “metade” sempre em direção à sua completude, apesar da incompletude ser infinita. E é por isso que nenhuma obra, nenhuma imagem, nenhum amor, nenhuma pessoa, nenhuma identificação, nenhum objeto de desejo será suficiente para preencher o nosso vazio, nem poderá fazê-lo. — A questão da vida será ter de o atravessar, preenchê-lo intermitentemente com aquilo que temos vindo a revelar de identidades, ser um e todos ao mesmo tempo. É neste domínio que o artista tem uma espécie de pacto com a solidão, pela procura de presença. Estender a vida, representar ou dar a ver a ausência imposta pelo Tempo, na inquietação de o agarrar, prolongar, aprofundar, de o manipular, neste caso através da expressão artística. A obra de arte possibilita a recriação de uma presença, daquilo que, no presente, está ausente: «O desejo é o libido de ver quem não está», como refere o autor d’*A Noite Sexual*, Pascal Quignard.

Assim, ao mesmo tempo, apesar das atmosferas difusas e ambivalentes onde as personagens estão inscritas, este díptico em particular (*Hüzün* e *Saudade*) vai enfatizar o outro lado da melancolia: a esperança. Há uma completude no encontro, e total, mas nunca é permanente, pois, como referimos, não podemos *engolir o outro*, mais tarde o objeto de desejo desaparece ou torna-se uma imagem asfixiante, infértil e castradora. Nestas duas obras e, mais uma vez, comparativamente com a primeira obra, *Solidão*, há uma espécie de reconciliação com todas as perguntas que afrontam o melancólico, ainda que as figuras estejam de igual modo imersas nessas questões. Mantém-se uma profunda consciência pela necessidade introspetiva da pergunta pela existência, que tanto afronta o indivíduo que sofre de humor negro, mas *Hüzün* e *Saudade* distinguem-se levemente das outras obras, como uma espécie de ciclo que se fecha. Distinguem-se pela própria expressão do olhar nos rostos que demonstra parecer mais familiarizado com esse sentimento dual, de olhos nos olhos, enquanto nas outras pinturas as figuras olham para o espectador, ou para fora da tela, ou para o Nada. Ou, então, encontram-se mesmo de olhos fechados — neste díptico, as figuras são conduzidas por uma expressão de aceitação, mais parecidas com a figura andrógina de Albrecht Dürer mas que, ao mesmo tempo, em si aparentam traços descaracterizados e despersonalizados pela expressão psíquica, pelo registo fugaz que parece ter falhado na representação de uma figura com identidade. Nenhum retrato carrega em si a substância de caráter biográfico ou autobiográfico, isto é, não pretendem descrever ou apresentar propriamente o retrato de uma pessoa, mas sim fazer da figura um protótipo, de modo a que qualquer um de nós se possa identificar, enfatizando, sempre, uma suspensão de tempo. *Hüzün* e *Saudade* são expressões semelhantes, oriundas de países diferentes, respetivamente da Turquia e de Portugal, e ambas carecem de uma tradução específica, mas referem-se ao sentimento difícil de definir que é a melancolia, a falta, o amor pelo ausente.

¹³⁶ Tomás Maia. *op. cit.*, p. 448.

Podemos fazer agora uma espécie de paralelo com a influência indireta¹³⁷ da vasta produção de pinturas de *Nenúfares* que Claude Monet realizou.

Não são só as cores serenas e vibrantes que associamos ao pintor francês, mas também a sua carga energética e, ao mesmo tempo, a calma que as suas pinturas sugerem. Até a ausência de um horizonte definido na paisagem torna muito próximo os *Nenúfares* da minha produção autoral. Mas há um fator que vai realmente acentuar a influência de Monet e a distinção destes panos, *Hüzün* e *Saudade*, de todos os outros todos realizados até aqui, ou seja: uma atmosfera de transcendência, de paz, de esperança.



