978-989-757-048-3

ACTAS/ANAIS
I CONGRESSO LUSÓFONO
ESOTERISMO OCIDENTAL

Vol. I

ARTE E ESOTERISMO OCIDENTAL

Coordenação: Teresa Lousa, FBA-UL

Coordenação da edição Rui Lomelino de Freitas

LISBOA | 7 A 10 DE MAIO DE 2016

HTTP://HESO.ULUSOFONA.PT/

UNIVERSIDADE LUSÓFONA

CIÊNCIA DAS RELIGIÕES
Linha de Investigação em Esoterismo Ocidental

ACTAS/ANAIS
I CONGRESSO LUSÓFONO

ESOTERISMO OCIDENTAL

Presidência da Comissão Científica:

Wouter Hanegraaff; UvA (Universiteit van Amsterdam); Peter Forshaw, UvA (Universiteit van Amsterdam); Paulo Mendes Pinto, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Rui Lomelino de Freitas, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias)

Comissão Científica:

Ana-Maria Binet; UBM (Université Bordeaux Montaigne); António Macedo, UNL (Universidade Nova de Lisboa); António Ventura, UL (Universidade de Lisboa); Carlos Abreu, UFPB (Universidade Federal da Paraíba); Carlos André Cavalcanti, UFPB; José Eduardo Franco, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); José Manuel Anes, ULL (Universidade Lusíada de Lisboa); Paulo Borges, UL (Universidade de Lisboa); Paulo Mendes Pinto, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Peter Forshaw, UvA (Universiteit van Amsterdam); Raimon Arola; UB (Universitat de Barcelona); Rosa Rius Gatell; UB (Universitat de Barcelona); Teresa Lousa; UL (Universidade de Lisboa); Rui Lomelino de Freitas, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias) Wouter Hanegraaff; UvA (Universiteit van Amsterdam); Yvette Centeno, UNL (Universidade Nova de Lisboa).

Presidência da Comissão Organizadora:

Rui Lomelino de Freitas, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias)

Comissão Organizadora:

Carlos Abreu UFPB (Universidade Federal da Paraíba); Carlos André Cavalcanti, UFPB (Universidade Federal da Paraíba); Gabriel Mateus, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); José da Gama, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Mariana Vital ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Gonçalo Pinto ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Maria Manuela Gomes, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Paulo Mendes Pinto, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Rui Lomelino de Freitas, ULHT (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); Teresa Lousa, UL (Universidade de Lisboa)

ISBN: 978-989-757-048-3

Índice

4 *Teresa Lousa,* Arte e Esoterismo Ocidental
5 *Luís Campos Ribeiro,* Estrelas, cometas e profecia: a conjugação de arte, ciência e astrologia em Portugal no século XVII
33 *Manuela Soares,* A Evolução da Mão
42 *Jorge Tomás Garcia,* Un Tiempo nuevo: representacionesde Aión en la musivaria romana
59 *Salomé Marivoet,* O Espiritual na Pintura Contemporânea. Contributos das obras escritas e artísticas de Kandinsky e Rothko ao estudo do transcendental místico na linguagem pictórica
85 *Dora Iva Rita,* Uma narrativa inesperada numa pintura do Martírio de S. Sebastião
97 *Inês Henriques Garcia,* Bosch, fantasia e espiritualidade: Uma relação intrínseca
110 *João Peneda,* Kadinsky e o "Espiritual na arte"
124 *Roger Ferrer Ventosa,* Representaciones artísticas del no dualismo
136 *Júlio Mendes Rodrigo,* O Andrógino Hermético: um "Ser Duplo" através das Artes e das Letras
145 *Marjorie E. Warlick,* Alchemy and other Esoteric Traditions in Surrealist Art
156 *Anna Váraljai,* Theosophic Art and Theosophic Aesthetic in Hungary – In Ten Years, in the Aspect of the Theosophical Society Journal (1912-1928)
166 *Isabel da Rocha,* úsica e os fenómenos do Universo e do Ser Humano, na tradição Pitagórica
182 *Mariana Bernardo Nunes,* Os 5 âmbitos de cura de Paracelso em comparação com o conceito de cura de Hagane no Renkinjutsushi
196 *Miguel Ribeiro-Pereira,* Major/Minor Harmony And Modern Human Consciousness – An Anthroposophical And Musical Approach To Laughing And Weeping
210 *Arilson Oliveira,* O Simbolismo De "O Nome Da Rosa" – Entre Flores Secretas E Risos Em Lumes

Simpósio Temático: Arte e Esoterismo Ocidental

Coordenação:
Teresa Lousa (UL)

A arte constitui, tal como muitas outras áreas do saber, um veículo de expressão e de comunicação de conhecimentos interiores, sendo considerada pela Gnosis uma das quatro colunas do conhecimento, em conjunto com a Ciência, a Filosofia e a Religião. Podemos encontrar, da Antiguidade à Contemporaneidade, em templos, pinturas, esculturas, na música e também na literatura e poesia, muitos testemunhos de como os artistas plasmaram, numa linguagem metafórica, intuições de uma ciência tendencialmente dialética.

Mais do que uma via mística, a arte constitui também uma das principais manifestações culturais de um saber que, por não ser *mainstream* e por ter sido cunhado pejorativamente durante séculos, não pode ter uma divulgação pacífica ou ostensiva. Por isso, o esoterismo ocidental encontrou inegavelmente na arte, pelo seu caráter imagético e metafórico e não textual ou literal, um território de difusão e promoção extremamente fértil.

Assim, neste Simpósio Temático gostaríamos de receber propostas que explorem a relação da arte com o esoterismo ocidental numa dupla vertente: como revelação e como divulgação de um saber hermético.

OMETS AND PROPHECY: A COMBINATION OF ART, SCIENCE AND ASTROLOGY IN SEVENTEENTH-CENTURY PORTUGAL

Luís Campos Ribeiro (IEM-FCSH/UNL)[1]

Resumo:
A Biblioteca da Ajuda poss ui dois curiosos manuscritos ilustrados do século XVI de natureza profético-astrológica. Os textos neles contidos são um interessante exemplo da cultura e arte do Barroco pela combinação de erudição científica, profecia, astrologia e religião. A identidade dos seus autores é desconhecia, mas revelam um profundo conhecimento científico e religioso.
O primeiro texto, "Estrela Descuberta ou Cometa Imaginado", analisa uma observação pouco usual da estrela Spica, da constelação da Virgem, considerada pelo autor como um presságio de um future herdeiro para o trono de Portugal. O Segundo, "Volta & Tornada do Cometa Passado", descreve os movimentos do grande cometa de 1680 e os seus efeitos no mundo, fazendo um estudo dos principais eventos políticos e religiosos da época (1681-1685). O texto começa pela apresentação dos pontos de vista científicos, religiosos e filosóficos do autor, seguindo-se uma descrição dos movimentos celestes. No entanto o objetivo não é o conhecimento científico; neles a ciência é apenas um instrumento para descodificação de mensagens proféticas e divinas através de cometas e anjos. Apesar de ser escrito num período em que os conceitos clássicos do Cosmos estavam em profunda transformação o autor não discute esta questão, usando a astronomia e a astrologia como um instrumento para a interpretação na vontade divina.
Ambos manuscritos são ilustrados por duas aguarelas que oferecem suporte visual à mensagem dos textos. Seguindo a mesmo estilo, as ilustrações combinam a alegoria com o detalhe científico. Este paper explora estes documentos únicos e a combinação de arte e do discurso científico com a hipérbole e metáfora profética característica do Barroco.

Palavras-chave: astrologia, iconografia astrológica, profecia, cometologia

Abstract:
The Ajuda Library possesses two curious seventeenth-century illustrated texts on prophecy and astrology. They provide and interesting example of the interaction between scientific erudition, prophecy, astrology, and religion, and stand as an example of Baroque culture and art. The identity of the authors is unknown, but their writings display familiarity with the main political issues of their time and reveal considerable scientific and religious knowledge.
The first text, "Estrela Descuberta ou Cometa Imaginado", recalls the unusual sighting of the star Spica, of the constellation of Virgo, which the author considers an omen foretelling a future heir to the throne of Portugal. The second, "Volta & Tornada do Cometa Passado", describes the movements of the great comet of 1680, and discusses its effects on the World, by reviewing the main political and religious events of that period (1681-1685). The text begins with the presentation of the author's scientific, philosophical and religious views and with a description of the celestial movements. Nonetheless, its purpose is not scientific knowledge; science is only a means to prove its

[1]Licenciado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL; Membro integrado do Instituto de Estudos Medievais, FCSH/UNL

main topic: prophecy and divine messages by means of comets and angels. Despite being written in a period when the classical concepts of the Cosmos were undergoing a profound change the author uses astrology and astronomy not as a platform to discuss the theories of the universe, but as an instrument to interpret the divine will.
Both texts are illustrated by large watercolour drawings that provide visual support to their message. Following the nature of the text they combine the allegory with scientific detail. This paper explores these unique documents both combining art and scientific discourse with baroque prophetic hyperbole and metaphor.

Key-words: astrology, astrological iconography, prophecy, cometology

The "Most Curious Manuscript"

This paper presents two illustrated 17th century texts on astronomy and astrology written in Portuguese, where scientific discourse comes hand in hand with prophecy. The first text, *Estrela Descuberta ou Cometa Imaginado no Horizonte de Portugal no anno de 1685* (Newfound star or imagined comet on the horizon of Portugal in the year of 1685), concerns the observation of an unusual celestial object which turns out to be the star Spica. The second text, *Volta & Tornada do Cometa Passado Que apareceu no Anno de 1681 Reducido & Reresentado & Explicado por anno presente, e os mais que se seguem* (Return and come back of the past comet which appeared in the year of 1681, summarized and composed and explained for the present year e those to follow), as the title suggests, concerns the astrological interpretation of the comet of 1681.

The documents are accompanied by three watercolour paintings, that illustrate the text, providing an opportunity to study Portuguese Baroque scientific-prophetic discourse together with its artistic expression.

In the context of seventeenth-century Portugal, this combination of image with prophetic, scientific and astrological material are, as much as could be ascertained, unique in its kind. Although they follow the common literary model of that period, of which there are many other Portuguese manuscripts, there are no other recorded examples of texts on prophetical-astrological discourse that conjugate in such a strong manner text and image. This appears to be the only surviving example.

An accomplished example of the Baroque aesthetics and infused with the mystical and messianic spirit of 17th century Portugal, this manuscript stands as an excellent testimony of a less known aspect of this period's art and culture[2].

The authors of both the text and the paintings are unknown. They are undoubtedly cultured individuals given their acquaintance with renowned scientific and religious authors, their method of astrological interpretation, and their knowledge of astronomy. The frequent use of biblical quotations and the presence of the motto "Ad maiorem DEI gloriam" at the end of the second text, suggests the authors to be Jesuit priests.

Despite a brief reference by Luís Carolino[3], the documents remained unpublished. Both belong to the Biblioteca da Ajuda, Lisbon. They are bond together, forming a single

[2]This paper intends a presentation of the manuscript and the publication of the text; future studies, currently under preparation will address more fully its placement in the international context.

document, and archived in the library's collection of assorted manuscripts under the title *Manuscripto Muito Curiozo Que Trata dos Cometas* (A most curious manuscript concerning comets)[4].

The document is a paper manuscript, with non-numerated *folia*[5], written in ferro-gallic ink[6], and simply bound in a thicker paper. The first (hereafter designated as text A) has six *folia* and two watercolour illustrations. The second (text B) has five *folia* and features a large two-page watercolour illustration.

The joining of these two texts is likely due to their common theme: observation and interpretation of celestial phenomena. The first folio of the ensemble presents the number 87 at the top right corner, suggesting that this manuscript was once part of a larger gathering. However, the pages were crudely trimmed during their last binding, destroying all relevant evidences of previous bindings.

The two texts are written in different hands, although both have titles written in red by the same hand. Text B displays some amendments written in the same hand as text A, supporting the idea that both documents were once part of a same ensemble. The illustrations corroborate this possibility, as they appear to be the work of the same artist; they present similarities in the technique and style of several pictorial elements, especially in the human figures. The authorship of the images is further corroborated by the size of the *folia.* Fol. 1r to 6r, which contain the first document and illustrations, as well as the title and the illustration of the second document, have the same size, 197 x 145 mm; the remainder text, fol. 7r to 11r, pertaining to the second document, are slightly larger, measuring 213 x 145 mm[7]. The documents' watermarks establish that the paper was produced by the end of the seventeenth or beginning of the eighteenth century; this corroborates the dates on the texts as both documents refer to the year

---

[3]Luís Miguel Carolino, *Ciência, Astrologia e Sociedade. A teoria da influência celestes em Portugal (1593 - 1755)*. Lisboa, 2003, 198, Footnote 84.

[4]Title on the binding's cover

[5]As the original folia are not numbered, the page numbers are suggested by me.

[6]Evidenced by the corrosion on the text.

[7]These folia were cut in the binding process, leading to the destruction of the first line of text.

1685. All evidence suggests that the texts were written separately and latter archived and illustrated, most likely by the author of the first text.

"Estrela Descuberta ou Cometa Imaginado"

This curious text dates from 1685[8]. It starts by mentioning the observation of a celestial body with a particularly bright glow, which was sighted during a long period of cloudy skies. This apparition had been interpreted by many as a comet or a new star (similar to the *supernova* of 1604), and considered an unusual phenomenon. This is, however, an erroneous interpretation, as the author promptly declares. He explains that it was the well-known star of first magnitude, the Ear of Corn (Spica), of the constellation of Virgo, which was distorted by "the refraction of the cloudy and thicker air" (fol. 2r). In this first instance, there is an attempt of scientific clarification, appealing to logic and science to clarify the true nature of the phenomena.

In the second part of the text, however, the author changes his discourse. Instead of dismissing the phenomena as a trivial event (considering that it was a well-known star and not a nova), he takes it as a sign or omen:

"Happy augur brings this star, for it foretells what we wish. Because the Virgin, or Maiden, as well as the Ear of Corn, denote the two better and most wanted items to all Portugal, being FERTILITY and FECUNDITY. The fertility of the lands and the fecundity of the royal house's succession." (fol. 2v)

Thus, he associates the star's uncommon appearance as heralding fertility of the country and the continuity of the Portuguese royal house. In the year the text is concerned with, 1685, King Pedro II had only one heiress, the *Infanta* Isabel Luísa Josefa de Bragança. She was the only offspring of his first marriage, with Maria Francisca Isabel of Savoy, who had died two years earlier, on December 27th of 1683. At this time, the absence of a male heir raised doubts regarding the continuity royal house. It was therefore expectable that the apparition of a star came to be associated to a promise of succession[9]. The

[8]Both texts are transcribed in their original language (Portuguese) in the addenda to this article.

[9]This promise would only become true after the second marriage of Pedro II to Sofia of Neuburg, and with the birth of future king João V in 1689.

kingdom's situation was further aggravated by the Iberian political context. king Pedro II was the son of João IV, who in 1640 founded the Portuguese 4th dynasty and liberated Portugal from the rule of Spain. Pedro II was therefore heir to a recently formed (and not yet fully consolidated) dynasty, which had just come out of a 28-year war with Spain (1640–1668). Furthermore he had came to the throne though a *coup d'état* against his elder brother, king Afonso VI, who had been considered unfit for government[10]. On top of all this, he had married his brother's former wife (after the annulment of the marriage in 1667). In face of all these facts stability and continuity was a much-needed commodity.

The text's style and arguments are quite sophisticated, demonstrating a deep knowledge of the astrological interpretation system. It argues that the Ear of Corn is a beneficial star, bringing growth and prosperity to the country[11]:

"[B]ecause it was posited and fixed in the Mid Heaven, and supreme firmament of Portugal, in the sixth sign of its Zodiac, or circle of Life (I mean), in the sixth century of this monarchy, in the leading sign (as the astrologers call it), to which Libra is subjected, as well as the royal court of Lisbon" (fol. 2v)

In this passage the author endorses the classical concept of astrological chorography, which attributes each territory, kingdom, nation or city as the domain of a specific astrological sign. With this in mind, he argues that the constellation of Virgo is subjected to the sign of Libra (the Scales)[12], that is, that due to the Precession of the Equinoxes,

---

[10]Afonso VI, was the second male son of João IV (Pedro II being the third). At the age of three, he suffered an illness that paralyzed his body on the left side and left him impotent as well as mentally unstable. He became the heir to the throne after the unexpected death of his older brother, Teodósio of Bragança, Prince of Brazil. In 1668, his brother Pedro made him relinquish his power and exiled him in the Azores, becoming the regent until Afonso's death in 1683.

[11]According to astrological theory planets are considered beneficial when their influence promotes growth and fertility – these are Jupiter and Venus; while others are deemed malefic when their actions are destructive in nature – these are Saturn and Mars. Ptolemy one of the main sources for astrological practice considers the star Spica as being of the nature of Venus, and thus beneficial and fertile in its influence - Ptolomy, Tetrabiblos (trans. F. E. Robbins), London, 1998, 51 (I–9).

[12]Note that in western astrology constellations and signs are entirely different things. A constellation is a grouping of stars forming figures (or asterisms) of different sizes. The signs are twelve regular divisions of the sun's annual trajectory – the ecliptic. They are derived from the equinox and solstice points: thus the point of the spring equinox marks the beginning of the sign of Aries (and of the Zodiac itself). In what concerns astronomy and astrology, this separation has been established at least since the time of Ptolemy, but constellations and signs are often confused because they bear the same names.

the stars of Virgo (including Spica) are at that time projected in the sign of Libra[13]. The astrological theory of this period attributes the sign of Libra to Lisbon[14], therefore also associating Spica to the capital city of Portugal, and by extension to the kingdom and to the crown[15].

The first illustration, located in the verso of the first folio, alludes to this passage (figure 1). It is a watercolour painting (105 x137 mm) in shades of blue, with a frame formed by two parallel lines – the inner line in yellow, and the outer in red. The image is traversed by a white diagonal stripe (from the right top corner to the left bottom corner) representing a section of the Zodiac. This section contains three constellations: on top, Leo, represented by the animal itself; at the centre, in a prominent position, Virgo, embodied by a young woman holding an ear of corn in her right hand; below, the constellation of Libra, represented the by the scales. The constellations are identified by their Latin names – Leo, Virgo and Libra – written in red ink. The star Spica, of the Virgo constellation, is identified in Portuguese in a similar fashion. The signs' iconography is quite common for that period. Virgo occupies a prominent position not only because it is discussed in the text, but also because the author refers to it as "the highest and most sovereign constellation, has the centre and heart of the celestial circle" (fol. 2v).

---

[13]The precession of the equinoxes is an astronomical phenomenon that creates a shift in the position of the stars by 1° every 72 years, relative to the points of the equinoxes and solstices. This movement is caused by the natural oscillation of Earth's axis. As the signs of the zodiac used in western astrology are derived from the equinox point – tropical zodiac – and not from the constellations, with time they no longer coincide with the constellations bearing the same name. By 1685, the star Spica, the brightest of the constellation Virgo, was positioned in the tropical sign of Libra, around the nineteenth degree of the sign.

[14]Acording to António de Najera (a 17th century Portuguese astrologer): "Libra domina sobre el quarto clima: […] De las Ciudades, Viena de Austria; Francforte, Vrbino, Piamonte, Salerno; Parma; Gaeta, Roma antigua, y en España; Lisboa, Salamanca, Burgos" (Libra has dominion over the fourth climate: […] Of the cites of Vienna of Austria, Frankfurt, Urbino, Piamonte, Salerno; Parma; Gaeta; ancient Rome and in Spain; Lisbon, Salamanca, Burgos) – António de Najera, Suma Astrológica. Lisboa, 1632, 111.

[15]This correlation continues in the remainder sentence: "porque igualmente opposta ao 1o e ultimo signo: ao de Aries que olha para a cabeca de Europa, e ao de Pisces, que olha para o cabo da America" (because equally opposed to the 1st and last sign: to Aries which looks to the head of Europe, and to Pisces, which looks to the cape of America). The sign of Aries is traditionally associated with North and Central Europe (Ptolemy, Tetrabiblos, II.3, 133) and Pisces to the costal area of the Iberian Peninsula – Portugal and Galicia (Najera, Suma Astrológica, 115) – which, being the westernmost part of Europe, "look" towards "America".

On the sky, below the constellation, there are the words “In hoc signo”, written in red. This allusion, which evokes Emperor Constantine’s vision and the motto “In hoc signo vinces”, presents the star as a celestial omen, and confers it a Christian context. Besides “In hoc signo” is also a motto adopted by the Portuguese 4th Dynasty and related to Portugal’s founder Afonso Henriques. According to legend the funding king had a religious vision just before defeating his enemies and rise to power.

Figure 1 – Unknown author, *Virgo as the infanta with the star Spica*, watercolour, 105 x 137 mm. Biblioteca da Ajuda, Ms. 54-IV-33, 56, fol. 1v, Lisbon

Under the constellations is a building, a modern mannerist style palace, with a three floor quadrangular plant, two towers and a large chimney. This building can be seen as a

simplified representation of the city of Lisbon and, simultaneously, of a royal palace (again focusing the omen of succession on the royal family)[16].

Considering that Pedro II's first wife had already died by this time, and that his daughter the princess had not yet married, it is reasonable to assume that Virgo is in this image a symbol of the princess. For this reason, the feminine figure of the constellation is represented in noble garments, instead of classical style robes. The constellation becomes therefore an allegory to "the royal maiden and most serene princess, our *infanta* of Portugal, represented in the star called Spica, which appeared in the sign of Virgo" (fol. 3r), and a promise of "fecundity for the royal house's succession" (fol. 2v).

The author takes this motto even further, deepening the correlation between the princess and the ear of corn. He considers it as an omen of fertility, evoking a sentence of Lucas' Gospel "*Et frutium facet centuplum*"[17].

[16]Except for the protruding towers, the building in the watercolour has some resemblances with the old Palace of Palhavã, in Lisbon, where the infanta Isabel Luísa Josefa de Bragança lived. It is probably an imagined building based on the palaces existing in Lisbon at that time.

[17]"And other fell on good ground, and sprang up, and bare fruit a hundredfold", Luke 8:8.

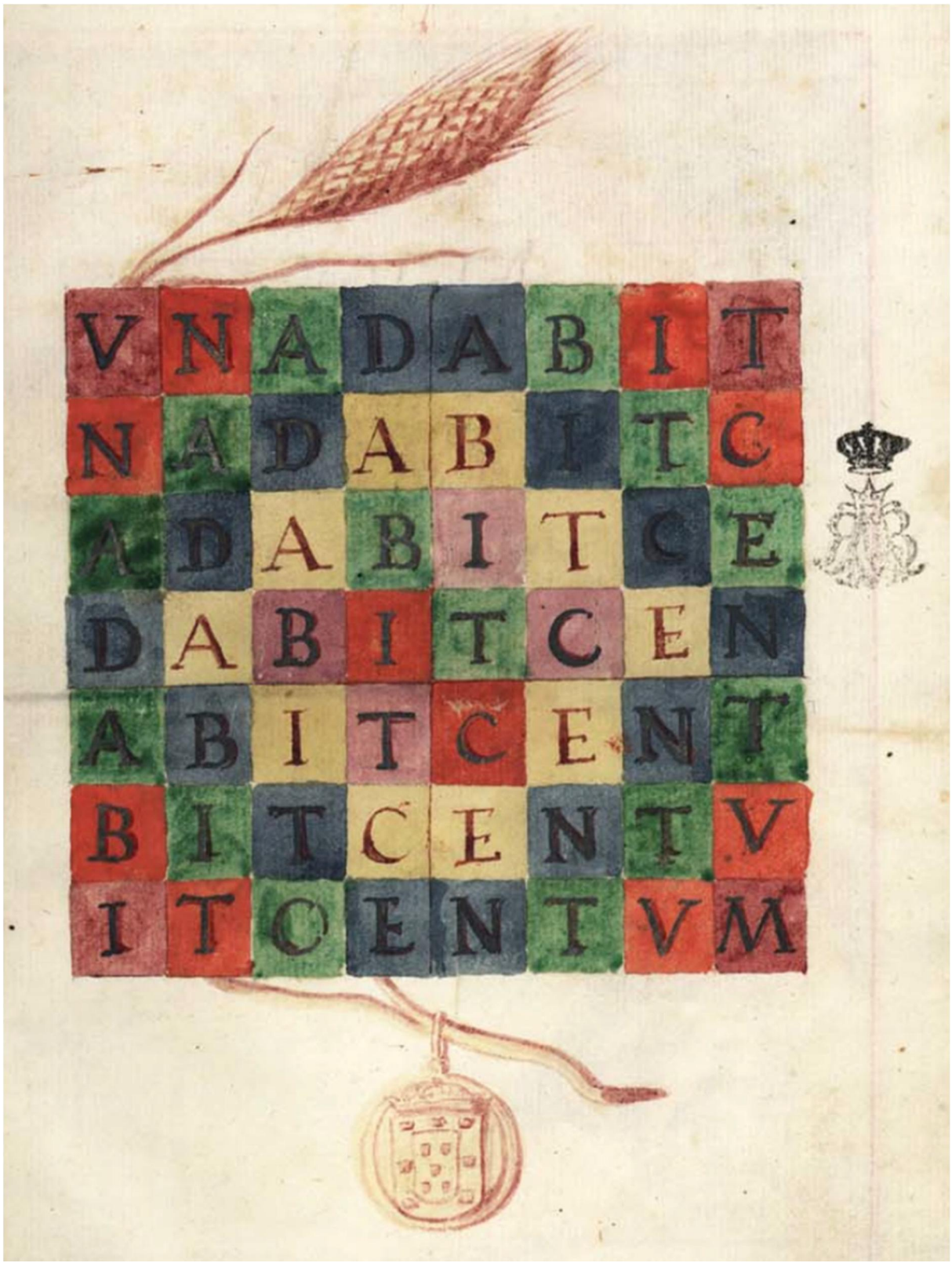


Figure 2 – Unknown author, *Xadrês Hieroglifico*, watercolor, 97 x 155 mm, Biblioteca da Ajuda, Ms. 54-IV-33, nº56, fol. 4r, Lisboa

At this point of the text, the author presents the second illustration, a Hieroglyphic Chess (figure 1). It is a square figure containing a griddle of 7 by 8 coloured squares (in

rose, red, green, blue and yellow), each one containing a letter. The letters read, in all directions of the square, the sentence "VNA DABIT CENTVM" (one gives one hundred). With this visual play, the author reinforces his idea that seven successions will occur in each of eighth royal generations. The colours represent, according to the author, the activities presented to each generation, their "various incidents". The author establishes the following correspondences, whistle he insinuates that there are "hidden mysteries in this Hieroglyphic Chess" which he doesn't refer in the text: green – virile actions; red – wars; gold – victories; purple – glory; yellow – honours and dignity; silver – richness; blue – sickness and disaster; black – death.

Behind the square is depicted an ear of corn, in yellow and gold, and below it, a round medallion with the Portuguese royal coat of arms. Once more this symbolizes the hope of succession, through the one that, by that time, was the only heiress to the throne – princess Isabel Luísa Josefa of Bragança.

The hopes expressed in this manuscript never came to be. The princess never married, and died in 1690, at the young age of 21. By that time, however, the kingdom had already an heir – João, future king João V, born in 1689, from Pedro II's second marriage.

"Volta e tornada do cometa passado"

Text B, larger and written by a different hand, is particularly interesting, for it describes the great comet of 1680, and its effects. Visible from November 1680 to March 1681, this comet had a massive impact, both for its dimensions and for its magnitude. This was the first comet discovered by the means of a telescope, by German astronomer Gottfried Kirch, and it was used by Sir Isaac Newton to test Kepler's laws of planetary motion.

The text begins with the presentation of the author's scientific, philosophical and religious views. It describes the celestial movements, by comparing them with a clock mechanism, "powered by the most powerful and miraculous hand of its divine Architect". It intends to differentiate between the expectable planetary movements and the "extraordinary" phenomena, like comets and new stars (novas). In a time when new cosmological models started to emerge, these were questions of major importance. Understanding the nature of comets and new stars provided clarification on the true nature of planetary movement; it would also fuel the discussion concerning planetary models, and put in question the doctrine of Heaven's immutability.

However, the topic underlying this text and its illustration is not scientific knowledge, but the association established between comets and angels. Supported by "the opinion of certain authors", the author considers that the comets are angels "dressed with stars", who warn Man of the divine resolution against their sins. He also states that the same angels dress in different forms, returning to Earth with new divine admonitions, in the form of new comets. He justifies his statements with biblical texts and Saint Augustine's writings. This is undoubtedly a religious matter, and this is clearly expressed by the author. In fact, the correlation between celestial phenomena and the angels was by no means unusual in the religious milieu, particularly among the Jesuits. According to Valentin Stansel[18], the angels were the force that moved the planets[19]; this same theory justified, to same extent, the planetary influence in astrology[20].

Quite clearly, the author of text B is not concerned with scientific matters as the author of text A; his goal is to interpret the effects of the comet, in its role as a divine herald. He starts by explaining that, according to astrological theory, the comet's effects will extend for four years, because it was visible for four months. Therefore, its effects will extend until 1685, the year in which this text was written. But then, based on a passage of the Sibylline Oracles and on the considerable size of the comet, he argues that its effects will continue beyond that period. However, he does not dare to reveal the nature of those effects, for they will be "inscrutable arcanes that God [our] Lord hid in the

[18]Valentin Stansel (or Estancel, a variation he used when in Portugal), was born in Olmutz, near Prague in 1621. He joined the Society of Jesus in 1637, where he learned Philosophy and Mathematics. In 1657 his was teaching in the Portugal in Évora and later in Lisbon (Santo Antão college). In 1663 he travels to Baía in Brazil, where he lived until his death in 1705. He authored several works in Mathematics, Optics and Astronomy.

[19]In his book Uranophilus coelestis peregrinus, sive mentis Uranicæ per mundum sidereum peregrinantis ecstases (Antwerp, 1685), the character Urania states "I say that the planets and other stars, errant as well as fixed, are set in circular motion by intelligence or angels" (Carlos Ziller Camemietzki, "The celestial pilgrimages of Valentin Stansel (1621-1705), jesuit astronomer and missionary in Brazil" in: Archimedes. The New Science and Jesuit Science: seventeenth century perspectives, ed. Mordechai Feingold, vol. 6, Dordrecht, 2003, 249-270), and immediately refers several authors which corroborate this perspective, is including St Augustine, also mentioned by the author or text B.

[20]Astrology was not an unfamiliar subject to the Jesuits. It was part of the curriculum of the Aula da Esfera (the class of the sphere) in the college of Santo Antão in Lisbon. There are several surviving manuscripts with astrological texts and student notes related to this class. For a study on this topic please see: Henrique Leitão, A Ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão (1590 - 1759). Lisboa, 2007 and Henrique Leitão, Sphare Mundi: A Ciência na Aula da Esfera, Manuscritos científicos do colégio de Santo Antão nas colecções da BNP. Lisboa, 2008.

abyss of his tremendous judgments" (fol. 8r). He avoids the issue of foretelling, which would be unacceptable (especially for a clergyman), and instead he lists the past effects of the comet, hoping to be able to deduce from these its future influences.

The Church would allow prediction within the frame of Natural Astrology (centred on meteorological and natural phenomena), but would vigorously condemn Judiciary Astrology, which made predictions concerning human choices, thus interfering with Man's free will. These restrictions included perditions related to political matters and especially ecclesiastical matters. Nonetheless, it is exactly under these two categories that the author lists the effects of the comet: "political and ecclesiastic state" (fol. 8v).

From this point on and almost to the end of the text he lists the main events of the last five years, an account of the political dynamics of this time from a Portuguese point of view.

In the religious field, he focuses mainly in the Edict of Fontainbleau, issued by Louis XIV of France (1638-1715). This edict lead to the forced conversion of the Huguenots in France, revoking the liberties granted to them by the Edict of Nantes (April 1598), issued by his grandfather Henry of France (1553-1610). The author praises the "zeal of the most Christian King" of France making the catholic faith prevail. This caused:

"[M]ore than 200 temples to be demolished, the universities of Sedam and Sounmur (where the pestilential doctrine of Calvin was taught) extinct, the sits they held in town halls terminated, they, deprived of all public offices, and burdened with tribulation, forced by all means to either leave their perverse sect or to became infamous until they return to the Catholic Apostolic Roman Church" (fol. 8v)

Considering that the Edict of Fountainebleau was issued in October 1685, it can be deduced that the text was written in the last months of that year and that the author is well informed of its consequences.

In the political field, the author explores several topics, displaying much familiarity with European politics. He organizes these matters in six categories or "admonitions", correlating each admonition to one of the comet's traits.

The first admonition is not completely clear, as part of the text was damaged by the binding process. It appears to list several earlier comets, which the he relates with the loss and gain of land by several European powers. For example, he mentions the loss of the Netherlands by the Spanish Crown, and the surrender of the Limburg Duchy and Luxemburg to the French crown. The second admonition relates to the comet's

orientality[21], which signifies "death of kings and princes" (fol. 9v); in this context he mentions, among other examples, the death of Portuguese king Afonso VI and queen Maria Francisca Isabel of Savoy, both in 1683. The third correlates the disappearance of the comet's tail, after its conjunction with the Sun, with "infertility of principal people" (fol. 9v), but he does not offer any example. In the fourth he takes the length of the comet's tail, and its direction towards the east, as omens to the social upheavals in Constantinople, Goa and other oriental lands. In the fifth he associates the curvature of the comet's tail – bending towards south – to delays and problems in the meridional regions of Europe, namely Italy. The sixth and last admonition relates the small head of the comet and its long tail to the loss of power by the princes "who will be governed by their ministers" (fol. 10r).

Following his elaboration on the six qualities of the comet, the author addresses the comet's passage through the signs and thus its effects in the regions and countries rule by these signs. Once more he uses Ptolemy's doctrine (referred to above). He takes this opportunity to make some predictions regarding these regions, but without adequately explaining how he achieved his conclusions, both from the political and from the astrological points of view.

He finishes the text by alluding to the comet of 1577, which several authors relate do the defeat of King Sebastian at Alcácer Quibir[22] – an obvious avocation to the spirit of

[21]A star or planet is said to be oriental when it rises before the Sun, being visible first in the east.

[22]For example, regarding this comet, in his work Astrological discourse on the comet which appeared on the 25th of November of 618, António de Najera states: "Anno 1577. aos 9. de Nouembro as 5. horas da tarde apareceo ao Occidente hum grande Cometa mui refulgente com hum cabo muy comprido lançado pera o Oriente em Sagitario o qual durou perto de quatro meses; a este sucedeu vir à Arzilla hum Mouro Rey de fez & Marrocos despojado do Reyno por hum seu Irmaõ a pedir a el Rey Sebastiam (depois de lhe entregar Arzilla, & de muitas promessas) que o recuperasse em seu Reyno : o que El Rey lhe concedeo. E no Anno seguinte de 78. com o milhor de Portugal se partio pera a jornada, & conquista de Berberia, & a quatro de Agosto do mesmo anno deu a Batalha no campo de Alcacere onde se perdeo & em menos de sinco horas morreraõ, & cativuaram a flor do Reyno & na escaramuça morrerão tres Reis, a saber o de Portgual & os dous Reis Mouros Irmãos, & no seguinte de 79. sucedeo a traslação do Reyno à monarchia de Castela, & huma peste tam grande, que nela morreu muita gente." (Year 1577, on the 9th of November at 5 PM it appeared in o West a grand comet, very bright with a long tail extending to the east in Sagittarius, which lasted nearly four months; to this it happened that it came to Arzila a moorish king of Fez and Morroco, striped of its kingdom by one of his brothers, and asked of King Sebastião assistance to regain his realm (after offering him the city of Arzila and many promises): to which the king acceded. And in the following year of 78, the best of Portugal the king set fourth to conquer Berberia, and in the 4th of August of the same year the battle of the field of Alcaçere took place in which, in less then five hours, the kingdom's best died or became captive; And in the fight three kings where lost, the king of Portugal, and the two brothers, the Moorish kings; And in the following [year] of 79, the kingdom [of Portugal] passed to the monarchy of Castile, and [there was] a great plague in which many people died) - António de Najera, Discursos Astrológicos sobre o cometa que apareceu em 25. Novembro de 618. Lisboa, 1619.

Sebastianism, which permeates the Portuguese baroque culture[23]. He states that the comet of 1681 has affinities with the comet of 1577, therefore auguring to Portugal "the highest hopes of happiness and golden centuries" (fol. 11v). This is an unmistakable affirmation of the legitimacy of the new dynasty.

This second text is illustrated by a large monochromatic watercolour (250 x 157 mm), painted in shades of rose with golden highlights, occupying two pages (fol. 5v and 6r). Unfortunately, part of the drawing is covered by the centre fold of the binding (figure 3).

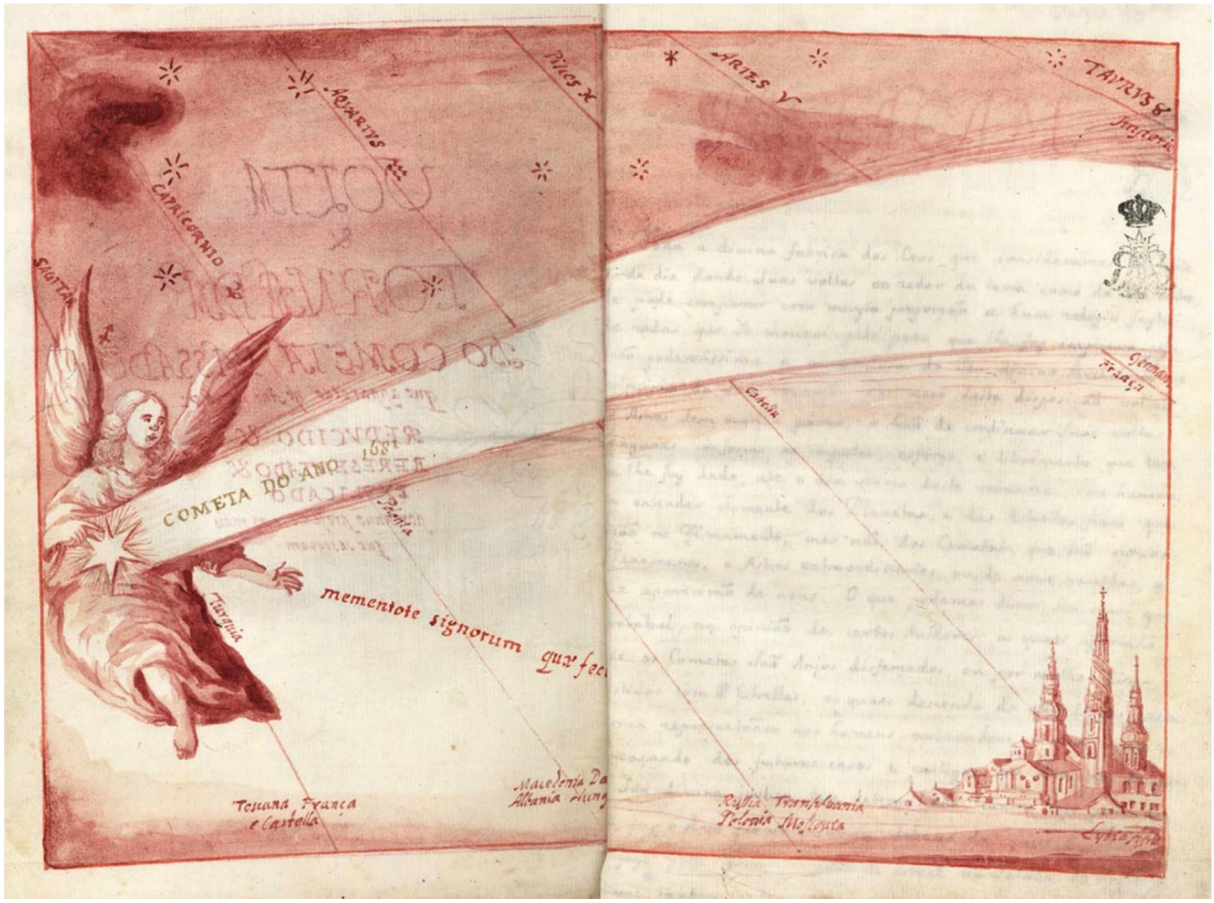


Figure 3 Unknown author, *The comet of 1681*, watercolor on paper, 250 x 175 mm, Biblioteca da Ajuda, Ms. 54-IV-33, nº56, 5v-6r, Lisboa

---

[23]Sebastianism is the longing for the return of King Sebastião, the last ruler of the 2nd dynasty, which permeates the Portuguese culture of the late 16th and 17th century. As Sebastião died in battle in North Africa and the body was never recovered, the hope of his return endured during the 60 years of the Spanish domain over the Portuguese crown.

The image represents a large comet, with a long tail that completely occupies the diagonal of the composition. On the left side, the head of the comet, represented by a six-pointed star, is carried by a winged human figure, an angel, who points to the right. In the comet's tail it is written "Comet of the year 1681"; from the angel's left hand flow the words in Latin "*mementote signorum quae fecit*" (remember the signs that he did). The sky is divided in six sections by transversal lines; these mark the signs of the Zodiac where the comet transited (from left to right: Sagittarius, Capricorn, Aquarius, Pisces, Aries and Taurus, with the respective symbols). Along these lines are written the the regions or nations corresponding to the signs (from left to right: Turkey, Tuscany, France and Castile corresponding to Sagittarius; Poland Macedonia, Dalmatia, Albany and Hungary to Capricorn; Russia, Transylvania, Poland and Moscovia to Aquarius; Castile, Lybia and Africa to Pisces; Germania and France to Aries; the Empire to Taurus[24]).

At the horizon, on the right, there is a cluster of buildings, representing a town, among which protrude the towers of what seems to be a cathedral. Although imaginary, these buildings display some elements of baroque architecture: a tall-spiralled tower (resembling Borromini's *Sant'Ivo all Sapienza*) and two towers with bulb shaped domes, typical of many northern European churches (figure 4).

[24]These exact correspondences can be found in the astrological literature, most of them being derived from Ptolemy's *Tetrabiblos*; Antonio of Najera, presents the same sign attributions in his works.

Figure 4 – city in *The comet of 1681* (detail)

Once more the watercolour clearly expresses the ideas of the text, combining allegoric artistic expression with scientific diagram. The association of comets to angels and to divine omens is utterly evident in the image. The scientific facet is conferred by the somewhat realistic representation of the comet, by the schematic representation of its trajectory with the oblique lines (representing the frontier of each sign) and the astrological data regarding the nations and cities governed by these signs. The image also presents several typically baroque visual elements, both in the buildings and in the somewhat theatrical pose of the angel-comet.

Some thoughts on the purpose of the manuscript

Although the origin and intend of these documents is ultimately unknown, it can be deduced by their size and contents that they were either intended for a pamphlet or an almanac. This possibility is further supported by the fact that the discourse is not directed to a specific person, but to a generic reader. The artistic investment could indicate that these two documents were intended for publication. If this is confirmed (as

further research is required), they could be the original manuscript of a future printed edition, in which the watercolours would be turned into engravings – a rare document, crucial to understand the mechanism of publication in the 16th century.
It can also be concluded that the target-readers of these authors would be fairly educated and acquainted enough with this subject matter and its main authors.

Final notes

In this document we find the unexpected union between a scientific view of the world and an astrological interpretation, both immersed in a deep and unquestionable religious feeling. This combination, which might seem strange by contemporary standards, is quite typical of Baroque mentality.
In this period, the classical concepts of the Cosmos are under profound revision. Copernicus' heliocentric model, the new stars of 1572 and 1604, and the new discoveries revealed by the telescope, were shaking a millennium-old intellectual construct. Its imminent collapse had profound repercussions in the way Men stands before the Cosmos and consequently, before Religion. This manuscript does not address this reconstruction process directly, but it displays a rationalized vision of the world. This is expressed in the idea of the Universe as a predictable mechanism, and in the rationalization of the phenomena observed (though in the most part tainted in a profound religious feeling). This intellectual demand is also present in the erudition displayed by the authors, who seek confirmation for their claims in the works of accepted authors, both in religious and in scientific fields. Classic references, like Ptolemy and Saint Augustine are mentioned, as well as more recent authors, such as Nicolau de Cusa (*Card. Cusano*, 1401-1464), Tycho Brahe (1546-1601), and others almost coeval, as Johannes Kepler (1571-1630) and Giovanni Battista Riccioli (1578-1671).
All this considered, it must be again stated that this manuscript's purpose is undoubtedly the prophetic interpretation of celestial omens. In this context, the astronomical concepts and phenomena emerge as a support for religious thought, which finds in them messages and omens from the divine. For this purpose, the author uses astrology as an instrument of interpretation, therefore connecting science and religious mysticism. In a way, astrology itself is appropriated for prophetic purposes, for in the strict sense, the text displays very little usage of the vast astrological *corpus* available for the study of these phenomena. It does not include references to astrological charts or any

mathematical calculations of the planetary positions, which are quite common in the works cited by the author[25].