Claude Monet, *Os Nenúfares*, óleo s/tela, 200,7 × 426,7 cm, National Gallery, Londres, 1920-26

Refiro-me à intimidade proveniente do diálogo entre os dois corpos figurados naquela névoa espacial: «uma pessoa não se faz sozinha, é uma amálgama».¹³⁸ E ainda: «a pluralidade caracteriza a condição humana (...) o processo de pensar só entra em funcionamento quando alguém questiona o nosso ponto de vista»¹³⁹, escreve Joke acerca da *Condição Humana* de Hannah Arendt. Por esta lógica, todas as minhas obras (mas particularmente a primeira: *Solidão* e as últimas: o díptico *Hüzün* e *Saudade*) sugerem que podemos ser contaminados tanto pela melancolia como pela esperança (a dicotomia que temos sobejamente tentado abordar ao longo deste texto), através da vontade de presença do Outro (dos outros, dos que nos são próximos), e da Arte. E se, nas palavras de Tomás Maia, a «esperança é a relação pura com o tempo (o fazer-tempo)»¹⁴⁰, então tudo isto é *a luz da melancolia*.

¹³⁷ Influência indireta, mas só a percebi conscientemente depois.

¹³⁸ Heron Nogueira. *op. cit.*, p. 94.

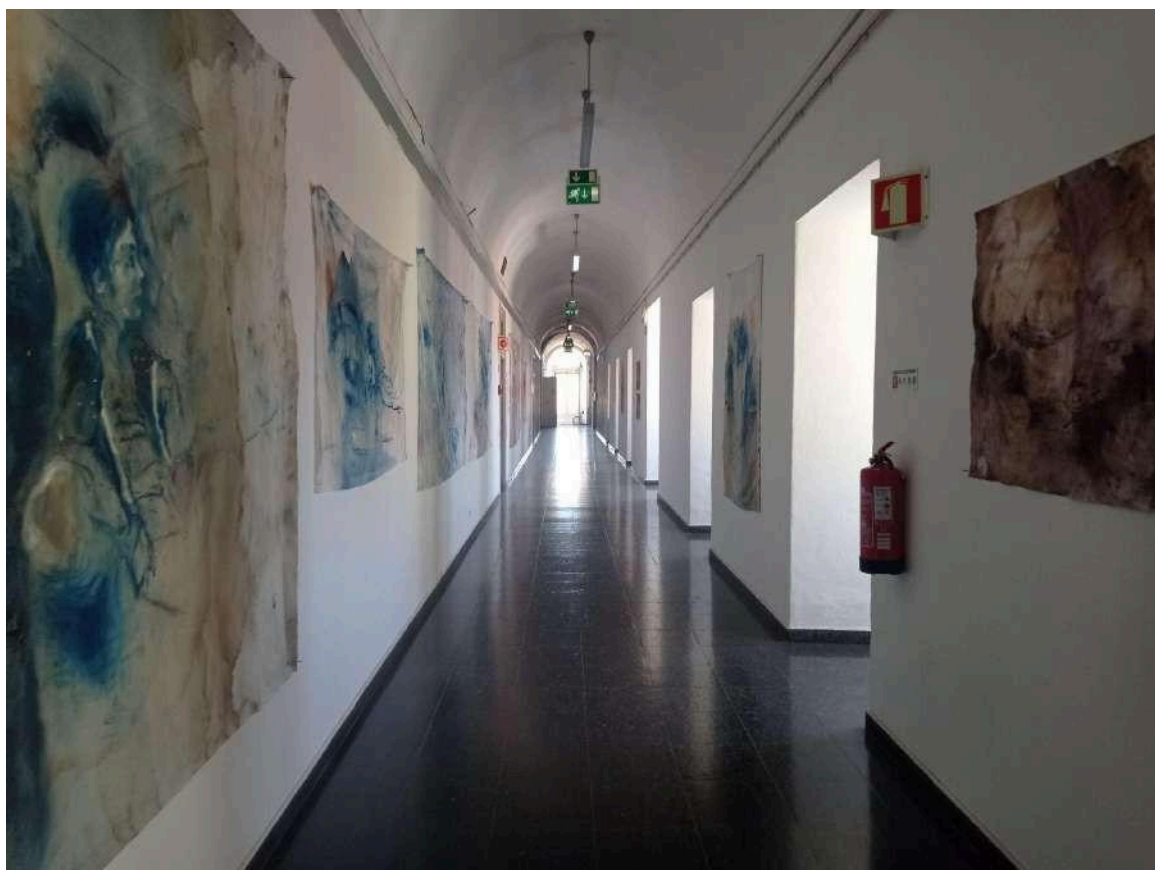
¹³⁹ Joke Hermsen, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁰ Tomás Maia, *op. cit.*, p. 448.