The text relies heavily in the literary instruments of the Baroque – such as the hyperbole and the metaphor – while at the same time retains a rational and articulate discourse. The same mixture of elements is present in the images, combining the theatrical quality of Baroque representation – present in the Virgo-princess and the angel-comet – with the functional schematization of the geographical and astronomical data. It is therefore a diagram, which intends to be scientific, but at the same time supports and highlights the author's prophetic and pamphleteer intentions. As a whole, the text and the image act as reciprocal mirrors and provide each other mutual reinforcement. The image grounds the text and confers it appeal, and in turn the text complements the image, giving it substance and allowing the de-codification of less obvious levels of significance. Although the image stands by itself and can be interpreted without the text, the combination of these two factors opens new interpretations and invites the reader to return and discover new and deeper levels of understanding.

[25] A discussion on this type of discourse on the context of Portuguese baroque culture, please refer to: João Francisco Marques, A Parenética Portuguesa e a Restauracão 1640-1668. A Revolta e a Mentalidade. Porto, 1989. Although they don't address the use of celestial phenomena for national propaganda, these studies provide several examples of coeval texts whose discourse is quite similar to one found in the manuscript.

Transcription of the "Manuscripto Muito Curiozo Que Trata Dos Cometas"

Text 1: *Estrella descuberta ou cometa imaginado no horizonte de Portugal no anno de 1685* (Lisbon, 1685. Biblioteca da Ajuda, Cod. 54-IV-33, nº56a)

/fol. 1r/

ESTELLA DESCVBERTA ou COMETA IMAGINADO no Horizonte de Portugal no anno de 1685

/fol. 1v/ [watercolor]

/fol. 2r/ Nem tudo o q[ue] luz na Terra he ouro; nem tudo o q[ue] resplandece no Ceo he Planeta e m[ui]to menos estrela extraordinaria, ou cometa. O Ceo he espelho enganador, q[ue] m[ui]tas vezes representa as cousas, não conforme o ser, q[ue] tem; mas acom[m]odandose a limitada vista dos olhos humanos as oferesse m[ui]to diversas, do q[ue] ellas na realidade são. Isto succedeo nos mezes passados deste corrente anno.

Viose em algumas noites, estando o Ceo algum tanto nublado, huã muy fermoza estrella q[ue] subindo do Leste p[ar]a o Sul chegava a linha meridiana junto das .9. p[ar]a as .10. Derramava esta estrella desy luzes insolitas em roda com os rayos maiores; o q[ue] tudo cauzava a refração do ar nebulozo, e mais grosso; como vemos apparecer na agoa todas as couzas maiores. Ficavão todos admirados os q[ue] devagar reparavão e m[uit]os cuidavão q[ue] a ditta estrella não som[en]te erá nova e extraordinaria, mas q[ue] estava m[ui]to afastada do Ceo, e firmamento; e tam proxima a terra, q[ue] parecia estar pendurada nos ares, e eminente sobre a Cidade de Lixboa.

Mas ha poucos dias, seranandosse o Ceo, e ficando livre de nevoas, e nuves, desenganarãose os temerozos; porq[ue] no mesmo lugar, e altura achaão a estrella ordinaria, e m[ui]to conhecida no signo de Virgem, a qual chamão os Astronomos Espiga, estrella luzidissima entre as q[ue] são da 1ª. grandeza; E nos dias passados avia apparecido maior, e mais lustroza por cauza da ditta refração. E assy este phenomeno, ou cometa imaginado, não

/fol. 2v/ era outra couza, senão esta estrella discuberta, convem a saber a famoza Espiga do signo de Virgem.

Feliz agouro nos da esta estrella, pois nos pronostica o q[ue] dezejamos. Porq[ue] a Virgem, ou Donzella como a Espiga, denota as duas melhores, e mais dezejadas couzas p[ar]a todo Portugal, como vem a ser a FERTILIDADE, e a FECVNDIDADE. A fertilidade das terras e a fecundidade da successão da caza real. A Espiga, e Virgem, he

fruto, e he arvore: fruto na esperança, arvore na substancia: fruto ainda em flor, arvore porem no vigor: flor na idade, mas arvore sua(?) estatura.

O q[ue] supposto já todos conhecem m[ui]to bem qual seja esta tam benefica, como venerada estrella; pois he tam clara como o Sol no meio dia quando chega a linha meridiana; por estar posta e fixa no meio do Ceo, e supremo firmam[en]to de Portugal; no sexto signo do seo Zodiaco, ou circulo da Vida (quero dizer); no sexto seculo desta monarchia; no signo Imperante (como chamão[26] os Astrologos) a que está sojeita a Libra, e a Libra a Corte de Lixboa: pois esta he o mesmo signo de Virgem, constelação mais alta e soberana como centro, e coração detodo o circulo Celeste; porq[ue] igualm[en]te opposta ao 1º e ultimo signo: ao de Aries q[ue] olha p[ar]a a cabeça de Europa, e ao de Pisces, q[ue] olha p[ar]a o cabo da America: porem o signo de Virgem, he todo nosso, /fol. 3r/ porq[ue] so olha p[ar]a Portugal, qual he a real Donzella e Serenissima Princeza nossa Infanta de Portugal, figurada na estrella chamada Espiga, q[ue] appareceo no signo de virgem: pois esta he huma unica, fermozissima, e fertilissima Espiga, q[ue] da linha, ou sementeyra real nos deixou o Soberano Agricultor p[ar]a com sua fecundidade, e dezejada sucessão occupar os espaçozos campos de toda esta Mornarchia: Espiga na verdade, muy semelhante aquelle Divino trigo de q[ue] dis o Senhor, Luc. 8, q[ue] caindo em terra boa fara fruto cem vezes dobrado: Et Fruitum faciet centuplum. O qual oraculo se mostra comprehendido e explicado no Hieroglifico Xadres prezente; em q[ue] huma unica espiga se multiplica por mysteriozas letras de .7. em .8; repetindoas outras tantas vezes; as quais se podem ler em roda do Xadres, e no meio p[ar]a todas as partes saindo sempre o persago versinho – VNA DABIT CENTVM: q[ue] vem a dizer. Huma real Espiga dara multiplicada successão de 7. em 8. gerações.

Não me atrevo a dizer o que trazem os Astrologos Egyptios nesta materia os quais querem q[ue] todas as Letras, q[ue] são numerais conforme ao alfabeto Caldaico, denotem a successão de varões, e femeas; e pella varia composição, ou repartição daquellas saiem os annos da vida de cada hum descendente; e pellas cores varias, seos varios sucessos: como a Verde denota acções varoniis; a /fol. 3v/ Vermelha guerras; o ouro victorias; a Purpura, Louro, e Amarello, honras, dignidades, e postos mais altos; a Prata riquezas; a cor Azul doenças, e dezastres; a Preta a morte etc. Mas por ser

[26]In superscript.

sospeita se não esta arte, ao menos sua praxe, não parece acertado dilatarme mais. Baste isto ao Curiosos Leytor, o qual porventura descobrira mais mysterios escondidos neste Xadres Hieroglifico q*ue* se segue.
/fol. 4r/ [*watercolor*]

Text 2: *Volta & tornada do cometa passado que apareceu no anno de 1681 reducido & reresentado & explicado por anno presente, e os mais que se seguem* (Lisboa, 1685. Biblioteca da Ajuda, Cod. 54-IV-33, nº 56b)

/fol. 5r/
VOLTA & TORNADA DO COMETA PASSADO Que apareceu no An[n]o de 1681 REDUCIDO & RERESENTADO & EXPLICADO por anno presente, e os mais que se seguem

/fl. 5v e fl. 6r/ [*watercolor*]

/fl. 7r/
PREFAÇAM
Toda a divina fabrica dos Ceos que consideramos de noite e de dia dando suas voltas ao redor da terra como do seu centro, se pode comparar com muyta proporção a hum relogio feyto de rodas que se movem pelo pezo que lhe foy impresso pela mão poderosissima e miraculosa do seu diuino Architecto no principio da Sua creação. Por meio desta disposição voltão os Astros sem nunca parar, e hão de continuar suas voltas ineguaes conforme ao impulso, esforço, e libramento que ~~tem re~~ lhe foy dado, ate o dia ultimo deste uniuerso. Isso hauemos de entender somente dos Planetas, e das Estrellas fixas que ficão no Firmamento; mas não dos Cometas, que são nouos Phenomenos, e Astros extraordinarios, ou de nouo nascidos, ou que aparecerão de nouo. O que podemos dizer, ser o mais que probabel, na opinião de certos Authores; os quaes affirmão que os Cometas são Anjos disfarçados, ou por melhor dizer, vestidos com ~~L~~ Estrellas, os quaes descendo do alto do Ceu nesta forma representãose aos homens auizandoos, e mais vezes os ameaçando dos futuros casos e castigos de Deos nos decretos e Sua divina justição tem determinado contra seus peccados. Tal foy o Anjo que se encubriu debaixo da nuue, e columna de fogo pera guiar o pouo de Israel na sahida do Egypto. Exod.13. ao qual tambem podemos dizer que foy semelhante a divina

/fl. 7v/ Estrella que […][27] no Oriente até a lapa de Belem conforme ao que refere o Sagrado Euangelista S. Matheus Cap. 2º. E o que fora muyto dantes anunciado pelo Propheta Dauid animado do diuino Spititu psal. 103 qui facit Angelos Suos Spiritus, et ministros Suos ignem urentem. Donde argumentão os ditos Author[es] e affirmão que quando nascem nouos Cometas, tomão os mesmos Anjos, mas não as mesmas Estrellas; com a qual mudança de trage, e diuersidade de sinais pronosticão, e cauzão os diuersos effectos que depois delles apparecidos experimentamos. Esta volta dos Anjos com palauras clarissima fica declarada no Capitulo 38 de Job. aonde se refere que os Anjos são como treuões estrellados que voltão as vezes a roda dos Ceu, et reuertentes dicunt adsumus. Do qual sagrado texto tomo eu occasião de mostrar hum a notauel volta ou do Anjo, ou do Cometa que appareceu en todo o mundo no anno de 1681. e voltando quasi no[s] seus effectos neste quarto anno depoes de sua aparição se representa senão á vista, ao menos na memoria de todos os que se lembrão de o ter visto. et reuertentes dicunt adsumus. Poes assim he que muytas vezes voltão os Anjos que portão as Estrellas, como aconteceu em sonho a S. Joseph, represendandose somente na nossa imaginação ou nos nossos sonhos pera nos espertar e amoestar com os sinaes ja conhecidos, como diz o Glorioso S. Agostinho dos Cometas Deus per illos nos vul[…] temere, temendo emendare, temendo conuertere[28] [et]c.

/fl. 8r/

LEMBRANÇA do cometa de A[nn]o 1681 e AVISO DISCURSIVO de A[nn]o 1685 sobre seus effectos ja passados, & Futuros

Durou este Cometa quatro ~~annos~~ mezes Dezembro, em que começou de apparecer, Janeiro, Feuereiro, e Março em que acabou. E por ser que os Astrologos affirmão que os mezes da duração dos Cometas hão de se computar por annos nos seus effectos; hauemos de dizer que os effectos deste prodigioso phenomeno se extendem a te este anno de 1685 que he o quarto depois de sua apparição, poes desappareceu no mez de Março de 1681. He couza muyto notauel o que achamos nos liuros das Sibillas; poes a Sibilla Babilonia parece ter pronosticado não somente este Cometa extraordinario, mas

[27]Text line lost due to trimming.

[28]Underlined in red pen.

tamben o quarto anno[29] seguinte depois de sua apparição o qual he o presente, que esta clarissimamente expresso nestes versinhos.

Ast ex quo quarto stella ingens splenduit anno,
Caelitus aduenie[n]t casus. [et]c.

Mas aindaque quatro Mezes se podem tomar por quatro annos, com tudo tenho pera mim que todos os effectos de tão grande Cometa não se podem conter entre limites tão estreitos; o que parece ser mais conforme ao que quer dizer a sibilla, quando affirma que depois dos quatro sahirão os mayores e mais notaueis effectos que a[30] mão poderosa e milagrosa de Deos obrará neste uniuerso. Isso não me atreuo eu de descubrir por serem arcanos inescrutaueis que Deos Senhor nosso guardou escondidos o abismo dos seus tremendos juizos: vejamos com tudo alguns dos effectos dos annos ja passados, e conforme a estes discorramos sobre os futuros.

/fl. 8v/ Em primeiro lugar podemos […] que [durante?] quatro mezes em que appareceu o Cometa encontrãose dous mezes que terminão o anno politico a saber Dezembro em que se acaba e Janeiro em que se começa: e outros dous que terminão o anno Astronomico e Celeste a saber Feuereiro em que se acaba e Março em que se começa. O que quer indicar mudanças muyto notaueis, e cazos extraordinarios no Estado Politico e no Ecclesiastico, como julgo que se pode interpretar: não como algums quizerão dizer que significaua este Cometa o fim do Mundo: porque como o Mundo dizião elles tem quatro partes extremas, e quatro pontos que os Astrologos chamão Cardiaes assim tem quatro Idades, a de Adão, a de Abraham, a de Moyzes e a de Christo leuando cada huma a quarta parte do tempo desde o principio do Mundo ate o [31] fim donde concluião com pouca razão [32] e sem fundamento [33] que hauia o mundo agora de se acabar; contra o que disse Christo Senhor nosso. de die autem illo nemo scit. Marc. 32.

[29]In superscript.

[30]Doted underline in red pen.

[31]Erased word.

[32]Erased word.

[33]Erased word.

No tocante ao Estado Ecclesiastico ouue nouidades nestes quatro annos dignas de muyta consideração. As quatro Proposições do Clero de França assim sospeitas e perigosas na Fé, como totalmente oppostas á authoridade do Summo Pontifice, entre as nouidades perniciosas ao Estado Ecclesiastico podem se contar, poes desde o tempo de Luthero a te hoje não ouue couza tão mal soante e de tão mal exemplo na Igreja de Deos; o que moueu el Rey de França em tudo Christianissimo, não somente a mandar hum Embaxador pera Roma a dar ao Summo Pontifice a deuida obediencia, mas ainda a prohibir aos Ecclesiasticos desta junta do Clero de França de tratar destas proposições scandalosas nem doutra couza que non for pertencente ao bom gouuerno das suas Igrejas, poes /fl. 9r/ […][34] que se fizessem taes juntas de tres em tres annos; Não fallo aqui das occultas traças e Insolencias dos Jansenistas não somente no Reyno de França, mas ainda em Roma por serem todos atreuimentos continuados ha ja muitos annos. Outras nouidades ouue no Reyno de França contra a Religião dos Caluinistas; e prouuer a Deos que todas as malignas influencias deste Cometa ouuessem semelhantes effectos, poes forão taes os que succederão estes annos passados pelo zelo del Rey Christianissimo que mais de duzentos templos forão derrubados, as Vniversidades de Sedam e de Soumur adonde se ensinaua a doctrina pestilencial de Caluino extintas, as Cameras que tinhão nos Parlamentos abrogadas, elles priuados de todos os Officios publicos, carregados de tributos, e obrigados por varias vias ou a deixar a sua peruersa secta, ou a ficar infames ate se redusirem ao gremio da Igreja Catholica Apostolica Romana; donde não se ahca hoje no Reyno de França ninhum homem honrado, e dalguma authoridade que se attreua [35]a[36] professar esta secta infame. A estas nouidades e effectos do Cometa passado podemos juntar o que aconteceu em Roma pelo zelo santissimo do Papa Innocentio XI o qual pera dar exemplo a todos seus successores abrogou e extinguiu ategora o Nepotismo, couza tão rara como nouva na Corte Romana.

---

[34]Text line lost due to trimming.

[35]Erased: “de”.

[36]In superscript.

No Estado Politico não ouue[37] menores nouidades, e mudanças; poes Prouincias inteiras e Principados [38] mudarão seus senhores e Principes; destas forão a maior parte da Brisgoia com Friburgo terra hereditaria do Imperador a qual passou ~~n~~as mãos e jurisdição del Rey Christianissimo no tempo da apparição do Cometa pequenno que foi precursor do grande; depois do qual appareceu /fl. 9v/ […][39] pelos antigos Argentina, com toda a Alsacia Inferior e Superior, e de mais a Suntgoia foy com todo o poder entregue ao ditto Monarcha Christianissimo. Doutra parte não foy pouco o que foy desmembrado da Monarchia de Castella nos païzes baxes; o Ducado de Limbourg, o Ducado de Luxembourg e varias outras terras que forão entregues a el Rey de França mostão bastantemente quaes forão os effectos do Cometa passado.

2ª aduertentia sobre tal Cometa he que foy oriental; o que; conforme ao que dizem os Astrologos, significa mortes dos Reys e Principes; que não faltárão estes annos passados porque para alem de Joa[m] Cazimiro que foy Rey de Polonia e morreu Abbade em França; alem de dous Eleitores do Imperio que morrerão o de Saxonia, e o de Haidelberga o mais velho; faleceu em França a serenissima Raÿnha Dona Tereza filha del Rey de Castella Philippo 4º. e pouco depois morrerão em Portugal el Rey Dom Alfonso, e a Raynha: no anno seguinte morreu em Dinamarka a Raynha may; em Italia a Duqueza de Mantua; em Alemanha o filho segundo do Imperador e enfim no mez de feuereiro passado el Rey d'Inglaterra; e no Imperio o Eleitor Palatino com o qual acabou toda sua caza: Pelo que ameaça ainda este anno estamos tremea[…][40]

3ª aduertencia he que depois do tal Cometa ter apparecido algum tempo; escondeuse por espacio de noue diaz, e tornou apparecer, mas sem barba e cauda, a qual depois lhe foy crescendo; o que significaua conforme ao que diz Melecio, Infecundidade das pessoas Principais, vagares e impedimentos de cazar: Mas por ser crescido pordiante muyto barbado[41], e /fl. 10r/ […][42] por muytos seculos aos Monarchas, as terras dos quaes

[37]In superscript.

[38]Erased text.

[39]Text line lost due to trimming.

[40]Text hidden by binding

[41]Written in a different hand which crosses out the original word: "cabeludo"

atrauessaua de Norte pera Nordeste em baixo dos graos não mais de 40 e não menos de 30.

4ª he o comprimento da cauda, e porque no fim se[43] foy agudo significou guerras crueis nas terras mais orientaes adonde estaua eminente: e certo he o que notarão os curiosos que no tempo da apparição do Cometa estaua na Corte de Constantinopla o Enuiado do rebelde Conde Tekeli, solicitando o Grão senhor, a que sahisse contra o Emperador Christão com seus exercitos, que já estauão aparelhados na Asia: Quando no mesmo tempo nos Reynos de Maduré Lahor [et]c. no Oriente leuantouse o Sambugi com aquella crueldade, e furia aqual experimentou Goa, como Vienna, e toda a Hungria.

5ª aduertencia he que a cauda do tal Cometa nunca se estendia em direitera mas estaua algum tanto curuada pera Sul: a curuadura significa tardar[44] e vagares assim nos Conselhos como nas execuções nas terras mais meridionaes como he Italia e a parte de Castella. Outros dizem que a cauda torcida ou curuada denota a vingança notauel e extraordinaria; aqual parece experimentar a Cidade de Genoua, huã das[45] meninas dos olhos da Europa meridional que he Italia

6ª e ultima aduertencia he que com a cauda do Cometa foy grande e espantosa; assim a sua cabeça foy muito pequenna não chegando a ser como huma das estrellas da 3ª grandeza; o que figuraua o monstruozo[46] gouuerno dalgums Principes, que deixãose gouuernar pelos seus ministros; e assim os ministros que hauião de ser cauda, apparecem ser cabeças muyto informes e desproporcionadas a boa politica.

---

[42]Text line lost due to trimming.

[43]Written in superscript by a different hand.

[44]Corrected in a different hand to “tardanças”.

[45]“huã das” in superscript in a different hand.

[46]Corrected in a different hand from “monstroso” by adding a superscript “u” above the last “o”.

/fl. 10v/ Isso basta […][47] vamos agora a examinar e notar mais miudamente o Rol ou volume celeste do mysterioso Cometa; e vejamos o que pronostica pela o anno corrente, e pera os de mais que hão de seguir.

Primeiramente o Volume he caminho no Ceu pello qual passou o Cometa começando desde o Sagittario ate o Touro; andando perto de 6 signos, ou a metade do Zodiaco circulo celeste. E isso he seu caminho largo ou comum: mas o estreito e proprio he a linha e orbita, a qual foy descreuendo com seu andar, penetrando quais e peruadendo as proprias constellações; e vem a ser a Constellação de Antinoo, a da Aguia a do Pegaso, a de Andromeda, a do Triangulo ate Perseo.

No que toca os Signos, o de Sagittario em que nasceu o Cometa he signo maluenterozo, e os Cometas antepassados que daqui nascerão trouxerão comsigo as maiores calamitades do mundo conforme a observação de Ricciolo. A este signo como diz Ptolomeo esta sujeita Toscana, França, e Castella ate o mar Oceano; as quaes terras darão hum grande theatro de notaueis acções, e mudarse hão as scenas por variedade da fortuna que gouuernará este acto.

De Sagittario subiu o Cometa pera o Capricornio por espaço de 16 graos, os quaes denotão os annos que hão de correr ate o principio desta grande reuolução, que será conforme a este calculo perto do anno de 1701. O Capricornio he hum signo ao qual chegando o Sol padecem a maior diminuição e ultimo detrimento da luz, fazendo o dia breuissimo. Naquelle tempo padeçera muyto a Igreja de Deos que he lucerna ou luz do mundo posta sobre o Candelabro: porem tudo se passará breuemente; e irá a Religião crescendo com o Sol por diaz 158 isto he por espaço de hum seculo e 58 annos. O sigo do Capricornio comprhende[48] na terra Macedonia, Dalmacia, Selauonia /fl. 11r/ […][49] Cidade de Constantinopla conforme ao que diz Pontano: todas estas terras serão illuminadas pello Sol da nossa Santa Fé; a corte do Emperador ou de hum Grão Principe será na Grecia.

Pello Aquario que segue o Capricornio, pareceu andar mais de pressa o Cometa, subindo conforme ao espaço que responde a terra de Mysia a te a bocca do Rio Danubio

[47]Text line lost due to trimming.

[48]Corrected in a different hand from “comprende” by adding a superscript “h” between “r” and “e”.

[49]Text line lost due to trimming.

passando toda a Russia, a Transyluania, a Polonia, a Moscouia ate o mar Caspio; em todas estas terras hão de se fazer cruentissimas guerras; sahindo dos montes Caspios huã gente incognita, que dizem algums ser Judeos que forão la encerrados hau[e]ra 3000 annos, os quaes hão de pelejar feramente contra os Saracenos, accabando de derrotar as mais reliquias delles que ficarão ainda na Arabia e Palestina ate o tempo da conuersão perfeita da Gente Hebrea que ha de se conuerter e crer em Christo Senhor nosso indaque delles ha de sahir o Anticristo. Todo isso traz hum famoso Astrologo de Dinamarka.

No signo dos Pisces andaua ja o Cometa se muyto diminuindo, e muyto mais no signo de Aries ate o Touro em que desappareceu. Debaxo dos Pisces estão Cilicia, Pamphylia, Lybia Bagrada, e maior parte da Affrica adonde hão de se retirar os Sarracenos de Arabia, e fundar o nouo Imperio, que pouco dirará. O signo de Aries contem Inglaterra, França, a parte do Norte, Alemanha, e mais Italia. Todos os Principes e Reys destas terras com o Grão Principe da Grecia hão de se juntar pera ir conquistar a terra santa: e primeiro tomarão as Ilhas de Rhodo e Cypro e chegarão a Hierusalem a qual sera resataurada por 7 annos pellos Ingrezes: Mas sera outra vez tomada pellos Persianos a maior parte dos quaes se conuertera a Christo Senhor nosso. Assim acabou o Cometa no signo do Touro aoqual fica sujeita toda a Persia, a Carmaxia(?) […] as duas Armenias /fl. 11v/ […] figuras e considerações […] Cometa não dão menores auguros e pronsticos das couzas futuras. A Aguia de Antinoo toca no Imperio; o Delfin na França, Castela e Portugal[50], o Cauallo do Pegazo na Inglaterra; o Triangulo com Andromacha na Italia. O Imperio se dilatar muyto; Hispanha ou Castella será dividida, Portugal estendido e[51] França será humiliada e abatida; Inglaterra depois do sangue de tantos Martyres reflorecerà como hum novo jardim e Italia padecerà scismas e dissenções por cauza de hum Cardial por nome Albano. Todo isso referem alguns famosos Astrologos[52] antigos e

[50]"Castela e Portugal" added in superscript by a different hand.

[51]"Hispanha ou Castella será dividida, Portugal estendido e" added in superscript by a different hand.

[52]Crossed out characters.

modernos; donde o temos tirado. Fides site penes[53] Authores, como são Kepplero, Tycho, Card. Cusano[54]

Emfim por conclusão referirei o que aduertirão os Astrologos da Vniuersidade de Luuaina em Flandes [sic]; e que a mim communicarão por Cartas e conclusões impressas mandandoas pera Portugal, e vem a ser: que este Cometa prodigioso no seu curso e mouimento na maior parte conformouse, com o Cometa que appareceu na era de 1577 no tempo do tão desejado Rey D. Sebastião; o qual como deu ao Portugal por então as maiores esperanças de felicidade e aureos seculos, assim voltando agora e reflorecendo no seu sangue e nos seus netos darà os esperados effectos.

Ad maiorem DEI gloriam.

[53]In superscript.

[54]"Fides site penes Authores, como são Kepplero, Tycho, Card. Cusano" added by a different hand.

A EVOLUÇÃO DA MÃO
HAND EVOLUTION

Manuela Soares, (Universidade Aberta)

Resumo:
Na África do Sul, a 300 km da Cidade do Cabo, encontraram-se pedras com gravações formando losangos na Caverna de Blombos. Considera-se que seja a primeira vez que o Homo Habilis tenha feito passar informação para fora do cérebro, há 75.000 anos.
Burgúndios, o povo mais antigo da Europa, no norte a leste do Reno, na Borgonha, uniram-se aos Alanos, Vândalos e Suevos provocando migrações pelos territórios Romanos.
No séc V os Vândalos, chefiados por Ginserico (389/477), expandiram-se pela Europa e pelo Norte de África, ocupando os territórios Romanos em decadência. Aquando do seu extermínio pelos Árabes, ocultaram o seu saber desenhando-o em objectos, para preservar/transmitir a sua cultura. O Esoterismo Ocidental teria nascido assim. Deram o nome de Vandalucia à actual Andaluzia.
D. Afonso Henriques (de pai Borgonhês) usou selos de assinatura de contratos com a rosa mística, em 1140. Já sua mãe D. Teresa em 1126, o havia feito. Construiram o Condado Portucalense com Leis, Forais e Territórios conquistados aos Árabes.
Na Andaluzia, de solo argiloso, desenvolveu-se a manufactura de cerâmica, nomeadamente o Azulejo, pequeno quadrado de barro vidrado policromado para decoração mural, contando histórias para ensinamentos e memória futura. Painéis são conjuntos de azulejos com vários motivos. Caso mostrem vasos/jarros com flores e /ou frutos denominam-se albarradas, que de forma velada nos transmitem conhecimento. É esse o objecto de Estudo.

Palavras-Chave : Caverna de Blombos, Vândalos, D. Afonso Henriques, Albarradas

Abstract:
There are 75.000 years ago, at South Africa near Cap Town, at 300 Km, was found engraved stones with diamonds into Blombos Cave. Think if that was the first time than Homo Habillis put his though out of the brain. A very old European people, Burgundis, at Northeast of Reno River, on Burgundy, with Alans, Swabias and Vandals together, through Romans regions, migrating. At Century V, Vandals, Baltic people, with Ginserico King (389/477) go out to Europe and North Africa pass through Romans regions in decadence. They had occulted their acknowledge at many designed objects, to preserve culture, when Arabs finished their. Western Esotericism was born at this time, think if. They was called Vandaluc at Andaluzia today. Afonso Henriques, first Portuguese King was the son of Burgundi father. His stamp to signed documents had a Mistic Rose, at 1140 time. Also his mother, Teresa , at 1126, to do it. Portugal was build by them with lows and subjugate Arabs dominions. Andaluzia had a ground clay to do ceramic. The tile is a little clay quarter with picture and glass to put at beautiful walls , showing stories and teaching for the future memory. A tiles group with many reasons, called panel. When they have glasses or pots with flowers and fruits, was named albarradas than occulted many things to learn us. This is study object.

First Brute Stone

There are 75.000 years ago, at South Africa, near Cap Town, at 300 Km, was found engraved stones with diamond into Blombos Cave. Think if are the first time than Homo Habillis put their though mind out. This stone are at Izico Museum, at Cao Town.

The Hand is a piece of human body. It is very important for 3 religions of one God. At Hebraic Alphabet, hand is a sign YUD, with number 10, signify Will, take Action. At Christianism the hands bless as see ceiling Sistine Chapel, painted by Angel Michel, the God Hand to Adam, gives a Life. At Islamism, Fatima's hand Hamza, gives Luck and Happiness, See five points of Muslin: Shahada, Salat, Zakat, Saum and Hajj. If Hand face up is Male Energy but if turn down give us Feminine Energy

Judaism gives 5 Pentateuch books: Genesis, Exodus, Leviticus, Numbers and Deuteronomy.

Buddhism see us Afraid to Fail go out. In Phoenicians religion, is a Goddess Tanith of Cartago. Its hand is a vulva and put Bad Luck, Run Away. Corvo Island of Azores, there are caves with Goddess Tanith representations with Inverted Triangle on a Circle, height 2,20m, has a Ritual Tank. There are four islands where this Monuments are too.

Fig is an Etruscan way than to do a Good Copula, to Fertility and Good Luck with thumb between index finger and middle finger.

Maslow Abraham, (1908/1970), Hierarchy of Needs tell us than first need is to eat, to drink, to love and to sleep. The hand does 3 first and after sleep, too.

Beginning Polishing

After many migrations along time from Africa to Europe, we see Burgundies at Reno river north in Burgundy,has today four round churches, they have become Arianism and after Catholicism more later. Romans people kill them but their stories are at Nordic Mythology today. Nibelung lied than tell us a Magic Ring with a Big Power. Nibelung is a Dwarves people, see us a symbolic personification of Natural Forces Uncontrollable. Ring is a Perfection as Ouroboros and Omphalos. We can connect a Ring as a Circumcision, because was done more 15 000 years ago.

Vandal people born at north and central Europe between Baltic and Alps with a big military capacity and organization. They liked Arianism, of Arius (256/336) a Christian Priest of Alexandria, he does Christology that teach. Son and Father, they not a same Person. Son was doing by Father. Was a time than a Son since not was (Nicaea Creed).

At 427, Genseric king does war to Cartago, second city more important Roman during 10 years (429/439) changed their military forces in a big naval potency, with Alans, Betis and Lusitanian.

Called Vandalacia at Lusitanian Algarve and the same name to Andalusia today, was Vandal people too. Genseric' Pitcher Baptism, in bronze was found at Lisbon, and was wrote in it "Giserici et success. E Vita", Latin said "Which to Giserico and their son's life and success". We don't know if Lisbon was a Bishop Cristae-Arian-Lusitanian, Vandal?

Subjugate Mare Nostrum at Romans. Respect churches and religious. At 477 Genseric dead and Empire dead too. Many people was kill by heresy and they stopped their Known in Esoteric and in Symbology search free lands. At 543,Justiniano, Roman and Byzantium emperor, killed Vandals. Put a men at military service at cavalry byzantine forces. Boys and old men was cut the neck and married women with black men, Nubians and Sudanese. Greeks ships with Trirreme, to Vandals boats with spinnaker, Vela Latina, as Portuguese an father caravel than to pass to Arabs with Vandals empire finished. They use stay by Romans occupied lands where Burgundians, from Valley Rodan, Aryan Christians was faithful. Catholic Apostolic Romans was did many crosses till century XIII perhaps against Cathars was an east. At 534, French subjugate and after Merovingian to do same between century V and VIII. Burgundies had culture and know people from other Indian countries, and many assimilation of the other people around world. They put a bands at baby women shul drawn by bandaging use of old people world to put intelligence biggest. We see Nefertiti with a headdress.

Practiced cremation, and put ashes into ceramic pot. First, leaves into an island, expand and went through seas at New Land, Greenland, Iceland, Andalusia, Scandinavia, Great Britain, Ireland and Europe. Merchants Indo European contacted with them. Baldwin I, Jerusalem king, was a Burgundy crossed The wars of this people finish at century XI, because Christian.

Lineages are ways of Occult Spirituality pass for Families of Jerusalem with many interpretation of Jesus teaches, with secret.

Rex Deus is name of this families. They don't like Church Christian but teach their Traditions to fathers and sons and daughter. Outwardly respected Catholic Church. At century XII, we see this Acknowledge at churches in architecture, in allegories, metaphors and analogies.

With Tora, the Instructions of Calculation, Weight and Measure, as all things are a Number to conduct to Universe and Nature Harmony. There are a Proportion than Square (Land) and Equilateral Triangle (Fire), give Holy Trinity, Engineering, Construction and Design, included this Art. Gothic Ogive coming from Holy Land made by Wisdom Order. Gothic Arched Roof was made by Muslim Culture.

Sufis, Rex Deus and Templars think than Love Religion was true. At century XII, 33 members Rex Deus founded a Templar Order at 1112, to do Gnostic Spirituality. Bernard Fountain of Cister gave them a low. One was at Burgundy Family.

Afonso Henriques, first Portuguese king son a Burgundies father used a stamp documents with a mystic rose at 1140. Also Teresa , his mother, 1126, to do it, but with a different stamp. Portugal was build by them with laws and Arab dominions.

At end of century XII was founded Trinitarian Order, by Portuguese Joao da Mata and Felix Valois, friend. Based Trinity Holy Mystery. Low approved at 1198.12.17, by Innocence III, pope. Approval was his way to see humanity world and thing the think. They did semi Arianism They gave hospitality, medicate persons and rescue captives Christians. One third their was a Mendicate Order.

Marie Sinclair at 1876, wrote a book: Truths Old seen a New Light . She spoke that Equilateral Triangle always was a sacred figure.

Esoteric is a group of Traditions and Interpretations to discover hidden meaning of religions.

Gnosis is represented at Art, Science, Philosophy and Religion. We found this at churches in paintings, sculptures, music, literature and poetry.

Fixation Polishing

Fire' Arts are Gold, Glass and Ceramic. Being this more poor, but that more Known preserve and diffuse. Andalusia has a ground clay to made ceramic. The Tile is a little quarter clay, with pictures and glass to do beautiful showing stories and teachings for the future memory. Paineis are a tiles group with many reasons. If see glasses and pitcher with flowers and fruits they named Albarradas, than Occulted Way teach us. At Ikebana (Japanese Art Flower) the flowers show us Life, Beauty and Pleasure.

Yellow is Gold and Sun and Arouse Desire. Blue is Dream like the Orgasm many times unattainable.

Polished Stone Visibility

Trinity Holy Convent refectory in Lisbon, are represented four seasons, tiles, less winter put out because reopening a door. In this place are Albarradas.

The Pot calls Vase of Plenty, into are Immortality Drink: Life. The Flowers are Passive Principle, this is Manifestation. The Flower is Elixir of Life, is Manifestation Development. At Universal Triade are: Superior = Branch= Sky; Medium=Trunk=Man; and Less=Source=Land. A Man is between Land and Sky, (Chaos and Harmony). At Study Colours,

Kandinsky thought than Green was Earthly Home.

Carl Jung was studied Man Functions Psychics: Thought, Sentiment, Intuition and Sensation.

Blue=Sky=Spirit=Thought, Red=Blood=Love=Sentiment; Yellow=Light=Gold=Intuition and Green=Nature Growth=Sensation.

In this Two Pots we see many Man' Capacities, at Flowers.

At Left Shoulder Pad, Noble, Respectable and Honorable place is represented the Sky, Yang, Routing without Capacity. We found an Albarrada with a big Blue Pot (not True Dream) with Chinese Green dressed (Blue and Yellow), a Water colour, is Vegetable. Tunica is a Body that is a Soul dress, with a Spirit. Rosa born among Greens Leaves. Tchen Trigram, Shock, is a Life Born, Manifestation, Spring. Thunder is Ascension beginning than Immortality, is green branches. At Chinese Medicine, has a Dragon Blood, that is a tree nectar which hemorrhoids cure and other skin illness too. At first Harry Potter film it is there.

Virile force and primary has a Tress.

At Right Hand (Land Activity and Profane Works, it´s not of Left rival) hold a yellow Fan, that signifies Gold and Show us Royalty, Fire, Wind and Rain, doing the Released Form. At Taoism tell us a Bird on Fly to Immortals Country. There are hermetic verses of Manchu poet at century XV:

Sorry is my luck/ and not your inconstant love/ fan alone gives pity/ Autumn's wind not can fault.

Behind Right Elbow we see Sword Chine as we know rose Gladiolus is Virility. Near fan grows rose Hibiscus that is Treat Venus, in Greece refer to Isis Goddess Male Fertility is Love. Is a Malaysia National Flower. Has open three flowers surmounting Oriental, this is a Masculine Triangle. And two flowers to open. They are five flowers, represent Man. Plotting a X pass by human figure, put together the Peach at the left,

with Sloes at the right, we see a Man Symbol, an X. A Peach is a Spring, Virginity, Influx Divine (Gift), Without Form, the Revealed Not. Develops at man, teaches the fullness and dead. Always a time as Arrival Point of Initiatory Journey, contain Fecundity and Renovation. Sloes, Spring symbol is Lao Tsé, Nippon stamp is a plant.
Good Omen. It is for Sexual Pleasure Desire. The flower group is divided vertically, shows White/Positive at right and Black/Negative at left. The read born down at up, because goes of pot, that is cause. Blue Rose dark is Mystery. Yellow Crowfoot is a Spring and Attraction. Zinnia is Elegance and Lasting Affection, always Erect. Open Sunflower is Dignity, Joy, Glory and Majestic and Purple Wisteria is Humility. Two little rose Rose are Purity and Beauty to open. At left base Black/ Negative, we has: Seduction and Timid Love is a Rose. Yellow Tulip is Love with Hope. White Hydrangea is Caprice and etymologically "Water Cooler". Rose Rose is Purity and Beauty. Defeat Sunflower is Sorrow and Failure.
At Right Portal (Profane and Autumn) we have a Brown Pot, Poverty and Sorrow. Garden Poppy is Joy. Yellow Marigold is a Dream and a Long Life, and six (Harmony) flowers Crocus mia Lucifer is Fire. Into a Vegetables Meandering that we refer to Masculine Genitalia, that in France is called "Under near Eel". Around flowers we have three groups of two rose Roses, Purity and Beauty and a Sloes is Spring. At top of Pot we see a yellow Crowfoot open show an Attraction. Open rose Peony is Richness and Honor after an orange Crowfoot, Attraction and a Garden Poppy young, Joy, after down open rose Tulip is Love Declaration. At the left we have four shut buttons, Infancy and a blue dark Rose is a Mystery.

Presentation Polishing

Blue Pot show us Possibilities when Man Born. Brown Pot show us Human Body during your Life and than to do it. Two Pots are similar with a piece as an Egg, Creation and Born, Vital Energy, with Germen Beginning of the World, with Water. Both have an Isosceles Triangle signify Fire.

Critique´ Study

At finish: by migrations a Man go out from South Africa and expanded to Europe and Asia but his psychologic development many evolved be put his Thought with eternity, by where went doing Art. At North Europe, in Burgundy, would have did a Community Mesopotamia, with his culture and traditions. Rex Deus Families by Vandals stay at

Lisbon and teaching Arianism here. Portugal was founded by these Families and is a more old Europe´ Country with fixes frontiers there are more 850 years old.

Old knowledge and techniques development through time, put at Architecture, Paint, Sculpture, Literature, Poetry and Music be used to transmissions man hidden to Harmony and Well-Being.

At European Renaissance when Holly Inquisition was put here, Angel Michel saw it when wrote: Artist true paint with mind but not hands.

This Study presents a Humanity Psychologic Development, always shinning a Man Faculty, Virility, Fire as continuity line, sometimes to do sons. Conjugate Health, Art, Society, Policy and Religion, so was construct an Occidental Esoteric History.

REFERÊNCIAS

ALKEN, Carl-Erich (1967). Urologia, Barcelona: Editorial Labor, S.A.

AROLA, R., Cuestiones Simbólicas . Las Formas Básicas. Barcelona: Universidade de Barcelona

AZAMBUJA, SÓNIA TALHÉ (2009). A Linguagem Simbólica da Natureza. Lisboa: Vega

BLAVATSKY, H. (2004). Glossário Teosófico, 5ª edição. Lisboa: Editora Ground

DAEHNHARDT, R. (1998). Páginas Secretas da História de Portugal. Lisboa: Publicações Quipu

Dicionário de Símbolos (1990) S. Paulo: Cultrix

Enciclopédia Prática. 1001 Plantas & Flores. Funchal: Eurobest Comunicações Editora, Lda.

ESPIRITO SANTO, MOISÉS, (1988) Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa, Lisboa, Assírio & Alvim

FONTANA, D. (2004). A Linguagem dos Símbolos, Lisboa: Editorial Estampa

GATTEGNO, D. (2000) b.a.-ba Símbolos. Lisboa: Hugin Editores, Lda.

GOIFFON, R., (1949), Manuel de Coprologie Clinique, Paris, Masson & Cie.

HEIDEGGER, MARTIN (2004). A Origem da Obra de Arte. Lisboa: Edições 70

JEAN, C., ALAIN, G. (1982).Dicionário dos Símbolos. Lisboa: Editora Teorema,

JUAN, E. C. (2000). Dicionário dos Símbolos, Lisboa: Publicações Dom Quixote

LYONS, Jonhattan, ZAHAR. (2011), A Casa da Sabedoria, Lisboa, Editorial Presença

NUNES, J. R. (1999). Medicina Popular Tratamento pelas Plantas Medicinais Lisboa: Litexa-Editora, Lda.

ODY, P. (2000). O Guia Completo das Plantas Medicinais. Porto: Livraria Civilização Editora

PANOFSKY, E. (1989). O Significado nas Artes Visuais, 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença

PEREIRA, Luisa, RIBEIRO, M. Filipa (2009). O Património Genético Português. Lisboa: Gradiva

SAEZ, José Antonio Diaz, 2014, Eunucos, Espanha; Almuzara

Selecções do Reader´s Digest. (1983), Segredos e Virtudes das Plantas Medicinais, Lisboa, Selecções do Reader´s Digest

TEMPLESPANHA (2006). A Regra Secreta dos Templários. Corroios: Zéfiro

TOM C. W. (1982) Dicionário dos Símbolos Lisboa: Planeta Editora

WALLACE-MURPHY, T. (2006). A Mensagem por detrás dos Símbolos. Lisboa: Verso da Kapa

ZAMITA, Moraes L. (1959). Urologia, Coimbra, Imprensa de Coimbra Lda.

UN TIEMPO NUEVO: REPRESENTACIONES DE AIÓN EN LA MUSIVARIA ROMANA

Jorge Tomás García, IHA (FCSH/Univ. NOVA Lisboa)[55]

Resumen
El objetivo del presente trabajo es ilustrar uno de los conceptos fundamentales para el conocimiento esotérico en Grecia y Roma: el *tiempo*, con sus distintas variantes y límites. La fortuna nos ha legado algunas obras de arte en forma de mosaico, pertenecientes al arte romano, que nos sirven de soporte material idóneo para ilustrar la presente cuestión. El tiempo representado por Aión era ilimitado, en contraste con el paso del tiempo empírico personificado por Cronos. La representación iconográfica de Aión pervivió con algunos matices y cambios en la cultura romana. Aión es un dios de la eternidad, asociado con las religiones mistéricas de Cibeles, Dionisio, Orfeo, y Mitra. En la cultura romana el concepto de esta deidad puede aparecer como *Aevum* o *Saeculum*, y aparece representado normalmente en compañía de la diosa de la Tierra o de la Diosa Madre, como *Tellus* o Cibeles.

Palabras clave: *Aión*, tiempo, mosaico, zodiaco, Gnoticismo.

Summary
The aim of this paper is to illustrate one of the fundamental concepts for esoteric knowledge in Greece and Rome: the time, with its different variants and limits. Fortune has given us some art works in mosaic, belonging to Roman art, as ideal material support to illustrate this topic. The time represented by Aion was unlimited, in contrast to the passage of time personified by empirical Cronos. The iconographic representation of Aion survived with some nuances and changes in Roman culture. Aion is a god of eternity, associated with the mystery religions of Cybele, Dionysus, Orpheus, and Mitra. In Roman culture the concept of this deity may appear as *Aevum* or *Saeculum*, and appears normally represented in the company of the goddess of the Earth or Mother Goddess, as Tellus or Cibeles.

Key words: Aion, time, mosaic, zodiac, Gnoticismo.