*Deixe-me ir, preciso andar,
Vou por aí a procurar, rir para não chorar*

Cartola, *Preciso me encontrar*, 1976

4. Exposições prévias



Lúcia Fernandes, fotografia da exposição Individual *O Pátio Fechou Para Obras* no corredor da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2023 (vista geral)



Lúcia Fernandes, fotografia da Exposição individual *A Queda* na Galeria Imagem, 2023, (vista geral da preparação)



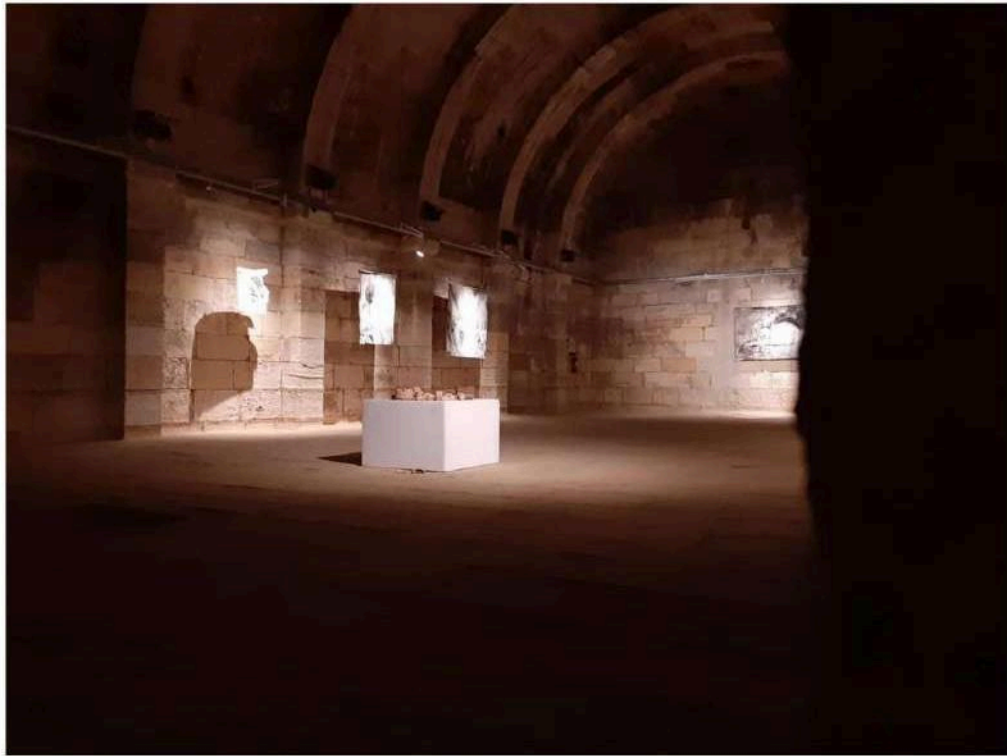
Lúcia Fernandes, fotografia da Exposição individual *A Queda* na Galeria Imagem, 2023, (detalhe)



Lúcia Fernandes, fotografia da exposição coletiva *Desenho* na Galeria Imagem, 2022



Exposição individual *Intermitências* na Cisterna da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2020



Exposição *Intermitências* na Cisterna da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2020

5. Exposições que acompanham a prova pública de mestrado

5.1. Exposição no Corredor Lagoa Henriques



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Detalhe da Obra)