[55]Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Filología Clásica. Becario de Investigación Postdoctoral del IHA (FCSH/Univ. NOVA Lisboa). Este trabajo está financiado por Fondos Nacionales a través de *FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia* en el ámbito del Proyecto SFRH/BPD/99633/2014. Email de contacto: jgarcia@fcsh.unl.pt

1.- Definición y límites de Aión en las fuentes clásicas

La presencia de Aión en las fuentes clásicas nos permite reconstruir una imagen compleja de esta divinidad llena de matices, de límites cambiantes y de formas diversas. A diferencia de Cronos, Aión no es ningún dios genético, no es originado[56]. El mundo clásico fue muy proclive a representar todo tipo de ideas abstractas con imágenes alegóricas, en especial las virtudes que tenían relación con el poder político y que fueron objeto de culto. Al lado de estas alegorías, benefactoras para la humanidad y alabadas por los escritores antiguos, existe un gran número de representaciones alegóricas de ideas abstractas, no todas deificadas, relacionadas unas con el cosmos o con lugares geográficos. En la musivaria del Oriente la representación de las alegorías de conceptos abstractos es un hecho común en los mosaicos de los siglos IV y V[57]. Tanto en Hispania como en el Norte de África las personificaciones alegóricas alusivas al tiempo o al cosmos son muy abundantes, baste recordar el mosaico cosmogónico de Mérida o las numerosas representaciones en ambas provincias de Aión, Annus, las Estaciones o los Meses[58]. En Píndaro (*Isth.* 8.14) los usos de *aión* dan como significado la "vida", la "duración" o el "tiempo de la vida": Aquiles sabe que su *aión* será breve y lo acepta sin rodeos, renunciando a la posibilidad de obtener un *deròs aión*, una vida larga que le conduzca a la vejez. Él mismo se refiere en otra ocasión a la pérdida de Patroclo diciendo que su *aión* ha quedado muerto (*Il.* 19.27), es decir, Aquiles menciona la vida del amigo en atención al cumplimiento que la constituye como entera. En estos y otros lugares del corpus griego, *aión* nombra la distensión entre el nacimiento y la muerte, la vida que mueren los mortales[59].

Para Platón (*Tim.* 37) Aión significa el tiempo absoluto, por oposición a Cronos, el tiempo en relación a la vida humana. La palabra griega deriva de una raíz indoeuropea, *ai-wr*, cuyo significado es "eternidad". Sin embargo, la expresión indoeuropea de

[56]Levi 1968, 269-314.

[57]Bedini 1975, 451-481.

[58]Blázquez Martínez 1986, 89-100.

[59]Quet 1979, 78-103.

eternidad no está, en su origen, ligada al concepto tiempo, sino al de fuerza vital[60]. El radical *ai-w* (eternidad) se encuentra tanto en *aión* como en la palabra latina *iuvenis*, que en ambos casos sólo indica lo que está perpetuamente empezando[61]. Los tratadistas latinos, estableciendo una relación de equivalencia directa, no dudan en afirmar que *aeternitas* es la traducción latina del *aión* griego, es decir el tiempo sin principio ni fin. Por otra parte, en época romana, existe también una forma divinizada, bajo el nombre de *Saeculum*, de la personificación del tiempo perdurable y cósmico; este tiempo indefinido se asocia en un momento indeterminado con una serie de connotaciones de tipo benéfico: son los *Saecula áurea* virgilianos, la edad de oro cargada de bienes. Se ha documentado, incluso, una forma de culto local a *Aeculum Frugifer*, es decir, el ciclo cósmico que acarrea la fertilidad de los campos[62].

La figura de Aión no aparece en las fuentes escritas como una divinidad, sino como un concepto subordinado a Cronos, tal y como lo define Eurípides (*Heracl*, V. 900: Χρόνου παις). Aión es el tiempo trascendente y absoluto, inmóvil eternidad para Platón (*Tim*. 37d.). En oposición a Cronos, el tiempo empírico en constante movimiento. Principio inamovible e inmutable cósmico, ἀθάνατος καὶ θειος, para Aristóteles (*Cael*, I, 9, 279a, 22; II, I, 283b, 26.), en comparación con el tiempo como principio del movimiento y mutación. Para tratar de llegar a una comprensión de la naturaleza compleja de Aión, no deben ser descuidados los testimonios proporcionados por los papiros mágicos. En estos testimonios el nombre de Aión se emplea a menudo como un simple atributo de la deidad suprema, o puede ser él mismo la entidad suprema y primigenia, el alma del Cosmos, παντοκράτωρ θεός (*Pap. Gr. Mg*. 12.238), *kosmokrator* (*Pap. Gr. Mg*. 4.2194). La presencia de Aión en estos papiros está ligada a su capacidad para dotar de riqueza, πλουτοδότα (*Pap. Gr. Mag*. 4.3167). En un fragmento de Pseudo-Calístenes (I, 33. 2), Aión viene definido como *ploutònios*, en virtud de su naturaleza dispensadora de riqueza (y por lo tanto asimilado a Serapis). A diferencia de la visión cristiana del Tiempo, que concibe un principio y un fin, el concepto de tiempo en el mundo antiguo

[60]Benveniste, 1937, 103-112.

[61]Dumezil, 1938, 289-295.

[62]Palmer 1978, 1085-1120.

se basa en la idea de su carácter cíclico: la eternidad se puede definir como una duración ilimitada que comienza perpetuamente.

2.- El nuevo tiempo de Aión

El aspecto que más nos interesa de la figura de Aión en el imaginario griego cósmico es el referido a la nueva temporalidad que introduce desde época arcaica. Para Heráclito, Aión es un niño que juega con los dados, αἰὼν παῖς ἐστι παίζων, πεττεύων· παιδὸς ἡ βασιληίη[63]. Hay muchas versiones de la traducción del fragmento, si bien la más aceptada es aquella que dice que "El tiempo es un niño que juega con los dados; el reino es de un niño". Podríamos juntar estas traducciones en dos categorías básicas[64]. Las primeras son las traducciones filológicas, y las segundas son las traducciones filosóficas. Cuando hemos de considerar estos dos tipos de lectura categóricas, nos encontramos con la dificultad que se ha encontrado con mayor frecuencia en la filológica e incluso en las lecturas filosóficas del fragmento es la traducción de la palabra αἰὼν (Aión). Esta palabra ha sido a veces traducida como "tiempo" y otras como "tiempo de vida". Hay otros que se ha traducido como "vida" y "tiempo de vida"[65]. La diferencia entre el tiempo como Cronos que contiene el pasado, el futuro y el presente; y el tiempo como Aión, que niega las separaciones periódicas entre el pasado y el futuro[66].

El hecho de que el radical de αἰών esté relacionado con la palabra latina *iuvenis* proporciona pruebas irrefutables para soportar el impacto de la idea de la renovación perpetua en su definición. En otras palabras: el concepto de eternidad está inextricablemente ligada a la idea de *renovatio* (*Pap. Gr. Mag*. 7.510). Es necesario hacer hincapié en el papel que el concepto y la imagen del tiempo eterno, en este sentido, han jugado en la propaganda política: es la *Saeculum Frugiferum*, portador de la paz y la justicia, que simboliza la idea de un mejor orden del cosmos. La imagen de

[63]Krell 1972, 64.

[64]Dursun 2007, 69-78.

[65]Rifat 2003, 50.

[66]Peters, 1967, 7.

Aión con el Zodiaco y las estaciones preparadas para cruzar su umbral resulta en términos figurativos la idea del tiempo para siempre, que se renueva periódicamente en sí; preside la sucesión regular de las estaciones, el portador de la fruta y las cosechas anuales (*Saeculum Frugiferum*), el garante de la Era de la prosperidad universal (*Temporum Felicitas*). En la elaboración de la figura frugífera del tiempo eterno con el atributo del zodiaco fue clave, sin duda, la asimilación de Aión al Sol. Aión tiende a convertirse en su epíteto, su atributo funcional[67]. En los textos de los papiros mágicos, se denomina como el rey de los cielos eternos (αἰωνοπολοκράτωρ: *Pap. Gr. Mag*. 1. 202), también llamado señor de las diademas de fuego (δεσπότης των πυρίνων διαδημάτων: *Pap. Gr. Mag*. 4.520), enfatizando su trayectoria celeste: suposición obvia de una tarea específica de Helios. De acuerdo con una noticia de Epifanio (*Adv. Haer*. 51. 22), cada año en el Korèion de Alejandría, en la noche del 5 al 6 de Enero, se representó el rito del nacimiento de Aión, no sin relación con el dios egipcio de la vegetación, Osiris. En este punto es obvia la referencia al comienzo del nuevo año en que, según el antiguo calendario tebano, el Sol alcanzó el punto del solsticio de invierno, reanudando su carrera ascendente hasta el horizonte[68].

La historia posterior de estos términos, y la relación entre sí a lo largo de la literatura griega y la filosofía, es fascinante en sí misma, pero el verdadero valor está en la forma en que se emplean en la *Septuaginta* y el Nuevo Testamento, y a partir de entonces en escritores cristianos, que por lo general están igualmente familiarizados con sus connotaciones en la tradición pagana. Por lo tanto, lo que puede parecer ser una investigación en seco de sutiles distinciones terminológicas demuestra ser clave para entender el antiguo pensamiento filosófico y religioso. En general, el sentido de *aiônios* se refiere a un concepto duradero a lo largo de los siglos, en relación con la antigüedad remota, en lugar de la eternidad absoluta. Cuando se emplea el mismo término en referencia a Dios, por ejemplo, *theos aiônios*, significa simplemente "de larga duración" en estos contextos, con una idea clara de que Dios perdura. El énfasis en las generaciones sucesivas, pasado y futuro, sugiere que quizá *aiônios* aquí connota las edades que se repiten, en lugar de un período de tiempo estrictamente infinito. En suma,

[67]Zaccaria 2006, 66-79.

[68]Musso 2001, 312-388.

la *Septuaginta* casi invariablemente emplea *aiônios* en asociación con los distintos significados de Aión, en el sentido de un período remoto, indefinido o muy largo de tiempo, con la posible connotación de un sentido más absoluto de eternidad cuando el término se utiliza en referencia a Dios. En ciertos libros finales, como las de Tobías y los Macabeos, hay una referencia a la vida en el Aión, entendida en un sentido escatológico como el mundo por venir, en oposición a la actual (*kosmos*).

3.- Imagen y asimilaciones iconográficas de Aión

Las representaciones de Aión en el arte griego y romano son relativamente escasas, pero presentan matices variados y aparecen en una amplia gama de formatos: escultura, mosaicos, monedas y artes menores[69]. El estudio más amplio sobre la iconografía de Aión es de Levi (1944), que analizó las fuentes literarias y los testimonios materiales, y demostró que Aión expresa una multiplicidad de concepciones en el antiguo pensamiento y en la religión, tanto en Oriente como en Occidente. Para Levi, Aión significaba un sentido eterno absoluto, mientras que Cronos era el momento empírico en relación con la vida humana[70]. Las imágenes bajo las cuáles se puede presentar Aión en el imaginario visual clásico son muy variadas. Una de las más comunes es la de Aión con las Estaciones, la rueda zodiacal, ciertas adiciones iconográficas, y algunos ajustes de significado, que fue adoptado por la propaganda imperial en el retorno de la Edad de Oro. En las acuñaciones, la figura de Aión aparece personificada, acompañada con la leyenda SAECVLVM AVREVM, documentado en la época de Adriano, pero con una recuperación de esas ideas en propagandísticos retorno de la Edad de Oro ya completamente desarrollado a partir del segundo triunvirato[71]. En particular, *aurea aetas* descendiente de *aevum*, que las fuentes antiguas (Varrón, *Lengua lat*, 7.2; Cens. 16.3; Apul. *Plat*. 201) garantizan que es el equivalente latino de Aión[72].

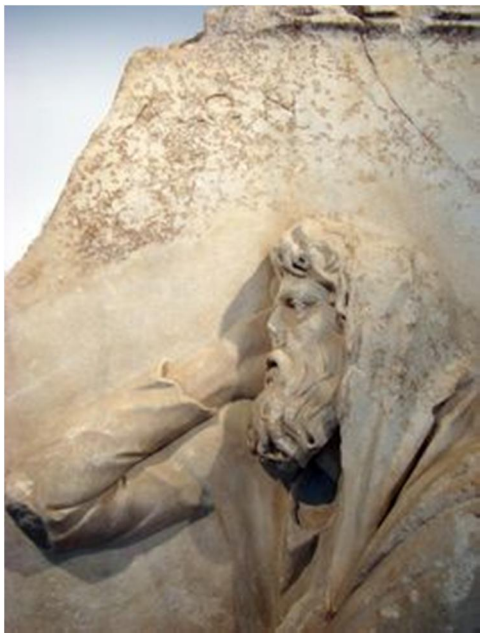
[69]Le Glay, 1981.

[70]Levi, 1944, 274.

[71]Bijovsky 2007, 150.

[72]Győri 2014, 36-56.

La personificación del tiempo con la rueda zodiacal, a menudo acompañado de estaciones, en apariencia por lo general como una figura joven, en marcado contraste con la documentación iconográfica de Aión como tiempo eterno con la imagen de un anciano. Esto ha llevado al reconocimiento de dos tipos iconográficos de la personificación de Aión: por un lado la figura del Tiempo como un joven, sin barba, a menudo acompañado por el círculo zodiacal y las estaciones, en un contexto occidental, y con el creciente consenso con el nombre del *Annus*, y, por otro parte, Aión como un viejo y con barba, muy extendido en la parte oriental del Imperio. Independientemente del hecho de que en algunos casos la distinción demuestra ser totalmente injustificada, la contradicción entre estas dos imágenes es sólo aparente. En los textos literarios, de hecho, se insiste en su doble naturaleza, joven y anciano (Nonn. *Dionys*. 7. 23).



Relieve de Aión, friso Zoilo en Afrodisias, siglo I a.C., Museo de Afrodisias, Turquía.

El atributo iconográfico de Aión por excelencia es la rueda zodiacal. La razón de intención para hacer girar la rueda del tiempo ya se encuentra en Píndaro (*Isth*. 7.14). Pero es Nono (*Dionys*. 26. 422) el que ofrece la imagen más cercana a la documentación iconográfica. La imagen puede ser considerada con diversas interpretaciones. En primer lugar con Aión sentado con la intención de impartir movimiento a la rueda zodiacal. Pero lo más interesante es la imagen solar que parece haber aprovechado los atributos de Helios como gobernador solar, las estrellas y la rotación de las esferas celestes, como creador y gobernador. Es el dios frugífero que garantiza la prosperidad y la abundancia

de las cosechas. La relación del dios Sol con el ciclo del año ya está fijada en Platón (*Respubl*. 516b), y en Juan de Gaza (*Ekphr*. 2.362). La comparación con las muchas figuras de Helios rodeado de la rueda zodiacal lleva a la conclusión del resultado de un simple proceso de asimilación del nombre *annus*[73]. No es casualidad que las fuentes literarias, más que la personificación de *annus*, se refieren a la rueda del año (Sen. *Herc, fur*. 178-180; Philostr. *Im*. 2.34). Una prueba de ello es cómo el tiempo eterno gobierna el zodiaco con la comparación con la imagen de Cristo y la almendra mística: transformación de la elipse del zodiaco, símbolo del camino astral de la luz sobrenatural del Sol. La idea es la de Cristo como la verdadera luz espiritual y el Sol (*Sol Iustitiae*) (Firm. *Err*. 24.4). Para Pettazzoni, Aión y Cronos son dos representaciones diferentes de una antigua concepción del tiempo sin fin que se derivan en última instancia de un dios-Sol[74].

Otro de los atributos iconográficos muy presentes en la figura de Aión fue la serpiente, considerada sagrada en la cultura grecorromana, debido a sus muchas cualidades y virtudes[75]. Representaba un espíritu de regeneración[76], cuyos poderes estaban relacionados con la inmortalidad, las fuerzas ctónicas y la protección de casas y templos. Por otra parte, Aión como una serpiente sería despojado del peso de la edad. En la teogonía órfica, Cronos, la figura alegórica de tiempo, estuvo representado en la forma de una serpiente monstruosa[77]. En su descripción sobre el origen del Universo, Eusebio (*Praep Evang* 1,10.7) describe a Aión como un mortal, nacido del viento Kollias, lo que le permitió ser invocado como dios de los cuatro vientos en textos mágicos y también asociarse con las estaciones[78]. Alföldi sugirió que la alegoría llamado

[73]Foucher 1981, 3-10.

[74]Pettazzoni 1954a, 172-176.

[75]Fergusson, 1971, 1-20.

[76]Harrison, 1962, 270-271.

[77]Alföldi 1977, 56.

[78]Levi, 1944, 296.

furcifer Saeculum deriva del griego *Aión ploutònios* –como hemos visto anteriormente-, portador de cultivos ricos[79]. Aión aparentemente jugó un papel importante en los misterios de Eleusis[80], como lo demuestra una inscripción dedicatoria en la base de una estatua que data del siglo I a.C. en el Koreión[81]. En la Pátera de plata de Parabiago, un joven Aión aparece con la rueda del zodiaco con Atlas y flanqueado por una serpiente entrelazada alrededor de lo que parece ser un obelisco[82].

Detalle de la Pátera de Parabiago: Aión. Museo Archeologico di Milano. Foto de Giovanni Dall'Orto, 25-7-2003.

En las representaciones de Aión en las monedas romanas, en virtud de sus versiones equivalentes *Saeculum, aevum y Aeternitas*, se representa el significado original de Aión. La figura aparece en sus dos variedades, joven y viejo[83]. La combinación de Aión

[79]Alföldi 1977, 3-4.

[80]Merkelbach 1991, 12-21.

[81]Levi 1944, 309, n 120; Alföldi 1977, 5; Glay 1981, 409.

[82]Levi 1944, 12-13.

[83]Alföldi 1977, 18.

con el Fénix simboliza claramente el comienzo de una nueva Era[84]. Alföldi hizo hincapié en la capacidad de Aión como *inaugurator* de una nueva Era. Estas figuras de jóvenes sosteniendo un círculo zodiacal están vinculadas a símbolos de abundancia y fertilidad, que sufrieron una evolución a lo largo del tiempo. Junto con las representaciones antropomórficas de Aión, es reseñable una tradición figurativa desarrollada completamente diferente, cuyas huellas parecen originarse en cultos orientales, especialmente en el mitraísmo[85]. Cumont sugirió el nombre Aión para esta figura, aunque el nombre Cronos, es en realidad el más aceptado[86]. Levi creía que estas figuras eran la representación de Aión como Saturno-Cronos, la personificación del tiempo sin fin, una figura central en la cosmogonía del mitraísmo[87]. En base a la evidencia textual y monumental, Alföldi claramente distinguió dos categorías a veces entrelazadas en referencia a Aión[88]. La primera es de carácter religiosa (tradiciones persas, egipciass mezcladas con el orfismo y el mitraísmo). La segunda es la de Aión como una alegoría del poder de los emperadores responsables de la vuelta a la Edad de Oro, como medio de propaganda política. En muchos mitreos excavados hasta ahora, nos encontramos con estatuas de un número elevado de figuras que incluyen una imagen extraña, difícil de identificar. La iconografía de esta imagen no es siempre coherente[89]. En un gran número de casos se trata de una figura masculina con la cabeza de un león, alas, y el cuerpo de una serpiente entrelazada alrededor de ella. Una de las imágenes más representativas de este tipo la tenemos en Mérida. Aión aparece representado con una cabeza de león.

---

[84]Van den Broek 1972, 105-128.

[85]Merkelbach 1985, 78.

[86]Cumont 1912, 76-78; Pettazzoni 1954b, 182-183.

[87]Levi, 1944, 291; Clauss 2000, 165.

[88]1977, 21-22.

[89]Clauss 2000, 23-34.

Estatua de mármol de Aión con cabeza de león, MNAR (Mérida), Inv. N ° 87.

4.- Aión en la musivaria romana

Dos van a ser los mosaicos que van a centrar nuestra atención en este último punto. En todos ellos podemos ver materializadas las características de Aión expuestas anteriormente. En estos ejemplos, Aión es identificado con la figura de *Annus*, cuyo nombre es usualmente traducido al latín como *Saeculum* y, con una menor frecuencia, *Aeternitaa*[90]. Por tanto, si se acepta este planteamiento, *Annus, Aiôn, Saeculum* y *Aeternitas* son términos que pueden resultar equivalentes. Todos ellos se refieren a la eternidad o al siempre recurrente tiempo, aunque con variados matices de significación. Uno de los tipos iconográficos seguidos en la representación de *Annus* dentro de la musivaria es su plasmación a través de un busto masculino coronado mediante elementos vegetales y frutos variados. La imagen de Aión enfatiza, desde el punto de vista semántico, el papel que la divinidad alegórica de la noción abstracta del Tiempo eterno posee como *Annus*, quien gobierna el ciclo anual representado por los cuatro

[90]Hanfmann 1951, 23-26.

períodos. En consecuencia, *Annus*-Aión y las Estaciones son garantes del transcurrir armónico del tiempo y sus imágenes se vinculan con los conceptos de felicidad y prosperidad.

Un tipo iconográfico de Aión debió de generarse igualmente en época helenística, aunque el ejemplo más claro conocido pertenece a época romana tardía: se trata del mosaico de Shahba (244-249, Filipópolis), donde aparece un joven desnudo con un círculo zodiacal en su mano: dado que la raíz *ai-w* significa "fuerza vital" les debió de parecer lógica a los creadores helenísticos su representación como un joven[91]. Toda la composición representa la glorificación de la Tierra y la creación del hombre (*Alma mater Tellus*)[92]. Gea está rodeado de Aión, así como las siguientes personificaciones: la agricultura, las frutas, los vientos, Triptolemo, Prometeo y otras figuras[93]. La idea de la Edad de Oro ya contiene implícita la noción de prosperidad, como instrumento de propaganda política por la continuidad del sistema de organización social romano[94]. En otros mosaicos, norteafricanos en su mayor parte, la figura del joven con el círculo zodiacal ha tomado en sus manos los signos de la fertilidad y de la abundancia. La combinación de la personificación de la Tierra con las Estaciones, presente en las fuentes literarias, se da igualmente dentro de las artes plásticas[95]. Por lo que se refiere a la musivaria, la asociación se da en ejemplares occidentales localizados en Sentinum (Italia) y Cartago, así como en otros orientales documentados en Baalbek-Souweidiye (Líbano), Beit Jibrin (Palestina), Shahba (Siria), Apamea (Siria) y Antioquía[96]. Es difícil discernir en que momento debemos dejar de llamar Aión a este joven para llamarle *Saeculum Aureum*, dado que el añadido de los valores de fertilidad y abundancia se

[91]Will 1953, 43.

[92]Will 1953, 39.

[93]Mattingly 1975, 35.

[94]Quet, 1968, 97-107.

[95]Luzón Nogué 1972, 291-295.

[96]Parrish 1981, 11-25.

produce paulatinamente. Pero parece adecuado reservar el nombre Aión para dos tipos iconográficos: el viejo velado y barbado, y el joven desnudo junto al círculo zodiacal. Ambos tipos iconográficos representan al tiempo, sin connotaciones de fertilidad.

Mosaico romano de época imperial; Museo de Damasco, Siria; Catalogado Louvre E668; Procedencia: desconocida; 560-550 a.C.

Uno de los mosaicos más interesantes es el de Sassoferrato (*Sentinum*), de finales del siglo III. Aión aparece en el interior de la rueda decorada con los signos del zodiaco, de pie desnudo, todavía joven a juzgar por sus músculos[97]. En el primer plano, Tellus rodeada por las cuatro Estaciones con sus atributos de temporada[98]. Las Estaciones están dispuestas como si se tratara de una metáfora de la vida humana: el nacimiento (primavera), el crecimiento (espacio entre la primavera y el verano), edad (verano), la mayoría de edad (otoño) y se hunde en la muerte (invierno). La figura de pie sosteniendo el círculo del zodiaco no podía interpretarse exclusivamente como Aión, sería solamente uno de los significados, junto con el de Helios, Kairós, y el Sol. La atención en el deseo de hacer hincapié en los equinoccios y solsticios podría favorecer esta última interpretación. La identificación con el Sol no puede ser subestimada, dada la importancia fundamental de la religión y la ideología de esta estrella.

[97]Catani 1997, 23-73.

[98]Engelman 1877, 9-12.

Los arquetipos iconográficos que componen la representación de los jóvenes en el período helenístico, y además de retratos de Alejandro Magno, también se refieren a muchas personificaciones del Sol[99]. La figura que sostiene el círculo del zodiaco no es un hombre todavía, pero sin duda ya no es un niño: es, es decir, la distinción entre la juventud y la edad adulta: un momento pasajero (kairós), así como el solsticios y equinoccios[100]. El tema del mosaico es el tiempo en su totalidad, cósmico (Aión), que lo inmanente (Tellus/Estaciones), pero también es el momento de la edad de oro de nuevo *renovatio temporum* (tenga en cuenta el énfasis de la primavera aislado, en el signo de Virgo, por lo que recuerda los versos de Virgilio)[101]. Aión agarra con su mano derecha el círculo zodiacal a la altura de Piscis, mientras que la pierna derecha está avanzada y el pie se apoya en el signo de Virgo. No es una coincidencia: los dos signos corresponden a los dos equinoccios de 21 de marzo y el 23 de septiembre La persona que encargó la obra gozaba de gustos refinados y estaba muy versado en las doctrinas escatológicas místico-filosóficas que eran tan populares, especialmente entre las clases altas de la población, especialmente de la II d.C.[102] El mosaico se realizó en la época de Antonino Pío y los rasgos estilísticos de la obra concuerda bien con el clima artístico de la época, así como referencias al zodíaco y Aión están en sintonía con la cultura de la época, en particular, a doctrinas relacionadas con la astrología, correspondientes a las principales corrientes filosóficas y místicas de esos años[103].

[99]Levi 1947, 76-87.

[100]Gelsomini 1997, 75-114.

[101]Dunbabin 1999, 34-56.

[102]Duval 1984, 66.

[103]Lavagne 1981, 35.

Mosaico de Aión, ca. 200–250, Glyptothek de Munich, Inv. W50

REFERÊNCIAS

Alföldi A. (1977): "From the *Aion Plutonios* of the Ptolemies to the *Saeculum Frugiferum* of the Roman Emperors", en K.H. Kinzl (ed). *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory*. Studies Presented to Fritz Schachermeyr on the Occasion of his Eightieth Birthday, Berlin–New York, 1–30.

(1979): *Aion in Merida und Aphmodisias*, Mainz.

Bedini, S. (1975): "Oriental concepts of the measure of time", *Proceedings of the Second Conference of International Society for Study of Time*, Springer-Verlag, 451-481.

Benveniste, E. (1937): "Expresión indo-européenne de l'Eternité", *Bulletin de la Societé linguistique de París*, XXVII, 103-112.

Bijovsky, G. (2007): "AION: A Cosmic Allegory on a Coin from Tyre?", *Israel Numismatic Society* 2, 143-157.

Blázquez Martínez, J. M. (1986): "Cronología mitraica en un mosaico de Augusta Emérita", *Archivo Español de Arqueología*, 59, 89-100.

Catani, E. (1997): "Le vicende antiquarie del mosaico sentinate ora alla glittoteca di monaco", *Picus* XVI-XVII, 23-73.

Clauss, M. (2000): *The Roman Cult of Mithras. The God and His Mysteries*. New York.

Cumont, F. (1912): *Astrology and Religion among the Greeks and the Romans,* New York.

Dumezil, G. (1938): "Jeunese, éternité, aube; lingüistique comparée et mythologie comparées indo-européennes", *Annales* X, 289-301.

Dunbabin, K. (1999): *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.

Dursun. Y. (2007): "The onto-Theological Origin of Play: Heraclitus and Plato", *Lingua Ac Communitas* 17, 69-78.

Duval, Y. (1984): *Mosaïque romaine tradive, L'iconographie du Temps les programmes iconographiques des maisons africanes,* Paris.

Engelman, R. (1877): "Das Mosaik von Sentinum", *Archaologische Zeitug,* XXXV, 9-12.

Engels, D. (2010): "Prodigies and religious propaganda: Seleucus and Augustus", En Deroux, C. (ed.) *Studies in Latin Literature and Roman History* 15, Bruxelles, 153-177.

Foucher, L. (1981): “La representation du genie de L'année sur les mosaiques”, *Mosaique Romaine Tardive*, 3-10.

Gelsomini, M. (1997): *“*Sul mosaico sentinate di Aion conservato nella Glittoteca di Monaco”*, Picus* XVI-XVII, 75-114.

Győri, V. (2014): “The Aurea Aetas and Octavianic/Augustan Coinage”, *Revista Numismática OMNI* 8, 36-56.

Hanfmann, G. (1951): *The Season Sarcophagus in Dumbartum Oaks*, Cambridge.

Lavagne, H. (1981): “Remarques sur l'Aion de la mosaique de Sentum”, *Mosaique Romaine Tardive*, 27-40.

Le Glay M. (1981): “Aion”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 1. Zurich-Munich, 399–411.

Levi, D. (1944): “Aion”, *Hesperia* 13, 269-314.

Levi, D. (1947): *Antioch Mosaic Pavments,* Princeton.

Luzón Nogué, J. M. (1972): “Mosaico de *Tellus* en Itálica”, *Habis* III, 291-295.

Mattingly, H. (1975): *Coins of the Roman Empire in the British Museum, V Pertinax to Elagabalus*, London.

Merkelbach R. (1984): *Mithras*. Königstein.

Merkelbach, R. (1991): *I misteri di Dioniso,* Génova.

Musso, L. (2001): “Governare il tempo naturale, provvedere alla felicitas terrena, presiedere l’ordine celeste”*,* en S. Ensoli - E. Larocca (eds.), *Aurea Roma dalla città pagana alla città Cristiana,* Roma, 312- 388.

Palmer, R. (1978): “Severan Ruler-Cult and the Moon in the city of Rome”*,* en *Aufstieg und niedergang der römischen welt, II,*16-2*,* 1085-1120.

Parrish, D. (1981): “Annus-Aion in Román mosaics”, *Mosaique Romaine Tardive*, 11-25.

Pettazzoni R. (1954): “Aion -(Kronos) Chronos in Egypt”, en R. Pettazzoni (ed.), *Essays on the History of Religions I: Studies in the History of Religions* (Supplements to Numen 1). Leiden, 171–179.

Quet, N. (1968): “Aion, á propos d'une libre récent”, *Revue des Studes Anciennes,* 97-107.

(1979): “La mosaique cosmologique de Merida. Propositions de lectura”, *Coninbriga* XVIII, 5-103.

Stern, H. (1963): *Recueil Général des Mosaïques de la Gaule I, Gaule Belgique,* 3, París.

Will, E. (1953): “Une nouvelle mosaique de Chahba-Philippopolis”, *Syria* 3, 27–48.

Zaccaria, A. (2006): *Le forme del tempo: Aion, Chronos, Kairos,* Padova.

O ESPIRITUAL NA PINTURA CONTEMPORÂNEA. CONTRIBUTOS DAS OBRAS ESCRITAS E ARTÍSTICAS DE KANDINSKY E ROTHKO AO ESTUDO DO TRANSCENDENTAL MÍSTICO NA LINGUAGEM PICTÓRICA

Salomé Marivoet (CPES - FCSEA, ULHT) [104]

Resumo

Em cada época e cultura, a arte representa uma visão do mundo, de apreensão do real objectivo e subjectivo, fortemente determinado pelas crenças religiosas dominantes. Desde o Renascimento que a desmitificação do mundo levou ao seu desencantamento. Na arte, e em particular na pintura, este facto motivou a procura de novos elementos plásticos integradores da totalidade na leitura das obras de arte. Nos tempos presentes, a designada pós-arte enfatiza a arte pela arte, a técnica, e a fragmentação do real, sinalizando a perda do sentido existencial e do espiritual na apreensão do mundo. Ainda assim, tanto quando podemos concluir, encontramos nas obras de arte de Kandinsky e Rothko uma representação de real unificado, cuja plena compreensão só se torna possível à luz da narrativa mítica abstracta, quântica e cosmológica da espiritualidade da Nova Era.

Palavras-chave: Nova Era, Espiritualidade, Arte, Pintura, Mito do Real

Abstract

In every age and culture, art represents a vision of the world, the apprehension of the real objective and subjective, strongly determined by the dominant religious beliefs. From the Renaissance the demystification of the world led to his disenchantment. In art, particularly in painting, this has motivated the search for new plastic integrating elements to reading the whole of artworks. In the present days, the entitled postart emphasizes art for art, the technique, and the fragmentation of the real, which signaling the loss of existential meaning and the spiritual in the apprehension of the world. Still, as much as we can conclude, we found in Kandinsky's and Rothko artworks a unified real representation, whose full understanding becomes possible only in the light of the mythic narrative of the New Age spirituality, that is abstract, quantum and cosmological.

Keywords: New Age, Spirituality, Art, Painting, Myth of Reality

[104]Doutora em Sociologia, especialidade de Sociologia da Cultura, Comunicação e Educação, professora associada da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) de Lisboa, e Investigadora do Centro de Pesquisa e Estudos Sociais (CPES) da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração (FCSEA-ULHT), smarivoet@ulusofona.pt.

Introdução

A humanidade sempre procurou representar pictoricamente a imaterialidade e intemporalidade da realidade mítica ou espiritual. Porém, esta representação tem assumido sucessivas reelaborações nos diferentes contextos sociais, determinadas pelas emergências culturais em que emanam, quer ao nível das crenças religiosas ou capacidade cognitiva de aceder ao espiritual divino, quer ao nível das condições sociais da produção artística, incluindo os recursos técnicos e plásticos acessíveis ao artista nas suas criações.

Como os clássicos da Sociologia evidenciaram, as religiões são um produto das sociedades em que emergem, e que inspiram e animam os seus crentes, a agirem na construção de uma nova realidade. Deste modo, as crenças religiosas não são abstracções puras, pois não só advêm de contextos culturais concretos, como constituem a força mobilizadora dos povos na construção do seu futuro.

Émile Durkheim (2000 [1912], pp. VII e 487), demonstrou nos seus estudos, como não existem religiões falsas, pois, como afirmou, "todas são verdadeiras a seu modo: todas correspondem, ainda que de maneiras diferentes, a condições dadas da existência humana". Este foi o pressuposto que lhe serviu de orientação no estudo sobre os fenómenos religiosos totémicos, defendendo que o investigador deve descobrir a verdade, por "mais estranhas" que sejam "as aparências". Por exemplo, ao contextualizar histórica e culturalmente a arte nas diferentes civilizações, Herbert Read (1946) sublinha, como as pinturas rupestres constituem testemunhos raros das civilizações que há muito deixaram de existir, trazendo até aos nossos dias a sua visão mítica da realidade.

Também Max Weber (1990 [1905]) demonstrou, como a influência religiosa foi determinante nas mudanças sociais, que contribuíram para o estabelecimento da nova ordem Moderna na Civilização Ocidental. Como concluiu, ainda que se tenha tratado de efeitos não esperados, assistiu-se à alteração da estrutura social e produtiva, ao estabelecimento do trabalho como vocação, e à acumulação do lucro, ou seja, o espírito do capitalismo. No olhar do reputado sociólogo, a dramaticidade do cenário do futuro imposto pela tendência do que observou, não lhe permitiu resguardar-se no espartilho da neutralidade axiológica que tanto defendeu, e ainda que informando o leitor de que se tratava de um "*juízo de valor e de fé*", exprimiu de forma clara o que lhe ia na alma, e que valerá aqui relembrar, pois somos habitantes da sociedade do futuro de Weber (1990 [1905], p. 136):

> Ainda ninguém sabe quem habitará essa estrutura vazia no futuro e se, ao cabo desse desenvolvimento brutal, haverá novas profecias ou um renascimento vigoroso de antigos pensamentos e ideais. Ou se, não se verificando nenhum desses dois casos, tudo desembocará numa putrificação mecânica, coroada por uma espécie de auto-afirmação convulsiva. Nesse caso, para os 'últimos homens' dessa fase da civilização, tornar-se-ão verdade as seguintes palavras: 'especialistas sem espírito, folgazões sem coração: estes nadas pensam ter chegado a um estádio da humanidade nunca antes atingido' [grifo nosso].

Como evidencia a realidade dos factos históricos, ainda que de forma não esperada, o sistema de crenças religiosas constitui uma alavanca poderosíssima na acção social, e também na representação do mundo ou do real. Ora, sendo a arte uma manifestação cultural, esta só pode ajudar-nos a compreender melhor as sociedades em que emerge. Assim, numa perspectiva sociológica, aprofundar o espiritual na arte nas sociedades contemporâneas, constitui um espaço privilegiado para se poder conhecer melhor a realidade que nos circunda.

Como afirma Herbert Marcuse (2007, p. 11), "a verdade da arte reside no facto de o mundo, na realidade, ser tal como aparece na obra de arte". Mas o autor reconhece-lhe ainda o poder transformador ou revolucionário, não pelo seu potencial político como afirma, mas pelo contrário, pela sua dimensão estética, pois, como afirma, "quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objectivos radicais e transcendentes de mudança".

Partindo então destes pressupostos, *i.e.*, que a arte é um importante meio de conhecimento da concepção do real em cada sociedade, civilização ou cultura, ao mesmo tempo que detém um aporte revolucionário, na medida em que se pode distanciar da realidade do seu tempo, e desse modo agir sobre ela, pretendemos saber, em que medida a espiritualidade da Nova Era, como fenómeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais, tal como tínhamos aprofundado em anterior investigação, se manifestaria na arte, e em particular na pintura.

Arte, sociedade e espiritualidade

Como não poderia deixar de acontecer, se as sociedades humana foram determinadas durante séculos pelas crenças religiosas, que a arte que se foi produzindo no contexto

cultural mítico-religioso, só poderia representar as visões integradoras do real decorrentes das crenças que as foram sustentando, e aí, arte e religião encontraram-se intimamente ligadas. Como refere James Elkins (2004, p. 5), o famoso crítico de arte norte-americano e professor de História de Arte na School of the Art Institute of Chicago – "EM TODO O LUGAR e em todo o tempo – arte era religião", mas, como afirma, "alguma coisa aconteceu na Renascença. O significado da arte mudou, e pela primeira vez começou a ser possível fazer objectos visuais que glorificam o artista, e muitas vezes levam os espectadores a pensar mais nas capacidades dos artistas, do que no conteúdo das obras de arte" (Elkins, 2004, p. 7).

Elkins refere-se aqui, às mudanças introduzidas pelos ideais do movimento renascentista, entre os finais dos séculos XIV e XVII, em particular a independência da organização social face às estruturas religiosas, a centralidade no Homem, e o conhecimento científico por este produzido na explicação da realidade. Apesar da incompreensão que o tema da arte e religião tende a suscitar nos tempos presentes, justamente pelo enfraquecimento das crenças religiosas nas sociedades, Elkins (2004, p. 115) esforça-se por passar a mensagem, de que não o podemos ignorar, na medida em que a religião faz parte da vida, e daquilo que pensamos acerca dela, o que o leva a afirmar, "parece absurdo não ter um lugar na conversa sobre a arte contemporânea". Maugrado os preconceitos positivistas e materialistas ao tema da arte e religião, ou arte e espiritualidade, entendido para muitos como o regresso a um passado 'morto e enterrado', fomos animados pelo mesmo *ímpeto* que levou Elkins (2004, p. 116) a afirmar, "*but it is irresponsible not to keep trying*" [*mas é irresponsável não continuar tentando*; grifo nosso].

Inspirados pelo mesmo *ímpeto*, Dawn Perlmutter & Debra Koppman (1999) reuniram um conjunto de contributos, cujas reflexões alargadas às múltiplas manifestações artísticas no tempo e nas culturas das sociedades contemporâneas, incluindo as tradicionais ou ditas primitivas, evidenciam o estado da arte do que designam de *reemergence* do sagrado na nossa cultura. A partir de noções como 'pós-modernismo', 'religão' e 'espiritualidade', os contributos reunidos por estes autores podem constituir-se pontos de partida para novas teorizações, ou como manifestaram o desejo: – "que estas vozes forneçam ferramentas úteis para a investigação mais aprofundada do trabalho específico dos artistas e da arte contemporânea como um todo" (Perlmutter & Koppman, 1999, p. 5). Também Rui Serra (2013, p. 10), em *VOX DEI. Metáfora(s) da Espiritualidade*, se propõe, como afirma, "criar um conjunto de trabalhos cuja dimensão

visual possa elevar a fruição dos espectadores a uma dimensão emocional e, se possível, também espiritual", tendo mobilizado para o efeito, o referencial mítico da tradição religiosa judaico-cristã, numa construção plástica com forte pendor na técnica.

Donald Kuspit (2003, pp. 1 e 4), um dos mais prestigiados críticos de arte e Professor de História de Arte e Filosofia da State University of New York, parece também determinado pelo mesmo *ímpeto*, colocando-o de um modo peculiar, quando diz: – "Agora, eu penso que há alguma coisa que é muito importante que está acontecendo hoje. Estou muito interessado em manter o que eu chamo o espiritual impulso na arte, e francamente penso que está desaparecendo". Como afirma, pessoas espirituais são consideradas *naives*, e como a ironia se tornou o actual desiderato na arte contemporânea, de modo a resgatar o materialismo dominante, quem não o é, sai fora [*you're not in*].

Numa linguagem sociológica, podemos dizer por outras palavras, que o que Kuspit nos quer dizer, é que o *nomos* do campo das artes, na acepção de Pierre Bourdieu (1994) [105], se encontra determinado por uma visão técnica e positivista, e que as concepções que aí se possam expressar à margem dos valores dominantes, correm o risco de ser desligitimadas, daí o debate aberto sobre a fronteira que determina a entrada ou não no campo, e que em última análise remete para o que é, e o que não é, arte. A este propósito, Jean Baudrillard (2005, p. 87) ironiza com perspicácia, ao afirmar:

> Toda a duplicidade da arte contemporânea está lá: reivindicar a nulidade, a insignificância o não-sentido, visando a nulidade enquanto se é já nula. Visar o não-sentido enquanto se é já insignificante. Pretender a superficialidade em termos superficiais. Ou a nulidade é uma qualidade secreta que pode ser reivindicada por não importa quem. A insignificância – a verdadeira, o desafio, o desafio vitorioso do sentido, a indigência do sentido, a arte do desaparecimento do sentido – é uma qualidade excepcional de quaisquer obras raras, e que nunca pretendem.

[105] Para Bourdieu (1994, pp. 85-86), as dinâmicas que se geram em cada campo, e que constituem o princípio do seu movimento, são as lutas que nele se travam, determinadas pelas próprias "estruturas constitutivas do campo" — ou seja, o seu *nomos* —, mas ao mesmo tempo reprodutoras dessas mesmas estruturas e hierarquias; *i.e*., residem nas "acções e nas reacções dos agentes", que, a menos que se excluam, "não têm outra escolha a não ser lutar para manter ou melhorar a sua posição no campo". Neste contexto, Bourdieu concluiu, que a "submissão a certos fins, significações ou interesses transcendentes" no sentido de serem "superiores e exteriores" aos interesses individuais não advém, na maior parte dos casos, quer de uma "imposição imperativa", quer de uma "submissão consciente".

Na procura de argumentos da emancipação da arte, podemos trazer ainda ao debate, a tese de Carlos Vidal (2015, p. 252), que defende que a partir do impressionismo "nasce o primado da opticalidade sobre a identificabilidade", processo que terá culminado segundo afirma, "na defesa da arte abstracta e noutra tese fundamental: a de que não existe progresso em arte, precisamente porque a busca da especificidade é invariante", o que o leva a defender a tese da opticalidade da pintura e da sua invisualidade. São pois abordagens desta natureza, que terão levado Donald Kuspit (2004, pp. 28-30) a defender:

> Arte não é mais belas-artes [*fine art*], isto é, a expressão e a mediação de experiências estéticas – Duchamp e Newman, em suas diferentes formas, sinalizam o fim das belas-artes. (...) A questão central é que para ambos, arte não é inerentemente estética, mas o registo do processo de uma não-arte, seja ela pessoal, como no caso de Duchamp, ou de universal existencial, como no caso de Newman.

Marcel Duchamp (1887-1968), um dos grandes impulsionadores do movimento Dadá nos Estados-Unidos, tornou-se um dos artistas das vanguardas do século XX mais influente na arte contemporânea dos nossos dias. Famoso pela criação do conceito de *ready-mades*, objectos de uso quotidiano (como o caso da sua peça mais provocadora que intitulou de *Fontaine* [106]), elevados a obras de arte, a chamada arte em estado bruto (*l'état brut*), e o conceito de *assemblage* (montagem), tão actual nas exposições ou instalações dos nossos dias, como o seu célebre *Étant Donnés* [107]. Tendo por objectivo transpor uma pintura visual ou retiniana, produziu uma arte mental e técnica (daí a influência no expressionismo americano, e mais recentemente na arte conceptual), num misto de pintura e escultura onde introduz materiais vulgares ou de uso quotidiano.
Como defende Kuspit (2004, p. 105), a tecnologia tornou-se a grande inspiradora da arte na actualidade, pois, como defendeu: "tem vindo a substituir a teoria, a crítica

[106] A peça encontra-se no Museu de Arte de Filadélfia, Urinol de porcelana, 60 cm de altura, 1917.