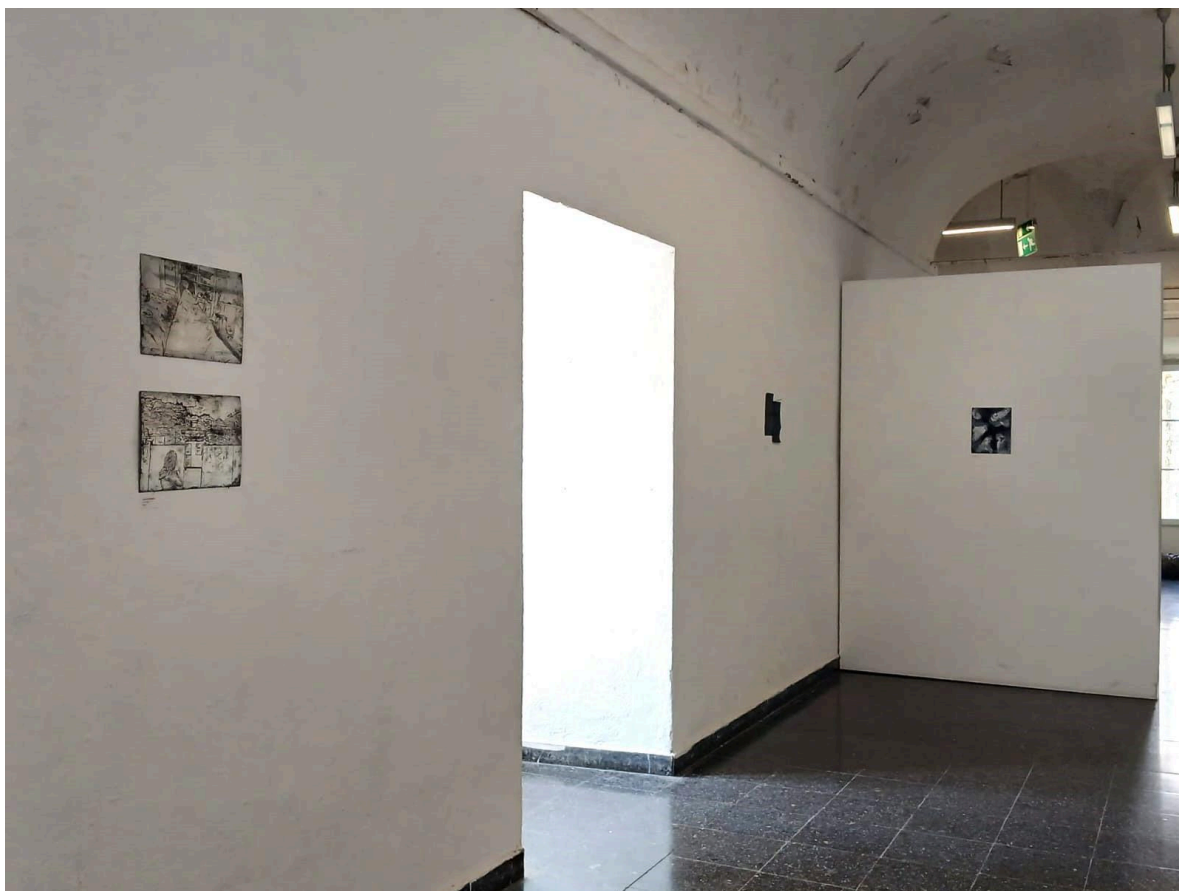
Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhe da Obra)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhe da Obra)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



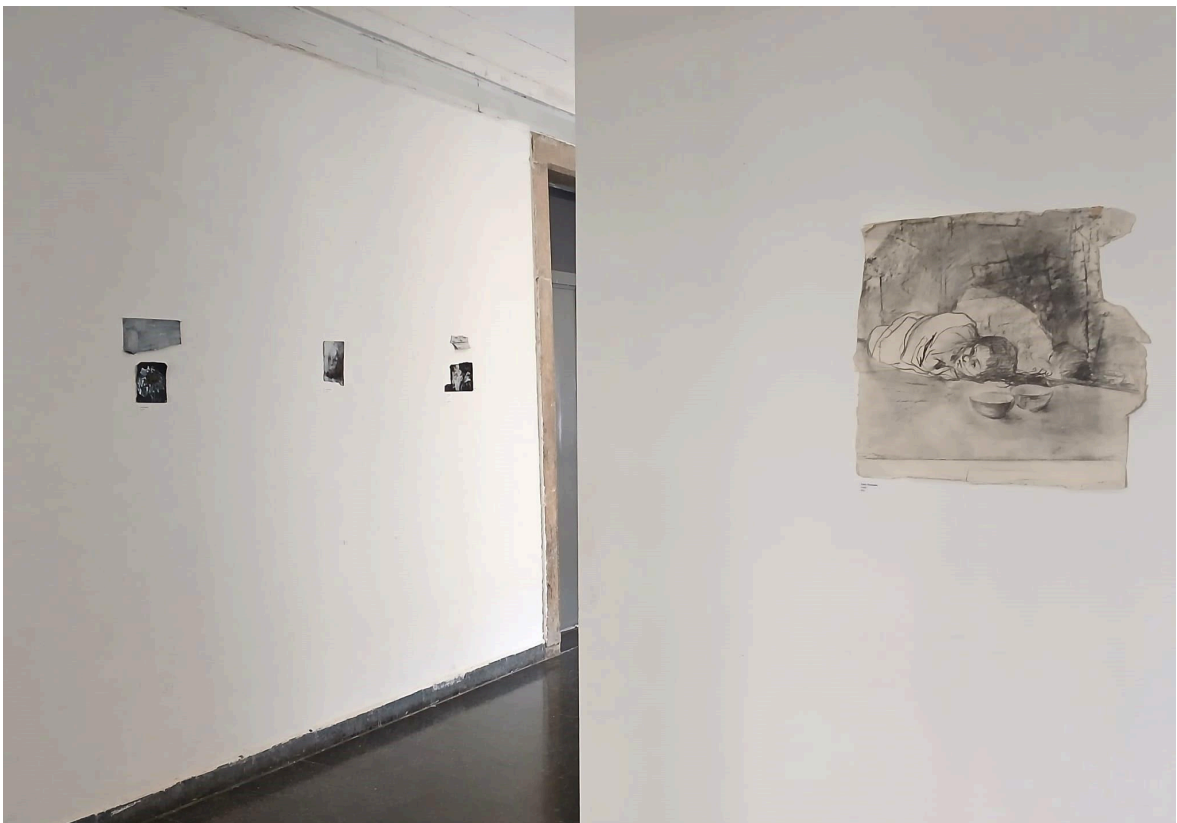
Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



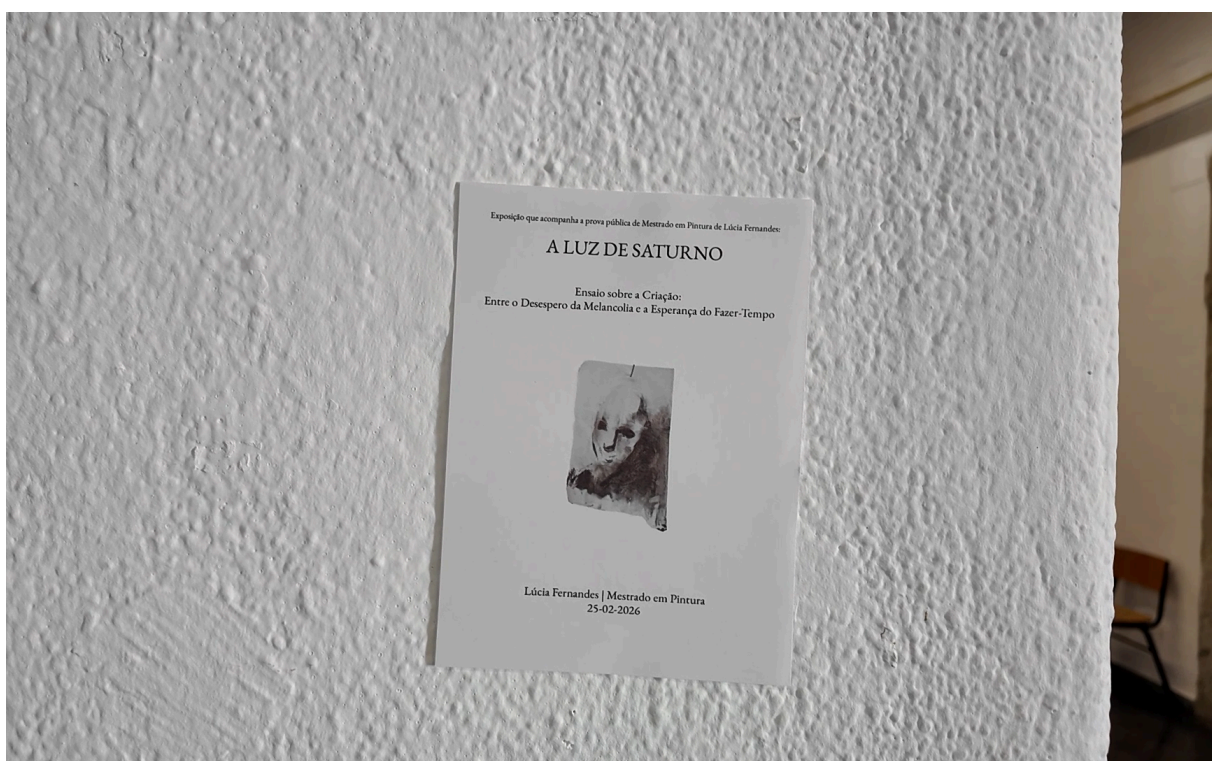
Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhe da Obra)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, no Corredor Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)