[107] *Étant Donnés: Ie La Chute d'Eau, 2e Le Gaz d'Eclairage*. Mixed media assemblage, encontra-se no Museu de Arte de Filadélfia, 242,5 x 177,8 x 124,5 cm (vários materiais). Óleo sobre tela, 114 x 146 cm, 1946-1966.

social, e o inconsciente na pós-arte, é por isso que parece cada vez mais impossível ser-se um artista sem também ser – na verdade, ser primeiro – um engenheiro, especialista em computador, ou um técnico de vídeo". Na realidade, a técnica e o cálculo que lhe está associado dominam a actualidade, embora as fortes e aceleradas mudanças que as percorrem não nos permitam, em bom rigor, projectar o futuro, pois o cepticismo face ao *sonho cor-de-rosa* da sociedade tecnológica tem a vindo a aumentar. Ainda assim, para o conceituado professor da teoria da cultura da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade Lusófona, José Bragança de Miranda, encontramo-nos na era da técnica, marcada pela sua determinação em larga escala nas mudanças em curso, e de forma não esperada, em particular, nas ligações entre as pessoas e nas suas próprias vidas, com maior evidência depois do surgimento da internet em meados dos anos noventa. O autor encontra então, uma estética na experimentação da vida pelo elo da técnica, afigurando-se-lhe mesmo, que esta constitui o elemento unificador do real nas sociedades em rede, na presente era da "*machina ex deus*" (2008, p. 86), como afirma [108].

Que vivemos hoje numa sociedade marcada pela tecnologia, não oferece questionamento, pois podemos senti-la todos os dias nas nossas vidas; que o real representado na arte se tornou cada vez mais determinado pela técnica, também não oferece dúvidas, basta observar as produções artísticas trazidas a público nas inúmeras exposições e instalações que vão tendo lugar pelos museus e galerias por todo o lado; mas também não oferece quaisquer dúvidas, que no devir social confluem efeitos não esperados! É que a técnica é na sua essência um meio, mas na exaltação da inovação que tem vindo a provocar, nos estímulos e nas mudanças rompantes que provoca, pode criar uma ilusão inebriante no observador, que o leva a tomar a parte pelo todo, por isso a requerer cautela por parte do investigador social. Por exemplo, no lado oposto da visão tecnicista, temos a visão espiritualista de Wouten Hanegraaff (1998, p. 63), que ao observar as mudanças nas crenças religiosas no mundo ocidental, defende que a ciência da Nova Era, "procura uma visão unificada do mundo que inclua a dimensão espiritual". Como tem vindo a ser consensual, o enfraquecimento das crenças religiosas a partir do Renascimento, no Ocidente, levou à fragmentação do real numa visão científica e tecnológica do mundo da matéria em que habitamos, que, consequentemente, se reflectiu nas artes e na vida em geral. Ora, se a arte tem o poder de se afastar do real

[108]Sobre esta temática, veja-se também a colectânea organizada pelo autor e Maria Teresa Cruz sob o título *Crítica das Ligações na Era da Técnica_Ligações_Links_Liasions* (Miranda & Cruz, 2002).

imediato, e nesse sentido ser revolucionária ao projectar novas tendências, tal como Marcuse defendeu e nós concordamos, haverá que as procurar nas produções artísticas do domínio público, mas não será certamente na 'massa', no 'denominador comum', mas sim na *excepção que confirma a regra*, como diz o ditado popular.

O Problema e a estratégia de investigação

Dando resposta à nossa questão inicial, que pretendia saber, se o real à luz da espiritualidade da Nova Era se encontraria de algum modo representado na pintura, procedemos a uma análise exploratória sobre o tema nas criações pictóricas dos artistas consagrados. Ressaltaram-nos então, as obras artísticas e escritas de Kandinsky (1987 [1912]) [109] e Rothko (2004 [1970]) [110].

Pareceu-nos, que as obras artísticas destes dois pintores encerram uma dimensão espiritual, não através da contemplação da representação estética de divindades antropomorfizadas ou acessíveis através de símbolos ou imagens metafóricas, como na Tradição pré-Renascentista ou na Esotérica, que ganhou maior preponderância a partir daí, mas através de propostas plásticas de objectivação do espiritual enquanto *coisa viva*, em que o consumo se torna espaço de experimentação do transcendental no plano da imanência, na acepção de Deleuze (1995) [111], de vivência, de movimento para o desconhecido, o não revelado, por isso invisível mas ainda assim tangível.

Neste contexto, definimos como objecto de estudo, aprofundar a compreensão de uma nova expressão do transcendental místico na pintura abstracta de Vassily Kandinsky e Marc Rothko, marcada pela vontade dos artistas em implicar o público no envolvimento imanente com o objecto de arte, enquanto artefacto de comunicação do *self* com o espiritual atemporal, que a todos permeia. Como opções metodológicas, recorremos à análise das obras escritas dos dois artistas (Kandinsky, 1987 [1912]; Rotko, 2007

[109] A. Howard (2015). *This is Kandinsky*. London: Laurence King.

[110] J. Baal-Teshuva (2003). *Rothko*. Colonia: Taschen.

[111]Sobre o conceito de imanência, escreveu o Deleuze no seu último texto intitulado "L'immanence: une vie ..." que: – "O transcendente não é o transcendental. À falta de consciência, o campo transcendental se definirá como um puro plano de imanência, uma vez que escapa a toda transcendência do sujeito como do objecto" (Deleuze, 1995, p. 1).

[1970]), mobilizando quatro dimensões de análise, subdivididas em variáveis quando necessário [112].

No caso de Kandinsky, encontramos uma exposição aberta das suas ideias, em particular na obra *Do Espiritual na Arte*, publicada em 1912, num esforço argumentativo e justificativo da sua orientação artística, embora sem fazer referência à sua pintura. Por seu lado, Rothko deixou-nos os seus escritos, que vieram a ser publicados em 2004, por isso de forma póstuma, na obra *A realidade do artista*. Tal como Kandinsky, Rothko também não faz qualquer referência à sua criação artística. Já no estilo das obras escritas destes dois artistas, encontram-se diferenças. Rothko adopta um estilo académico e, não raras vezes, o uso do discurso sociológico, fazendo recurso à análise e ao debate das ideias tendo por referência factos e teorias, enquanto Kandinsky expõe as suas ideias mais no estilo de manifesto. Certamente, que a formação académica de cada um dos artistas antes de se tornarem pintores, as épocas em que escreveram as suas obras, e quiça as suas próprias crenças religiosas, terão contribuído para estas diferenças (Howard, 2015; Baal-Teshuva, 2003).

A escolha destes dois consagrados artistas do século XX para o aprofundamento do nosso objecto de estudo, tornou-se então incontornável, justamente pela ruptura inovadora que estabeleceram, ainda que com particularidades diferenciadas, sendo que ambos nos deixaram uma obra escrita. Como veremos, os dois pintores inovaram ao plasmar nas suas criações plásticas uma nova concepção da unidade do real. Esta constatação, levou-nos a reformular o nosso objecto de estudo, pois no percurso da investigação há um ir e vir entre a teoria e a prática. Pretendemos então saber, em que medida as rupturas introduzidas na pintura de Wassily Kandinsky (1866-1944), e continuadas pela pintura de Mark Rothko (1903-1970) [113], sinalizam as novas concepções do real associadas ao movimento espiritual da Nova Era.

A representação abstracta do real em Kandinsky

[112]Dimensões da análise documental: – 1) O sentido do artista (1.1. O objectivo ou vontade; 1.2. As condições e os meios de produção); 2) A linguagem da pintura (forma, cor, composição, planos, textura, movimento, etc.); 3) Comunicação da obra de arte (3.1. Implicação do público e, 3.2. recepção transcendental).

[113]Ambos de origem russa, embora Rothko de ascendência judia.

Wassily Kandinsky norteou toda a sua obra artística, na recolocação do espiritual na representação pictórica, tendo sido pioneiro na construção plástica com recurso unicamente a formas abstractas. A concepção de criação artística que defendeu, funda-se na sua experiência plástica, como refere, "na arte, a teoria nunca precede a prática, mas o contrário", acrescentando, "na arte tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo nos seus começos", afirmando mesmo que, "de início, só através da sensibilidade se atinge a verdadeira arte", o que o leva a concluir, que "é a intuição que dá a vida à criação", pois, como adverte, "mesmo que se parta das mais exactas proporções, dos pesos e das medidas mais precisos, nem o cálculo nem a dedução podem proporcionar um resultado justo" (Kandinsky, 1987 [1912], p. 76).

Como vemos, o artista enfatiza a intuição na criação artística, determinada por um sentir interior consciente, que designa de *Necessidade Interior* [114] ou *Voz Interior*, nas suas palavras:

> O artista deve ser cego para as formas "reconhecidas" ou "não reconhecidas", surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Os seus olhos devem abrir-se para a vida interior, e os seus ouvidos estar atentos à voz da Necessidade Interior. Só então se poderá servir impunemente de todos os processos, mesmo dos interditos. É este o único caminho para exprimir a necessidade mística que é o elemento essencial de uma obra. Todos os processos são sagrados, se são interiormente necessários. Todos os processos são sacrílegos, se não são justificados pela *Necessidade Interior* (Kandinsky, 1987 [1912], p. 76).

Se recuarmos no tempo, e nos situarmos no início do século passado, onde o 'credo' no positivismo facilmente etiquetava de superstição qualquer julgamento subjectivo baseado em sensações ou estados de alma, bem podemos imaginar as dificuldades que o artista terá tido, na compreensão das suas ideias pelas pessoas do seu tempo. Mas à luz de uma nova concepção espiritual introduzida pelo Movimento da Nova Era, no final do século passado, compreende-se-lhe o *ímpeto*, a força do seu sentir, que o impelia a

[114] Para o Kandinsky (1987 [1912], p. 73-76), a *Necessidade Interior* que deve orientar o artista, é constituída por três necessidades místicas que criam a unidade da obra da sua arte, em que a primeira remete para o interior do artista, a segunda para as tendências do seu tempo, e a terceira para a especificidade da arte, para o que lhe é próprio.

seguir em frente como se de uma *missão* se tratasse [115], e que foi realizada com uma enorme integridade intelectual e artística, que hoje se lhe reconhece.

Kandinsky (1987 [1912], p. 39) era não só conhecedor da obra de Helena Blavatsky (1832-1891), co-fundadora da Sociedade Teosófica, como da obra de Rudolf Steiner da secção alemã, como partilhava as mesmas crenças, como atestam as suas palavras: – "É desta época que data o grande movimento espiritual, cuja Sociedade Teosófica é hoje o resultado visível". Como vimos, o conhecimento Teosófico de Blavatsky, que segunda a própria lhe terá sido transmitido pelos seus guias e mestres, funda-se na síntese das verdades fundamentais que sempre presidiram a todos os sistemas religiosos, defendendo-os como a base da religião do futuro ou de uma Nova Era (Spretnak, 2014, p. 55).

Helena Blavatsky considerava que o espírito e a matéria são aspectos complementares da realidade infinita, que a evolução metafísica é guiada pela lei da mudança de ciclos, e, sendo a alma humana um reflexo do Espírito Universal, tem como fim último adquirir virtudes e sabedoria que lhe permita o regresso à Unidade, caminho percorrido ao longo de várias reencarnações de aprendizagem kármica (em consequência da acção de cada um). Em *A Voz do Silêncio*, uma tradução de Fernando Pessoa de fragmentos da obra de Blavatsky *O Livro dos Preceitos Áureos*, a mensagem é elucidada pela seguinte metáfora: – "Não separarás o teu ser do Ser, mas fundirás o oceano na gota de água, e a gota de água no oceano" (Blavatsky, 2015 [1889], p. 74).

De facto, o período entre a viragem do século XIX para o XX, foi marcado pelo progresso tecnológico, a crença de que a ciência salvaria a humanidade de todos os males, e o materialismo reinante traria a felicidade por todos desejada. Tal como outros intelectuais do seu tempo, Kandinsky vislumbrava já a degradação social a que tal 'sonho' levaria. Poucos no seu tempo partilhariam a sua visão, como ele próprio fez questão de salientar, mas ainda assim, os que partilhavam, terão sido alertados pelo olhar atento sobre a realidade à sua volta, e a procura de novo conhecimento.

Max Weber, que como vimos não acreditava no sonho da felicidade materialista (*cf.* Introdução), falava também no desencantamento do mundo. Na conferência que proferiu em 1919, a convite da Associação Livre dos Estudantes de Munique, intitulada

[115]Como afirmava: "Mas o espírito, como o corpo, desenvolve-se e fortalece-se através do exercício. Tal como o corpo que se negligencia, também o espírito que não é cultivado enfraquece e acaba impotente. O sentimento inato no artista é o talento, no sentido evangélico do termo, que não se deve enterrar. O artista que não utiliza os seus dotes é um escravo indolente" (Kandinsky 1987 [1912], p. 77).

A Ciência como Vocação, fez referência à exclusão do mágico do mundo decorrente do uso do cálculo e da previsão, levantando a questão: – "Se todo este processo de desmagificação, prolongado durante milénios na cultura ocidental, se todo este 'progresso' em que a ciência se insere como elemento integrante e força propulsora, tem algum sentido que transcenda o puramente prático e técnico" (1979 [1919], p. 122). Mas, chegado ao final da conferência, acabou por dar a resposta à questão inicial, afirmando que, no seu entender: – "O destino do nosso tempo, racionalizado e intelectualizado e, sobretudo, desmitificador do mundo, é que precisamente os valores últimos e mais sublimes desapareceram da vida pública e se retiraram, ou para o reino ultra-terreno da vida mística, ou para a fraternidade das relações imediatas dos indivíduos entre si" (Weber, 1979 [1919], p. 150).

Para Kandinsky (1987 [1912], p. 40), o desmoronamento a que a sociedade estaria condenada pela força do materialismo, levaria as pessoas a voltarem-se para o seu interior, como dizia, "quando a religião, a ciência e a moral são sacudidas (esta última pela mão rude de Nietzche), e os seus apoios exteriores ameaçam ruir, o homem afasta o seu olhar das contingências exteriores, e transporta-o para dentro de si mesmo". Trata-se, pois, de uma procura espiritual interior, numa consciência da existência quântica e cósmica do ser humano que transpõe a sua mente ou racionalidade, em que o conhecimento se adquire pela comunicação da alma com o mundo espiritual de seres angélicos, mestres e guias espirituais, daí a ênfase que coloca nos ensinamentos da Teosofia, no entreabrir do caminho de uma nova direcção da humanidade para uma nova espiritualidade, como afirma:

> Ainda que a tendência dos teosóficos para construir uma teoria e a sua alegria possam parecer prematuras à possibilidade de responderem ao imenso e eterno ponto de interrogação, e inspirar um certo cepticismo ao observador, este grande movimento espiritual é real. Mesmo sob esta forma, é um grito de libertação que tocará nos corações desesperados, dos que estão perdidos nas trevas e na noite. É uma mão salvadora que se estende e que lhes aponta o caminho (Kandinsky, 1987 [1912], pp. 40-41).

Movendo-se no meio artístico, Kandinsky (1987 [1912], p. 40) investiga pelos meios de observação ao seu alcance as artes do seu tempo, tendo presente, por um lado, a realidade retratada como imagem de uma época, como afirma – "*aí se reflecte a*

sombria imagem do presente [grifo nosso]" – e, por outro, vislumbrando a objectivação das mudanças em germinação decorrente da "*grande viragem espiritual*", como a designa. Apesar dos sinais serem ainda ténues, Kandinsky considera-os promissores, como deixam antever as suas palavras, ao afirmar: – "*a grandeza deixa-se pressentir, ainda que sob a forma de um ponto minúsculo, que só uma ínfima minoria descobrirá e que a grande massa ignora*" [grifo nosso].

Através da observação das mudanças na literatura, teatro, música, pintura (Impressionista), e dança, o artista encontra a tendência da *passagem do material para o espiritual*, como refere: – "Quando não se vê o objecto, mas apenas o seu nome, forma-se no cérebro do auditor uma representação abstracta, o objecto desmaterializado, que imediatamente desperta uma 'vibração' no coração" (Kandinsky, 1987 [1912], p. 41). Chega então à conclusão que a palavra usada na literatura como imagem abstracta de objectos, não só estimula a imaginação do leitor, como exerce uma comunicação em dois sentidos, um imediato e outro interior (no sentido de "*tocar a alma*"), encontrando aí o indicador das artes do futuro.

É justamente esta vontade de usar uma linguagem abstracta, capaz de ser percepcionada pela alma do público, que levou Kandinsky a abandonar a pintura figurativa da realidade exterior, ou das formas racionalmente objectiváveis, tornando-se pioneiro na introdução de uma nova representação pictórica abstracta intimista e cosmológica, como afirma: – Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma (...) Daí, a existência em pintura da actual procura de ritmo, da construção abstracta, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor (Kandinsky, 1987 [1912], p. 50).

À luz dos ensinamentos da espiritualidade da Nova Era, tratou-se da construção plástica numa linguagem pictórica de uma realidade cósmica, cuja percepção ou tomada de consciência por parte do público se dá, pela comunicação mística ou transcendental da alma, por isso remetendo ou projectando o ser para o seu interior, e desse modo, levando-o a tomar consciência de si próprio, do seu *self*, e através dele o seu lugar num mundo multidimensional. De forma metafórica, Kandinsky (1987 [1912], p. 25) afirma, que "a nossa alma possui uma fenda que, quando se consegue tocar, lembra um valioso vaso descoberto nas profundidades da terra", e por isso, as potencialidades da pintura nesse desígnio, a que a sua *Necessidade Interior* o leva a desenvolver. Como vemos, o

artista tinha objectivos precisos para a pintura, e o papel que esta desempenhava na sociedade, como meio de representação do real, como refere:

> (...) o *essencial da linguagem* é a comunicação das ideias e dos sentimentos. Não se deveria adoptar uma atitude diferente face a uma obra de arte. Seríamos, assim, sensíveis ao seu efeito imediato e abstracto. Sem dúvida que, com o tempo, a expressão através dos meios exclusivamente artísticos tornar-se-á possível. A linguagem interior não terá necessidade de se servir da do mundo exterior que ainda nos permite, ao empregar a forma e a cor, aumentar ou enfraquecer o valor interior. O contraste pode ter um poder infinito. Mas deve permanecer no mesmo plano moral (Kandinsky,1987 [1912], p. 104).

Apesar do reconhecimento de Kandinsky não ter chegado durante a sua vida, fortemente marcada pelas duas grandes guerras do século XX, o seu legado, a sua obra artística inovadora entrou na história da pintura do séc. XX, e o seu nome figura hoje na lista dos grandes artistas da pintura ocidental.

Kandinsky (1987 [1912], pp. 114-115) tinha uma concepção utilitária da pintura na sociedade, como se tornam elucidativas as suas palavras — " *A pintura é uma arte, e a arte, no seu conjunto, não é uma criação sem objectivos que se estilhace no vazio*" [grifo nosso] —, mas pelo contrário, entendia ser "uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana (o movimento do triângulo)", considerando, ser "a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que pode compreender", pois, como afirmava, "se a arte não está à altura desta tarefa, então nada pode preencher este vazio. Não existe poder que a possa substituir. É nas épocas em que a alma humana vive mais intensamente, que a arte se torna mais viva, porque elas compenetram-se e aperfeiçoam-se mutuamente".

Porém, estava ciente das dificuldades na passagem desta mensagem no seu tempo, embora optimista quanto ao futuro, como se tornam elucidativas as suas palavras:

> Nas épocas em que a alma está como que entorpecida pelas doutrinas materialistas, pela incredulidade e pelas tendências meramente utilitárias consequentes, nas épocas em que a alma é insignificante, vemos espalhar-se a opinião de que a arte realiza qualquer objectivo definido, mas que, sem objectivo algum, a arte apenas existe pela arte.

> Aqui o lado que liga a arte à alma encontra-se parcialmente anestesiado. Mas não tarda que chegue a desforra. (Kandinsky, 1987 [1912], p. 115).

De facto, estas palavras de Kandinsky escritas há um século atrás, parecem ser esclarecedoras do actual estado da arte! Somos então levados a concluir, que os escritos e a obra artística de Kandinsky constituem um sinal, um prenúncio, de uma nova concepção do real multidimensional da Humanidade, por isso uma realidade integradora ou unificadora do mundo das aparências e do mundo das ideias da alegoria platónica da caverna, concepção que encontramos na Teosofia do seu tempo, e décadas mais tarde, no movimento espiritual da Nova Era no final dos anos oitenta, e que se tornou fortemente globalizado com o surgimento da internet em meados dos anos noventa, embora já latente nos movimentos da designada contracultura, surgidos na segunda metade do séc. XX [116].

A construção plástica da infinitude imanente em Rothko

Ao ler-se a obra escrita de Rothko, fica-se com a convicção que o artista tinha inquietações filosóficas de natureza existencial, que imbricavam directamente na sua pintura, e no que ela representava, enquanto espaço de linguagem e comunicação do real. Encontramos uma procura insistente sobre a historicidade da representação do real na pintura, que, em última análise, radica numa inquietação sob a sua própria orientação no processo criativo. Como refere: – "*Todas as épocas têm que formar de alguma maneira a sua própria unidade à luz dos conhecimentos que possuem, de outro modo a vida não progrediria*" [grifo nosso], (Rothko, 2007 [1970], p. 148).

Rothko reflecte essencialmente sobre a pintura como *bela-arte*, e o papel que esta desempenha na compreensão da humanidade, distinguindo-a da pintura das artes decorativas ou aplicadas. Tece também críticas a todos aqueles que defendem ou produzem uma pintura com ausência de objectivos, designando-a de "arte ineficaz" (Rothko, 2007 [1970], p. 148). Como vimos, mais recentemente Baudrillard (2005, p. 87) apelida esta arte de "nula", e anteriormente Kandinsky (1987 [1912], p. 114) de "vazia". Na sua análise, preocupa-o, não tanto os materiais e os métodos utilizados no

[116] Sobre o movimento espiritual da Nova Era, veja-se: Heelas, 1996; Hanegraaff, 1998; Sutcliffe & Bowman, 2000; Hunt, 2004; Heelas & Woodhead, 2005; Sutcliffe & Gilhus, 2014; Marivoet, 2015; Guerriero, 2015.

processo criativo, mas "as motivações e os objectivos da criação". Esta sua preocupação, está intimamente relacionada com a sua concepção de belo, nas suas palavras:

> A percepção do belo é, sem dúvida, uma experiência emocional. Essa exaltação é composta habitualmente de sentimentos, sensações e, no seu estado mais elevado, aprovação intelectual (...) Reafirmando o seu carácter indefinível, poderíamos dizer que o belo se acomoda às exigências do espírito. A experiência do belo pode também ser um sinal de recepção do impulso criativo (Rothko, 2007 [1970], pp. 151 e 153).

Como vemos, o belo em Rothko aproxima-se do belo hegeliano de inspiração platónica, enquanto conceito abstracto remetido para o plano espiritual, mas também da concepção de sublime kantiana, que por sua vez o distingue do belo [117]. Porém, ainda que retome o ideal platónico de beleza associada ao mundo das ideias, o que poderemos designar de *belo-sublime* em Rothko (2007 [1970], p. 167), produz exaltação ao transcender a dualidade do real, permitindo assim a compreensão de "que o belo é também composto de dor, que o Bem tem que incluir o Mal, etc", por isso representa o real unificado ou a totalidade una. Deste modo, o *belo-sublime* torna-se um vector de "comunicabilidade da arte", como afirma, e por isso a complexidade com que o artista se depara, quando movido pela vontade de querer implicar o público na sua experimentação, usando para o efeito os recursos plásticos ao seu alcance.

Considera então, que a beleza de uma obra artística transpõe os aspectos meramente técnicos (forma, cor, perspectiva, luz/sombra, equilíbrio espacial, etc.), que em última análise diríamos nos, remetem para a contemplação cirúrgica ou o deleite do belo enquanto apelo à sensualidade e ao prazer. Ao seu invés, afigura-se-lhe como algo dinâmico, de modo a "criar lugar para o ajuste entre prazer e dor na experiência do belo" (Rothko, 2007 [1970], p. 153). Para o artista, a reacção do sujeito é então a constante, e os estímulos da obra de arte as variáveis que contribuem para que as

[117] A estética kantiana concilia os princípios platónicos com os aristotélicos, remetendo os platónicos para o sublime (ideal, apreendido pela razão, conhecimento), que cria espanto, infinitude e comporta prazer e dor; e os aristotélicos para o belo (apreensão pelos sentidos ou faculdade de imaginação) dirigido à contemplação do "sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer" (Kant, 1995 [1790], p. 47).

possamos considerar de 'belas', e sobre os quais o artista precisa de dar evidências da sua arte, acrescentaríamos nós.

Rothko (2007 [1970], p. 169) coloca então a experimentação do *belo-sublime* num plano imanente, em que a "excitação pelo processo em si existe apenas enquanto promessa de fruição e, nesse sentido, participa na tensão sem promessa de equilíbrio final". Partindo então deste pressuposto, Rothko remete a perfeição da obra para o protótipo ideal do belo, de abstracção da beleza, tal como Platão. Mas, enquanto Platão dava uma conotação ética a este ideal, ao associá-lo ao bem, à verdade e ao imutável, Rothko coloca-o ao nível do *género*, *i.e*., como representação abstracta, como se tornam elucidativas as suas palavras:

> Ora, a perfeição é um acto sintético que a aparência não engloba, mas que é deixado à responsabilidade do homem. E estender esta noção de perfeição ao consentimento comum não a altera em nada — pois, mesmo que argumentemos que as noções gerais de belo ou de perfeição variam consoante as épocas, podemos muito simplesmente afirmar que todas elas contribuem para o género da perfeição, ou são a manifestação concreta desse género na sua natureza múltipla — tal como o indivíduo é a confirmação do género humano, mesmo nas suas aparências mais díspares e variadas (Rothko, 2007 [1970], p. 163).

Como vemos, a reflexão de Rothko sobre o belo na arte, do *belo-sublime* como o designámos, ou das Belas-artes em geral, dirige-se à sua procura de uma unidade plástica na pintura que implique o sujeito num processo de experimentação transcendental, de representação da totalidade do real, como denota a analogia que estabelece com o processo de criação, quando refere:

> De novo como no caso de Deus, só podemos conhecer as suas manifestações através das obras, que, muito embora nunca revelem completamente a totalidade dessa abstracção, simbolizam-na, manifestando diferentes faces suas nas obras de arte. Portanto, sentir o belo é participar na abstracção através de um agente específico. Num certo sentido, isto é, um reflexo da infinitude do real (Rothko, 2007 [1970], p. 156).

Para Rothko (2007 [1970], p. 179), "a pintura é, em si mesma, o veículo para a manifestação da continuidade plástica", como afirma, "os objectos, ou separações, que conseguimos identificar quando analisamos uma pintura formam os vários membros deste organismo, através de cujas funções aquela manifestação consegue retratar o princípio da vida". A unidade ou totalidade da representação do real no espaço pictórico, e por consequência para o indivíduo marcado pela cultura ocidental, constituiu assim uma das inquietações de Rothko. Como afirma, "Platão proclamava que as coisas não eram o que pareciam [Alegoria da Caverna [118]], apesar de não ter concebido *a base física ou mecânica que servia de intermediária entre o parecer e o ser*", acrescentando, que o "*Cristianismo aceitou a distinção platónica e incorporou-a num mito humano mítico. O Renascimento, é claro, rejeitou o Platonismo, juntamente com a concepção cristã do real, e cometeu o pecado cristão de tomar a aparência como realidade*" [grifo nosso], (Rothko, 2007 [1970], p. 111).

Deste modo, o autor conclui, que até à Renascença [119], o mito dava totalidade à existência – a pintura não distinguia o *mundo do real* do *mundo da fantasia* – e, consequentemente, a partir daí perdeu-se a totalidade, ou como o sociólogo Max Weber (Weber, 1979 [1919], p. 150) assinalou, o mundo ficou *desmitificado* e *desmagificado*, por isso *desencantado*, como já referimos, e a pintura reflectiu essa nova realidade. Nas palavras de Rothko (2007 [1970], p. 146): – "Do Renascimento em diante essa síntese já não existe. Os homens começaram a descobrir as discrepâncias entre o mundo das sensações e o mundo da objectividade, ao qual as sensações iam buscar os seus estímulos".

Esta nova realidade terá então tido implicações na produção artística, encontrando-se a partir do Renascimento, a fragmentação do espaço na representação do real. Facto, que veio dar primazia à representação das aparências, a realidade objectivável da natureza, que o artista designa de *pintura ilusória*. Daí que considere compreensível, o facto de

[118]No Livro VII, da obra de Platão (2001 [séc. IV aC], pp. 315-359): – *A República.*

[119]Na análise de Rothko é curioso o facto de considerar que o movimento da Reforma terá levado às alterações na representação do real pictórico na pintura, dada a condenação da adoração de figuras de representação sagrada. Este facto, afirma, "é, sem sombra de dúvida, muito responsável pelo facto de os Holandeses se terem virado para a arte de género, pois devem ter sentido esse purismo próprio do Antigo Testamento acerca da representação das coisas espirituais. Tal mudança constituiu um tipo específico de vandalismo na medida em que contribuiu grandemente para o declínio da grande arte clássica" (2007 [1970], p. 59).

que a "arte nunca mais, dali em diante, tenha conhecido a unidade da *filosofia do espaço* que é característica dos primitivos, dos Gregos arcaicos e dos Cristão fervorosos" (Rothko, 2007 [1970], p. 147).

Rothko (2007 [1970], p. 98) acrescenta ainda, que desde Giotto, a cor para os seus próprios fins sensuais e estruturais se foi deteriorando, dada a descoberta da perspectiva. Mas com Leonardo da Vinci (1452-1519), deu-se a articulação dos novos conhecimentos da técnica com o elemento plástico — a luz. Segundo Rothko, esta tendência foi reafirmada no romantismo plástico, o que o levou a concluir que, "nos cinco séculos seguintes, esse artificio plástico serviria de base à expressão da subjectividade", pois, "plasticamente, o 'impressionismo' da luz permitiu que se empurrasse o espaço para trás e que se conferisse alguma tactilidade à atmosfera intermédia", concluindo:

> Podemos, então, afirmar que Leonardo e os Venezianos desenvolveram um método graças ao qual o quadro, no seu todo, conservava a unidade, permitindo ao artista representar não apenas ilusões de objectos mas também ilusões da própria tactilidade. A luz, portanto, é o instrumento da nova unidade (Rothko, 2007 [1970], p. 101).

Ora, parece-nos que Leonardo terá dado, justamente, a resposta que Platão não terá dado à interrogação de Rothko – A luz, é *a base física ou mecânica que servia de intermediário entre o parecer e o ser*, só que lhe faltava o mito para servir convictamente de elo unificador do real na pintura. Rothko não tinha como identificar este mito, pois ele ainda se encontrava pouco revelado no seu tempo, ainda que o tenha conseguido representar na sua criação artística, mas para isso precisou de explorar outras dimensões da pintura, para que em articulação com a luz, dotassem a construção plástica da objectividade e subjectividade unificadora do real, nomeadamente através da tactilidade e do movimento.

Para Rothko, Cézanne (1839-1906), apesar de dar continuidade à tendência plástica do uso da luz como elemento portador do real visual, e por isso o agente por via do qual o homem conhece o real no mundo das aparências (alegoria da caverna), constituiu um marco de mudança na pintura, introduzindo-lhe factores novos. Segundo Rothko, estes vieram a determinar a orientação da pintura moderna, nomeadamente a relação dos objectos como construção plástica da totalidade, mas entendendo-os como abstracções,

isto é, ascendendo ao mundo das ideias, das representações mentais. Deste modo, Rothko acaba por concluir que, como o mundo das aparências é o mundo dos pormenores, as artes que não se ocuparam de nenhum mito nostálgico desde o Renascimento, ocupam-se de detalhes, *i.e.*, o artista tenta transmitir o carácter geral a partir de coisas específicas que ele agora tem de usar como encarnação das suas concepções plásticas.

Já para Cézanne, trata-se de "ampliar as implicações que as suas impressões deixam no mundo da aparência – e ampliá-las até serem relevantes no mundo humano da sensualidade", concluindo:

> E neste esforço, a luz é o elo, pois é graças a ela que o artista faz com que as aparências que o estimulam participem numa categoria geral da observação visual, e não só: é dentro dessa categoria que ele encontra o meio para simbolizar os sentimentos que nutre por essas aparências. Porque a luz permite que um novo factor, a que chamamos *emocionalidade*, substitua a sensualidade aberta do mitológico (Rothko, 2007 [1970], p. 102).

De facto, na pintura de Rothko, tal como na espiritualidade da Nova Era, a *Luz* é o elo de unidade do real. O artista explora ainda a emocionalidade humana e o movimento, reforçando a capacidade expressiva das suas criações plásticas, o que o terá levado a afirmar: – "Se você é movido apenas pelas relações de cores, você está faltando o ponto. Estou interessado em expressar as grandes emoções — tragédia, êxtase, desgraça." [120].

Apontamento final

O estado da arte actual (ocidental, refira-se), resultou da perda da apreensão da totalidade do real, tal como na vida, após a desmitificação do mundo a partir do Renascimento, o que terá levado Weber a afirmar que o mundo se tornou desencantado. Também, no final do século XX, apesar dos entusiastas da técnica lhe encontrarem virtualidade deslumbrantes em prol da felicidade humana, já hoje sentidas, e porventura ampliadas no amanhã com as inovações tecnológicas que ainda estão para vir, a

[120]Veja-se: MoMA, n.º 5/n.º22, 1950 (1949 no verso), óleo sobre tela, 297 x 272 cm; Os Murais na capela de Houston, espaço usado para meditações; e na Tate Gallery, Mural, secção 3, 1959, óleo sobre tela, 266,7 x 457,2 cm, e sala Mark Rothko.

desilusão face às metanarrativas modernas do progresso científico e tecnológico, e das ideologias do materialismo histórico abriram um vazio sobre o futuro. É neste contexto, que em nosso entender, a relativização da importância da unidade do real, enquanto problema teórico-filosófico na pintura, e na arte em geral, se poderá compreender.

Como vimos, o debate aberto no campo das artes em torno deste problema, tem vindo a radicalizar-se desde o final do século XX. Em última instância, o estado da arte do debate, radica justamente em saber, o que actualmente é e não é arte. Os defensores da importância da procura da unidade plástica na construção estética, consideram que muita da produção artística actualmente legitimada pelas instituições que detêm poder para isso, se insere na categoria de uma pós-arte (Kuspit, 2004, p. 105), de uma arte pela arte, falando-se mesmo no fim da arte, ou como vimos, que se encontra "vazia" (Kandinsly, 1987 [1912], p. 114) "nula" (Baudrillard, 2005, p. 87) ou é "ineficaz" (Rothko, 2007 [1970], p. 148). Já para os defensores das actuais tendências artísticas, este problema não se coloca mais, pois não faz mais sentido limitar ou criar condicionantes estéticos, ou de qualquer outra ordem à criação artística, tudo pode ser arte, basta que se consiga obter a chancela de um curador 'consagrado' no campo, na acepção de Bourdieu (1994; *cf.* nota 2).

O pano de fundo do debate, por vezes acérrimo, como ainda que de forma superficial aqui demos conta, radica, justamente, nas diferentes interpretações ou concepções do real, ou "diferenças de fé espacial", como as designa Rothko (2007 [1970], p. 148), daí as suas ilações ao afirmar: "Os que acham que o homem tem que acreditar numa unidade suprema para poder prosseguir minimamente enquanto indivíduo social irão, é evidente, rejeitar esta arte considerando-a anti-social. Os que negam que o homem possa procurar conforto em ilusões criadas por si próprio, defendê-la-ão".

Claramente situado nos defensores da necessidade da apreensão de uma unidade para a existência individual e social da Humanidade, Rothko mais não faz, do que procurar esse elo perdido para, naturalmente, como artista, o expressar na sua pintura. Com esse objectivo, Rothko empreendeu uma busca incessante nos meios plásticos, que lhe permitissem expressar uma totalidade do real objectivo e subjectivo imanente ao espectador, como concluiu: – "quando a mecânica objectiva do quadro criou um sentimento de infinitude que a remetia para uma ordem mecânica maior, e quando o sentimento do estado anímico atingiu as proporções da universalidade, do simbolismo (e já não da ilustração sentimental) – aí tínhamos uma generalização mais ou menos equivalente, pelo menos, aos domínios da realidade mítica" (2007 [1970], p.142). Ora, é

justamente esta criação plástica que tanto quanto nos é dado observar Rothko conseguiu materializar na sua obra artística, na sua pintura, só que lhe faltou a narrativa mítica unificadora.

Pelos escritos que nos deixaram, quer Rothko quer Kandinsky estavam bem cientes das limitações das sociedades em que viveram, na compreensão das suas respectivas obras de arte. Mas, enquanto em Kandinsky se encontra uma fé optimista no futuro, em Rothko encontramos uma inquietação profunda, como deixam antever as suas palavras: – *A procura de um mito revela uma insatisfação com verdades parciais e segmentadas, bem como um desejo de mergulhar na felicidade de uma unidade toda abrangente. Esta procura continua ainda, neste preciso momento* [grifo nosso], (2007 [1970], p. 107).

Somos então levados a imaginar, o quanto lhe deve ter sido angustiante a incapacidade de explicar as suas obras, pois, ao observá-las, terá certamente encontrado algo de magnânime, de *belo-sublime*! Como ele próprio estava ciente, o que os seus quadros expressavam era algo de mágico, transcendental, místico, e por isso mítico na sua revelação, daí os seus silêncios quando se tratava de fornecer explicações sobre as suas criações artísticas, como sugerem as suas palavras:

> *Há alturas em que o poeta ou o pintor tropeça numa metáfora que prognostica, para os mil anos seguintes, os próximos frutos da verdade. Todavia, como ele não pode formular essa profecia ou coincidência causal, diremos que se trata apenas de uma ebulição lírica. Talvez ele tenha suspeitado, através de algum meio obscuro, de como os corações se agitariam com a força nostálgica da ilusão e a tenha deixado entrar sorrateiramente na sua obra, mesmo sendo inteiramente estranha ao seu propósito* [grifo nosso], (Rothko, 2007 [1970], p. 142).

O que o artista aqui se está a referir, é pois a surpresa que a obra criada suscita no criador, neste caso no artista! Trata-se de algo imanente ao processo criativo, em que a obra final parece transcender o próprio criador, como encontramos no mito judaico-cristão, na narrativa da criação em *Génesis*: *a história da criação dos céus e da terra — Deus, vendo toda a Sua obra, considerou-a muito boa* [grifo nosso] [121].

[121] *Génesis* (2-4; 1-31).

Como vimos, o movimento da espiritualidade da Nova Era surgiu no final dos anos oitenta do século XX, ainda que subsidiário de ideais e crenças já conhecidas, por isso numa época que já não foi a de Rothko. Nos anos noventa, assistiu-se à descoberta da internet, e desde aí o *movimento* tem-se disseminado pelo mundo, tocando pessoas com diferentes heranças culturais e civilizacionais, etnias, grupos sociais, sendo por isso partilhada nos dias de hoje à escala global, e, nesse sentido, trata-se da primeira crença religiosa global desterritorializada, sem *governânca* e sem *profetas*. Ainda assim, podemos encontrar nas suas revelações uma narrativa mítica, mas de natureza abstracta, *i.e*., que se funda numa espiritualidade assente numa visão quântica e cosmológica do real imanente, marcada pela democratização do acesso à *verdade formular*, na acepção de Giddens (2000, p. 62) [122], e por isso que transcende largamente as crenças religiosas tradicionais até então conhecidas.

Chegados a este ponto, somos então levados a concluir, que a emergente espiritualidade da Nova Era coloca o *elo* unificador da totalidade numa nova abordagem, num novo mito do real, que, no debate em aberto no mundo das artes, permite que a objectividade e a subjectividade se integrem no espaço pictórico plástico, transcendendo assim o parecer e o ser, ou o mundo das aparências e o mundo das ideias, *ainda que numa narrativa abstracta, quântica e cosmológica*, o que nos leva a afirmar de forma entusiástica, e por isso saindo dos espartilhos axiológicos da neutralidade científica tão actuante na sociologia, que no início do século XXI — o *mundo voltou a ficar encantado, tornou-se de novo misterioso*!

Esta *revelação*, pode bem ser a resposta às inquietações de Weber (1990 [1905], 136) na viragem do século XX, tal como anotámos na introdução. De facto, na emergente espiritualidade da Nova Era, encontramos uma narrativa mítica da existência, que aponta um *Caminho*. Comporta, por isso, como em todos os mitos, uma nova profecia ainda que sem profetas, pois apela à procura interior no processo imanente da experimentação da vida de cada um, sem fornecer roteiros, pois — o caminho faz-se caminhando!

[122]Segundo Giddens, a "verdade formular" encontra-se na Tradição (religiosa) reservada a certas pessoas, sendo que a sua compreensão está para além da linguagem, pois ela assume a natureza de idioma de ritual, *i.e*., de representação sagrada.

REFERÊNCIAS

Baal-Teshuva, J. (2003). *Rothko*. Colonia: Taschen.

Baudrillard, J. (2005). *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*. Paris: Sens & Tonka.

Blavatsky, H. (2015 [1889]). *A Voz do Silêncio*. Lisboa: Vega, 2015.

Bourdieu, P. (1994). *O Poder Simbólico* (3). Lisboa: Difel.

Deleuze, G. (1995). *L'immanence: une vie ...* In *Philosophie*: 47, 3-7.

Durkheim, É. (2000 [1912]). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.

Elkins, J. (2004). *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London: Routledge.

Giddens, A. (2000). Viver numa Sociedade Pós-Tradicional. In U. Beck, A. Giddens & S. Lash, *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno* (pp. 53-104). Oeiras: Celta.

Guerriero, S. (2015). A Nova Era em São Paulo: Questionamentos sobre o conceito de Religião. In *Anais do I Congresso Lusófona de Ciência das Religiões, Religiões e Espiritualidades, Culturas e Identidades – Simpósio Formas Religiosas do Movimento Espiritual na Nova Era* (pp. 25-38). Vol. XVI. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Hanegraaff , W. J. (1998). *New Age religion and western culture. Esotericism in the mirror of secular thought*. New York: State University of New York Press.

Heelas, P. (1996). *The New Age Movement: The Celebration of the Self and the Sacralization of Modernity*. Oxford: Blackwell Publishing.

Heelas, P. & Woodhead, L. (2005). *The spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality*. London: Blackwell Publishing.

Howard, A. (2015). *This is Kandinsky*. London: Laurence King.

Hunt, S. J. (2004). *Alternative Religions: A Sociological Introduction* (2ed.). Guilford: Ashgate Publishing, 2004.

Kandinsky, W. (1987 [1912]). *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Edições 70.

Kant, I. (1995 [1790]). *Crítica da faculdade do juízo* (2.ª ed). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Kuspit, D. (2003). *Reconsidering the Spiritual in Art*. In *Blackbird*, vol. 2, n.º 1: 1-13.

Kuspit, D. (2004). *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marcuse, H. (2007). *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70.

Marivoet, S. (2015). A espiritualidade da Nova Era como fenómeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais. In *Anais do I Congresso Lusófona de Ciência das Religiões, Religiões e Espiritualidades, Culturas e Identidades – Simpósio Formas Religiosas do Movimento Espiritual na Nova Era* (pp. 6-24). Vol. XVI. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Miranda, J. (2008). *Envios. Uma experimentação filosófica na internet*. Lisboa: Nova Vega.

Miranda, J. & Cruz, M. (org.) (2002). *Crítica das Ligações na Era da Técnica, Ligações_Links_Liasions*. Lisboa: Tropismos.

Perlmutter, D. & Koppman, D. (1999). *Reclaiming the spiritual in art. Comtemporary cross-cultural perspectives*. New York: SUNY Press.

Platão (2001 [séc. IV aC]). *A República, Livro VII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rothko, M. (2007 [1970]). *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia.

Read, H. (1946). *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Biblioteca Cosmos.

Serra, R. (2013). *Vox Dei. Metáfora(s) da Espiritualidade*. Dissertação de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Sutcliffe, S. & Bowman, M. (eds.) (2000). *Beyond New Age: Exploring Alternative Spirituality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sutcliffe, S. & Gilhus, I. S. (2014). *New Age Spirituality: Rethinking Religion*. London: Routledge.

Spretnak, C. (2014). *The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art History, 1800 to the Present*. New york: palgrave macmillan.

Vidal, C. (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda Edições.

Weber, M. (1979 [1919]). *O político e o cientista* (A ciência como vocação). Lisboa: Editorial Presença.

Weber, M. (1990 [1905]). *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença.

UMA NARRATIVA INESPERADA NA PINTURA DE SÃO SEBASTIÃO DE GREGÓRIO LOPES

Dora Iva Rita[123] (CIEBA)

Resumo

A contemplação da obra de arte pode revelar outras narrativas e planos muito diferentes do que aparentemente mostra, partindo de processos de comunicação de difícil deteção paralelos aos textos herméticos.