5.2. Exposição na Galeria da Associação de Estudantes



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na Galeria da Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Vista Geral)

5.3. Exposição na sala 2.07



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026, (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Detalhes das Obras)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Detalhe da Obra)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Vista Geral)



Exposição de Mestrado em Pintura: A LUZ DE SATURNO. Ensaio Sobre a Criação: entre o Desespero da Melancolia e a Esperança do Fazer-Tempo, na sala 2.07 da Faculdade de Belas-Artes da Faculdade de Lisboa, 2026 (Vista Geral)

Conclusão

Para concluir, o estudo presente nesta investigação de vertente teórico-prática incidiu primeiramente na análise das representações artísticas do punho cerrado da melancolia, que suporta a cabeça, segurando o homem nos seus pensamentos introspectivos, na sua contemplação cabisbaixa, e também na interpretação do conceito de melancolia ao longo das épocas, articulado entre os capítulos da primeira parte deste trabalho de projeto — desde a Idade Clássica, pela Idade Média, Renascimento, Idade Moderna, até Contemporaneidade — com foco na sua relação com a arte e com os artistas, ou seja, com aqueles que mais demonstram contrair os sintomas melancólicos e a sua força paradoxal, uma potência simultaneamente criadora e destruidora.

Na segunda parte deste trabalho de projeto, é aprofundada a experimentação prática, mote de todo o trabalho investigativo. Como ponto de partida, demonstrando-se os projetos artísticos pelas várias áreas e através de diversos meios. De seguida, articula-se a força da melancolia na criação artística, relacionando os temas abertos na primeira parte da dissertação e aprofundando alguns passos do processo criativo da produção autoral. As artes plásticas, como foi possível verificar, pela amplitude da experiência prática que traduz as mesmas preocupações com os temas teóricos, foram cruciais para aprender a origem do gesto criador, em primeira pessoa, a transformar a ausência e o desejo de presença e de criação em Imagem, e debatendo, ao longo do texto, sobre a necessidade da arte no ser humano. Verifica-se, então, que, entre o desespero e a esperança da melancolia, a chave é: dar expressão — apresentada amplamente na teoria e depois no exemplo prático. E, assim, podemos confirmar que a vertente prática não surge como simples ilustração das ideias teóricas, mas como o seu prolongamento natural, nem a pesquisa teórica como prolongamento de uma vontade prática, e vice-versa, em constante contaminação.

A luz da melancolia também procura explicar que o princípio vital da arte está agregado ao sentimento da perda e da ausência que constrói a melancolia, e que esta disposição, tão intrínseca, vai dar forma ao desejo que move o artista, se for bem regulada. A materialização desta força, tanto criadora como destrutiva, pode convertê-la em esperança, em fazer-tempo. Enquanto o melancólico tem a atenção no infinito, ao mesmo tempo tem de ter cuidado com a paralisia ou com o movimento excessivos. Esta tese tem como objetivo motivar os artistas a cuidarem bem da sua força interior, da sua melancolia — através dos exemplos dados. Fixemos a forma, no decorrer da vida, com papel e carvão.

Referências Bibliográficas

ALCIDES, Saxl Sérgio — «Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro *Saturno e a melancolia*, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl». Rio de Janeiro: Topoi, Scientific Electronic Library Office, Disponível em: <https://www.scielo.br/>, [Consult. a 21 Outubro].

ARISTÓTELES — *O Homem de Gênio e a Melancolia: O Problema XXX*. Trad. do grego, apresentação e notas: Jackie Pigeaud, Trad. de Alexei Bueno. S. Paulo: Lacerda Editores, 1998.

ARIKHA, Noga — in «La Mélancolie et les passions humorales au début de la modernité» in Jean Clair, *Mélancolie; Génie Et Folie En Occident*. Paris: Gallimard, 2008.

BRANCO, Maria João Mayer — «Texto de análise para a exposição *Melancolia*», de Helder Folgado. In: FOLGADO, Helder — 2018. Disponível em: <https://helderfolgado.com/works/melancolia/helderfolgado-melancolia.html> [Consult. 21 Out. 2025].

BENJAMIN, Walter — *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição, Apresentação e Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BURKE, Edmund — *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Trad. de Ana M. M. de Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2013.

BURTON, Robert — *Anatomia da Melancolia*. Trad. de Salvato Telles de Menezes. Lisboa: Quetzal Editores, 2014.

CAEIRO, António de Castro — *O Que É a Filosofia?* Lisboa: Tinta-da-China, 2023.

CAEIRO, António de Castro — *Qual É o Sentido da Vida? António de Castro Caeiro. Pergunta Simples*, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-JeWTqvQOI&t=1523s> [Consult. 28 Out. 2025]

CALVINO, Italo — *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*. Trad. de José Colaço Barreiros Lisboa: Alfragide, D. Quixote Leya Editores, 2024.

CAMUS, Albert — *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o Absurdo*. Trad. de Urbano Tavares Rodrigues. Porto: Livros do Brasil, Porto Editora, 2015.

CASAROTO, Marcos — *Filho da Pedra Etérea: O discurso melancólico em “Livro Do Desassossego”*. Porto Alegre: Mestrado em Letras Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, 2017

CLAIR, Jean — « La mélancolie du savoir» in Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

CLAIR, Jean — «Un musée de la Mélancolie», in Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

CLAIR, Jean — *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

CHAFES, Rui — *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012.

DAMÁSIO, António — *Sentir e Saber: A Caminho da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates Bertrandt Editora, 2020.

DIAS, Fernando Rosa — «O Sublime e a Pintura: O Olhar Abismado». Lisboa: *Arte Teoria*, nº 9, 2007.

DEMONT, Paul — «La mélancolie dans l'Antiquité: de la maladie au tempérament» in Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

FIANCO, Luís Francisco — *Walter Benjamin e a Melancolia*, São Leopoldo: Dissertação de Mestrado em Filosofia, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências Humanas, Orientadora Professora Doutora Márcia Tiburi, 2004.

FREUD, Sigmund — *Freud e Einstein. Porquê a Guerra? Reflexões Sobre o Destino do Mundo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2019.

FRIED, Michael — *Absortion and theatricality, Painting and Beholder in the age of Diderot*. The University Of Chicago Press, 1980.

FORTUNA, Carlos — «A ruína de Georg Simmel: Apresentação e outras considerações», in Georg Simmel. *A Ruína*. Trad. de António Sousa Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

HIPÓCRATES DE CÓS — *Aphorisms*. In: HIPPOCRATES. Volume IV – 23. Tradução de W. H. S. Jones. Cambridge, MA. Londres: Harvard University Press, Loeb Classical Library. William Heinemann Ltd., 1931. [Consult. 21 Out. 2025]. Disponível em WWW: https://www.loebclassics.com/view/hippocrates_cos-aphorisms/1931/pb_LCL150.185.xml?readMode=recto.

HERMSEN, Joke — *Melancolia em Tempos de Perturbação*. Trad. de Maria Antónia Vasconcelos, Revisão de Raquel Mouta. Lisboa: Quetzal Editores, 2022.

HERSANT, Yves — «L'acédie et ses enfants» in Jean Clair, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

KIEFER, Anselm. Anselm Kiefer on Work and Process | Interview | Louisiana Museum of Modern Art. In: LOUISIANA MUSEUM OF MODERN ART, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lzBf6tlbSCo>. [Consult. 28 Out. 2025]

KLIBANSKY, Raymond — PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, LTD 1964.