O *Martírio de São Sebastião* pintado em 1536 por Gregório Lopes, uma das pinturas encomendadas para a Charola do Convento da Ordem de Cristo em Tomar, revela narrativas inesperadas. A presumível relação da representação do rei Dom João III, as linhas implícitas, as trajetória do arremesso das armas e erros estranhos no esboço desenhado, criam outras possibilidades narrativas que transformam uma pintura religiosa canónica numa forte possibilidade de revelar outras perspetivas da interação entre o Grão Mestre e a Ordem de Cristo: armas que defendem o santo em vez de o atacarem, direcionalidades de arremesso que se transformam em linhas de terra e repõem horizontalidades a templos aparentemente inclinadas, o que parece uma clara mensagem de reposição da ordem.

Assim, uma obra aparentemente canónica transporta outras mensagens, semelhantes às que surgem em textos herméticos escritos com apelo a metalinguagens transversais ao tema de fundo, apenas reconhecíveis pelos iniciados na arte.

Entende-se ser necessário um olhar analítico das artes visuais através de metodologias específicas da comunicação visual, para que se percebam os detalhes formais e as mensagens subentendidas.

Palavras chave: Composição e Estrura na Pintura; Geometria Secreta; Ordem de Cristo; Dom João Iii

Abstract

The contemplation of the work of art can reveal some very different stories and plans than superficially shows, like parallel communication processes of hermetic texts.

The *Martyrdom of Saint Sebastian* painted in 1536 by Gregory Lopes, one of the commissioned paintings for Charola of the Order of Christ Convent in Tomar, reveals unexpected narratives. The alleged relationship of representation of King John III, the implied lines, the trajectory of the pitch of weapons and strange errors in the drawn sketch, create other narrative possibilities that transform a canonical religious painting a strong possibility of another perspective of interaction between the Grand Master and the Order of Christ: weapons that defend the holy instead of the attack, throwing direccionalidades that turn into land lines and replenish horizontalities the temples and seemingly inclined cities, what seems a clear message to reset the order.

Thus, an apparently canonical work carries other messages, similar to those that arise in Hermetic texts written with appeal to metalanguages of basic theme, recognizable only by the initiated in the art.

[123]Dora Iva Rita, artista plástica/pintora, mestre em História da Arte, doutoranda em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (orientação prof. doutor Hugo Ferrão). Investigadora colaboradora da Secção Pintura do CIEBA, Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes. (doraivarita@gmail.com)

It means a necessary analytical look of the visual arts through specific methods of visual communication, in order to realize the formal details and implied messages.

Key words: Composition and Structure in Paint; Secret Geometry; Christ Order; King Joao III of Portugal

A geometria é uma síntese das formas, dos espaços entre elas e das diversas inter-relações entre todos estes elementos. Assim, a geometria também é uma racionalização matemática do que se vê e da maneira como entendemos o visto. A geometria estrutura a comunicação e o entendimento do mundo.

Do mesmo modo dos antigos construtores também os pintores usam a geometria para criarem narrativas mais eloquentes e profundas, tentando através de imagens do mundo visível alcançar outros níveis de comunicação, mais abstractos, espirituais ou subliminares (GHYKA, 1954)[124].

Esta geometria secreta, criadora de metalinguagens, é frequentemente de difícil deteção porque se encontra encoberta sob o véu das narrativas de superfície (BOULEAU, 1963)[125].

A pintura de São Sebastião, aqui apresentada, é pintada a óleo sobre cinco tábuas de carvalho encaixadas entre si, medindo 119 x 246 cm. Apresenta um traço seguro e hábil por detrás da cobertura da tinta, o que é revelado também pelas alternativas do desenho,

[124]GHYKA, Matila, *Le Nombre d'Or*, 2 vols., Paris, Gallimard, 1954.

[125]BOULEAU, Charles, *La Géométrie Secrète des Peintres*, Paris, Le Seuil, 1963.

observáveis através da transparência e por fotografia ultra violeta (RITA, 1985; 1986)[126], que afirmam em alguns momentos, a existência de intenções diferentes no esboço do desenho, a maior parte referindo-se às rotações de gesto das duas figuras do primeiro plano[127].

Foi encomendada para ser inserida na parte inferior das paredes do octógono do deambulatório da Charola do Convento dos Freires de Cristo, por altura da sua renovação, assim como outros painéis semelhantes que representavam Santo António (133 x 257,5 cm), São Bernardo e Santa Madalena, todos com pequenas diferenças de dimensão coincidente com os locais de origem, o que possibilita perceber exatamente onde cada um se inseria. A datação e a atribuição da pintura de São Sebastião são atestadas com base no documento que faz prova do pagamento da sua execução ao pintor Gregório Lopes (c. 1590- c. 1550) em 1536, sendo que este foi pintor régio durante o reinado de Dom João III, encontrando-se em Tomar de setembro de 1536 a abril de 1539. É lícito depreender que a coordenação e realização da encomenda dos retábulos para a Charola lhe foram atribuídas pelo rei, ao tempo e por inerência grão-mestre da Ordem de Cristo, devendo portanto o pintor responder ao solicitado pelo encomendador, tendo em conta os espaços e as funções dos mesmos.

O convento, nomeadamente a Charola, estava a ser objeto de profundas modificações do que esta pintura será, com certeza, um reflexo. Além da conservação e restauro dos edifícios já existentes é levado a cabo um conjunto de obras de raiz que, embora pensadas num período anterior, obedecem a um programa estético que se distancia do Manuelino.

Posteriormente os retábulos, dos quais fazia parte a pintura em análise, foram retirados e alguns encontram-se no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, existindo estudos que referenciam a pintura de Santa Madalena do Museu de Tomar como sendo uma das pinturas originais da Charola (GANDRA, 1992)[128], a par de São Sebastião,

---

[126]RITA, Dora Iva, "Uma Representação de D. João III em S. Sebastião de Gregório Lopes", *Diário de Notícias*, Suplemento Cultural, 24 fevereiro de 1985, pp 9-10; RITA, Dora Iva, *Martírio de São Sebastião, Aproximação à Pintura do Século XVI*, tese de mestrado em História da Arte (policopiada), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1986.

[127]Este desenho subadjacente, embora intuído a olho nu, foi verificado através de fotografia com radiação infravermelha.

[128]GANDRA, Manuel J., PONTE, Salete da, *Tomar na Gesta das Descobertas*, catálogo, Tomar, Câmara Municipal de Tomar,1992.

Santo António e São Bernardo. Quando das últimas obras de restauro da Charola (1987-2014), foram colocadas cópias dessas obras nos respetivos espaços de origem, opção, quanto a nós, corretíssima, deixando perceber bem o enraizamento da totalidade dos retábulos, constituindo estas pinturas a parte da peredela.

A Charola é uma edificação de culto, eminentemente simbólica, onde o tambor central potencia a ideia de eixo primordial do mundo que explode ascensionalmente para tornar a descer e se derramar novamente sobre o plano da terra, desenvolvendo um deambulatório. Os espaços "ocos" situam-se no interior destas ações simbólicas de jorro e onda, permitindo o culto na parte central (no centro desse ímpeto de elevação) e uma circulação no deambulatório (zona tubular formada pela queda abrupta desse impulso). A pintura de São Sebastião foi realizada para um dos facetamentos interiores entre contrafortes, que simbolicamente se pode entender como o retorno do ímpeto ascensional à sua origem. Está portanto numa zona muito próxima da manifestação. Estes nichos convocam um género de peredela, encimados por séries de dois grandes retábulos, executados ainda no início do século XVI por autor desconhecido da geração de Jorge Afonso, anterior pintor régio.

Sebastião (c. 156-186), soldado romano cristão, martirizado no século II, cultuado a partir do século IV, culto que atingiu o auge na Baixa Idade Média, designadamente nos séculos XIV e XV. O Imperador Diocleciano mandou que fosse crivado de setas, sendo estas e as respetivas chagas na pele as divisas do santo. O soldado sofreu por duas vezes o mesmo tipo de punição, porque da primeira foi salvo por uma mulher, Inês, que o recolheu e lhe sarou as feridas. O segundo suplício infligido foi fatal.

É o santo padroeiro de vários ofícios e Ordens, como a dos besteiros, é considerado um dos padroeiros de Roma, depois de Pedro e Paulo, e é um dos quatro santos coroados para a *franco-maçonaria*. É essencialmente um santo curandeiro, tanto da alma como do corpo, protetor dos homossexuais e também protetor contra a peste (RÉAU, 1959).[129]

São Sebastião tinha um significado particular para o rei Dom João III principalmente devido à mística que envolveu o nascimento do seu único neto[130] e herdeiro da coroa, no

---

[129]RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 3 vols, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-59. Louis Réau (1881-1961).

[130]Dom Sebastião (20 de janeiro de 1554-1578); São Sebastião (c. 156- 20 de janeiro de186).

mesmo dia do suplício, morte (20 de Janeiro de 186) e comemoração de São Sebastião já depois do falecimento do pai, pelo que fora batizado com o nome do santo, tomando-o como patrono.

Na altura grassava endemicamente a peste por todo o reino com grande letalidade. Para proteger o reino deste flagelo, já em 1527 Carlos V oferecera ao rei português, seu cunhado, uma relíquia do santo, constituída pelos ossos do antebraço direito, legitimada através de uma bula emitida pelo papa Clemente VII a 16 de março 1531 e depositada no convento de São Vicente de Fora a mando do rei enquanto não se erigia um templo específico. Para albergar esta relíquia iniciou-se a construção de uma capela votiva de planta centralizada, ao gosto italiano, tipologia que se entendia mais adequada a uma igreja votiva e, principalmente, se se tratasse de um santo mártir (SCOTTI, 1976)[131]. A relíquia terá sido muito venerada até à vigência filipina, altura em que o culto foi diluído e assimilado a outros, nomeadamente o vicentino, depois de destruídas as estruturas já erigidas do novo templo.

Existiam, portanto, várias forças que potenciavam emocionalmente o tema da pintura e que facilmente o transformariam num veículo de narrativas, adquirindo estas, por seu intermédio, mensagens poderosas.

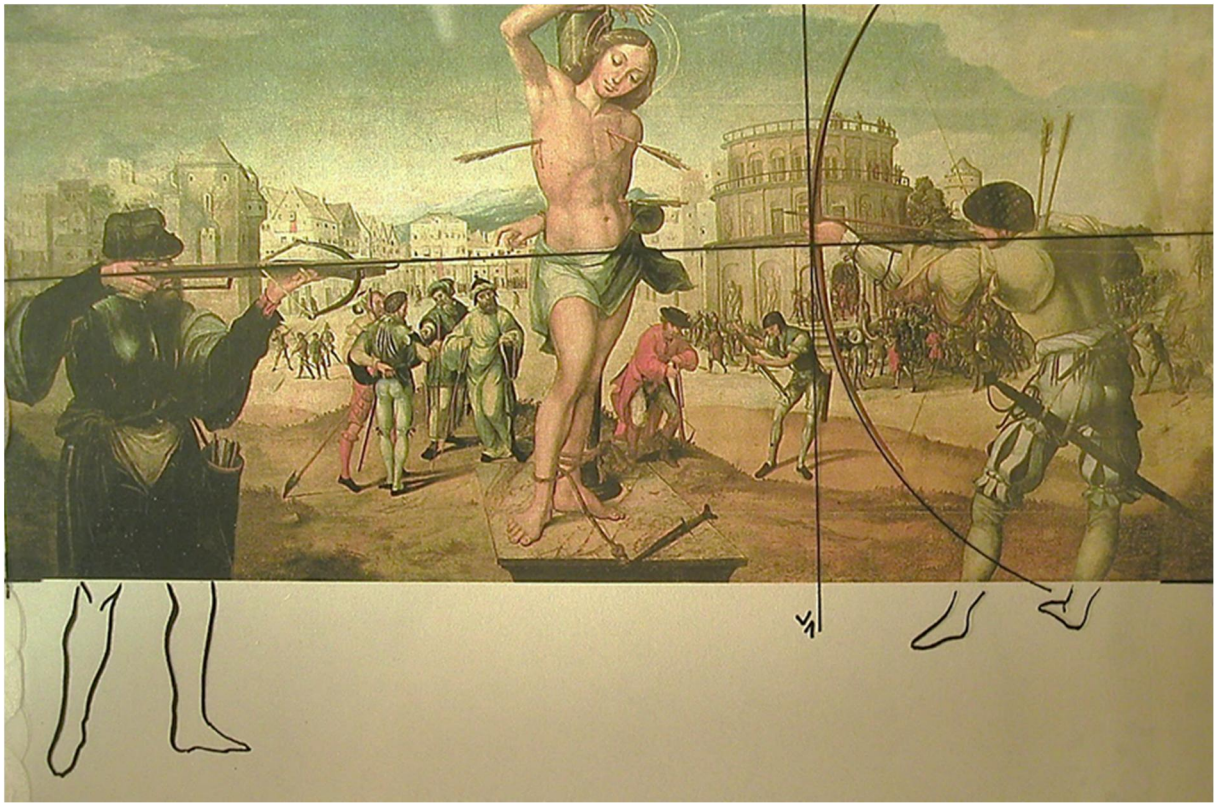
Num primeiro relance a obra parece estar equilibrada através de uma simetria quase perfeita, apenas com algumas escapatórias nos planos intermédios e de fundo onde surgem uma cidade, um templo de planta centralizada de traçado clássico, autos de fé e muitas figuras, gente que interage em pequenos ou grandes grupos.

Numa segunda abordagem do olhar verifica-se várias estranhezas. No plano do fundo o templo não está vertical, inclinando-se para o lado direito da pintura. O braço esquerdo do santo, dobrado entre o corpo e a coluna onde está atado, mostra uma mão direita que sai por detrás, também apontando o lado direito da pintura. Estas observações confundem o observador levando-o a pensar tratarem-se de erros de desenho, de entendimento espacial ou desatenção primária.

---

[131]SCOTTI, Aurora, "L' Attività di Filippo Juvarra à Lisbona", *Colóquio Artes*, n.° 28, Lisboa, 1976, pp. 51-63.

Numa terceira observação percebemos que, embora tenham as cabeças ao mesmo nível, as duas figuras laterais do primeiro plano apresentam planos espaciais diferenciados. A da direita, o besteiro, está mais próximo do plano de quem observa a cena, assim como o seteiro está mais afastado.



Quando em 2013 uma cópia da pintura é colocada no respetivo nicho, na parte de baixo de uma das paredes do octógono do deambulatório da Charola, percebe-se que a figura do besteiro fica no seguimento da linha perspética de quem deambula naquele espaço, integrando na narrativa todos os que ali circulam. A mesma figura, por se situar na zona por onde se inicia o olhar natural, da esquerda para a direita, assim como a mão e o templo indicando direccionalidades contraditórias a esse mesmo olhar, permitem que não haja uma perceção clara das respetivas situações espaciais, adquirindo uma espécie de invisibilidade os elementos que se encontram do lado esquerdo.

Segundo Réau (RÉAU, 1959)[132], considerando a categorização das relíquias, parece-nos que um osso do antebraço, sendo uma relíquia real e não indireta, devesse ser notável ou

[132]RÉAU, *Op. cit.*

mesmo insigne, portanto de grande importância. Parece-nos também que ao conceber-se uma pintura em louvor ao santo se fizesse alusão a tão marcante e recente relíquia, em que apenas cinco anos haviam passado sobre a sua legitimação. E haveria melhor forma de a evidenciar visualmente, mantendo o mito, o mistério e a sacralização, do que sobrevalorizar a mão direita do santo?

Será uma enfatização da relíquia de São Sebastião? Será que a chave sobre esta narrativa da pintura (2 mãos funcionais/2 narrativas) é a referencia à vontade assertiva do rei que determina a atitude manifesta? Será um erro perceptivo por qualquer cópia inadvertida?

Apresenta-se pouco lógica a possibilidade de erro de desenho porque facilmente teria sido percebido numa supervisão oficinal, pois só poderia ter acontecido a algum aprendiz sem traquejo, o que é também pouco credível devido à desenvoltura demonstrada na globalidade do desenho.

Nesta pintura, percebida como mecânica planimétrica, todas as anomalias da representação parecem intencionais, por detrás de uma narrativa disfarçada segundo as regras da doutrina vigente para as representações religiosas.

Se prolongarmos através duma linha a direccionalidade da seta do besteiro, figura de primeiro plano situada à esquerda, esse tiro é certeiro ao olho do arqueiro, figura oposta que do outro lado tem o santo sob a mira do seu arco e flecha. As cordas do arco, tipo longo de teixo, estão em tensão e prontas para o arremesso.

Considerando ainda a análise da obra em planimetria, a trajetória do tiro defensor até ao olho de archeiro, ao não se deter no santo, atravessa o espaço da pintura e repõe a verticalidade do templo que se encontra no plano intermédio. A corroborar esta situação está o facto do eixo do templo ser geometricamente paralelo a uma linha imaginária da união dos pontos de encaixe da corda na circunferência gerada pelo arco do arqueiro, sustentando ambas as linhas o mesmo ângulo de obliquidade.

Situando-se o besteiro num primeiro plano, com uma pequena torção do tronco, poderia impercetivelmente arremessar a sua seta na diagonal, atingindo o arqueiro.

Assim o besteiro assume o papel de Inês na defesa do santo, que o olha com gratidão. Mas mais do que isso, esta defesa recoloca a verticalidade num templo moderno que se apresenta inclinado.

Quem poderá confrontar a iconografia de tal forma? Com certeza alguém com o poder necessário para o encomendar e para se colocar nesse papel, o que não poderia passar apenas pela arbítrio de um pintor. Parece-nos que partiu do encomendador a intenção

narrativa e que foi através do saber fazer do pintor e da linguagem própria da pintura, que a mensagem se transformou em imagem velada de um propósito, de uma missão ou de um voto.

Como já foi referido existia um forte vínculo do rei Dom João III com a Ordem de Cristo e com São Sebastião. Pela situação geométrica do besteiro, emergente duma penumbra na zona mais problemática da composição de um rectângulo, o local quase invisível de onde parte o olhar natural, disfarçado num plano perto do observador, quase fugindo da pintura e fingindo passar-se por ele, somos levados a pensar que este personagem, assemelhado a Inês, não pretende ser desvendado. Mas identifica-se e manifesta-se através do retrato.

O rei tinha por hábito e gosto não ostentar as vestes coevas, de tendência flamenga, com que a corte se exibia. Discreto, vestia-se de cores escuras mantendo um trajar peculiar e em desuso, a gorra escura de abas viradas (CASTILHO, 1948)[133], bolsa à cintura.

Comparando com retratos do rei, uns pintados com o modelo à vista, outros de memória, verificamos muitas semelhanças físicas e fisionómicas. A estrutura larga, o porte altivo, a inserção do pescoço no tronco, as mãos roliças de dedos finos e unhas ovais e bem tratadas. Olhos cor de azeitona, entre o azul e o esverdeado, maxilar inferior avançado, lábios grossos e boca curta. Os cabelos soltos, levemente encaracolados e com reflexos acobreados.[134]

A obra do Martírio de São Sebastião denota conceitos complexos do exercício da pintura, que só um pintor experiente como Gregório Lopes poderia pôr em prática, pelo que se exclui quaisquer erros primários.

Considerando que Frei António de Lisboa fora o reformador da Ordem e governador da mesma, não é de excluir estar associado à encomenda da obra, embora esta esteja dentro dos parâmetros das obras de doadores em que os próprios se fazem representar, raramente interagindo com a figura mística, no entanto uma hipótese bastante forte pelos vínculos do rei a São Sebastião.

---

[133]CASTILHO, Júlio de, *A Ribeira de Lisboa*, vol. II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1948, 1956.

[134]Anota-se que o irmão de Dom João III, o príncipe Dom Luís (1506-1555), quarto filho de Dom Manuel I e de Dona Maria, era ruivo.

Num outro plano do entendimento, o assumir a defesa do santo e a intercessão para a sua salvação revela um rogo, uma vontade e uma crença íntimas de que todas as suas dificuldades se iriam dissipar, desde as epidemias de peste à continuidade sucessória. Ironicamente, a dimensão deste voto, expresso por um rei como ato solitário, acabará mais tarde por vir a manifestar-se como uma catarse coletiva. Mas Dom João III esqueceu-se que já não haveria possibilidade de salvar o santo uma segunda vez e talvez o olhar complacente de Sebastião traga em si essa amarga gratidão que se irá manifestar historicamente como já se havia consumado na hagiografia sebastiânica.

Já no plano da filosofia prática pode entender-se a representação iconográfica de São Sebastião como uma dinâmica próxima da proscrição do conceito de perfeição e completude, um corpo irrepreensível e jovem que é martirizado através da mortificação do belo. Beleza, integridade e candura, frequentemente apolíneas, que transportam o santo para o plano da androginia[135], do ser superado que reúne e concilia em si os opostos. Bastará assimila-lo como *rebis*, coisa dupla, matéria da Grande Obra, para se invocar uma semântica alquímica. Assim, o Rei (a matéria da obra no seu estado inicial) está determinado a defender este ser total, utopia do corpo e do espírito, matéria fixa e volátil, na senda dos ideais da cavalaria espiritual.
Percorrendo este raciocínio, o desígnio da pintura do *Martírio de São Sebastião* demonstra-se muito maior e com uma pulsão esotérica invulgar, capaz de se demonstrar encoberta para muita gente ou revelar-se através da geometria das tensões entre os vazios e os cheios das formas.

[135]É esta androginia que elege São Sebastião como patrono da comunidade homossexual internacional.

REFERÊNCIAS

BOULEAU, Charles, *La Géométrie Secrète des Peintres*, Paris, Le Seuil, 1963.

CAETANO, J. de Oliveira, "Gregório Lopes, pintor régio e cavaleiro de Santiago – algumas reflexões sobre o estatuto social do pintor no séc. XV e inícios do séc. XVI", *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa*, Actas do II Encontro sobre Ordens Militares, Ed. Colibri, Câmara Municipal de Palmela, 1977.

CASTILHO, Júlio de, *A Ribeira de Lisboa*, vol. II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1948, 1956.

ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil, 1994.

GANDRA, Manuel J., PONTE, Salete da, *Tomar na gesta das Descobertas*, catálogo, Tomar, Câmara Municipal de Tomar,1992.

GHYKA, Matila, *Le Nombre d'Or*, 2 vols., Paris, Gallimard, 1954.

GREGORY, Richard., *O Olho e o Cérebro: Psicologia da Visão*, Lisboa, Inova, 1968.

GREGORY, Richard, *Concepts and Mechanisms of Perception*, Londres, Duckworth, 1974.

GREGORY, Richard, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Oxford, Oxford University Press/Princeton University Press (1966), 1997.

GREGORY, Richard, GOMBRICH, Ernst, *Illusion in Nature and Art*, Londres, Duckworth, 1973.

GREGORY, Richard, *The Intelligent Eye*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1970.

JUNG, Carl Gustav, *Psicologia e Alquimia*, Petrópolis, Vozes, 1991.

LAWLOR, Robert, *Sacred Geometry – Filosophy and Practice*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 3 vols, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-59.

RITA, Dora Iva, "Uma Representação de D. João III em S. Sebastião de Gregório Lopes", *Diário de Notícias*, Suplemento Cultural, 24 fevereiro de 1985.

RITA, Dora Iva, *Martírio de São Sebastião, Aproximação à Pintura do Século XVI*, tese de mestrado em História da Arte (policopiada), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1986.

Saints (the) Consise Biographical Dictionary, Londres, Burn & Oates, 1957.

SANTOS, Carlos Emanuel, "A Charola Templária de Tomar – Uma Construção Românica entre o Oriente e o Ocidente", *Medievalista*, nº 4, Lisboa, Faculdade de

Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2008. (http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA4/)

SCOTTI, Aurora, "L' attivittà di Filippo Juvarra à Lisbona", *Colóquio Artes*, n.° 28, Lisboa, 1976.

SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

TEIXEIRA, Garcez, "São Sebastião, quadro de Lopes", Lisboa, Anais dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo, vol. I e II, Tomo 1, 1942.

BOSCH, FANTASIA E ESPIRITUALIDADE: UMA RELAÇÃO INTRÍNSECA

Inês Garcia, (FBA-UL)

Resumo
Um dos pintores mais icónicos e também mais misteriosos foi Hieronymus Bosch, as suas origens são desconhecidas mas a sua obra marcou de forma indelével toda a história de arte ocidental.
Reflexo da época, a sua obra expressa o medo e respeito que era imposto pela Igreja relativamente aos pecados cometidos pelo Homem: as suas pinturas abordavam uma dualidade entre o Bem e o Mal. Porém, apesar de ser uma época de "estrangulamento" espiritual, a era de Bosch foi também das mais criativas e virtuosas de sempre: fomentando-se uma imensa fantasia que veicula as emoções inconscientes e as alucinações, invocando as experiências xamanísticas.
As suas obras não são uma fuga à realidade: o fantástico permite a aproximação entre a violência e a loucura, movimentando-se nos seus limites.

Palavras-Chave: Pintura, Fantasia, Espiritualidade, Xamanismo.

Abstract
One of the most iconic and mysterious painters was Hieronymus Bosch, and although his origins might be unknown his work left a heavy mark on western's art history.
A reflection of his time, his work expresses fear and respect that Church and religion enforced while approaching the sinners and their sins: his paintings touched the subject of Good and Evil and the duality of these 2 concepts. Still, even this being an age of spiritual "choking", the age of Bosch was also one of the most creative and virtuous ages ever: feeding itself on an enormous fantasy which drove on unconscious emotions and hallucinations, and summoned shamanistic rites and experiences.
His works are not an escape to reality: fantasy allows the connection between violence and madness, moving itself on its frontiers.

Key-Words: Painting, Fantasy, Spirituality, Shamanism

Introdução

Apesar da origem de Hieronymus Bosch ser desconhecida, a sua obra marcou de forma invulgar toda a história de arte ocidental, espelhando a época em que viveu, povoada de medos e opressão religiosa.

Os pecados cometidos pelo Homem eram implacavelmente combatidos com recurso às mais terríveis torturas, que surgem de forma crua e explícita na obra do holandês. No entanto, se por um lado esta época era vista como uma massiva opressão, por outro, foi fonte de um intenso trabalho criativo por parte do autor: a elaboração dos cenários mais insólitos, em junção com as criaturas mais bizarras e fantásticas, faz da pintura de Bosch uma obra pioneira no seu tempo.

O presente comunicado pretende elaborar uma análise da pintura de Bosch (mais centrada nas obras *Tentações de Santo Antão* e *Jardim das Delícias*) do ponto de vista simbólico e místico, como mote para a sua intensa criatividade. Serão executados paralelismos com a religião xamânica do Paleolítico, bem como com o hermetismo, esoterismo, alquimia, entre outras situações que nos permitem refletir no quão abrangente e polivalente é este autor de que pouco se sabe. Seguidamente, será também abordada a relação extremamente curiosa e interessante entre Bosch e o surrealismo, pois a mística patente nas suas obras é ampla e com imensas raízes em diversas áreas, evidenciando uma pintura que mergulha nos sonhos mais inconscientes do Homem, uma pintura verdadeiramente livre.

1. Um enquadramento de época: causas para a sua criação

O holandês Jeroen Anthonissen van Aken, conhecido internacionalmente por Hieronymus Bosch (o seu nome é referente à localidade onde nasceu, Hertogenbosch, um município dos Países Baixos a cerca de 80 km de Amesterdão), terá nascido no ano de 1450 e faleceu em 1516 a 9 de Agosto. Foi pintor e gravador entre os séculos XV e XVI. Apesar de ter sido uma celebridade na sua época, parte da sua vida e origem artística permanece sobre mistério, restando-nos apenas a sua pintura como documento. Acredita-se que Bosch terá aprendido o ofício de pintor com o seu pai Anthonius van Aken, (falecido em 1454) ou algum dos seus tios, mas não restam obras de ambos os familiares.

O hiper-realismo e a natureza macroscópica de Jan van Eyck, bem como a utilização de simbolismos na pintura, poderá ter sido a pedra basilar em termos de aprendizagem para Bosch que cedo apresenta uma predominância aparentemente ligada a temas como a

violência e o pecado, esta tendência poderá ser justificada tendo em conta todo o historial da Europa que o autor conhecia. Neste aspeto, torna-se então necessário compreendermos o papel da Igreja que na era medieval estabeleceu como principal missão a preparação dos fiéis para o paraíso, ou as advertências do inferno para os pecadores. Os avisos eram tão importantes que existiam inúmeros livros e sermões explícitos relativamente às torturas e outras práticas a que os pecadores eram submetidos, no sentido de intimidar quem quisesse escolher esse caminho. Neste período, o conceito de fim do mundo era uma realidade.

De acordo com as crenças da época, os pecados da humanidade eram de tal forma elevados que o Juízo Final era inevitável. As epidemias e as catástrofes naturais eram interpretadas como manifestações da ira divina, acabando por se refletir no quotidiano: os fiéis procuravam incessantemente sinais da vinda do Anticristo.

De acordo com os místicos, o pior tormento que os condenados ao inferno poderiam sofrer era estarem precisamente privados do olhar de Deus: contudo, para a maioria, as torturas físicas aniquilavam e inferiorizavam qualquer problema terreno. Eram sobretudo esses tormentos que interessavam ao artista: nas suas obras, os pálidos corpos nus são representados de forma explícita em diversas situações, sendo inclusivamente comidos por uma ave monstruosa como sucede na obra "Jardim das Delícias" (ver Fig. 1).

Desta forma, na era medieval, os fiéis tinham que aceitar o seu destino, o plano cósmico. No entanto, e apesar de toda essa longa tradição medieval, Hieronymus, nascido num período de transição entre a idade média e o florescimento intelectual do renascimento, teve a possibilidade de encarar o enquadramento histórico e social da época, sobre outras perspetivas: quer mantendo um olhar sobre o presente, em que a potencialidade do Homem adquire um novo brilho, (muito semelhante ao poder que possui na atualidade), quer mantendo um olhar sobre o passado, permitindo-lhe realizar um volte-face onde reinterpreta não só as ideias medievais de fé como também as ideologias entre o bem e o mal, numa tradução livre, como só a renascença poderia fornecer.

Nas suas obras, os erros humanos eram condições universais de existência e de trajetória. As pinturas constituem assim um autêntico caos organizado que nos fornece um verdadeiro espetáculo de pecados, horrores infernais, contrabalançados por pilares de salvação: todos eles embrenhados magistralmente como num arranjo sinfónico.

Desta forma, o mundo não era um palco para a batalha entre o bem e o mal, pois isso seria questionar perigosamente a omnipotência de Deus. As tentações eram permitidas de modo a testar e provar a salvação do Homem (na época de Bosch, já Erasmus de Roterdão e outros humanistas defendiam que a salvação poderia ser alcançada através da vida e do trabalho no mundo terreno. Mas Bosch, tal como Lutero, censurava os comportamentos corruptos da Igreja, evitando que isso fosse subentendido na sua obra. As figuras que o pintor concebeu eram originais, mas simbolizavam conceitos religiosos existentes no cristianismo há séculos). De acordo com o teólogo Santo Agostinho, Deus permite que o diabo tente os santos para que através da tentação exterior, possam aumentar o seu estado de graça, e na aceitação humilde das tentações o crente consegue a imitação mais perfeita de Cristo. Mas, a sua obra vive de discussão, de interpretações permanentes, é provocatória e o seu interesse consiste precisamente no limbo entre o bem e o mal, o belo e o horrífico, tal como num sonho.

2. O Xamanismo e a pintura como Avatar

De acordo com o artista Moebius, Bosch mais do que um filósofo, foi também um vidente: mostrando nas suas pinturas uma espécie de revelação, de premonição divina dos destinos do Homem. Nesse sentido, a vidência é o instrumento essencial da religião arcaica dos xamãs (Dagoberto,1994, p.74), sendo então plausível o estabelecimento de uma relação entre Bosch e o xamanismo da era Paleolítica que se prende fundamentalmente na alteração dos vários estados de consciência, muito semelhantes aos delírios presentes na obra do pintor.

Em termos concretos, no xamanismo as experiências visuais, auditivas e somáticas originam perceções diversas de uma realidade alternativa vivenciada por alguns indivíduos com "predisposição e sensibilidade", os xamãs. Os estados alterados de consciência são profundos e aparentemente inconscientes. Aliada a esta condição, encontra-se a "imaginação guiada" que consiste numa forma de imaginação que anula a faculdade crítica e permite que as emoções, fantasias e imagens surjam da consciência (Lewis-Williams,2005,p.137-138). É nestas fantasias e imagens que o xamã adquire a sua experiência para "atravessar a viagem espiritual" (Lewis-Williams,2005,p.137-138).

O xamanismo engloba em primeira instância dois universos: o material e o espiritual que frequentemente se interligam. O universo espiritual, (alucinatório) em junção com as pinturas rupestres ficava imbuído de materialidade. Paralelamente, a realização das imagens não tinha lugar no mundo dos espíritos: cada imagem avivava presenças

ocultas. Existia assim, uma interação fecunda entre as imagens (pinturas) e as imagens mentais, (do foro espiritual).

Nesse sentido, a arte e o cosmos unem-se numa relação complexa entre a natureza e a realidade. Era através das pinturas rupestres, (recriação e materialização das criaturas espirituais, imagens mentais), que os indivíduos da comunidade conseguiam vislumbrar o reino espiritual a que só os xamãs tinham acesso. No entanto, a arte rupestre não constitui uma representação. Ela não evidencia a aparência dos espíritos, mas sim avatares (do sânscrito *avatara* que significa descida do céu para a terra de divindades do paraíso, a palavra *avatar* designa neste contexto, uma representação de um determinado elemento e também pode simbolizar a encarnação de um deus) dos próprios espíritos.

Assim, é de forma semelhante o que sucede na pintura de Bosch: podemos constatar que os seus delírios se assumem como vidências xamanísticas, em que o espectador consegue visualizar todo um universo espiritual, repleto de pecados e virtudes que atravessam a loucura e os estratos sociais e psicossociais, demonstrando que o papel de Deus é desempenhado como o símbolo dos símbolos, a recompensa pela angústia. As suas obras não são uma fuga à realidade. Todo o caos que surge na obra bem como os elementos do fantástico são uma ótima ferramenta para representar a violência e a loucura (que também pode ser interpretada como uma paranoia ou obsessão), movimentando-se nas suas fronteiras.

Á semelhança do que Fernando Pessoa referia, a sociedade também necessita de se "*outrar*", ou seja, de criar um avatar de modo a poder observar-se de fora, do exterior, em sistema de espelho, e a única forma possível de o fazer é situar-se fora da sociedade. É isso que parece existir na pintura de Bosch: uma complementaridade entre a condição individual e coletiva, a pessoa e o grupo (Dagoberto, 1994,p.72).

A sua pintura apresenta então uma função de espelho da sociedade, testemunhando não só a perdição do homem como também a sua liberdade, sendo esta última a que prevalece. Por conseguinte, o papel do artista é inserir-se no contexto social: existe uma alquimia subtil, passível de ajustes, entre a necessidade interior da sensação e a necessidade exterior ligada à comunicação, culminando assim numa espécie de torsão: o que é que o individuo irá entender e como será o artista capaz de o exprimir? (Dagoberto, 1994,p.72).

Ao observar as suas obras, podemos constatar como já foi referido anteriormente, o caos absolutamente equilibrado que está contido na multiplicidade simbólica. São inúmeras as ações e personagens, um pouco à semelhança do que nos parece hoje o mundo, com

toda a sua complexidade horizontal e vertical: bem e mal, céu e inferno convivem lado a lado num equilíbrio profundo, no entanto, esses dois conceitos antagónicos já não são lugares onde a nossa alma possa acabar, mas sim estados de espíritos contidos no espectador, que nos fazem indagar e refletir sobre a nossa existência.

Fig. 1. Hieronymus Bosch, *Jardim das Delícias Terrenas*, (pormenores), cerca de 1500-1505. Óleo sobre madeira. 205,6 x 3,89 cm. Museu do Prado, Madrid.

No limite, extrapolando esta linha de pensamento, o autor não terá pintado nem paraísos nem infernos, mas sim o futuro do mundo, a modernidade, o alvoroço em que vivemos, que é experienciado tanto a nível individual como social, do consciente coletivo. A chave para a sua constante atualidade estará talvez dentro da sua própria obra: a sua imensa liberdade pictórica faz com que produza imagens sem preconceitos, numa espécie de arte do inconsciente.

3. **Misticismo em Bosch**

De modo a clarificar o *background* místico de Bosch serão descritas algumas definições que remetem para o misticismo na pintura de Hieronymus, tais como o hermetismo e esoterismo. Assim sendo, segundo a opinião do Professor Manuel J. Gandra, a definição de hermetismo ou filosofia hermética relaciona-se com os sistemas de doutrinas provenientes do Egipto e descritos em textos gregos, efetuados nos séculos II a III. Este termo tornou-se por contaminação, sinónimo de esoterismo, uma extensão semântica que o autor defende não dever ser confundida com o *ocultismo*, profundamente distinto e apenas criado no século XIX (Dagoberto,1994,p.117).

Neste sentido, e por osmose, o esoterismo [136] é um termo abrangente que abarca interpretações filosóficas, doutrinais e religiosas. É também um sinónimo para o conhecimento enigmático e impenetrável. Atualmente, o conceito têm também uma relação com o misticismo: conectando o natural com o sobrenatural.

Na opinião do Professor e Cineasta António de Macedo, em termos etimológicos, a palavra surge do grego *esôterikos*, (dentro de, interior, esotérico) por oposição ao grego *eksôterikos*, (fora de, exterior, exotérico). Estes dois termos designam o saber interior e exterior, respetivamente. Desta forma, o esoterismo é o saber que existe para lá das aparências e que exige um esforço para se poder atingir (Macedo, [s.d]).

Agora, torna-se necessário compreendermos em que medida é que estes conceitos místicos se relacionam com a pintura do holandês e neste sentido, começaremos então por referir que a sua obra apresenta um peculiar "fogo cruzado de referências" (França,1994) entre a astrologia, alquimia, magia, cabala e psicanálise, isto porque a sua pintura é totalmente livre, corporizando as imagens dos sonhos. A espiritualidade e a representação andam de mãos dadas, tal como o referido saber interior e exterior do esoterismo: por conseguinte, podemos então teorizar que Bosch é um pintor *vodu*[137], pois utiliza as suas obras para materializar a sua época como se de um ajuste de contas se tratasse.

---

[136]De acordo com o Professor António de Macedo, o conceito de esoterismo surge pelas mãos do filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803), que se opôs ao racionalismo iluminista utilizando o termo "*Esoterische Wissenschaften*" (Ciências Esotéricas). A primeira vez que o conceito foi utilizado como substantivo só aconteceria em 1828, numa obra do Professor Jacques Matter (1791-1864), *Histoire du Gnosticisme.* Até aí, a palavra existia apenas como adjetivo, designando uma filosofia ou uma arte esotéricas. Finalmente, a vulgarização dos termos "esoterismo" e "ocultismo" (na sua versão moderna e lata de ciências ocultas) deve-se ao ocultista e cabalista Eliphas Lévi (1810-1875), a partir daí o termo começou a adquirir cada vez mais notoriedade. Ainda na perspetiva do Professor Macedo, qualquer um destes termos, implica a noção de interior, de "ir dentro", de conhecimento em profundidade. No entanto, A definição precisa deste termo tem sido debatida por diversos académicos ao longo dos tempos e, como tal, têm sido colocadas diversas hipóteses: o esoterismo poderá funcionar como uma categorização que engloba as visões do mundo, ou ainda como uma categoria que engloba todos os conhecimentos rejeitados no mundo que não se englobam nem na ciência nem na religião. O esoterismo ocidental é também denominado de esotericismo, sendo um termo bastante amplo para vários conceitos, ideias e movimentos que se propagaram na sociedade ocidental. O esoterismo sendo um campo multidisciplinar, criou diversas formas de filosofia, religião, pseudociência, literatura e música, continuando a ter um grande impacto intelectual nas ideias e na cultura popular.

[137]Vodu ou Vudu é um culto de origem africana com muitas ramificações posteriores, que combina elementos cristãos com sacrifícios rituais, adoração de divindades animísticas, fetichismo, feitiçaria e possessão espírita. De acordo com o vocabulário africano "*Dahomey vodun*" o seu significado é "espirito ancestral". A palavra é associada ainda aos célebres bonecos de vudu, como método de amaldiçoamento e magia negra pois os bonecos simbolizam um totem da vítima em questão, uma espécie de representação. Estes objectos-fetiche tornaram-se famosos em vários filmes de terror.

A sensibilidade do holandês face ao imaginário conduziu-o a um interesse pela magia. Apesar se não ter sido nem mágico, nem feiticeiro, poeticamente, são claras as suas influências: de acordo com José-Augusto França: "Bosch não terá assistido a sabats ou a «missas negras», ele alimentou-se do conhecimento, (…) da experiência mística (…). As narrações não faltavam: Os inquisidores (…) eram os primeiros a fabricá-las, levando os suspeitos, através da tortura, a confissões (…) imaginárias." (França,1994,p.93)

Assim como a magia, também a astrologia estava certamente incluída no simbolismo de Bosch e, tal como comprovou o Professor Charles D. Cutler em 1957, a astrologia deve combinar-se com a alquimia, num contexto social e cultural e isso pode ser comprovado a partir da letra "M" que surge gravada na lâmina das facas (uma imagem fálica) na obra "Jardins das Delicias", esse "M", é o símbolo do sexo masculino, que curiosamente no código astrológico indica o escorpião e no código alquímico o enxofre (ver Fig. 1).

No processo deste esclarecimento esotérico é também relevante indicar o papel dos tarôs, que por si só, também denotam uma ambivalência de sentidos: nenhuma carta pode ser limitada a um só sentido e é essa multiplicidade que permite ao inconsciente perpetuar-se. O pré-medievalismo está imbuído de xamanismo, relacionando-se com as formas indomáveis da natureza, consideradas como mistérios. Porém, no século XVI dá-se uma quebra que coincide com a criação dos tarôs, considerados como grandes obras estéticas. O tarô[138] é tido como um alfabeto simbólico composto por arquétipos visuais que são baseados na vida humana e na sua organização com princípio, meio e fim. Pode igualmente ser considerado como um diagrama da vida, um género de mensagem do inconsciente ou ainda, como uma "ponte entre o plano terrestre e o espiritual" (Portugal Místico,2015). Desta forma o tarô é transversal, servindo tanto como orientação psicológica, terapêutica ou ainda como premonição do futuro, de igual forma apresenta-se como um ótimo veículo para o autoconhecimento e reflexão interior.

[138]De acordo com o website "Portugal Místico", o termo tarô na língua portuguesa, não tem uma tradução específica, não é conhecida uma etimologia correta. Crê-se que possa derivar do árabe *turuq*, (quatro caminhos), ou talvez de *tarach* (rejeito). De acordo com a etimologia francesa, *tarot* tem semelhanças com o italiano *tarocco* que advém de *tara* (desvalorização da mercadoria, dedução). O tarô tradicional possui 78 cartas e a sua função e os seus jogos tem como objetivo a revelação de uma nova via ou postura perante determinados objetivos.

Ora, é precisamente esse carácter transversal, premonitório que ocorre nas obras de Bosch: um vodu que é utilizado para representar a sua época: Em termos representativos, a ligação ao tarô também se faz sentir na forma como as personagens são caracterizadas: grande parte está nua, o que remete para um paralelismo com as cartas de tarô em que todas as figuras vestidas são captadas em contexto social, preparadas para uma trajetória espiritual, enquanto as figuras nuas, individuais, têm um destino muito claro e doloroso. Esta característica na sua pintura justifica a total ausência de qualquer cedência sentimental, mantendo a compaixão, pois "não se pode ter pena de uma alma. Uma alma é eterna. Se ela arde no Inferno, isso é uma prova impossível de comparar, por não haver medida comum, com o que podemos sofrer socialmente" (Dagoberto,1994,p.72).

De acordo com Dalila Pereira da Costa, a obra de Bosch pode ser observada de dois planos ou linguagens, uma por via mística, (que representa a fase da purgação) e a outra por via alquímica (de Nigredo, que em alquimia representa o seu primeiro estado: a "morte espiritual" que dará origem à transmutação da matéria, metamorfose) e neste ponto, poderemos afirmar que a sua obra consiste numa metamorfose alquímica em que a "transfiguração, a passagem para a luz" é encontrada em todas as figuras esotéricas: "Não se morre. Partimos com a nossa carne, entramos na luz com o nosso corpo" (Dagoberto,1994,p.79).

Para o historiador de arte Jacques van Lennep, (1941) a hipótese do holandês ser "adepto da filosofia hermética", poderá ser o pretexto ideal para a exibição de símbolos alquímicos, onde surgem símbolos capitais tais como a árvore oca/seca, o ovo, o vaso habitado, a nave, entre outros, patentes tanto nas Tentações de Santo Antão como no Jardim das Delícias (Dagoberto,1994,p.223).

Fig. 2. Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, (pormenores),1500. Óleo sobre madeira de carvalho. 131,5 x 119 cm. Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

Dalila Costa remata ainda que o holandês é um pintor do "mundo interior", que surge como uma linguagem espontânea da imaginação criadora, das profundezas da psique humana, concluindo que a sua arte é encarada como uma percursora da psicologia das profundezas e do surrealismo (Dagoberto,1994,p.223).