LOPES, Diogo Seixas — *Melancholia e Arquitectura, Aldo Rossi*. Lisboa: Orpheu negro, 2016.

LUIGI, Ficacci — *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*. Köln: Taschen, 2000.

RODLEY, Chris — *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber, 2005.

MAIA, Tomás — *Assombra: Ensaio Sobre a Origem da Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MAIA, Tomás — *A Arte de Tirar*; separata in Francisco de Holanda, *Diálogo Do Tirar pelo Natural*, edição crítica e introdução de Raphael Fonseca. Lisboa: Documenta, 2019.

MAIA, Tomás — «O Segredo do Artista», 4, in *Arte e Melancholia*, Coord. Maria Augusta Babo, Margarida Acciaiuoli, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

MARQUES, Ana — *O Meu Corpo É Uma Ruína, as Casas Também Morrem*. Dissertação em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com orientação de António de Sousa Dias, 2018.

MATA, Ana — *A Pintura é o Visível das Histórias Desconhecidas*. Lisboa: Edições Sr. Teste, Chama-Ficção, 2020.

MATA, Ana — *Carta de Florença*. Lisboa: Edições Sr. Teste, 2025.

MATA, Ana — *O Apelo: Estudo Sobre a Vocação*. Tese de Doutoramento em Pintura Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com orientação de Isabel Sabino, 2015.

MONDZAIN, Marie-José — *Homo Spectator*. Trad. de Luís Lima. Lisboa: Orpheu negro, 2015.

NOGUEIRA, Heron — *Pintar Cometas: A Luz e Os Dias*. Trabalho de Projecto em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com orientação de Ana Mata, 2023.

PASTOUREAU, Michel — *Azul: a História de Uma Cor*, Trad. de José Alfaro e Anabela C. Caldeira. Lisboa: Orpheu Negro, 2016.

PEREIRA, José Carlos Pereira — *Olhar e Ver: 10 Obras para Compreender a Arte*, Lisboa: Arranha-Céus, 2010.

PRIETO, Margarida — «Solidão Essencial» in *Arte e Melancolia*, Coord. Maria Augusta Babo, Margarida Acciaiuoli, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

POMAREDE, Vicent — «La volupté de la mélancolie (Sénancour) Le paysage comme état d'âme.», in Jean Claire. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

PLATÃO, *O Banquete* — Trad. de Maria Mafalda Viana. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2019.

PROJECTO, Teresa — *Pintar o Tempo: A Experiência do Limite*. Tese de Doutoramento em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com orientação de Tomás Maia e João Pedro Cachopo, 2023.

QUIGNARD, Pascal — *A Noite Sexual*. Trad. de Ricardo Ribeiro. Lisboa: Edições Sr. Teste, 2021.

RENNER, G. Rolf — *Hopper: Transformações do Real*. Köln: Taschen, 2011.

RILKE, Rainer Maria — *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2016.

SAN-PAYO, Manuel — *O Desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico. O Álbum de Domingos António de Sequeira*, Doutoramento em Belas-Artes, com orientação de Pedro Saraiva, 2009.

SOARES, Bernardo — *O Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim, Porto Editora, 2014.

SONTAG, Susan — *Sob o Signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

SCHUSTER, Peter-Klaus — «Dürer et sa postérité» in Jean Claire. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard: Paris, 2008.

STAROBINSKI, Jean — *A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, Trad. de Rosa Freire d'Aguiar, 2022.

SLASH; BOZZA, Anthony — *SLASH*. Inglaterra: HerperCollinsPublishers, 2008.

TATE. *Palette, Anselm Kiefer*, 1981. Londres: Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-palette-ar00613>. [Consult. 23 Out. 2025].

YOURCENAR, Marguerite — *O Tempo, Esse Grande Escultor*. Trad. de Helena Vaz da Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.

VARGAS. António Pinho — «Arte, vida e melancolia» in *Arte e Melancolia*, Coord. Maria Augusta Babo, Margarida Acciaiuoli, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

VERÍSSIMO, Andreia — «Da Essência da Ruína. Arte & Natureza», in *IV Ciclo de Conferências e Exposições*, CIEBA, Lisboa, 2009.

WAITS, Tom — *Nocturnos*. Lisboa: Assírio & Alvim, Trad. de João Lisboa, 1989.