4. O Fantástico e o Surreal em criações do Inconsciente

De acordo com o autor Paulo Pereira, Hieronymus Bosch ocupou um lugar central no que pode ser referenciado como meta-história do surrealismo, tendo sido considerado como um dos percursores do surrealismo universal, denotando assim um precoce carácter revolucionário, que de acordo com Krauss, "foi o reencontro da modernidade com a história" (Krauss, apud Dagoberto,1994,p.19).

A pintura de Bosch encerra portanto um espaço da memória dos símbolos, dos emblemas, alegorias, espaço pictural e ainda de um fértil imaginário que é transversal às diversas tradições: o das paisagens interiores, já supracitadas, que estiveram sempre presentes como fenómenos utópicos da arte, sendo ilimitadas em termos de conceção entre mundos comuns. O Pintor resgata ainda áreas já referidas anteriormente, do domínio do hermetismo e das ciências tradicionais, (tais como a alquimia e a astrologia, entre outras) que tiveram um interesse recorrente ao longo da história de arte, desde o romantismo até ao surrealismo e que se relacionavam com os jogos de linguagem.

Como já se constatou, existe uma duplicidade de sentidos na sua pintura. O Inferno e o Paraíso coexistem, o símbolo é sempre duplo. E é na intensificação do símbolo que se devem procurar as origens do fantástico, sendo esta a função simbólica personificada: o fantástico é a "festa monstruosa dos símbolos despojados do jugo de um sentido prévio e unilateral" (Dagoberto,1994,p.63). As criaturas fantásticas presentes na pintura de Bosch, gozam de uma liberdade polissimbólica e de uma polivalência de sentidos, que ainda hoje têm lugar, e para além disso, possuem uma parafernália de variedades, (em termos de tipologias) mais completas e impressionantes do que os mais diversos bestiários.

A atualidade de Bosch está tão patente que é fácil compreender esta ligação com o surrealismo. Para Magritte, existe um certo distanciamento entre qualquer tentação de estranheza exótica ou onírica, tendo por isso uma linguagem díspar do universo

alucinado de Dalí, Ernst e outros. Magritte remata ainda que em Bosch existe um fantástico do quotidiano, livre de toda a crença, num mundo de forças superiores, uma espécie de folclore medieval e estranho:

> *«A arte fantástica e mágica concebe-se tal, se se trata de uma ideia de arte que se pretende inquietante. (...) Ela diz respeito àquilo que penso, apenas em segundo lugar, corresponde ao sentimento que tenho do mistério necessário do mundo familiar onde vivemos e cuja pintura, fantástica ou não, é apenas um pormenor como outro qualquer».* (Magritte, apud Dagoberto,1994,p.63)

A inquietude a que se refere, é relacionada com a estranheza, em que figuras comuns sofrem uma distorção de significado num misto de humor e horror, repulsa e desejo, marcadamente grotesco em que atuam conflitos e se rompem realidades divergentes, um *Spielraum* (Conelly, 2015).

De facto, uma das ambições do surrealismo prendeu-se com a transformação do Homem por meio de técnicas precisas, (literatura, arte, etc), de modo a abrirem "brechas" na estrutura racional, podendo assim aceder ao infra consciente e ao supra consciente, segundo as premissas do hermetismo. Na ótica de Moebius, o homem descende não do macaco mas do sonho: "Procuramos o medo porque o nosso corpo precisa de medo. Ele é o sinal que acompanha a visão da realidade, para lá das aparências. O único momento em que não estamos presos à cartografia do mundo, tal como ela foi elaborada por milhões e milhões de pessoas, é quando entramos no fantástico tocado pela vidência" (Dagoberto,1994,p.80).

A herdeira direta deste fantástico maravilhoso, a Ficção-Científica, introduzida por Edgar Alan Poe, consiste em conduzir as relações e as passagens entre o universo real e o virtual, assegurando à imaginação alguma veracidade, provocada pelos recentes avanços da ciência. E de certa forma, Bosch poderia conhecer essa regra, talvez o seu maior objetivo fosse que o espectador permanecesse para sempre no mistério da sua obra.

Conclusão

A pintura de Hieronymus Bosch é passível de muitas leituras e interpretações, mantendo-se sempre atual. É o conceito da sua pintura o que mais salta à vista do espectador: a violência explícita conjugada com uma criatividade mirabolante.

Numa primeira instância, compreendemos que toda esta temática caótica e agressiva tem influências na época em que o holandês viveu, pautada por grande opressão religiosa, cujo objetivo principal era castigar, (de formas tortuosas e torturantes) quem percorresse o caminho do pecado. Porém, e passando uma primeira etapa representativa, a sua pintura vai mais além, mostrando ser capaz de poderes premonitórios, ou seja, de uma certa vidência relativamente ao destino do Homem. Essa característica, tão importante no xamanismo arcaico, volta de novo a ser utilizada na sua obra, onde também nos apercebemos, em certos momentos das pinturas, em delírios semelhantes aos estados de alteração de consciência xamânicos.

A presença de uma espiritualidade tão forte leva-nos a refletir sobre a capacidade do autor encerrar na sua obra uma multiplicidade de sentidos fortíssima: em que o saber interior e exterior, tão característicos do esoterismo atuam como uma representação da época em que se enquadram. Finalmente, como num culminar catártico de simbologias, a sua obra apresenta também uma liberdade extrema, um caos criativo, onde grande parte dos seus elementos fantasiosos surgem numa espécie de presságio de um surrealismo altamente precoce. Hieronymus Bosch foi sem dúvida um artista muito à frente do seu tempo, um vidente.

REFERÊNCIAS

Bosing, Walter (1991) *Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516: Entre o Céu e o Inferno*, Köln: Taschen, ISBN: 3-8228-0486-X

Connelly, Frances S. (2015) *Lo Grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego*, Trad. Amaya Bozal. Madrid: La Balsa de la Medusa, ISBN: 978-84-7774-310-1

Dagoberto l., Markl (1994) *As tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*, Trad. Helena Gubernatis e Teresa Azevedo. Lisboa: Lisboa 94, ISBN: 88-435-4871-9

França, José Augusto (1994) *Bosch ou "O Visionário Integral"*, Lisboa: Chaves Ferreira. ISBN: 972-9402-14-0

Hieronymous bosch org. (2016), *Hieronymous Bosch Biography- Life*, In: *Hieronymous Bosch The Complete Works* [Consult. 12 Mar. 2016]. Disponível em: WWW:<URL http://www.hieronymus-bosch.org/biography.html>.

Infopédia (2016), *Esoterismo*, In: Infopédia Dicionários Porto Editora [Consult. 8 Mar. 2016]. Disponível em: WWW:< http://www.infopedia.pt/$esoterismo>.

Lewis-williams, David (2005) *La Mente en La Caverna: La Conciencia Y Los Orígenes Del Arte*, Trad. Enrique Herrando Pérez. Madrid: Akal Ediciones, ISBN-13: 978-84-460-2062-9.

Souto, António Meireles do (1967) *Jerónimo Bosch, Pintor Místico*, Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

Macedo, António [s.d] *O que é o Esoterismo?* In: Páginas Esotéricas. Tripod. Com [Consult. 2 Mar. 2016] Disponível em: WWW:< http://paginasesotericas.tripod.com/esoterismo.htm>

Portugal Místico (2015), *Definição de Tarot*, In: Portugal Místico [Consult. 8 Mar. 2016]. Disponível em: WWW:< http://www.portugalmistico.com/info/esoterismo/tarot/26-defini-de-tarot#>.

Renaissance Revolution: Hieronymus Bosch- The Garden of Earthly Delights (2010) [Registo Vídeo] UK: BBC. 1 disco (DVD).

O ESPIRITUAL NA ARTE A PARTIR DE KANDINSKY

João Peneda, (FBAUL)[139]

Resumo
Quando pensamos no tema deste colóquio e em Kandinsky, vem-nos à mente as ligações do artista com o movimento teosófico e antroposófico, como é o caso da referência elogiosa a Blavatsky no *Sobre o espiritual na arte* (1911) e de todo o interesse devotado ao pensamento de Steiner. Para além desses aspectos, queremos destacar, no texto de 1911, a proposta do pintor russo sobre o que significa verdadeiramente "o espiritual na arte". O grupo *Der Blaue Reiter*, a que Kandinsky pertencia, era muito céptico em relação à deriva dos tempos modernos. Acreditava, na esteira do movimento teosófico, que o Ocidente estaria numa fase de acelerada derrocada espiritual, sendo urgente inverter esta tendência. Na obra de 1911, associa-se o espiritual ao fundo da vida, definido como um "movimento para diante e para cima (*vor und aufwärts*)", onde se insere a arte e o "movimento do conhecimento". Este é um tema caro aos abstraccionistas: ir ao encontro do fundo da vida e da sua linguagem interna. O que significa que na abstracção não estamos a lidar com um corte com a natureza, mas apenas com a suspensão do interesse pelas suas manifestações mais externas e visíveis. O objectivo era ir ao encontro da "natureza interna" (*innere Natur*), da "necessidade interior", das forças vitais que animam o cosmos, mas também da "natureza interior" do próprio artista, de onde emana a sua criatividade.

Palavras-chave: Kandinsky, "espiritual na arte", "necessidade interior", alma

Abstract
When we think about the theme of this conference and Kandinsky, what comes to mind is the connections between the artist and the theosophical and anthroposophical movement, as in the case of the flattering reference to Blavatsky *On the Spiritual in Art* (1911) and the great interest devoted to Steiner´s thought. In addition to these aspects, we want to emphasize, in the text of 1911, the proposal of the Russian painter on the real meaning of "the spiritual in art." *Der Blaue Reiter* group, which Kandinsky belonged to, was very skeptical about the drift of modern times. In line with the theosophical movement, they believed that the West would be in an accelerated phase of spiritual downfall, which makes the reverse of this trend urgent. In the work of 1911, the spiritual is associated to the bottom of life: defined as "forward and upward movement (*vor und aufwärts*)", which includes art and the "movement of knowledge." This is a dear theme to abstractionists: to meet the bottom of life and its internal language. Which means that in the abstraction we are not dealing with a split from nature, but only with the suspension of interest for its most external and visible manifestations. The aim was to find the "inner nature" (*innere Natur*), the "inner need", the vital forces that animate the cosmos, but also the "inner nature" of the artist himself, from which emanates his creativity.

Keywords: Kandinsky, "spiritual in art", "inner need", soul.

[139]Professor Auxiliar, investigador do FH-CIEBA, j.peneda@belasartes.ulisboa.pt

Introdução

A obra *Sobre o Espiritual na Arte* (1911)[140] de Kandinsky é o resultado da confluência de muitas ideias. Um dos filões mais importante é a filosofia de Hegel e, em particular, a sua *Estética*, onde assistimos a um predomínio do belo artístico sobre o belo natural (ao contrário de Kant).[141] Em Hegel, só a beleza artística comportaria uma "elaboração espiritual" a compreender e a decifrar. Segundo o filósofo alemão, a beleza natural é sempre igual a si mesma, caracterizando-se pelo seu mutismo, na medida em que nada nos diz sobre o devir histórico do Espírito (Geist). Para Hegel, "a verdadeira tarefa da arte consistiria em trazer à consciência os mais altos interesses do espírito."[142] Se na origem da arte está o Espírito, então as obras artísticas têm uma natureza espiritual e são por isso superiores à natureza.[143] O filósofo utiliza o termo *Geistige* – que aparece depois no título do ensaio de Kandinsky –, como o alvo para que remete a obra de arte.[144]

Em Hegel, o Espírito (Geist) não corresponde a um ser sobrenatural que comanda de fora o mundo. Também não se refere ao espiritual tal como o entendemos habitualmente, mas sim a uma dimensão intelectual[145] e reflexiva: "Pois, é justamente o *pensar* (denken) que constitui a

---

[140]Na ausência de uma tradução aceitável na nossa língua, traduzimos para português todas as passagens dos escritos de Kandinsky. No caso da *Estética* de Hegel, adaptámos a tradução brasileira da Universidade de São Paulo. Entre parêntesis aparece a página da edição portuguesa.

[141]"O belo artístico situa-se acima da natureza. Pois, a beleza artística é a beleza nascida e renascida do Espírito (Daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit*)". VÄ, I, 14.

[142]"Ist ihre wahrhafte Aufgabe, die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen." VÄ, I, 28.

[143]"A arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que a sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível. Neste sentido, a arte já está mais próxima do espírito e do seu pensar do que da natureza meramente exterior e destituída de espírito. (Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur). VÄ, I, 27.

[144]"A aparência [brilho] da arte tem sem dúvida precedência, na medida em que significa através de si e aponta a partir de si para algo espiritual (Der Schein der Kunst den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges […] aus sich hinweist)". VÄ, I, 23.

[145]Esta é uma perspectiva muito discutível e até controversa.

natureza mais íntima e essencial do Espírito."[146] Formulando de um modo mais directo, a essência do Espírito seria o pensar, próximo do que entendemos por "natureza humana" e pelos seus produtos por oposição à mera natureza. No fundo, o termo refere-se à consciência específica dos humanos, isto é, à consciência plena de si mesmo (autoconsciência): ser capaz de compreender a verdade sobre si. Por isso, Hegel estava convencido que seria através da filosofia que o Espírito poderia atingir a sua forma mais elevada. Só uma filosofia como a dele, capaz de compreender o desenvolvimento histórico do Espírito, poderia aspirar a atingir a "autoconsciência absoluta". Por sua vez, a arte serviria de ponte, de mediação entre a natureza e o Espírito,[147] tendo por isso um valor inferior à filosofia.

Por estas razões, o ensaio de 1911 de Kandinsky, para além de ser um manifesto artístico em favor do abstraccionismo, representa igualmente uma resposta a um conjunto de sentenças algo desconcertantes da *Estética* hegeliana. O objectivo seria tentar resgatar a pintura do fim da arte anunciado pelo filósofo alemão. No fundo, mostrar que a arte poderia sobreviver de outra forma (abstracta) e voltar até a ser uma "necessidade" fundamental para o Espírito, na medida em que viesse a emanar da "necessidade interior" do artista e a dirigir-se à nossa alma (Seele). O título do ensaio de 1911 expressa, assim, a revindicação de ser ainda possível, contra a opinião do filósofo, que o Espírito continue a revelar-se através da arte para o cumprimento da sua tarefa mais elevada.

Antes de mais, vamos apresentar o elenco das sentenças mais marcantes da *Estética* de Hegel: O veredicto de que a história deixou de ser favorável à arte: "O estado de coisas da nossa época não é favorável à arte."[148] O veredicto de que a arte deixou de ser o lugar da verdade: "A arte já não vale para nós como o modo supremo de a verdade proporcionar a si mesma existência."[149] O veredicto de que a arte perdeu interesse para o Espírito, deixando de ser

---

[146]"Denn das *Denken* gerade macht die innerste wesentliche Natur des Geistes aus." VÄ, I, 27.

[147]"As obras da arte bela são como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efectividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceptual. (Die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.)" VÄ, I, 21.

[148]"Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig." VÄ, I, p. 25 (35).

[149]"Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft." VÄ, I, p. 141 (35).

prioritária e de ser o lugar mais elevado da sua revelação como consciência: "Ao atribuirmos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do Espírito."[150] O veredicto de que a arte deixou de proporcionar realização e satisfação espiritual: "O facto é que a arte não proporciona mais aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram."[151] Portanto, o veredicto de que a arte estaria ultrapassada: "A arte é e continua a ser para nós, em conformidade com o aspecto da sua determinação suprema, algo do passado (ein Vergangenes)."[152] O veredicto de que a arte necessita de contextualização, história e reflexão: "A *ciência* da arte é, pois, na nossa época, muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação."[153] Poderíamos ainda acrescentar o declínio do Belo como ideal e a história da estética e da arte como resultado dessa inflação. Em suma, a sentença do papel inferior da arte em relação ao pensamento e à reflexão (filosofia): "O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte."[154] Para escapar ao fim anunciado da arte, [155] o pintor russo termina o seu ensaio com a figura de um

[150]"Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebensosehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen." VÄ, I, p. 23 (34).

[151]"Daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben". VÄ, I, p. 24 (35).

[152]"In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes." VÄ, I, p. 25 (35).

[153]"Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte." VÄ, I, p. 25-6. Ou ainda, "A arte, porém, longe de ser a forma suprema do Espírito, como ainda veremos de um modo mais detido, apenas na ciência alcança a sua legitimidade autêntica (Die Kunst aber, weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung)." VÄ, I, p. 28.

[154]"Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt." VÄ, I, p. 24 (34).

[155]Os últimos escritos de Kandinsky revelam mais ainda a influência de Hegel. A partir de 1929, o pintor russo esteve em contacto com o seu sobrinho Alexandre Kojève (1902-1968), especialista em Hegel, conhecido pelo seminário que deu em Paris de 1933 até 1939 sobre a *Fenomenologia do Espírito*. Alguns dos participantes eram pessoas ilustres da cultura francesa da época como Jacques Lacan, Georges Bataille, Merleau-Ponty e André Breton. Kojève chegou mesmo a redigir um ensaio sobre a pintura de Kandinsky a pedido do seu tio: *Les Peintures concrètes de Kandinsky*. Este texto foi publicado incompleto e postumamente em 1985.

artista/filósofo, um pintor capaz de, "com orgulho, explicar construtivamente as suas obras",[156] isto é, a figura (cavaleiro espiritual) em que o próprio Kandinsky se transformou.[157]

Materialismo e espiritualismo

O pensamento de Kandinsky foi também activado por um movimento de renovação espiritual no Ocidente que incluiu: o *new thought*,[158] o espiritismo,[159] a teosofia e a antroposofia. O grupo *Der Blaue Reiter*[160] manifestava grande cepticismo em relação ao rumo da modernidade e, em particular, em relação à sua deriva materialista. Como artistas, o objectivo era contribuir decisivamente para a redenção espiritual através da arte.[161]. Nesta cruzada, Kandinsky assume a condição de cavaleiro (Reiter),[162] de S. Jorge empenhado em combater o dragão materialista do seu tempo. Enquanto paradigma do homem novo e portador dos novos valores, o propósito do pintor era contribuir para o triunfo do espírito sobre a matéria, dando início a uma "nova época espiritual".

O próprio começo do século XX ficou marcado pela rejeição do positivismo, do materialismo e dos excessos do racionalismo. O ensaio de 1911 começa com uma crítica dura: "Ainda não terminou o grande pesadelo das ideias materialistas que fizeram da vida no universo um jogo

---

[156]"Daß der Maler bald stolz sein wird, seine Werke *konstruktiv* erklären zu können". ÜGK, p. 143 (123-4). Contra Hegel, Kandinsky defendia igualmente que a música e a pintura produzem intuições que vão além daquilo que a filosofia pode esclarecer, sugerindo que a arte será insubstituível e que a filosofia nunca poderá superar as valências do registo artístico.

[157]"More than a painter – he was a philosopher and a visionary". READ, Herbert, *A Concise History of Modern Painting*, London, Thamesand Hudson, 2006, p. 165.

[158]Movimento que resultou dos ensinamentos de Phineas Quimby (1802-1866).

[159]As primeiras manifestações modernas dos fenómenos espíritas datam de 1848 (irmãs Fox), outros defendem, como foi o caso de Arthur Conan Doyle, que os primeiros fenómenos remontam a Emanuel Swedenborg (1688-1772). Do ponto de vista teórico e doutrinário, a data de 1857 assinala a publicação do *Livro dos Espíritos* de Allan Kardec.

[160]Resistiu apenas quatro meses, de Dezembro de 1910 a Março de 1911.

[161]Nesta época, nos EUA, assistimos a uma reacção semelhante, em particular o romantismo panteísta da Escola de Rio Hudson. Caso também de Stieglitz que chegou a publicar excertos de *Sobre o Espiritual na Arte*.

[162]Existem cerca de 120 obras do pintor onde aparece a figura do cavaleiro.

perverso e sem propósito."[163] Kandinsky assinalou também o fim de uma certa forma de fazer ciência e alertou para alguns sinais prometedores nesse campo. Fala de uma conversão de muitos cientistas que outrora foram materialistas puros. Estes teriam começado a investigar "factos enigmáticos que não podem mais ser negados e ocultados".[164] Refere-se igualmente a um conjunto de descobertas recentes na área da física: o electromagnetismo e o mundo subatómico. Kandinsky estava convencido que estas novas teorias iriam "substituir totalmente a matéria". [165] Nesta época, verificou-se também uma abertura para a hipnose clínica (mesmerismo) e um interesse pelos fenómenos parapsicológicos em geral. Recordo que neste período foram criadas Sociedades que se dedicavam ao estudo científico desses fenómenos antes considerados ocultos, com sucedeu com a *Sociedade dos Estudos de Fenómenos Psíquicos de Paris* (1896) e com a *Sociedade de Pesquisa Psíquica em Londres* (1882).[166] Sobre a *Sociedade Teosófica*,[167] Kandinsky, no seu ensaio de 1911, salienta sobretudo o contributo para a resolução dos "problemas do Espírito (Probleme des Geistes)"[168] através de uma via de conhecimento particular: a "via do conhecimento interior" (Weg der inneren Erkenntnis).[169] Fazendo eco desta viragem espiritual, Kandinsky afirma que este seria o tempo em que a religião, mas também a moral e a própria ciência teriam sido sacudidas e ameaçavam ruir, o que obrigou a um voltar para si mesmo, para o interno.[170]

---

[163]"Der ganze Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei." ÜGK, p. 22 (22).

[164]"Rätselhaften Tatsachen, die nicht mehr zu leugnen, nicht mehr zu verschweigen sind". ÜGK, p. 41 (38).

[165]"Die Theorie der Elektronen, d. h. der bewegten Elektrizität, die die Materie vollständig ersetzen soll". ÜGK, p. 40 (38).

[166]Em 1912, esta Sociedade convidou Freud a apresentar um contributo para uma parte médica especial das suas actas. O texto corresponde à primeira apresentação do seu conceito de inconsciente: *A note on the unconscious in psychoanalysis*. Freud recusou, contudo, o convite para ser membro honorário.

[167]Sociedade fundada em 1875 por Blavatsky e Olcott.

[168]ÜGK, p. 42 (39).

[169]"Diese Gesellschaft besteht aus Logen, die auf dem Wege der inneren Erkenntnis sich den Problemen des Geistes zu nähern versuchen." ÜGK, p. 42 (39).

[170]"[…] Wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*." ÜGK, p. 43 (40).

No campo artístico, o principal alvo da crítica de Kandinsky à "arte materialista" é o *Jungendstil* de Munique e os simbolistas russos, artistas que defendiam os encantos da forma decorativa, destinada a satisfazer os sentidos. Para Kandinsky, este tipo de "l'art pour l'art" caracterizava-se por estar "despojada de propósito" (zweckberaubte),[171] por ser uma "arte castrada" (kastrierte Kunst), refém e "filha do tempo" (Kind der Zeit). A sua aspiração seria muito reduzida, pois não teria a alma como ponto de partida e destino: "o seu alvo é a satisfação da ambição e cupidez".[172] Falta-lhe "potencial futuro" (Potenzen der Zukunft), ser "mãe do futuro" (Mutter der Zukunft).[173] Esta arte materialista, "sem alma" (entseelt) tem igualmente as suas consequências no meio artístico. Kandinsky afirma que "no lugar de um trabalho profundo e cooperante entre os artistas", surge a "ambição", a "cupidez", a "busca de recompensa material", a "luta", a "grande concorrência", a "sobreprodução", o "ódio", o "partidarismo", "cliques", "inveja" e "intriga".[174] Com a arte materialista teriam triunfado o individualismo e a cobiça no mundo da arte. O resultado é uma enorme inflação a nível da alma: "as almas famintas partem famintas".[175] Este vazio estende-se a todas as vertentes da arte: artistas, conteúdo das obras e público: "Aquele que poderia ter dito algo, nada disse aos outros, e aquele que poderia ter escutado, nada ouviu."[176] Eis o diagnóstico de um divórcio generalizado: em primeiro lugar do artista em relação ao propósito mais elevado da arte. A consequência seriam obras sem alma, o que, por sua vez, levou ao afastamento do público

---

[171]Der Zuschauer wendet sich ruhig ab von dem Künstler, der in einer zweckberaubten Kunst den Zweck seines Lebens nicht sieht, sondern höhere Ziele vor sich hat". ÜGK, p. 26 (24).

[172]"Sein Zweck wird Befriedigung des Ehrgeizes und der Habsucht." ÜGK, p. 25 (24).

[173]ÜGK, p. 26 (24).

[174]"Für seine Geschicklichkeit, Erfindungs- und Empfindungskraft sucht sich der Künstler in materieller Form den Lohn. Sein Zweck wird Befriedigung des Ehrgeizes und der Habsucht. Statt einer vertieften gemeinsamen Arbeit der Künstler entsteht ein Kampf um diese Güter. Man klagt über zu große Konkurrenz und Überproduktion. Haß, Parteilichkeit, Vereinsmeierei, Eifersucht, Intrigen werden zur Folge dieser zweckberaubten, materialistischen Kunst." ÜGK, p. 25-6 (24).

[175]"Hungrige Seelen gehen hungrig ab." ÜGK, p. 25 (24).

[176]"Mensch, der was sagen könnte, hat zum Menschen nichts gesagt, und der, der hören könnte, hat nichts gehört." ÜGK, p. 25 (24).

mais exigente: "estas obras são contempladas por um olhar frio e por um espírito indiferente."[177] O factor ausente é claramente a alma (Seele). Na medida em que esta deixou de interessar ao artista, deixando de estar presente na obra, o público também não sente qualquer "ressonância na sua alma" (Mitklang seiner Seele).

A alternativa de Kandinsky é "o espiritual na arte", isto é, obras cuja atmosfera (Stimmung)[178] "preserva a alma de toda a vulgaridade (Vergröberung)", obras que contribuem para a sublimação: "aprofundar e transfigurar a disposição do espectador (die Stimmung des Zuschauers noch vertiefen – und verklären)", sustentando-a "numa certa altitude (Höhe)".[179] Eis uma arte que, no dizer de Schumann, citado por Kandinsky, tem por vocação "enviar luz para as profundezas do coração humano".[180] A tarefa do artista (Künstlers Beruf) seria iluminar o fundo (ou até o abismo – *Tiefe* em sentido figurativo) do coração e as obscuridades (trevas)[181] que embargam a sua expressão plena. A esta interpretação podemos ainda acrescentar a ideia de que a arte (e em especial a música) contribuiria decisivamente para a abertura e estimulação irradiante do núcleo cardíaco.

Metafísica da arte

O ensaio *Sobre o Espiritual na Arte* (1911) é um manifesto que inclui também uma metafísica do artista. Um dos objectivos foi reivindicar liberdade absoluta para a criação artística, afirmando que é a fidelidade ao impulso interno, à "necessidade interior", que permite ao artista cumprir e dar expressão ao "princípio da necessidade interior" (Prinzip der inneren Notwendigkeit) num sentido mais abrangente.[182] A abertura do ensaio *Über die Formfrage* (1912) é a esse respeito muito esclarecedora sobre o entendimento metafísico do pintor russo:

---

[177]"Mit kalten Augen und gleichgültigem Gemüt wird dieses Werk beschaut." ÜGK, p. 25 (24).

[178]Este é um termo com muitas ressonâncias: disposição, humor, atmosfera, ambiente, afinação.

[179]ÜGK, p. 23 (23).

[180] "Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens - des Künstlers Beruf!" ÜGK, p. 24 (23). Robert Schumann (1810-1856), in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1847)

[181] Michael T. H. Sadler, o tradutor de uma edição inglesa da obra de Kandinsky, traduz assim a frase de Schumann: "To send light into the darkness of men's hearts – such is the duty of the artist". p. 26.

[182] ÜGK, p. 64 (60).

"As necessidades alcançam a maturidade quando chega a sua hora. Significa que o Espírito criador (que podemos chamar Espírito abstracto)[183] encontra o caminho para a alma, depois para as almas, produzindo um anseio, um impulso interior. […] A partir desse momento, o homem procura encontrar consciente ou inconscientemente uma forma material para o valor novo que vive nele sob uma forma espiritual. Isto é o valor espiritual busca a materialização."[184]

Como em Hegel, por detrás de todas as aparências, o Absoluto governa tudo o que acontece e a sua evolução, manifestando-se, ao longo do tempo, segundo facetas diversas. Os seus efeitos são internos: toca as almas, gerando nestas aspirações e impulsos na direcção dos seus próprios objectivos. Essas sementes (novos valores), que o espírito coloca no nosso interior, acabarão por tomar forma exterior e material: "o espírito abstracto apodera-se primeiro do espírito de um indivíduo, e domina depois um número sempre crescente de pessoas".[185]

Na obra de 1911, associa-se o espiritual a um princípio metafísico: "um movimento (Bewegung) complexo, porém, determinado e que é facilmente traduzível num movimento para diante e para cima",[186] onde se insere a arte e o "movimento do conhecimento". Kandinsky refere-se à actividade do fundo da vida que, apesar de se manifestar de um modo diverso, de adoptar diferentes formas, "conserva o mesmo sentido interior e finalidade".[187] No capítulo II, esquematiza os patamares e a dinâmica da vida, o que inclui "a vida espiritual" (das geistige Leben). Propõe-nos "um grande triângulo agudo, dividido em secções

---

183

No texto de 1912 é definido assim: "Die Kraft, die auf der freien Bahn den menschlichen Geist nach vor-und aufwärts bewegt, ist der abstrakte Geist." EKK, p. 16 (10).

184

"Zur bestimmten Zeit werden die Notwendigkeiten reif. Das heißt der schaffende Geist (welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann) findet einen Zugang zur Seele, später zu den Seelen und verursacht eine Sehnsucht, einen innerlichen Drang. […] Bewußt oder unbewußt, sucht der Mensch von diesem Augenblick an dem in geistiger Form in ihm lebenden neuen Wert eine materielle Form zu finden. Das ist das Suchen des geistigen Wertes nach Materialisation." EKK, p. 15 (9).

185

"Bemächtigt sich der abstrakte Geist erst eines einzelnen menschlichen Geistes, später beherrscht er eine immer größer werdende Anzahl der Menschen." EKK, p. 19 (12).

186

"Eine komplizierte aber bestimmte und ins Einfache übersetzbare Bewegung vor- und aufwärts." ÜGK, p. 26 (25).

187

"Sie kann verschiedene Formen annehmen, im Grunde behält sie aber denselben inneren Sinn, Zweck." ÜGK, p. 27 (25).

desiguais".[188] O processo evolutivo da vida seria composto por diversos níveis e etapas. De facto, a teosofia, e antes dela a cabala (árvore da vida), chamou a atenção para um conjunto de dimensões espirituais ainda não manifestadas. Em *The Secret Doctrine* (1888), Blavatsky refere-se ao triângulo e ao quaternário como "o símbolo do Homem septenário."[189] Isto é, "o homem físico", representado pelo quadrado, "mais a sua alma imortal", representada pelo triângulo. Kandinsky defende que a cada patamar do seu triângulo em evolução corresponde um certo tipo de arte, de artista e de público. Se o artista colocar o seu foco acima do patamar em que se encontra, será considerado um profeta e contribui para a elevação de todos ("carroça recalcitrante"), se bem que possa gerar desconforto e incompreensão entre muitos dos seus anteriores admiradores. Se inversamente baixar o nível do seu foco, terá o entendimento e o aplauso de todos os que estão no seu patamar. Em suma, a arte será tanto mais extensamente aceite quanto mais baixa e ampla for a secção do triângulo em causa.

No capítulo III, com a designação "viragem espiritual" (geistige Wendung), Kandinsky desenvolve ainda mais o seu modelo triangular da evolução, escalonado por etapas. Defende a ideia de que só os homens superiores e dispostos ao auto-sacrifício podem fazer avançar "a carroça da humanidade."[190] Todavia, a viragem espiritual de que nos fala o pintor russo não é na direcção da religião, mas sim para o interno, para o "si mesmo (sich selbst)", para a "natureza interior (innere Natur)".[191] Recomenda que os artistas deveriam ser guiados pela máxima délfica e socrática: "conhece-te a ti mesmo (Erkenne dich selbst!)".[192]

Esses são também os verdadeiros ventos que começam a soprar no domínio espiritual a partir da segunda metade do século XIX: cada um terá de tratar, em primeiro lugar, da sua própria

---

188

"Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt." ÜGK, p. 29 (29). Neste diagrama, representativo da evolução espiritual, faz-se valer, uma vez mais, a influência da teosofia.

189

TSD, p. 591.

190

"Stets in der menschlichen Karre durch sich selbst opfernde Mitmenschen, die stets hoch über ihnen standen, gezogen wurden". ÜGK, p. 36 (35).

191

Kandinsky refere que o artista "quer expressar o seu mundo interno (seine *innere Welt* zum Ausdruck bringen will)" e que a própria criação artística resultaria cada vez mais do "valor interno dos seus elementos". ÜGK, p. 54(49).

192

Originalmente, como indicou M. Foucault, esta máxima não teria qualquer significado psicológico ou até introspectivo, mas seria sobretudo um alerta para os mortais que estariam a aproximar-se do espaço sagrado do oráculo.

"salvação", ou melhor, da sua evolução (auto-realização). Aliás, a referência de Kandinsky à comparação de Sienkiewicz (da vida espiritual com a natação) traduz bem o que está aqui em jogo: "quem não trabalhar sem descanso e não lutar sem cessar contra o naufrágio irá seguramente ao fundo."[193] Neste sentido, a "morte de Deus" de Nietzsche terá significado sobretudo a morte dos velhos deuses e a falência da velha ordem religiosa, moral e dos seus dispositivos de intermediação, o que coincide com a mensagem dos movimentos espiritualistas do final do século XIX.

Princípio de Necessidade Interior

Na abordagem do pintor russo, a "Necessidade Interior" corresponde a um fundo metafísico, descrito como "a força espiritual interior da arte" (die innere geistige Kraft der Kunst), um "querer exprimir-se inevitável" (das unvermeidliche Sichausdrückenwollen).[194] Aqui sente-se a ressonância da filosofia de Schopenhauer e da sua Vontade (Wille). De resto, Kandinsky também se refere a este fundo metafísico com o termo de Hegel: Espírito (Geist).[195] Para Kandinsky, a "necessidade interior" constitui o ponto de Arquimedes de toda a criação artística.

Comecemos por fazer a despistagem do que não corresponde à "necessidade interior" do ponto de vista do pintor russo. Em primeiro lugar, ela está para além do instinto, do registo biológico; mas está igualmente para além do inconsciente psicanalítico, isto é, das representações inconscientes, das vicissitudes pulsionais e das fantasias na psicanálise freudiana, que os surrealistas, a partir da década de 20, a par do sonho, exploraram no campo da arte. Ora, não é propriamente o registo psicológico (psíquico) que interessa a Kandinsky, mas sim o impulso que provém da "alma" (Seele).

Alguns artistas falam da sua "voz" interior, de uma orientação interna tantas vezes inexplicável. Kandinsky refere-se à "voz interior da alma" (die innere Stimme der Seele).[196]

193

"Wer nicht unermüdlich arbeitet und mit dem Sinken fortwährend kämpft, der geht unfehlbar unter." ÜGK, p. 31 (30).

194

"Das unvermeidliche Sichausdrückenwollen des Objektiven ist die Kraft, die hier als innere Notwendigkeit bezeichnet wird". ÜGK, p. 82 (75).

195

"Der Geist schreitet weiter". ÜGK, p. 82 (75).

196

"Die *innere Stimme der Seele* sagt ihm auch, welche Form erbraucht und von wo sie zu holen ist (äußere oder innere «Natur»)." ÜGK, p. 136 (116).

Nas suas palavras: "Os artistas conhecem bem esta «voz misteriosa» que conduz o seu pincel e «mede» o desenho e a cor."[197] Existem vários casos, alguns bastante radicais, como por exemplo o de Hilma af Klint (1862-1944), pintora sueca. Ela não assumia sequer a autoria da sua obra, nomeadamente quando recebeu alegadamente uma comissão dos espíritos para pintar a série do templo. Afirmou que as obras vieram através dela. Antes de Hilma, temos ainda o caso da pintora médium Georgiana Houghton (1814–1884). Curiosamente, ambas enveredaram pela abstracção antes mesmo da vanguarda abstraccionista.

No capítulo VI fica ainda mais claro o que Kandinsky entende por "necessidade interior" (innere Notwendigkeit). Em primeiro lugar, remete a sua origem para "três fundamentos místicos" (mystische Gründen) que são, por sua vez, constituídos por "três necessidades místicas" (mystische Notwendigkeiten).[198] Por outras palavras, cada artista tem de lidar com três impulsos ou três elementos fundamentais:

1. "Elemento da personalidade": "o artista, como criador, deve dar expressão ao que lhe é próprio" (das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen).
2. "Elemento de estilo" ou histórico: "o artista, como filho da sua época, deve dar expressão ao que é próprio dessa sua época" (das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen).
3. "Elemento artístico puro e eterno": "o artista, como servidor da arte, deve dar expressão ao que é em geral próprio da arte" (das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen).[199]

Em suma, o pintor russo defende que a criação artística deve resultar de uma "necessidade interior" e não de condicionamentos externos, como era o caso das regras académicas, da submissão ao aspecto dos objectos externos ou das formas da natureza em geral. Cada um deveria ser fiel apenas à sua própria intuição e às suas percepções internas. Nenhuma outra autoridade se deveria sobrepor a esse impulso interior. Esse é talvez o aspecto mais marcante do que Kandinsky entende por "espiritual na arte". O impulso interior (espiritual) é instituído como a autoridade máxima, isto é, a fonte de inspiração, o guia e a pedra-de-toque em arte.

Por sua vez, a função mais nobre da criação artística seria contribuir para o despertar da alma humana: "a arte […] é um poder, que é pleno de finalidade, e que deve servir para

---

197 FP, p. 88.

198 ÜGK, p. 80 (73).

199 ÜGK, p. 80 (73).

desenvolver e aperfeiçoar a alma humana (o movimento do triângulo)."[200] Significa que o artista teria como tarefa fundamental o seu próprio trabalho interno: "Ele tem de formar-se e aprofundar-se na sua própria alma, cuidando e desenvolvendo antes de tudo a sua própria alma para que o seu talento externo possa ter algo para vestir".[201] A beleza na arte teria a mesma função: "refinar e enriquecer a alma" (die Seele verfeinert und bereichert).[202] Do ponto de vista estético, "o espiritual na arte" (das Geistige in der Kunst) corresponderia àquele conteúdo artístico que é capaz de entrar em ressonância (Klang) com a nossa alma e de a nutrir. O artista e o público comunicariam através da arte com a ajuda da linguagem da alma (Seelensprache): "É belo o que tem origem numa necessidade interior da alma. É belo o que é belo interiormente."[203]

Outro aspecto positivo desta metafísica da arte é a relevância dada à liberdade criativa do artista, ideia cara às primeiras vanguardas e também ao modernismo no seu todo. No fundo, esta concepção da vida e da arte proposta por Kandinsky serve para justificar o corte com as imposições exteriores (academismo) e para valorizar a intuição pessoal. Contudo, o pintor russo não advoga uma liberdade sem limites como veio a acontecer com o dadaísmo a partir de 1916 ou, mais tarde, com surrealismo nos anos 20. Para o pintor russo existe um limite muito claro, a saber, a liberdade deveria estar ao serviço de objectivos artísticos: "O artista tem não só o direito como também o dever de empregar as formas do modo que são necessárias para os seus objectivos."[204] O lema de Kandinsky no ensaio de 1911 não deixa dúvidas: "Todos os meios são sagrados, se são interiormente necessários. Todos os meios são

---

200

"Eine Macht, die zweckvoll ist, und muß der Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele dienen – der Bewegung des Dreiecks." ÜGK, p. 134 (114-5).

201

"Er muß sich *erziehen* und vertiefen in die eigene Seele, diese eigene Seele vorerst pflegen und entwickeln, damit sein äußeres Talent etwas zu bekleiden hat". ÜGK, p. 135 (115).

202

ÜGK, p. 136 (116).

203

"Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt. Das ist schön, was innerlich schön ist." ÜGK, p. 137 (116).

204

"Der Künstler ist nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, mit den Formen so umzugehen, wie es für seine Zwecke notwendig ist." ÜGK, p. 133 (114).

ímpios, se não provêm da fonte da necessidade interior."[205] As únicas regras admissíveis no campo da arte seriam, doravante, as leis da necessidade interior (Gesetze der inneren Notwendigkeit) ou da alma (seelische): "Esta liberdade pode ir tão longe quanto o alcance do sentir (Gefühl) do artista".[206] Kandinsky fala-nos assim dos direitos do artista à maior liberdade possível, na medida em que esteja alicerçada na "necessidade interior". Mas também falará dos deveres, das responsabilidades ou até das obrigações dos artistas. Kandinsky afirma que o artista "não tem o direito de viver sem obrigações; ele tem de cumprir um trabalho pesado que, com frequência, se transforma na sua cruz." Significa que, na vida, o artista não é um mero "felizardo (Sonntagskind)", ele tem propósito e responsabilidade.[207] Essa responsabilidade é tripla (dreifach verantwortlich):

"1º deve fazer frutificar o talento que lhe foi dado; 2º os actos, pensamentos e sentimentos, como os de qualquer homem, formam a atmosfera espiritual que transfigura ou infesta o ar espiritual; 3º estes actos, pensamentos e sentimentos são o material das suas criações que uma vez mais estão activos na atmosfera espiritual. Segundo a expressão de Sâr Péladan,[208] ele não é apenas «rei» no sentido do grande poder que possui, mas também no sentido da grandeza das suas obrigações."[209]

Eis um contributo para uma ética da criação artística: o artista deveria ser capaz de reconhecer os seus deveres (Pflicht) para com a arte e para consigo mesmo (sich gegenüber) e considerar-

---

205

"Alle Mittel sind heilig, wenn sie innerlich-notwendig sind. Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen." ÜGK, p. 84 (76).

206

"Diese Freiheit darf so weit gehen, so weit das Gefühl des Künstlers reichen kann." ÜGK, p. 117 (102).

207

"Der Künstler ist kein Sonntagskind des Lebens: Er hat kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz wird. Er muß wissen, daß jede seiner Taten, Gefühle, Gedanken das feine unbetastbare, aber feste Material bilden, woraus seine Werke entstehen, und daß er deswegen im Leben nicht frei ist, sondern nur in der Kunst." ÜGK, p. 135-6 (116).

208

Joséphin Péladan (1858-1918), romancista francês e esotérico (rosa-cruz).

209

"1. Muß er sein ihm gegebenes Talent wieder erstatten, 2. bilden seine Taten, Gedanken, Gefühle, wie die jedes Menschen, die geistige Atmosphäre, so daß sie die geistige Luft verklären oder verpesten und 3. sind diese Taten, Gedanken, Gefühle das Material zu seinen Schöpfungen, welche noch einmalwieder an der geistigen Atmosphäre tätig sind. Er ist nicht nur «König», wie ihn Sar Peladan nennt, in dem Sinne, daß er die große Macht hat, sondern auch in dem Sinne, daß auch seine Pflicht groß ist." ÜGK, p. 136 (116).

se como "o servidor de desígnios mais altos" (Diener höherer Zwecke). Numa fórmula do pintor russo: "Na vida, como também na arte, o que conta é a pureza do objectivo."[210]

Conclusões

Pela primeira vez, no campo da arte, alguém ousou ir ao encontro do espiritual pela via da abstracção, isto é, sem recorrer aos tradicionais referentes, temas, símbolos e alegorias religiosas. Na obra pictórica de Kandinsky não encontramos o espiritual objectivado, a não ser na primeira fase sob a forma do espaço sagrado e dos seus representantes: igreja, comunidade, cavaleiro, etc. No seu ensaio de 1911, o pintor utiliza em abundância termos como: espiritual, espírito, místico, psíquico, alma. Todavia estes termos não se referem especificamente ao espiritual. Por outro lado, Kandinsky não recorre à sua própria experiência espiritual, mas sim à de terceiros, a certos fenómenos que causaram celeuma na época: espiritismo, teosofia e mesmerismo. Kandinsky é muito incisivo nas suas críticas ao materialismo, mas não se empenha em explorar e descrever este caminho espiritual para o interno. Não nos fala da prática para se estabelecer a ligação com a alma. Faltou-lhe dar esse passo decisivo: mostrar como se liga ao alto, à alma, ao Espírito.

Quando falamos do espiritual, por exemplo na teosofia, não estamos a falar de religião institucionalizada, mas de religião no sentido da sua origem etimológica: *religare*, religar, conectar com a alma e com o Espírito. A espiritualidade começa com o caminho para dentro, para o nosso interno. No jargão teosófico, trata-se de construir ou desbloquear o caminho dos veículos inferiores para os veículos superiores (do quadrado para o triângulo). Na tradição indiana, este canal chama-se antaḥkaraṇa. É só através dessa ponte que estaremos aptos a receber os estímulos da nossa própria alma. Em resumo, espiritual refere-se assim ao contacto com dimensões superiores de consciência. Em todas as grandes tradições espiritualistas há referências à necessidade de silenciar os veículos inferiores e, por último, também o mental. Só dessa forma será possível que os veículos superiores venham a manifestar-se. Um dos grandes equívocos de Hegel e também de Kandinsky seria admitir que o Espírito (Geist) se revela e se acede através do pensamento (reflexão filosófica)[211] ou mesmo através da arte.

No seu ensaio, Kandinsky queixa-se daqueles que declaram despudoradamente que o "céu é um espaço vazio", que "Deus morreu" e que a alma não existe, como Rudolf Virchow: "Já

---

210 "Im ganzen Leben (also auch in der Kunst) – reines Ziel." ÜGK, p. 133 (114).

211 Como vimos, em Hegel, o Espírito (Geist) aparece como uma super-consciência filosófica.

autopsiei muitos cadáveres e nunca encontrei aí uma alma."[212] Mas talvez esse não seja o modo mais adequado de colocar a questão. Na verdade, não se trata de observar ou sequer de falar da alma, mas sim de a deixar 'falar', de sentir os estímulos internos. As melhores tradições espirituais referem que é preciso que ocorra uma entrega a esse núcleo interior. Neste sentido, a alma revela-se em consequência da nossa aspiração e do nosso trabalho interno dedicado. Só então, os estímulos da alma acabarão por se sobrepor aos impulsos mais elementares que conduziram até aí a nossa vida. Com o tempo, a realidade da alma acabará por substituir a nossa realidade mental, emocional e até física. Então poderemos dizer como escreveu Fernando Pessoa: "Pois, venha o que vier, nunca será maior do que a minha Alma!"[213]

212

"Ich habe viele Leichen seziert und nie dabei eine Seele entdeckt." ÜGK, p. 37 (35).

213

Cf. *Mensagem*. Publicado pela primeira vez in *Athena*, nº 3. Lisboa: Dez. 1924, com o título «Gládio».

REFERÊNCIAS

FLORMAN, Lisa, *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinsky's Art*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

HEGEL, Georg, *Curso de Estética (1-4)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001-4.

HEGEL, Georg, *Werke (1-20)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971. (VÄ)

HENDERSON, Linda, "Mysticism and Occultism in Modern Art" in *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (Spring, 1987), pp. 5-8.

KANDINSKY, Wassily, *Écrits Complets. La Forme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.

KANDINSKY, Wassily, *Essays über Kunst und Künster*, Berna, Benteli, 1963. (EKK)

KANDINSKY, Wassily, *Gramática da Criação*, Lisboa, Edições 70, 2008.

KANDINSKY, Wassily, *O futuro da pintura*, Lisboa, Edições 70, 1999. (FP)

KANDINSKY, Wassily, *Rückblick*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1955. (R)

KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli, 1952. (ÜGK) (*Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Dom Quixote, 1991)

RINGBOM, Sixten, "Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29. (1966), pp. 386-418.

ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2003.

SELZ, Peter "The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting" in *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 2. (Jun., 1957), pp. 127-136.

REPRESENTACIONES DE LA NO DUALIDAD EN EL ARTE OCCIDENTAL. EL ANDRÓGINO Y EL MATRIMONIO SAGRADO

Roger Ferrer Ventosa, (UdG)[214]

Resumen
En la conferencia pondré en relación las ideas filosóficas y teológicas de la no dualidad con manifestaciones de esa idea en la tradición artística vinculada en alguna medida al esoterismo, para observar cómo se ha representado esta idea. Se comenzará con arte oriental —representaciones de la *kundalini*, estatuillas y dibujos de arte tántrico tibetano en los que un dios y una diosa haciendo el *maithuna*, el acto sexual sagrado—, con otras occidentales, por ejemplo en los libros de alquimia, con la figura del andrógino o la representación del matrimonio sagrado. El mundo de la alquimia ha servido de inspiración a artistas cercanos al pensamiento simbólico, así que encontramos el matrimonio sagrado en obras de esta tradición, como William Blake, Leonora Carrington o en una secuencia de la película *Sacrificio*, de Tarkovski. También se comentarán obras de Malévich, o de Kaprow.

Palabras clave: No dualismo, andrógino, matrimonio sagrado, emblemas, alquimia,

Abstract
At the conference, I will link the philosophical and theological ideas of the non-dualism to expressions of this idea in the artistic tradition, related to some degree to the esotericism, to observe how this idea has been represented. It will begin with oriental art —representations of the *kundalini*, statuettes and drawings of Tibetan tantric art that picture a god and a goddess doing *maithuna*, the sacred sexual act—, and then with other occidental examples, like in alchemy books, with the figure of the androgyne or the representation of the sacred marriage. The universe of alchemy has inspired artists close to the symbolic thinking, so we can find the sacred marriage in works of this tradition, such as William Blake, Leonora Carrington or in a sequence of the film *The Sacrifice*, of Tarkovsky. It will also comment works by Malevich, or the kind of proposal by Kaprow.

Key words: Non-dualism, androgyne, sacred wedding, emblems, alchemy.

214

Licenciado en Historia del arte y grado propio en comunicación cultural. Máster en comunicación y estudios culturales. Doctorando con contrato FPU en la Universitat de Girona. Grupo de investigación Teorías del arte contemporáneo. Investigación realizada en parte gracias a un proyecto del ministerio, titulado «Imágenes y contraimágenes». roger.ferrer@udg.edu.

La ruptura del dualismo

El *Mercurio volador* de Giambologna[215] muestra la habilidad hermética para conciliar dos facetas de lo vital contrapuestas según una mentalidad dualista: lo celeste —negado por el materialismo más cerril— o lo físico —desdeñado por cierto espiritualismo—; la estatua pone los dedos del pie izquierdo sobre la cabeza que sirve de soporte, mientras que el índice de su mano izquierda señala las alturas.

En esta presentación reflexionaremos sobre una de las tendencias de pensamiento, el no dualismo, en la que podría incluirse a la alquimia, de los escasos ejemplos en el pensamiento occidental de esta tendencia. Enumeraremos algunas de las características del pensamiento no dual, en el que se supera la dualidad al establecer un esquema orgánico de dos fuerzas complementarias. Otra razón, de cariz más psicológico, es que las dos fuerzas pretenden integrarse.

Además, con una raíz mística, se pone en tela de juicio el sujeto y la separación entre este y el objeto[216]; la separación entre ambos es un criterio epistemológico que se ha ido acentuando en la historia de la cultura occidental. Uno de los puntos débiles del método científico es que en su intento de alcanzar un saber objetivo separa drásticamente al testigo de su objeto, a la mente de la materia, al ser humano de su entorno, y otras estructuras binarias similares[217].

A veces da la impresión de que en la mentalidad dual se cree que el sujeto se escinde del resto como un astronauta respecto a la Tierra, pero es una ilusión; uno y otro están unidos, a excepción de casos tan extraordinarios como el de un viaje espacial[218]. El astronauta concreta el gran mito del pensamiento científico, pero en realidad lo que promete resulta una ficción; en tanto estemos en un cuerpo físico, no podemos emanciparnos de la naturaleza.

215

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Giambologna,_mercurio_volante,_01.JPG [última consulta de todas las imágenes, 12-4-16].

216

Defiende Panikkar que el universo no es un mero objeto epistemológico. Él y el ser humano van juntos, y la comprensión de uno no puede desligarse de la del otro: Panikkar, Raimon, *El ritme de l'ésser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta, 2012, p. 366 y 566.

217

Toulmin, Stephen, *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 242-243.

218

http://abcnews.go.com/Archives/video/feb-1984-untethered-walk-space-12802797

La división da como resultado simultáneo un choque de fuerzas antitéticas, la pretensión de saber objetivo alienado de su objeto, con la consiguiente anomalía epistemológica (un conocer y conocedor escindidos) que se traslada a continuación a una dimensión ecológica. Pero desde la formulación de la física cuántica el científico ya no podrá alegar ser un frío testigo objetivo de lo real. No puede escapar a su naturaleza de participante que altera lo percibido[219]. En esta cosmovisión dualista el universo es pensado como un espacio de lucha entre fuerzas opuestas. O se es una cosa u otra. Pero el no dualismo sostiene que el par de contrincantes forma realmente una polaridad; muestra la raíz común de los aparentemente irreconciliables.

Muchas de las escuelas esotéricas han mostrado una inclinación clara hacia este tipo de estructura de pensamiento. Para el no dualismo ocultista, el aspecto contradictorio universal lo empapa todo, cualquier cosa posee dos aspectos contrapuestos, una sustancia química puede ser medicamento para sanar o veneno, la naturaleza es al mismo tiempo maternal y terrible, da la vida pero también mata[220], esa conjunción contradictoria afecta a cualquier ser y proceso.

Un tipo de dualidad ilusoria es la del que en realidad forma un proceso unitario desglosado en varios puntos, como el frío y el calor; o la del que posee una graduación con diversas escalas, como el blanco y el negro: ¿si fueran polares, existirán grados y puntos medios como el gris? Otro tipo de contrarios que establecen una relación son aquellos que necesitan de su contrario para ser. Ogden pone como ejemplo de esta situación al mandado y al que manda, el rey y el súbdito o el tío y sobrino. Unos se han convertido en lo que son por los otros[221].

Otra relación de este tipo es la establecida por la luz y la oscuridad; la primera no existiría sin la segunda, que permite establecer el contraste ineludible. Para conocer la luz hay que conocer la oscuridad, comprender que no son elementos antitéticos sino fases de un único proceso. Aplicado a la pintura, Malévich cree que el juego con la luz y la oscuridad que se da en su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco,* muestra que lo

---

219

Toulmin, 1985, p. 255.

220

Burckhardt, Titus, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 54 y 108-109.

221

Ogden, C.K., *Opposition: a linguistic and psychological analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1967, pp. 68-70.

claro y lo oscuro constituyen realmente una sola materia, dos modos de lo mismo[222]; por ello, se trata de una obra no dual.

El no dualismo y su peso en las religiones orientales

Aunque en el marco europeo la no dualidad fuera minoritaria, en Asia y en el subcontinente indio siempre gozó de predicamento. Encontramos variantes en las tres grandes religiones, tanto en el hinduismo, como en el budismo o en el taoísmo[223]. En la China taoísta hay el símbolo más universal sobre esta idea: el *yin-yang*. Yin como lo femenino, lo húmedo, lo oscuro; yang como lo masculino, seco, luminoso[224]. El diagrama de la polaridad suprema une los polos en un conjunto y, además, en lo que supone una ruptura total con el dualismo, sitúa una parte de *yang* en el corazón del *yin* y a la inversa.

La idea se cita constantemente en el arte tántrico, por ejemplo en la figura del dios con su Shakti (su poder), ambos representados en figuras de hombre y mujer para metaforizar que los dos principios de la dualidad operan en relación. La experiencia mística de reunión del principio femenino con el masculino se alcanza con la visualización y meditación en un *maithuna* sublime, una unión sexual mística[225]. La representación de ese *maithuna* entre dioses en pleno acto sexual, en figuras que en ocasiones alcanza una gran belleza formal, y también una gran complejidad de significados, destaca como uno de los motivos iconográficos predilectos del arte budista tibetano[226]. ¿Podía visualizarse de una manera más contundente y efectiva que esta?

En el caso hindú, la escuela no dual sigue viva en mayor o menor medida, por ejemplo en el kundalini yoga, tan vinculado al tantrismo hindú. Para Eliade y Panikkar, superar

---

222

Malévich, Kazimir, *La luz y el color*. Madrid: Lampreave, 2013, p. 17.

223

Zuloaga, Yolanda de, *Creatividad y no dualidad en el arte. Una aproximación transdisciplinar* [tesis doctoral]. Barcelona, 2013, p. 124.

224

Jung, Carl Gustav, *Mysterium Coniunctionis. Obra Completa, Volumen 14*. Madrid: Trotta, 2002, p. 451.

225

Vinatea Serrano, Eduardo, *Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño* [tesis doctoral]. Madrid, 2005, p. 229; Jung, 2002, pp. 392-393.

226

https://himalayanbuddhistart.files.wordpress.com/2015/02/14th-15th-c-tibet-vajradhara-gilt-copper-275-cm-tgct-tsug-lakhang.jpg

los contrarios constituye un *leitmotiv* de la espiritualidad india[227]. El yogui ha de aprender a manejar la energía ascendente de las dos fuerzas sutiles que se entrelazan a ambos lados de la columna vertebral, los conductos de *ida* y *pingala,* El objetivo es que asciendan por el tronco central, *susumna*, lo que implica una liberación ya en ese nivel de fisiología sutil de lo dual, equivalente a la unificación del Sol y de la Luna[228]. El yogui deviene así un *jivan-mukta*, liberado en vida[229]. Las dos serpientes enroscadas se relacionan con el ritmo constante, sístole y diástole cósmica, el enrollar y desenrollar de las dos serpientes, el *solve et coagula* en la terminología y el imaginario alquímico[230].

Símbolos no duales alquímicos. El andrógino

Aunque el no dualismo tenga más peso en las culturas orientales, de una manera mucho más esporádica, también damos con ella en Europa. En la tradición filosófica europea; entre los pensadores que podemos incluir con ideas de este tipo, se hallan algunos presocráticos, Plotino, la mística apofántica cristiana, Nicolás de Cusa, Bruno, Spinoza, Schelling o, en cierta medida, a Foucault y otros filósofos posestructuralistas.

Pero es en la alquimia donde probablemente adquiera mayor importancia y una traducción visual más brillante, en los libros de grabados con su discurso visual. En la historia del pensamiento occidental, la alquimia constituye uno de sus hitos en cuanto a desarrollar una ontología cósmica que compatibiliza los opuestos, los incluye en una relación y muestra las raíces que comparten. En ellos, se encuentran varios motivos visuales que lo plasman: el matrimonio místico entre el rey y la reina y el andrógino creado por esta unión, *filius philosophorum* o Rebis, ser con Naturaleza Perfecta[231]; él simboliza en dichos manuscritos la obtención de la Piedra Filosofal, con la participación

---

227

Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor, 1984, p. 120; Panikkar, Raimon, *L'experiència vèdica*. Barcelona: Fragmenta, 2014, p. 780.

228

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999, pp. 94-95.

229

Ruiz Calderón, Javier (ed), *Vedantasara. La esencia del Vedanta*. Madrid: Trotta, 2009, 252-264.

230

Burckhardt, 1994, p. 120.

231

Forshaw, Peter, «Alchemy in the Amphitheatre': Some considerations of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khunrath's Amphitheatre of Eternal Wisdom (1609)», en Wamberg, Jacob (ed.), *Art & Alchemy*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2006, pp. 195-220, p. 209.

del azufre y el mercurio no vulgares[232]. El andrógino como la piedra filosofal que encarna el misterio de la creación.

Él brilla como la culminación de la obra alquímica, lo que implica en el lenguaje cifrado alquímico la purificación del alma y su estado receptivo a la revelación del espíritu. Resulta un ser completo, que reúne ambos géneros, según se desprende de su significado etimológico, (*andros* y *gin*). En el *Corpus hermeticum* se indica que el Dios creador es hermafrodita, posee los dos sexos, con los que alumbra lo creado[233]. El andrógino se utiliza con mucha frecuencia en los tratados alquímicos entre otros textos herméticos. Con él se alude de forma simbólica y encubriendo su significado a la piedra filosofal.

En la mitología griega el personaje paradigmático de esta condición de poseer ambos géneros es el Hermafrodito, fruto de una noche de amor entre Hermes y Afrodita, del que se enamoró la náyade Salmácida, que se unió y combinó con él. Encontramos figuras andróginas en las culturas chamánicas. Para integrar su *anima* o su parte femenina —o a la inversa, si se trata de una chamana—, el chamán en ocasiones se viste de mujer, como si al integrar a su daimón en su vida hubiera cambiado de género; con la doble personalidad masculina-femenina, el chamán o la chamana se torna mucho más poderoso[234].

En la teoría de psicología profunda de Jung, el andrógino sirvió para personificar teorías de integración psicológica, como metáfora para detallar procesos de transformación. La función simbólica unifica los pares de opuestos; la individuación psíquica se produce cuando se aprende a equilibrar las dos modalidades fundamentales de la psique. La cualidad de equilibrio comienza ya con uno de los aspectos centrales de su pensamiento: las contrafiguras primordiales para mujeres y hombres del *animus* y la *anima.* La fricción entre los opuestos complementarios se concilia en el estado de conciencia superior que otorga una conciencia integrada, que ve la unidad subyacente de las

---

232

Meakin, David, *Hermetic Fictions. Alchemy and Irony in the Modern Novel*. Bodmin: Keele University Press, 1995, p. 14; Jung, 2002, p. 120.

233

Corpus hermeticum I, 8-9, en Renau Nebot, Xavier (ed), *Textos herméticos*. Madrid: Gredos, 1999, p. 78-80.

234

Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos.* Vilaür: Atalanta, 2006, p. 47.

tensiones bipolares. Jung entendió sus intereses psicológicos desde una posición no dual, de comprensión y aceptación de lo otro que anida en la psique.

Volviendo a los libros de grabados de alquimia, entre todas las formas de presentar la figura del andrógino, la más llamativa probablemente sea la del ser antropomórfico bicefálico, cuyas dos cabezas encarnan simbólicamente el doble género y sexo del ser ideal, una masculina y otra femenina, como en Michael Maier, *Symbola Aureae Mensae*, publicado en 1617[235].

Como conclusión, en los libros de grabados, el andrógino es el estado máximo primordial en un sentido, previo a que la biología distinga por géneros, la psicología construya identidades o la sociedad establezca roles y relaciones. Personifica a la llamada Naturaleza Perfecta. Uno de los objetivos psicológicos del saber de la gnosis es explorar la condición andrógina. El buen alquimista ha de emplear apropiadamente los dos principios vitales, azufre y mercurio, el doble mercurio, y otras variantes, al unísono para que se produzca la reacción esperada, nazca el ser de naturaleza perfecta, el andrógino con ambos sexos.

Símbolos no duales alquímicos. Un matrimonio sagrado

El matrimonio sagrado constituye otro motivo iconográfico alquímico que ilustra la intuición no dual[236]. Puede tratarse de dos reyes, o Apolo y Artémis, o Hermes y Afrodita, como en el emblema XXXVIII de *La fuga de Atalanta*, de Maier, en el que ambos se aman; en este emblema de hecho aparece tanto el matrimonio sagrado como el andrógino, figura que aparece sobre la pareja[237].

En el *Rosarium Philosopharum* (el publicado en Frankfurt en el 1550) se detalla visualmente el proceso, con la cópula de los dos hermanos reales (*coniunctio*)[238], el mismo motivo que el *maithuna* del arte budista tibetano; los dos reyes generan nueva

235 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Engraving_from_Michael_Maier's_Symbola_Aureae_Mensae_(1617).jpg

236 Jung, 2002, p. 439.

237 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Michael_Maier_Atalanta_Fugiens_Emblem_38.jpeg

238 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosarium_Philosophorum_Wellcome_L0026378.jpg

vida hasta la maduración del andrógino pluscuamperfecto y de doble naturaleza. En las culturas europeas se lo ha denominado *hieros gamos*, matrimonio sagrado. Este estado queda de manifiesto en el *Rosarium Philosopharum*. Los dos principios esenciales cuya tensión genera los movimientos vitales comparten protagonismo en estas láminas, en una historia que comparta llevar sus cuerpos en putrefacción; de ellos emerge el alma, que ascenderá para perfeccionarse. Jung valora este proceso como la unión del alma con el cuerpo, «el milagro de la *coniunctio*»[239].

El matrimonio real entre *sponsus* y *sponsa* simboliza los dos polos de energía necesarios para cualquier creación. Esas bodas se convierten en la razón de las siete jornadas que transcurren en *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, el legendario texto que, junto a otros, dio pie a la fraternidad rosacruz. La presencia de la hierogamia en tantas religiones o movimientos espirituales hace que Jung afirme atinadamente: «rara vez hay un momento culminante del sentimiento religioso en el que no aparezca esta imagen eterna de las nupcias reales»[240]. Para el psicoanalista, esencialmente implica la unión del espíritu con el alma y de esta con el cuerpo[241]. En las bodas químicas se produce la unión suprema de los dos principios, azufre y mercurio, empeño final del proceso de transmutación[242]; Burckhardt las considera el símbolo principal de la práctica, bodas en última instancia del espíritu divino y el alma individual[243].

Además del sentido espiritual, el matrimonio simboliza la unión de azufre y mercurio; a las figuras se les añadía a menudo un Sol y una Luna para distinguirlos. Esos elementos intervienen en la línea de los opuestos complementarios: el azufre, principio activo, cálido, seco y masculino; el otro elemento clave de la alquimia es el mercurio, pasivo, frío, húmedo y femenino. Y la sal que los equilibra. Una de las primeras operaciones era la creación del mercurio filosófico.

---

239 Jung, 2002, p. 327.

240 Jung, 2002, p. 165.

241 Jung, 2002, p. 451 y ss.

242 Jung, 2002, p. 93.

243 Burckhardt, 1994, pp. 141-146.

Sobre el sentido y el código representativo de estos grabados, como todo en la alquimia, aunque hace referencia a unos procesos materiales, en realidad estos cobran sentido si se añade simultáneamente una clave simbólica. Los libros de grabados transmitían veladamente información. Los iniciados comprendían sin que los profanos alcanzaran a entender en toda su extensión el sentido de los dibujos, al menos teóricamente, la información encubierta servía para protegerlos de los riesgos de disentir teológicamente. De esa manera se compartía información simbolizada en alguna imagen —con un sentido pautado que sólo los adeptos conocían— y al mismo tiempo se disimulaban significados ocultos, en una época en la que cualquier precaución era poca si no se quería acabar como Bruno.

Estas imágenes de forma prefijada servían para explicar uno de los principios conceptuales del hermetismo o la alquimia: *coincidentia oppositorum*, una coincidencia de opuestos. Los dos principios quedan integrados por tanto en un conjunto de interrelaciones. Era en la alquimia donde recibía una versión más desarrollada el simbolismo referente a los dos principios universales complementarios, «hombre» y «mujer».

El *mysterium conjuctionis* de la alquimia cree en la conjunción de las dos tendencias vitales que complementadas llevan en pos de la piedra filosofal. En este esquema se consideraba al eros como una fuerza cósmica que guiaba sus movimientos, no como una fuerza psicológica, tal y como lo concibe la psicología analítica[244]. Intervenía como el impulso que unía o separaba todas las cosas, fuera cual fuera su voluntad. Entre todos los elementos del universo el amor (en sentido cósmico) cumple un papel crucial. En la cosmovisión hermética las cosas se atraen o repelen en función de su dictado.

Algunas calas de no dualismo en el arte posterior

Pocos artistas han continuado el ideario y los motivos alquímicos con la afinidad de espíritu de William Blake, al menos en el arte de occidente. Además, el artista tuvo el acierto de exponer ese ideario de una forma clarificadora (al menos en ocasiones), con originalidad y estéticamente con potencia, en un lenguaje único. El decidido artista manifestó su no dualismo en unas obras en las que declaraba orgulloso su aceptación tanto de lo alto como de lo bajo, de lo externo como de lo interno, de lo sensible como

244 Eliade, 1984, p. 37.

de lo racional. En su opinión, el pensamiento dual, hegemónico en occidente, constituía el principal problema cultural, según argumenta la estudiosa del artista Kathelen Raine: «el error fundamental de la civilización de Occidente consiste en la separación de la mente y su objeto, la naturaleza»[245].

Sugiere Gary Lachman que el peso de la idea de la combinación de opuestos le podría venir de Swedenborg, y a este por influjo de la cábala[246]. El fundamento filosófico en el que se apoyó el artista estaba formado por Plotino, las traducciones de otros pitagóricos y neoplatónicos como Proclo, Porfirio o Yámblico, efectuadas por el neoplatónico Thomas Taylor, Paracelso y Böhme[247]. No obstante, entre todas sus influencias la mayor radica en Swedenborg; que Blake perteneciera a la sociedad londinense que tomaba al místico como maestro espiritual se tradujo en un peso considerable de las teorías de Swedenborg en las obras del artista; el místico puso a disposición del artista herramientas con las que superar el esquema en dos polos enemigos y sin relación, típica del pensamiento dualista[248].

En una de sus primeras obras *Matrimonio del cielo y del infierno* —especie de versión de la hierogamia alquímica ya desde el título—, Blake propugna salir del código dualista de los dos principios antagónicos, la fe y la razón, el cielo y el infierno, el bien y el mal, lo material y lo feérico. Lo que propone Blake es una hierogamia, sigue el postulado nuclear alquímico de *La tabla esmeralda* de reunir lo más bajo con lo más alto, un matrimonio del *yin* y el *yang*, con dos principios que no han de sintetizarse en un tercero sino que deben utilizarse simultáneamente, ya que la fricción entre ambos resulta muy creativa. En palabras del propio Blake defendía una visión del bien como lo

---

245

Raine, Kathleen, *Ocho ensayos sobre Blake*, Vilaür: Atalanta, 2013, p. 21.

246

Lachman, Gary, *A Dark Muse. A History of the Occult*. New York: Thunder's Mouth Press, 2005 [e-book], p. 19.

247

Lachman, Gary, *The Quest for Hermes Trismegistus.* Edinburgh: Floris Books, 2011, [e-book], pos. 1051; Lachman, 2005, p. 60; Blake, William, *Songs of innocence and of experience*. *Blake's Illuminated Books. Volume 2,* London: Tate Gallery, 1991, p. 11.

248

Blake, William, *The Early Illuminated Books*. *Blake's Illuminated Books. Volume 3*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 78.

pasivo que viene de la razón y del mal como lo activo que surge de la energía, que es la Dicha Eterna[249].

Cielo e Infierno son dos dimensiones de lo real que no se anulan mutuamente, plasmados en una idea de la bondad y la maldad que los integra y no los rechaza. Ser humano ya implica en cierta medida la idea de lo diabólico, que es el espíritu dentro de la carne, mientras que los ángeles son espíritus desencarnados, sin influjo por ello de los cinco sentidos. En cierta forma, la condición primera del alma es, precisamente, luciferina, al notarse a sí misma fuera de Dios, al menos al inicio de la conciencia[250].

En cuanto al demonismo de Blake, en la obra artística confluyen tanto impulsos celestiales —la armonía necesaria como para que todos los elementos se acoplen entre ellos, por ejemplo— pero también impulsos infernales, necesarios para dotarlos de vida, en una polaridad dinámica. Con su demonismo peculiar, Blake no rechaza ninguno de los dos polos, o privilegia a uno para negar al otro. Esa aceptación de lo rechazado será una constante en el romanticismo, con su espíritu rebelde. Sin contrarios en conflicto y contrapesados mutuamente no podría haber progresión, que diría el artista.

Esta mentalidad no opta por un monismo espiritualista. Una corriente no dualista acepta ambos extremos y los integra en una relación. En Blake como en Baudelaire, o así como en muchos otros que luego retomaron esa inclinación, se compagina el gusto por lo hermético con un espíritu ya plenamente moderno; en el no dualismo de Blake o el hermetismo de Baudelaire se canta las grandezas de la noche, de lo oscuro, el mal fascina. Böhme, como Swedenborg o Paracelso carecen de ese aire. Unos tratan al hermetismo desde la teosofía, otros desde el arte.

Sin el conocimiento del infierno no existiría el movimiento espiritual y estético: «*Heaven is religion, hell is art*»[251], podría haber afirmado en una de las sentencias más potentes de *El matrimonio del cielo y del infierno*. Escribió Swedenborg: «El esfuerzo de hacer el mal emana constantemente hacia arriba desde el infierno, y el esfuerzo de hacer el bien emana hacia abajo constantemente desde el cielo»[252].

---

249 Blake, William, *Libros Proféticos I*. Vilaür: Atalanta, 2013, p. 91.

250 Jung, 2002, p. 168.

251 Blake, 1998, p. 124.

252 Swedenborg, Emanuel, *Del Cielo y del Infierno*. Madrid: Siruela, 2002, p. 506.

No se trata pues de subvertir los valores sino de integrar las tensiones complementarias inevitables para poder formar un conjunto creador. La teoría de Blake es claramente demónica y acepta la energía diabólica en forma de impulsos materiales o animales, en especial el sexo —«fue uno de los primeros escritores de la Europa moderna que se rebeló contra la idea del sexo como súbdito del mal e intentó reintegrarle a su lugar, al de un combustible de la experiencia visionaria»[253].

A diferencia de, por ejemplo, el platonismo o el cristianismo, en su caso no se trata de eliminar lo bajo para que sólo exista lo elevado sino de permitir que las dos serpientes se enrosquen en el caduceo hermético —lo mismo puede referirse a la energía del *kundalini* yoga. Tampoco cae en una celebración del mal como expresión de lo humano, por supuesto, como en menor o mayor grado los satánicos del decadentismo o del modernismo.

En *El libro de Job,* en la lámina 14[254], tras tanto padecimiento, el protagonista, su mujer y tres amigos tienen una visión del verdadero Dios en su magnificencia. La condición perfecta de Dios se muestra según el código habitual alquímico: Cosmocrator, le acompañan el sol (los atributos propios de Apolo) y la personificación de la noche, una mujer coronada con una media luna en la cabeza y que maneja dos serpientes, como en el caduceo, clara referencia al dominio de las dos energía, de las polaridades, de las dos manos. Hay que enlazar matrimonialmente al día y a la noche. O al cielo y el infierno. La iconografía sigue las claves herméticas pero la adapta al léxico blakeano.

Finalmente, por citar artistas posteriores, conocedores e interesados en lo esotérico, que utilizaron el tema de la hierogamia, destaca enormemente Leonora Carrington. En *Los amantes*, del 87[255], se expone renovadoramente los motivos de la tradición alquímica; las dos figuras se muestran con los dos colores que expresan estados y principios alquímicos, el rojo y el azul, un poco como el blanco y el negro del yin-yang del taoísmo. De hecho, los temas no duales aparecen en muchas de las obras de la artista.

---

253 Wilson, Colin, *El poder de soñar. Literatura e imaginación*. Barcelona: Luis de Caralt, 1965, p. 195.

254 http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=but550.1.wc.14&java=no

255 http://www.wikiart.org/en/leonora-carrington/the-lovers-1987

Los movimientos artísticos posteriores a las segundas vanguardias manifiestan un fuerte componente no dualista, con ideas como la muerte del autor, la irrupción del azar, la participación del público en la creación de la obra, y otras ideas similares, tal y como se encuentran en Fluxus, John Cage o Allen Kaprow. Desde los años cincuenta, ya sea por influjo del no dualismo oriental, ya por el de los pensadores postestructuralistas, se detecta un intento colectivo de superación del pensamiento binario.

Para concluir, otro autor muy afín al pensamiento mágico utilizó el poderoso motivo del matrimonio sagrado en varias de sus películas, como en *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), en *Espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1974) o en *Sacrificio* (*Offret*, Andrei Tarkovski, 1986). Se trata de una escena de amor en la que los dos cuerpos levitan abrazados. Al menos en *Sacrificio* ese sentido es claramente metafísico, mediante el recurso cinematográfico de mostrarlo con una escena de dos cuerpos que vuelan[256].

En esta última película, plenamente integrada en la forma de pensar de la filosofía oculta, muestra un cataclismo en el macrocosmos, una guerra mundial que se mezcla con un fracaso en el microcosmos de la vida del protagonista. Pero esa *nigredo* podrá revertirse si el personaje se une con la reina —su criada— en una *coniunctio* cósmica. Como resultado, él ciclo cósmico se renovará, brotará nueva energía; el hijo del protagonista, el nuevo rey en el lenguaje de alquimia, disfrutará de un nuevo mundo, gracias al sacrificio del padre. Al final de todo el proceso, la prima materia transmutará en el andrógino, la Naturaleza Perfecta, el hijo filosófico. Es decir el gran núcleo conceptual y simbólico esbozado en los libros de grabados de alquimia.

256

https://youtu.be/2_aEjbYED0Q?t=3m

O ANDRÓGINO HERMÉTICO: UM "SER DUPLO" ATRAVÉS DAS ARTES E DAS LETRAS

Júlio Mendes Rodrigo*, (investigador independente)[257]

Resumo
O tema do Andrógino enquanto arquétipo universal encontra-se patente não só nas cosmogonias arcaicas, mas também nos domínios da Literatura e das Artes Visuais. O homem-mulher é simultaneamente um paradoxo sexual mas também o símbolo privilegiado da justaposição dos opostos, a primeira origem e derradeira meta dos seres divinos e humanos, entendidos como perfeitos. Pretende-se nesta comunicação dar conta da manifestação deste arquétipo de maneira recorrente ao longo dos tempos, destacando a Androginia enquanto forma de Totalidade primordial, através de alguns exemplos recolhidos por entre as Artes e as Letras.

Palavras-chave: Androginia; Alquimia; Mito.

Abstract
The theme of the Androgyne as a universal archetype can be found not only in archaic cosmogonies, but also in Literature and Visual Arts. The woman-man is both a sexual paradox and the main symbol of the juxtaposition of opposites, the first origin and ultimate goal of divine and human beings considered as perfect. This presentation aims to convey the recurrent way in which this archetype has manifested itself over time, highlighting Androgyny as a form of primordial Totality using examples gathered from the fields of Arts and Letters.

Keywords: Androgyny; Alchemy, Myth.

257

* O autor não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.
Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Endereço de correio electrónico para contacto: juliosoleilnoir@gmail.com.

«De onde vens homem-mulher, e qual é a tua pátria? Que vestes são essas?»
Ésquilo

1.Introdução

A união dos contrários e o mistério da totalidade, que Nicolau de Cusa designava de *coincidentia oppositorum*, constitui um dos elementos-chave da História das Ideias, inferindo-se, por conseguinte, que o curso da existência humana se encontra regido por entre pares de opostos. A tomada de consciência dessa dualidade permite um entendimento sobre a existência de uma dimensão arquetípica, manifestada transversalmente ao longo dos tempos e em culturas distintas. A exteriorização dos arquétipos encontra-se evidenciada nas narrativas mitológicas sistematizadas por diversas áreas do Conhecimento como, por exemplo, a Etnografia, a História Comparada das Religiões e a Psicologia. Estas disciplinas tornaram evidente que a maioria das divindades da vegetação e da fertilidade são bissexuadas, ou então que comportam vestígios de androginia. A demanda alquímica, amplamente estudada por Carl Gustav Jung nas obras *Psicologia e Alquimia* e *Mysterium Coniunctionis*, consiste na obtenção da Pedra Filosofal, e uma das suas designações é Rebis, o "ser duplo" (literalmente "duas coisas"), ou o Andrógino Hermético.

A significação da figura do Hermafrodita no entanto não se poderia ter efectuado sem o contributo dos estudos antropológicos, que permitiram entrever o significado da Androginia na sua significação mais ampla, e cujos interstícios foram posteriormente dissecados de forma aprofundada pela Psicanálise.[258] A psicanálise de um mito revela o Homem eterno, ao qual se poderá eventualmente regressar na tentativa de melhor o compreender, quer seja através das peculiaridades de determinado culto local, de um costume inusitado ou através de uma lenda semi-esquecida. A Androginia desempenha uma função importante no domínio mitológico, na medida em que expressa na sua totalidade os pares de opostos na origem de todas as coisas.

As tradições gregas já mencionavam alguns seres que no decurso da sua existência terrestre passaram pela experiência dos dois sexos. A mais conhecida é a do adivinho Tirésias que nascido rapaz, torna-se mulher, e morre homem. Um exemplo de

---

258

C.G. Jung estudou o seu papel no universo da Alquimia, prática que reproduz as linhas mestras do Sonho, no qual o Consciente se junta ao Inconsciente, em que o *animus* se une à *anima* no restabelecimento do equilíbrio da psique.

Androginia sucessiva, representada neste adivinho cego, de uma longevidade fabulosa que durante parte da sua vida foi mulher. A lenda de Tirésias parece representar uma interpretação grega da Androginia fictícia dos xamãs. Estas lendas arcaicas encontram-se asseveradas na poesia Antiga, na qual é credível constatar que o espírito da cultura helénica se direccionou de acordo com o conceito de um Homem ou de uma divindade dupla, para posteriormente se refrear, satisfazendo-se apenas com alusões ou símbolos. A Androginia significaria um estado bastante elevado da Natureza e do divino, tal como se encontra evidenciado nas primeiras teogonias, através das divindades que concebiam sozinhas, ou então, através dos mitos elaborados pelos filósofos. A Antiguidade Clássica entendia a Androginia como um símbolo de uma unidade perdida, uma intuição perpetuada até aos nossos dias.

2. Artes Visuais

Para Marie Delcourt, o tema do Andrógino é considerado um mito puro, " (…) né dans la pensée de l'homme cherchant à tâtons sa place dans le monde et projetant la représentation la plus capable à la fois de rendre compte de ses origines et symboliser quelques-unes de ses aspirations ".[259] A autora considera ainda que as cosmogonias tardias, acometidas pelo sonho da Androginia, atribuíram esta qualidade a vários outros seres divinos como mais uma característica da sua perfeição. Entende Na Literatura, o tema do Hermafrodita representa mais um ideal do que um indivíduo, ao contrário dos escultores que terão sido menos discretos, trazendo ao mundo das formas aquilo que deveria ter permanecido como uma emanação do espírito. O Hermafrodita aparece na arte Clássica somente no século IV[260]. No entanto, ainda de acordo com Marie Delcourt, os primeiros estudos relativos ao Hermafrodita atribuíam à iconografia um destaque desmesurado, considerando também que os testemunhos literários deste período, por sua vez, não são de grande valor e em número muito menor no que concerne à descrição de crenças autênticas. As estátuas, no entanto, são numerosas e as pinturas encontradas

259 Marie Delcourt, *HERMAPHRODITE, Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, p.1.

260 Camille Paglia, *PERSONAS SEXUAIS, Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*, p.135.

em Pompeia comprovam a popularidade do tema tratado[261]. A Arte grega não transmite o mito do Andrógino, efectua apenas a síntese do masculino com o feminino.

Ainda assim, o tema persistiu na Arte. A representação pictórica da *Terra dos hermafroditas* pode ser encontrada no *Livre des merveilles*, do século XIV. Este mito atravessa a Idade Média para usufruir de um novo esplendor no Renascimento. Segundo Elémire Zolla, as flores que simbolizam o Andrógino na Arte são o amor-perfeito e o lírio[262]. Os amores-perfeitos encontram-se em várias das representações pictóricas de Leonardo Da Vinci e da sua escola. Zolla, discorrendo ainda sobre os lírios, refere que conjuntamente com as rosas vermelhas ou brancas simbolizam a re-androginização do resultado final do processo alquímico, cujo desenvolvimento se efectua lenta e gradualmente a partir da matéria negra primordial, de qualidade andrógina[263]. O Renascimento comporta o Andrógino na representação de S. João Baptista, efectuada por Leonardo, assim como na representação desse mesmo santo efectuada pelo seu aluno, Andrea Saiano, apenas para nomear dois exemplos.

O Andrógino, ou Rebis alquímico, é usualmente representado enquanto ser alado, tal como Sophia, consistindo assim na personificação da sabedoria cósmica. A organização do caos encontra-se sempre dependente do desenvolvimento de um sistema binário. A tentativa de uma fuga relativamente a este estado dual constitui um dos principais objectivos de filósofos, místicos e ocultistas. Esta procura evidenciou-se de forma particularmente intensa em contexto finissecular, através dos artistas Simbolistas que pertenciam ao Salon Rose + Croix, no século XIX. Este Salão, fundado por Sar Joséphin Péladan, integrou no seu seio artistas como Jean Delville, Georges Minne, Armand Point, Fernand Khnopff e Jean Dampt. Ao explorar este tema, Péladan proclamava o Andrógino como ideal plástico. Os artistas do Salon Rose + Croix almejavam criar/recriar uma forma de Arte mística com vista ao restabelecimento do papel desse tipo de Arte nos circuitos intelectuais da época[264].

---

261 Marie Delcourt, *HERMAPHRODITE, Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, p.83.

262 Elémire Zolla, *The Androgyne, reconciliation of male and female*, p.53.

263 *Ibidem*, p.53.

264 Sven Davisson, *The Plastic Ideal: The Andrógyne In fin de Siècle Occulture*, p.34.

Nos inícios do século XX verifica-se uma relação entre a Ciência, a Psicologia e a Sexualidade, característica da produção cultural desse período. As práticas artísticas e teóricas de Elisàr von Kupfer (1872-1942) e do seu companheiro, o filósofo Edward von Mayer (1873-1960), são representativas de uma abordagem alternativa à Sexualidade e à Espiritualidade da época, através do recurso metafísico ao mito da Androginia. Apoiados num programa artístico e filosófico a que deram o nome de *Clarismus*[265], von Kupfer e von Mayer ambicionaram a criação de um ideal utópico com vista à desactivação de uma sexualidade sobre-masculinizada. Este sistema estético combinava a descompartimentação entre masculino e feminino com a utilização de iconografia religiosa. O objectivo desta utopia visual consistia numa visão assexual da Sexualidade humana através da utilização de um misticismo metafísico da Androginia.

Na representação visual do Andrógino em Portugal, destaca-se o nome de Lima de Freitas, nomeadamente através da sua obra *O Anjo Andrógino* (óleo sobre tela, 1971). Esta representação pictórica encontra-se repleta de uma enorme carga simbólica que lhe é proporcionada pelos seguintes elementos: as asas, a esfera, o círculo, a árvore e a maçã, os amantes (Adão e Eva), o unicórnio ou licorne, a concha, o dragão, a caveira (símbolo da morte), a criança e o andrógino.

No âmbito da contracultura, o século XX assiste à entrada em cena de dois protagonistas incontornáveis: Aleister Crowley e William S. Burroughs, Este último influenciou sobremaneira o artista britânico Genesis P – Orridge, figura ímpar do panorama cultural da actualidade, mercê do seu papel nos projectos Throbbing Gristle e Psychic TV. Este criador tem desenvolvido paralelamente a sua carreira enquanto artista plástico. Em 1993, o artista conhece Jacqueline Mary Breyer. Após o casamento de ambos, criam o Pandrogeny Project, um acto radical que consistiu numa tentativa de se unirem numa entidade única ("pandrógina"), através do recurso a cirurgias plásticas, no intuito de se tornarem idênticos. Contudo, os esforços de Breyer P-Orridge não obtiveram o sucesso ambicionado devido à morte prematura de Jacqueline Mary Breyer, em 2007. O depreciamento do condicionamento físico a que se encontra sujeito o ser

265 Damien Delille, *Queer Mysticism: Elisàr von Kupffer and the androgynous reform of art*, p.45.

humano, a reunião do Eu fragmentado enaltecido por este casal de artistas encontra-se documentado em dois filmes[266]. "We are but one", era a divisa apregoada por ambos.

Um último exemplo proveniente da Sétima Arte é o filme *L'Hypothèse du tableau volé*, realizado em 1976 por Raoul Ruiz. O filme consiste num documentário poético sobre o sistema filosófico criado por Pierre Klossovski, e assenta inteiramente no universo estético deste artista. A película assume por tema central o culto do andrógino epitomizado na figura de Baphomet, designação que os ocultistas do século XIX atribuíram ao ídolo andrógino, supostamente adorado pelos Templários.

3. Literatura

A narrativa mais famosa sobre esta unidade primordial da Humanidade, e a origem da diferenciação sexual, encontra-se no "Banquete" de Platão, diálogo sobre o amor. Nesta obra Aristófanes descreve a antiga natureza humana e as suas transformações, enumerando três tipos esféricos de seres humanos: homens, mulheres, e a união destes dois – os andróginos/hermafroditas. Este símbolo, presente nas Metamorfoses de Ovídeo, nas religiões politeístas (através das divindades andróginas), bem como em textos fundadores como a Bíblia, tem acompanhado a Humanidade no decurso da longa marcha dos séculos.

Em *Mefistófeles e o Andrógino ou o Mistério da Totalidade*, o segundo capítulo da obra *Mefistófeles e o Andrógino*[267], da lavra de Mircea Eliade, o autor fundamenta o ímpeto encontrado para a redacção deste estudo na leitura de duas obras incontornáveis à literatura universal: *Fausto* e *Serafita*. O historiador das religiões romeno enaltece a obra de Balzac, não apenas pela sistematização do pensamento de Emanuel Swedenborg mas, acima de tudo, porque terá elevado a um nível inigualável o tema do Andrógino. Eliade chega mesmo a considerar que esta é a última grande criação literária europeia a tratar deste tema enquanto motivo central[268]. Contudo, este tema foi ainda por várias vezes retomado no decurso do século XX, nomeadamente por Sar Joséphin Péladan (já

266

PANDROGENY MANIFESTO, Aldo Lee e Dionysos Andronis, Grécia / França, 2005, 11 minutos e *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*, Marie Loisier, França, 2011, 72 minutos, respectivamente.

267

Publicada pela primeira vez em francês (Gallimard, 1962), esta obra vertida para a língua inglesa contempla um título bastante mais fiel à problemática aqui analisada: *The Two and the One*.

268

Mircea Eliade, *Mefistófeles e o Andrógino*, p. 101.

referenciado anteriormente no campo das Artes Visuais), em *L'Androgyne* (1891). A temática é igualmente recuperada pelo decadentismo inglês e francês [269]. No domínio literário, no âmbito da estética decadentista, o Andrógino passa a ser entendido apenas como um ser Hermafrodita, no qual convivem os dois sexos. Para Mircea Eliade, esta deturpação deve-se ao facto de os escritores decadentistas desconhecerem que na Antiguidade Clássica, o Hermafrodita teria representado uma situação ideal, em permanente actualização espiritual efectuada através de rituais[270]. Só o Andrógino ritual servia de modelo, pois não contemplava apenas a acumulação dos órgãos anatómicos, mas simbolizava a totalidade dos poderes mágico-religiosos associados aos dois sexos[271].

A idealização de uma Terra de Hermafroditas consistiu numa fantasia nascida a partir da concepção metafísica do Homem enquanto Andrógino. Os relatos sobre os *berdaches*, os xamãs andróginos das tribos norte-americanas, divulgados na Europa pelos primeiros exploradores, terão muito provavelmente influenciado Thomas Artus aquando da redacção da sua obra *Les hermaphrodites* (1605), uma sátira sobre a corte de Henrique III. Ainda no século XVII, um monge francês, Gabriel de Foigny, publicou de forma anónima *La terre australe connue*, uma novela utópica que tomava como mote uma viagem à Austrália. Os habitantes desta utopia viviam em consonância com uma ética espinoziana, agindo sempre de acordo com os ditames impostos pela razão, graças à sua natureza bissexual. Este tema foi recuperado posteriormente pela Ficção Científica da segunda metade do século XX. O melhor exemplo é a obra *The Left Hand of Darkness* (1969), de Ursula K. Le Guin. Uma obra que, para além de um apreço literário reflectido sobre a forma de exegese por autores como Harold Bloom, tem inspirado os Estudos de Género, principalmente algumas correntes feministas críticas dos moldes que regem a sociedade actual, imaginando alternativas possíveis.

269

Através de uma abordagem que Eliade não hesita em qualificar como tratada sempre de um ponto de vista de um hermafroditismo mórbido e até satânico como, por exemplo, em Aleister Crowley. Para o autor romeno, como em todas as crises espirituais da Europa, também aqui se encontra uma degradação do símbolo, impossibilitando-se desta forma a sua apreensão metafísica.

270

É importante enfatizar que somente a androgenia ritual servia de modelo. As crianças nascidas com sinais de hermafroditismo eram levadas à morte pelos próprios progenitores.

271

Segundo Marie Delcourt, a androginia simbólica deveria possuir um valor positivo e benéfico: "chacun de deux sexes recevant quelque chose des pouvoirs de l'autre."

No Romantismo alemão, o Andrógino era idealizado enquanto tipo de homem perfeito do Futuro. Amigo de Novalis, o médico alemão Ritter esboçou nos seus *Fragmentos do espólio de um jovem médico*, uma teoria do Andrógino com vista à descrição de uma Humanidade por si imaginada, servindo-se para o feito da terminologia alquímica – o Rebis. Destaca-se igualmente o nome de Franz von Baader, particularmente atento ao tema do Andrógino, apoiando-se em Johann Grichtel e Jakob Böhme. A temática é infinda e tem sido constantemente retomada até à actualidade por escritores como Robert Musil, em *O homem sem qualidades*, e Herman Hesse, em *Demian*, entre outros.

4.Conclusão

Os ritos, os cultos e as especulações cosmogónicas da Antiguidade Clássica traduzem uma aspiração comum à Unidade, um sonho de regeneração e uma ambição de perenidade. A figura do Hermafrodita traduz esta aspiração e os seus reflexos encontram-se espelhados na filosofia dos estóicos, na gnose, nas revelações de Hermes Trismegisto, nos comentários místicos e nos escritos dos filósofos clássicos, na magia e ainda nos ensinamentos propostos pela Alquimia. Um andrógino primevo simboliza a união das partes complementares e a unidade original a que o mundo talvez retorne um dia, um sonho de unidade primordial, congregado por esta imagem fortemente enraizada no inconsciente e que consigo porta um enorme valor cosmológico. O *Poimandres* de Hermes, descreve o Nous como a forma arquetípica, o princípio originado no princípio infinito. O Nous é andrógino e existe enquanto Vida e Luz, correspondendo à noção de Inconsciente Colectivo, sendo andrógino também pelo facto de incluir opostos, como aqueles que se observam nos mitos de criação. O Inconsciente é o primordial, tal como afirma Yvette K. Centeno ao citar B.C. Sproul.[272]

Segundo Jung, cada arquétipo é na sua essência um factor específico desconhecido, assumindo por isso múltiplas formas que se encontram traduzidas nos contos, nos mitos e nos símbolos. Enquanto virtualidades estruturantes do psiquismo humano, os arquétipos, no seu conjunto, formam o Inconsciente Colectivo. Estes arquétipos manifestam-se através de imagens arquetípicas, primordiais, presentes nos mitos, nos contos e nas religiões, mas também na existência quotidiana. Neste sentido, um símbolo é uma realidade viva, efectuando uma ponte entre o Inconsciente e o Consciente. Serve

---

272

Yvette K. Centeno, *Literatura e Alquimia*, p.59.

de alimento ao Eu, afirma Yvette K. Centeno, que conclui o seu ensaio *O Símbolo, Forma «Impura»*, acrescentando que "enriquece-o, amplia-o, fá-lo participar de outra dimensão, a *outra* dimensão, a da alteridade pura em que o Eu por um lado se dissolve, por outro tem fundamento e raiz."[273] Na natureza colectiva dos símbolos assenta a razão da sua importância, e uma das suas principais características reside na espontaneidade com que emerge. Jung considera que não existem artistas capazes de criarem de forma consciente um símbolo. A intenção é um sinal e não um símbolo. Este último enquanto manifestação espontânea aponta para aquilo que não se conhece, para os domínios do Inconsciente. O símbolo provém de uma manifestação colectiva, primordial, germinada no Inconsciente. Aqui reside a sua atemporalidade. Na sua dimensão psicológica, os símbolos são instrumentos de imaginação comuns a toda a Humanidade.

O mito do Andrógino acompanha a humanidade há vários milénios. Uma resposta possível à questão de Ésquilo, que serve de epígrafe a este artigo, pode ser a seguinte: o mito aqui abordado provém de muito longe no espaço e no tempo, tem origem na Pré-História.[274]

---

273 *Ibidem*, p.61.

274 Mircea Eliade, *Mefistófeles e o Andrógino*, p. 101.

REFERÊNCIAS

CENTENO, Yvette K. – *Literatura e Alquimia*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

DAVISON, Sven – *The Plastic Ideal: The Andrógyne In fin de Siècle Occulture*. In *Ashé,* Vol. 4, Number 1. Hulls Cove: Lulu Press, 2005.

DELCOURT, Marie – *Hermaphrodite: mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

DELLILE, Damien – *Queer Mysticism: Elisàr von Kupffer and the androgynous reform of art*. In *Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research*. Helsinki: The Birch and the Star – Finnish Perspectives on the Long 19th Century, 2014.

ELIADE, Mircea – *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea – *Tratado da História das Religiões*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.

EVOLA, Julius – *A Metafísica do Sexo*. Lisboa: Editorial Vega, 1993.

JUNG, Carl Gustav – *Mysterium Coniunctionis*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

JUNG, Carl Gustav – *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

PAGLIA, Camille – *Personas Sexuais – Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*. Lisboa: Relógio D'Agua, 2007.

PLATO – *The Symposium*. London: Penguin, 2005.

ROCHA, Lígia Maria Moreira Fernandes da – *Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – contributos para uma estética educacional*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Educação orientada pelo Professor Doutor Alberto Filipe Ribeiro de Abreu Araújo e pela Professora Doutora Professora Doutora Maria de Fátima Lambert Alexandrino Alves de Sá e apresentada no Instituto de Educação da Universidade do Minho, na especialidade de Filosofia da Educação.

ZOLLA, Elémire – *The Androgyne: Reconciliation of Male and Female*. New York: Crossroad Publishing Co, 1981.

ALCHEMY AND OTHER ESOTERIC TRADITIONS IN SURREALIST ART

M.E. Warlick, (University of Denver)[275]

Abstract
Esotericism was a fundamental influence on Surrealist art. Alchemy was theme in the early psychoanalytic theories of Herbert Silberer and later, C.G. Jung. The alchemical revival was also fueled by publications of the mysterious adept, Fulcanelli, who drew connections between alchemy and medieval Paris, and E.A. Grillot de Givry, who reproduced traditional illustrations of alchemy from multiple esoteric paths. André Breton's call for the "Occultation of Surrealism" in the *Second Manifesto* (1929) inspired further explorations of these forgotten traditions. From the 1930s through the 1960s, the Surrealist artists experimented with visual traditions of alchemy, witchcraft, tarot, palmistry, and astrology. This paper will survey esoteric Surrealist art, including works by Max Ernst, Salvador Dalí, Brassaï, Victor Brauner, Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo and René Magritte.

Keywords: Surrealism, Art, Esotericism; Alchemy, Occult

275

Professor, European Modern Art, University of Denver, Colorado, USA me.warlick@du.edu

Towards the end of 1922, Max Ernst painted *A Rendezvous of Friends*, a group portrait that includes many of the writers and artists who would come to be known as the Surrealists. André Breton stands at the top right, wearing a red cape and pointing to a celestial apparition.[276] At the outer edges and lower center are the Robert Desnos, René Crevel, and Benjamin Péret, three men who had proven the most adept at falling into trance states during their recent experiments with seancés and hypnotism. Founding members Louis Aragon and Paul Éluard stand at the center left, on either side of the Italian Renaissance painter, Raphael, while Éluard's wife, Gala, stands at the far right, beside a statue of Giorgio de Chirico. Raphael's *School of Athens,* is undoubtedly invoked here, a painting in which Greek philosophers are portrayed as Raphael's artist friends, and many valid interpretations have been offered to explain the details of Ernst's painting. In my opinion, however, Ernst, who is seated at the lower left on the lap of Fyodor Dostoyevsky, is making a reference to a tradition of esoteric imagery drawn from the realm of astrology, that is, the "Children of the Planets."

Several series of these prints remain, from both the Italian and the Northern Renaissance, in which each of the seven ancient planets -- the Sun, the Moon, Mercury, Venus, Mars, Jupiter and Saturn -- ride in the sky above their "Children" on earth, whose lives they influence. The planet Mercury is most significant as a comparison to Ernst's painting, as his "Children" were the painters, sculptors, writers and scholars. The Roman god Mercury was related to the Greek god Hermes, and thus by extension to legendary founder of Egyptian alchemy, Hermes Trismegistus. Through this chain of associations, Ernst is signaling a new hermetic direction for the Parisian Dadaists, one in which esoteric philosophies would play a significant role.

The following year, Ernst painted *Of This Men Shall Know Nothing*, 1923.[277] On the back of the painting Ernst inscribed its various motifs, explaining that the round circle at the top was the sun, whose colors and shape duplicate that of the smaller earth below, hidden behind a severed hand. Below the sun is the yellow crescent moon, and two horizontal sets of legs, joined together at the genitals. Ernst copied below a diagram from a book on astronomy of the various phases of the moon during an eclipse, which

---

276 Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

277 London, Tate Britain.

from the point of view of the earth, is a time when the sun and the moon appear to merge together.

These symbols are a central part of alchemical lore, where the sun, often represented by a King, and the Moon, often represented by a Queen, make love to produce their child, the Philosophers' Stone, which is a catalyst that enables the alchemist to transform physical matter.[278] Ernst interest in alchemy had been initiated by reading a book by Herbert Silberer, [279] a Viennese psychoanalyst who, long before Carl Gustav Jung, established a parallel between psychological process and the mysterious narratives of alchemical texts. Ernst inscribed the painting to André Breton, and it remained in his collection for many years.

In 1928, in novel *Nadja,* Breton recounted how Nadja, whose self-portrait was illustrated in the novel, was able to analyze the symbolic aspects painting without having met Max Ernst, and Breton ascribed to her, and to all women in fact, a greater sensitivity to intuition and to the powers of clairvoyance.[280] Breton also illustrated in that novel photographs of a Madame Sacco, a psychic whom several of the surrealists had visited, and of Robert Desnos, who had proven to be one of the most adept at falling into a dream state during their earlier experiments with hypnosis, trace and séances during the fall and winter of 1922.

In October of 1923, the periodical *Litterature* published a graphic chart designed by Breton and Desnos, entitled "Erutarettil," which is literature spelled backwards, to celebrate the group's favorite writers and philosophers whose importance is indicated by the size of the typescript spelling their names.[281] At the upper left corner, they included the names of several alchemists, including Hermes Trismegistus, Ramon Llull, and Nicolas Flamel, the most famous alchemist of the city of Paris. The German magician,

---

278

An overview of the early development of the Surrealists' interest in alchemy and Max Ernst's roll in that process can be found in M.E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth* (Austin, TX: University of Texas Press, 2001), 61-104. See also M.E. Warlick, "Surrealism and Alchemy," in *Art and Alchemy: The Mystery of Transformation,* (Munich: Hirmer Verlag, 2014), 158-175, an exhibition catalog of the Museum Kunstpalast, Düsseldorf. See also Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult* (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2014).

279

Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*. (Vienna: H. Heller, 1914).

280

André Breton, *Nadja* (1928), (Paris: Gallimard, 1963).

281

André Breton and Robert Desnos, "Erutatettil," *Litterature*, n.s. no. 11/12 (15 October 1923): 24-25.

Cornelius Agrippa von Nettesheim, is also included. Among the rich diversity of these previous authors, it is significant that they included these esoteric philosophers, even during the earliest days of the movement.

As Surrealism developed throughout the 1920s, several publications contributed to their growing interest in esotericism. In 1926, the mysterious adept Fulcanelli published his *Le Mystère des cathédrales* with the help of his young apprentice, Eugène Canseliet, who became one of the most important alchemical theorists and practitioners in France throughout most of the twentieth century.[282] Fulcanelli, who real identity has been debated, claimed that the sculptural decorations on many of the French cathedrals, including Notre Dame in Paris, and other medieval structures, were in fact mysterious symbolic details of alchemical mysteries, although some of the esoteric details had been lost due to restorations following the French Revolution. Fulcanelli identified a figural sculpture on the central trumeau of the main portal of Notre Dame as "Lady Alchemy," a personification of alchemical philosophy. He also praised the Parisian alchemist, Nicolas Flamel, who supposedly had been successful at producing silver and gold. Fulcanelli's second book, *Les Demeures philosophales*, published in 1930, gave additional examples of the rich alchemical symbolism in medieval sculpture and architecture.

Equally influential, especially for the rich diversity of esoteric imagery that would appear in later Surrealist art, was E. A. Grillot de Givry's *Le Musée des sorciers, mages et alchimists*, a book profusely illustrated with references to a wide variety of esoteric traditions, including three chapters on alchemy.[283] The frontispiece of this book illustrated the alchemical Androgyne, a figure whose balanced fusion - half King and half Queen - holds their symbols of the Sun and the Moon, while standing on the dragon of primal matter from which they arose. Two small trees at either side of the Androgyne, with blossoms of the sun and the moon, indicate the attainment of gold and silver.

282

Fulcanelli [pseud.], *Le Mystère des cathédrals et l'interprétation ésotérique des symbols hermétiques du Grand-Oeuvre* (1926), trans. Mary Sworder. (London: Spearman, 1971). He later published *Les Demeures philosophales et le symbolism hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésoterisme du Grand-Oeuvre* (1930), revised edition augmented by Eugène Canseliet. (Paris: Pauvert, 1965). Canseliet died in 1982.

283

Emile Angelo Grillot de Givry, *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes* (Paris: Librairie de France, 1929).

There is no doubt that the Surrealists knew this publication and its imagery. Two illustrations from an alchemical manuscript were reproduced in color in the book. This eighteenth century manuscript of Abraham the Jew in the collection of the Bibliothèque Nationale in Paris, was thought to have descended from the mysterious manuscript found by Nicolas Flamel in the fourteenth century which prompted his trip to Spain to find an adept who could translate its enigmatic symbolism. Robert Desnos, who by 1929 was more closely associated with the break-way group around Georges Bataille, wrote an article for the Belgium periodical *Documents*, in which he illustrated two additional illustrations from this manuscript, within a broader discussion of the alchemical sites within his childhood neighborhood of Paris, the fourth arrondissement. Desnos also cited Grillot de Givry as one of his sources.[284] One of these illustrations showed a fight between the gods Mercury and Saturn (with an hour glass on his head). In the "Second Manifesto," André Breton, referred to this same illustration, and called it *the* Surrealist picture, emphasizing the word "the" with italics in his text.[285] Breton also called the "profound occultation of Surrealism,"[286] comparing the goals of the surrealists to those of the medieval alchemists and equating the transformative powers of the Philosophers' Stone to the power of the human imagination. Other images from Grillot de Givry clearly inspired Surrealist artists, such as Salvador Dalí. In his painting of the *Six Apparitions of Lenin on a Piano*, 1931.[287] Dalí adapted a print by Franz van der Wyngaert illustrated by Grillot de Givry of a peg-legged sorcerer playing an instrument constructed with live cats, who howl when the sorcerer's apprentice pulls their tails. The musician is accompanied by a bizarre assortment of animals following the musical score from their books of magic, or grimoires.[288]

284

Robert Desnos, "Le Mystère d'Abraham Juif," *Documents* 5 (1929): 233-237.

285

André Breton, "Second Manifesto of Surrealism," in *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010), 119-187, esp. 175.

286

Breton, "Second Manifesto," 178.

287

Paris, Musée National d'Art Moderne.

288

Grillot de Givry, *Le Musée,* fig. 109. Dalí's painting of *The Alchemist*, 1962, was based on another illustration from Grillot de Givry, see Warlick, "Surrealism and Alchemy," 164-165. Dalí's source for this painting was discovered by Anita Hachmann. See also M.E. Warlick, "Alchemy, Surrealism and the

The profuse illustrations throughout Grillot de Givry's text reference the traditions of witchcraft, magic, tarot cards, palmistry, divination, physiognomy, and fortune telling. These illustrations provided evidence that many important artists of the past, including Hieronymus Bosch, Pieter Breughel the Elder and Francisco Goya, had also been influenced by these esoteric fields. The diversity of these pursuits illustrated in Grillot de Givry's text undoubtedly contributed to the diversity of esoteric references that can be found in surrealist art and literature following its publication.

In 1928 Louis Aragon and André Breton, wrote an essay celebrating the "Fiftieth Anniversary of Hysteria" illustrated with Charcot's photographs of hysterical women from a Parisian mental hospital.[289] They claimed that the best representation of hysteria was to be found in the 1922 silent film, *Häxan*, or *Sorcellerie au travers les âges* (*Witchcraft through the ages),* a documentary film on the history of witchcraft, directed by the Danish filmmaker Benjamin Christensen, who himself played the devil. One of the most hilarious scenes, but at the time deeply shocking to the general public, occurs when hysteria breaks out in a convent due to the devil's intervention. This film was banned soon after its release, but it is certain that the surrealists saw it during a showing in Paris in the mid-1920s. In the end of the film, comparisons are made between the Inquisition's persecutions of witches and practices for treating women in contemporary mental institutions, which Breton had criticized in the "Second Manifesto." This is one of many instances in which an esoteric tradition, specifically here witchcraft, could be approached through the lens of contemporary psychoanalysis as a key to unlocking the mysteries of the human unconscious.

In 1933, the Hungarian photograph Brassai photographed the city of Paris at night, combing the darkness for mysterious sites which were visited by the surrealists during their random walks around the city.[290] Several of his photographs include the Tour St. Jacques, the only remaining remnant of the church of St. Jacques de la Boucherie, where the alchemist Nicolas Flamel and his wife Pernelle had been buried. In one

---

Putrefaction of War," in *Esotericism, Religion and Politics*, ed. Arthur Versluis, Lee Irwin, and Melinda Phillips (Minneapolis, MN: North American Academic Press, 2012), 235-255, esp. 239-243.

289

André Breton and Louis Aragon, "Le cinquantenaire de l'hysterie: 1878-1928," *La Révolution surréaliste* 11 (March 1928): 20-21.

290

Brassaï, *Paris by Night* (Boston: Bulfinch Press, 2001).

photograph, the Tour St. Jacques is seen in the distance behind a gargoyle on the tower of Notre Dame Cathedral. Brassaï also photographed a fortune teller, who reads a lady's palm and in a second photograph she lays out a tarot card reading, beside a crystal ball. Grillot de Givry had illustrated several paintings of fortune tellers, including the more famous ones by Caravaggio.

References to tarot cards appear in the works of several artists. The British surrealist, Leonora Carrington, painted a portrait of Max Ernst while they were living together in the south of France shortly before WWII.[291] She based her image on the Hermit card, number IX of the Major Arcana cards (the most powerful cards in a tarot deck), with strong similarities to the card from the Rider Deck, produced in 1909 by Pamela Colman Smith and A.E. Waite, members of the English group, The Golden Dawn. Both images contain a man holding a lighted lantern and wandering within a frozen landscape.

Tarot imagery can also be identified in the works of the Romanian artist, Victor Brauner. He based his 1947 painting of *The Surrealist*,[292] on major arcana card of the Bateleur, or Juggler, called The Magician in more modern decks. There are associations in this card between the tarot and alchemy, as the magician has on his table symbols of the four alchemical elements, earth (coins), air (sword) water (cups), fire (the wand he holds), which is a symbol of the ability to draw down cosmic forces to accomplish magic.[293]

There are other examples of different kinds of esoteric imagery, but of particular interest is the work of Dr. Charlotte Wolff, who was photographed by Man Ray.[294] Wolff was a German Jewish physician who fled to Paris when Hitler came to power. Because she could not practice in France as a physician, she made a living reading the palms of famous people, including those of André Breton, the poet Paul Eluard and Marcel Duchamp, among others, which she illustrated in her 1935 article on her methods that

---

291

Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, 162-163.

292

Venice, Peggy Guggenheim Collection.

293

Warlick, "Surrealism and Alchemy," 166-167. See also Verena Kuni, *Victor Brauner: der Künstler als Seher, Magier, und Alchimist: Untersuchungen zum malerischen und plastichen Werk, 1940-1947* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995).

294

M.E. Warlick, "Charlotte Wolff: Palmistry as Portraiture," in *Surrealism, Occultism and Politics* ed. Daniel Zamani, Tessel M. Bauduin, and Victoria Ferentinou, forthcoming.

appeared in the surrealist periodical *Minotaure*.[295] She used Vaseline and powdered black copper oxide or dioxide to create the prints of her sitters' hands. Her goal was to determine a person's psychological makeup and character by an examination of the shape and the lines of the hand. While she often claimed that she was not a clairvoyant and that her approach was completely scientific, she certainly based much of her analysis of hands on the theories, terminology and planetary associations of traditional palmistry.

Many of these works appeared in the wake of the Second Manifesto, in which André Breton called for the "profound occultation of Surrealism."[296] Scholars have debated the meaning of his use of the word "occultation," but at least in part he was encouraging continued involvement in esoteric pursuits. He also compared the goals of the surrealists to those of the medieval alchemists, equating the transformative powers of the Philosophers' Stone to the power of the human imagination. Throughout the decade of the 1930s references to esoteric themes appeared in the works of a variety of visual artists and writers within surrealist circles.

When many of the surrealists returned to Paris after World War II, esotericism continued to flourish as evidenced by the 1947 exhibition of Surrealism at the Galerie Maeght, organized by Breton and Duchamp, which incorporated references to tarot cards, esoteric books, astrology, and alchemy.[297] Kurt Seligmann published his *Mirror of Magic,* 1948, which examined alchemy and other esoteric traditions. Like the earlier publication of Grillot de Givry, Seligmann's book was profusely illustrated with woodcuts and engravings that he had collected, some of which had appeared in earlier surrealist periodicals.[298] Like Max Ernst, Breton would continue a life-long interest in alchemy, especially after Breton met René Alleau, president of the *Société Alchimique de France* and Fulcanelli's disciple, Eugène Canseliet during this time.

295

Dr. Lotte Wolff, "Les révélations psychiques de la main," trans. Pierre Klossowsky, *Minotaure,* 6 (Winter 1935): 38-44.

296

Breton, "Second Manifesto," 178.

297

Bauduin, *Surrealism and the Occult,* 158-179.

298

Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic* (New York: Pantheon Books, 1948).

Several women surrealists, including Leonor Fini[299] and Ithell Colquhoun,[300] were drawn to alchemy and to other esoteric practices. While Leonor Fini resisted the surrealist label, she knew and exhibited with many members of the group, including Max Ernst, who gave her a copy of his most alchemical collage novel, *Une Semaine de bonté*.[301] She also owned a copy of Grillot de Givry's *Le Musée*. During the war, she had remained in Europe, taking refuge on the small island of Giglio with Sanislao Lepri, where she was inspired by finding a tangle of bones, shells, plants and roots on the beach in the aftermath of a violent storm. To her, these still life elements represented the cycle of death and rebirth. Plants and roots span the lower third of one of her most alchemical paintings, *The Ends of the Earth*, 1948,[302] in which a blond woman rises from a dark lake. The skulls of three animals float around her and each of these figures has a mirrored reflection in the stagnant water below. For Fini, the woman was more than a self -portrait, but a representative of the power of the eternal feminine to rise above the cataclysm.

This image recalls the alchemical stage of *Nigredo*, or blackness, and process of putrefaction that must occur in the vessel. In an engraving originally published in J.D Mylius's *Philosophia reformata*,[303] this stage of the work is represented with a skeleton who holds a crow above a blackened sun. In the *Donum Dei* series, putrefaction is represented by the King and Queen entwined together as they dissolve within the blackness of the vessel.[304] This stage must occur before the purifying process of *Albedo*,

---

299 M.E. Warlick, "Alchemy, Surrealism and the Putrefaction of War," 244-246.

300 Ithell Colouhoun, *I Saw Water: An Occult Novel and Other Selected Writings*, ed. with introduction and notes by Richard Shillitoe and Mark S. Morrisson (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2014.

301 M.E. Warlick, "Max Ernst's Alchemical Novel: *Une Semaine de bonté," Art Journal*, 46 (Spring 1987): 61-73.

302 Switzerland, private collection.

303 J. D. Mylius, *Philosophia reformata, (*Frankfurt: Lucas Jennis, 1617). See Jacques van Lennep, *Alchimie* (Brussels: Crédit Communal, 1984), fig. 186.

304 From the *Donum Dei* series in a seventeenth-century manuscript at the Bibliothèque de l'Arsenal, illustrated in Alexander Roob, *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism* (Cologne: Taschen, 1997), 444.

or whitening can begin, followed by the passionate conjunction of *Rubedo*, or reddening, which reunites the couple.

Fini's image also recalls an illustration included in Éliphas Levi's *Histoire de la Magie*, in which "The Magical Head of the Zohar" was divided into light and darkened halves to represent the active and passive forces of the cabalists.[305] Originally published in 1860, French and Italian reprints of Levi's book were published in 1922. Also similar is an early photograph of André Breton in a flooded room, where his face is half submerged and reflected in the dark waters below.[306] Such correspondences between alchemical and cabalistic imagery undoubtedly also evoke comparisons to the desired permeability between the conscious and unconscious mind.

Many of the women artists of surrealism seemed particularly drawn to alchemy and other mystical paths. A probably source of inspiration were the writings of Carl Gustav Jung, who had discovered alchemy in the late 1920s and devoted much of his later life to the study of its philosophy and imagery.[307] The influence of Jung is controversial, not only among historians of alchemy who object to his commandeering of alchemical principles to tidy explanations of his own psychoanalytic theories. But his theories were also problematic to many of the Surrealists, and not only because of their adherence to Freudian theory. Still, references to his works can be found among the surrealists and their associates, including Charlotte Wolff and Kurt Seligmann.

Leonora Carrington read Jung in the late 1950s and early 1960s while living in Mexico and working closely in their "alchemical kitchens" with Remedios Varo and Kati Horna.[308] Carrington adapted alchemical imagery to proto-feminist aims. Part of Jung's appeal for these women artists may have been his emphasis on the alchemical feminine, concepts he gathered under the term, "Soror Mystica," or mystical sister, which he interpreted as the female anima of the male psyche. These artists transform the concept

---

305 Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, 78.

306 *André Breton, La beauté convulsive* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1991), 49, an exhibition catalog.

307 Deirdre Bair, *Jung: A Biography* (Boston: Back Bay Books, 2003).

308 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art* (Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2004).

into to a symbol of feminine power, inspired as well by Robert Graves, *The White Goddess*. Varo was also influenced by the esoteric philosophy of G. I. Gurdjieff and his associate, the Russian mystic P.D. Ouspensky, as seen in many of her paintings in which celestial forces are channeled down to earth.[309] In Varo's *Creation of Birds*, of 1958, an androgynous figure with the head of an owl uses a prism to draw celestial light from a star. A double egg-shaped alchemical vessel also channels astral forces to create the paint used by the figure to draw birds that subsequently spring to life.[310]

In the painting, *Maria the Jewess*, Carrington paid tribute to one of the earliest alchemical philosophers and practitioners of late antiquity, also known as Maria the Prophet.[311] Maria's teachings are known through the writings of Zosimos of Panopolis, who praised her insights and her designs of laboratory vessels. In an engraving originally published in Michael Maier's *Symbola aurea mensae*,[312] Maria points to two circulating vessels above and below a small hill which represent the alchemical maxim, "As Above, So Below," underscoring the influence of the planets on the production of metal within the earth. In Carrington's painting, Maria merges with the masculine alchemical lion and touches a magical or astrological circle. The painting also includes vessels and furnaces, other strange hybrid animals, and three wise men who may have arrived to celebrate a nativity. The painting is typical of the way Carrington often fused symbols from a variety of sources in her own very personal adaptations.

The growth of esoteric content in surrealist art during the post-World War II period deserves more extensive scholarly attention. Even one the most revered members of the movement, the Belgian Surrealist René Magritte, can be analyzed in this light. Magritte had been in Paris from 1926-1928, when surrealist interest in alchemy was growing. Soon after he painted *The Six Elements* (1929), a painting owned by André Breton.

309

Tere Arcq, "In Search of the Marvelous," in *Five Keys to the Secret World of Remedios Varo* (Mexico City: Artes de Mexico, 2008), 19-87.

310

Warlick, "Surrealism and Alchemy," 168-170.

311

Gloria Orenstein, "The Chrysopeia of Mary the Jewess: Leonora Carrington's Surrealist Alchemical Tractate," *Cauda pavonis* 19.2 (Fall 2000), 1-8.

312

Michael Maier, *Symbola aurea mensae duodecim nationum* (Frankfurt, Lucas Jennis, 1617). See M.E. Warlick, "Philosophic Mercury: Evolution of the Alchemical Feminine," in *Esotericism, Art and the Imagination*, ed. Arthur Versluis, Lee Irwin, John Richards and Melinda Weinstein (East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2008), 67-90.

Magritte often painted objects formed by the traditional western alchemical elements, including fire and air, but in this work he added the Chinese alchemical elements of wood (forests) and metal (silver bells). Master of the unexpected, Magritte portrayed objects as if undergoing metamorphosis, such as a metal tuba on fire. He painted *Homesickness* in 1941 during the war.[313] A winged man looks out upon a city from a bridge, while a golden male lion rests beside him. Perhaps this painting is reminiscent of those calmer days in Paris long ago. Winged men in alchemical emblems often signify the god Hermes/Mercury, and by extension Hermes Trismegistus, alchemy's founding father, while the lion represents the fixity of masculine Sulphur, which eventually can be transformed into gold.

In later works, his alchemical references can be more cryptic, as in the *Empire of Light*, 1952,[314] in which day and night merge as a symbolic reflection of the Chemical Wedding of the Sun and Moon. This passionate conjunction reflects a unification of opposites, mirroring the Surrealist quest to eliminate the perceived distinctions between the conscious and unconscious mind and answering Breton's call in the *Second Manifesto* for the "Occultation of Surrealism."

The extent of the influence of esotericism on surrealist art continues to be revealed in the work of many scholars, as the evidence of its fundamental importance continues to grow. Clearly many of these esoteric fields appealed to the Surrealists because of their apparent opposition to repressive religious and scientific traditions. Many of these long-lost philosophies were being newly interpreted in the early twentieth century as holding keys to uncovering the mysteries of the cosmos, both in scholarly arenas and within popular culture. Alchemy was especially important to Surrealism because of its goal of imaginative transformation and its passionate resolution of opposites -- male and female, the sun and the moon, the conscious and unconscious mind. There is no doubt that esoteric philosophy played an important role in the formation of the surrealist movement and throughout its evolution. The extent of the influence of esotericism on Surrealist art adds an important chapter to the broader history of esotericism throughout the twentieth century.

---

313 Private collection.

314 Venice, Peggy Guggenheim Collection.

THEOSOPHIC ART AND THEOSOPHIC AESTHETIC IN HUNGARY – IN TEN YEARS, IN THE ASPECT OF THE THEOSOPHICAL SOCIETY JOURNAL (1912–1928)

Anna Váraljai

Abstract:
Examining the work of arts of the beginning of 20 th century we have to analyse not only its interpretation, but the ways of various experiences, different type of recognition, and the colorfoul articulation to. Talking about the theosophic artworks, we meet with a part of piece of arts, wich needs more than the standard method of the arthistorical practice and the way of analysing the interpretation. In my presentation I will approach a a set of artworks trough the popular theosophical doctrines. *Theosophy,* a very popular contemporary periodical of the Hungarian Theosophical Socieity, is my primary source in my research. Reading these publications you can define a theosophic aesthetic. This is a „hibrid" aesthetic, which is characterised by scientific, artistic and spiritual representation of reality at the same time. In my presentation I'll introduce in this kontext the most famous hungarian theosophic artists: László Mednyánszky, Tivadar Csontváry Kosztka, Dezső Rózsaffy, Róbert Nádler, Viktor Olgyai and some of the artists of the artist's colony of Gödöllő.

Palavras-Chave: Arte; Teosofia; Esoterismo Ocidental; Hungria

"It is in the divine nature of man to behold beauty without end."[315]

I am an art historian and I teach aesthetics and art history at the Department of Philosophy of the University of Szeged, Hungary. I specialize in 20th century Hungarian art and modernism. I started to deal with theosophy about a year ago when I found several references to the Hungarian Theosophical Society in the legacy of the artist I am currently writing a monograph about. It was only after this finding that I realized how many of the artists of the early 20th century shared a metaphysical, mystic and occult interest, a source of inspiration, which is detectable in their artwork and thus enables us to document connections.[316] The effort to find rational explanation for phenomena believed to be occult is a sign of a paradigm shift, which is an important part of the history of human thinking regardless of the value we assign to it today. The aim of the attempt to unify all fields of human thinking is to synthetize the broken duality of a higher soul and reason by developing a "view of life, a way of life, an spiritual attitude." Although spiritism has a negative undertone to it, researchers of the oeuvres cannot ignore these facts for the sake of completeness.[317] In my presentation I will show what a unique version of theosophy was cultivated in Hungary and how it appeared in fine arts. I will only refer to artists with a documented interest in theosophy. I used manuscripts and articles of the *Theosophical Society Journal* (*Teozófia,* hence: *TSJ*) as primary sources to prove that there was a typically Hungarian theosophical aesthetics different from international "trends."

The International Theosophical Society was officially formed in New York City in 1875 by Helena Petrovna Blavatsky and Henry Steel Olcott with the aim of renewing humanity in despair with the help of spiritual philosophies and most importantly eastern religions. Their success among intellectual and artistic circles was a result of the fact

---

315

Helena Petrovna Blavatsky, In *Theosophical Society Journal*, 1922/12, 16.

316

For more on this subject in Hungary cf. Katalin Keserü: Conversio a modern képzőművészetben. Teozófus művészet (Conversion in Modern Art. Theosophical Art), In Arion könyvek 1. *Conversio,* 39.

317

See more on this in Eszter Tarjányi: *A szellem örvényében – A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai (The Whirlwind of the Spirit – Connections of Mesmerism, Necromancy and Theosophy to Art in Hungary)*, Budapest, Universitas, 2002.

that they put emphasis on knowledge rather than faith – a kind of esoteric knowledge, to be exact. In Hungary it was Aladár Madách[318] who first introduced the doctrines of theosophy and compared them with spiritism in the introduction of a book he translated based on information from the English periodical *The Theosophist*. The founder of the Hungarian Theosophical Society was Isabel Cooper Oakley[319] who visited Hungary in 1905. Soon gnostic theories became fashionable beside theosophy: Jenő Henrik Schmidt [320] gnostic thinker held popular lectures in Akadémia Cafe in Budapest frequented by renowned artists of the era. Members of the Sunday Circle (a group of influential philosophers in the 1910s), among others György Lukács and Béla Balázs[321] were not averse to conceptions of theosophy either. The fact that the 1909 Theosophical World Congress with speakers Annie Besant and Rudolf Steiner was organized in Hungary shows the general popularity of the movement. *TSJ*, the periodical of the Hungarian Theosophical Society was first published in 1912 and appeared more or less regularly up until 1933 when the society dissolved.

The movement in Hungary was never free from national sentiments in spite of the internationality of the Society and this also showed in the visual arts with characteristic local hues. A fundamental attitude for all was to consider art – an entity both spiritual and material – as spiritual guidance. This meditative conception of images dates back hundreds of years in the form of Buddhist meditation images and prayers expressed as images (yantras, mandalas), which are the most ancient utterances of non-figurative art. A theosophical conception of images unifies Christian and Buddhist tradition: the Buddhist idea of a freedom from form and an imageless, merely spiritual existence

---

318

A.R. Wallace: *A gyakorlati spiritizmus védelmében (In Defence of Spiritist Practice)*, translation and appendices by Aladár Madách, Budapest, 1884. (*A* Defence *of Modern Spiritualism* (1874) by Alfred Russel Wallace)

319

She visited Hungary because the mysterious Comte de Saint Germain, who was thought to be the forerunner of theosophy, was allegedly of Hungarian origin, what is more, Oakley thought he was the natural son of Francis II Rákóczi. See more: Isabel Cooper-Oakley: *The Comte de St Germain. The Secret of the Kings*, Milano, 1912.

320

Cf. Dezső Kosztolányi: Brenner Józsefhez írt levele (A Letter to József Brenner), In Dér Zoltán: *Ikercsillagok (Twin Stars)*, Szabadka, 1980,76.

321

Cf. Béla Balázs*: Napló 1914–1922 (Journals 1914–1922)*, ed. Anna Fábri, Budapest, 1982.

similar to that of medieval Christian mysticism. When we examine these image functions it becomes clear that for a theosophist artist abstraction and dematerialization are the most suitable forms of expression. In their perception it is not only form but also colour that directly affects the soul. When Kandinsky[322] became interested in theosophy, he used Goethe's writings on the psychology of colours to prove the connection between the expressive power of colours and art.[323]

Abstract art as well as spiritualism emphasise seeing in the Dantean[324] sense – inner seeing rather than retinal seeing. For this reason, Henri Focillon in his *The Life of Forms in Art*[325] discusses spiritual art separately within the history of European art and describes abstract art and spiritualism with similar characteristics. These are the following: 1. A desire for a cosmic extension of images, 2. The theory of resonation, 3. The use of synaesthesia, 4. Sacred geometry and 5. The theory of duality.

1–2. The cosmic extension of images, a kind of monist,[326] vitalist approach was present in suprematism, Kandinsky's Klang theory and Hilma af Klint's[327] *Atom Series* as the result of Blavatsky's doctrine of cosmic energy. "Science does not examine substance

322

"Before the spirit is able to see, it has to reach inner harmony and the bodily eye has to go blind for all sensual illusions. Before the spirit is able to hear, one (the image) has to go deaf for rampage as well as for whisper." In Sixten Ringbom: *Transcending the Visible: the Generation of the Abstract Pioneers. The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890–1985.* Exhibition Catalogue of the County Museum of Art (Los Angeles), Abbeville Press, New York, 1985, Kandinszkij: *Reminiscence*, 1913, 130. This and *all translation mine* unless otherwise indicated.

323

For more see Sixten Ringbom op.cit.

324

„Oh, where do we stand from thee, great Dante, a Spirit who knows no expedience! We ought to be be lead by your example, who believes in eternity and divine justice." In István Kállay: *Ravennai mozaik (Mosaic of Ravenna)*, *TSJ*, 1925/1. 12.

325

Henry Focillon: *Vie des Formes,* Paris: Presses Universitaire de France, 1934.

326

A Hungarian reference: „The stone becomes a plant, the plant becomes an animal, the animal becomes a man, the man becomes a spirit, the spirit becomes god. It is the pneuma that gives life to all the kingdoms of nature as a monadic essence…" In Leona Szegedy-Maszák: *A monád (The Monad)*, *TSJ*, 1925/5, 74.

327

Cf. Lívia Páldi: Hilda af Klint, az absztrakció úttörője, *Artmagazin*, 2013/4, 8–13.

any more but force instead."[328] They were all interested in spiritualism, practiced meditation and studied the doctrines of theosophy. Malevich was also interested in scientific discoveries: he read Ouspensky's paper on space and time and studied theoretical writings on the 4th dimension along with occultist and numerologist texts. Frantisek Kupka corresponded with a Czech poet about telepathy and spiritualism and their possible extension to abstract ideas. In all instances it is inner cosmic, non-figurative elements that define new ways of abstraction. This new language was completed by the theosophical colour theory mentioned before.

3–4. Synaesthesia and sacred geometry were already studied by the Symbolist. Sérusier wrote about how geometric forms are pure products of the spirit. Baudelaire admired Wagner's Gesamtkunstwerks as perfect realizations of synaesthesia and compares his music to paintings with spiritual content. Walter Klein gave a lecture[329] titled "The Brotherhood of Arts" for theosophists in Budapest in which he talked about an intention to reunite different branches of art and Wagner who attempted to restore this ancient organic status. The synthetist art of the age is thus a symbol of unity. Kupka thought that the rhythmic power of geometry was the essence of nature and synaesthesia appears in his titles such as *Fugue in red and blue,* 1910. The Neoplasticist were also conscious of the sacredness of geometric forms and held the doctrines of theosophy exemplary for the exact depiction of cosmic relations.

5. Mondrian became a member of the Theosophical Society of Amsterdam in 1909. Some of his artwork is based on the oppositions of dualism such as male-female, light-darkness, spiritual-material. These oppositions are accentuated with the dominance of black and white and the rhythm of lines. His works are fundamental thoughts about nature, human life and the harmonic unity of differences.

Hungarian theosophist art mixes the above mentioned characteristics into a unique blend. While abstraction is common in general art history, gnosis is articulated on the

328

Annie Besant: A teozófiai eszmék lényege és terjedése, *TSJ*, January 1. 1912. 11.

329

TSJ, 1924/1, Hírek (News), 12.

thematic level rather than the level of forms in Hungarian art, which creates a local hue.[330]

Artistic and theosophical spirit went hand in hand,[331] which is proved by the number of artists among the members of the society and in the editorial board of their periodical. The artist Dezső Rózsaffy was editor-in-chief from 1912 to 1915 when he was appointed as director of the Museum of Fine Arts. The future leader of the society was Róbert Nádler, director of the Academy of Fine Arts and Viktor Olgyay, the most popular theosophist painter of the era and head of the graphic department at the Academy was a board member, too. Nádler and the gnostic doctrines he followed were especially influential in the Colony of Art Nouveau Artists in Gödöllő. The list of members is available from *TSJ*,[332] contemporary journals, correspondence and other sources such as the list of illustrators of the poet Jenő Komjáthy's volume A *homályból (Out of the Shade)*[333], which is a fine inventory of his intellectual fellowship: contemporary theosophist artists László Mednyánszky, Károly Ferenczy, Róbert Nádler, Aladár Kőrösfőy-Kriesch, and Sándor Nagy just to mention a few prominent names of Hungarian art history. Here you can see Álmos Jaschik's cover featuring Buddha on the left and the symbol of the theosophist serpent on the right.

The Hungarian Theosophical Society consisted of several divisions. The Apollo group was in charge of artistic issues, which were eloquently manifested in the first issue of *TSJ*: "Is there a place for art in the theosophical movement and if so what does it constitute? We see art in the service of religion as an interpreter to bring the doctrines of religion closer to people's spirit and soul. Art attracts people from the cold realm of

330

See more in Judit Koch: *Teozófiai gondolatok hatása a századelő művészetében (The Effect of Theosophical Ideas in the Art of the Early 19th Century)*, MA thesis, ELTE, Institute of Art History, 1991.

331

Jinarajadasa (theosophist, Sri Lanka, 1875 – United States, 1953) thought that every theosophist should engage in art since art is the expression of brotherhood. Thus it should be given space everywhere and we should encourage artists by understanding their efforts. Beauty is a manifestation of theosophy and art is a form of theosophy. In Pál Fekete: Mit várhatunk a művészettől? (What can we expect from art?) In *TSJ*, XVII./ 6.

332

TSJ, Budapest, 1912–1928.

333

Jenő Komjáthy: *A homályból (Out of the Shade)*, 2nd edition, Komárom, 1910.

mere practicality to a higher, warmer atmosphere … it is not a picture, a poem or a sculpture but the vibration from within that is real living art."[334]

Researchers found that theosophist and Buddhist artists in Hungary were oriented towards naturalism, especially landscape painting rather than abstraction and that they represented landscapes as bearers of pronounced spiritual content. They were mostly students of Simon Hollósy's private school in München,[335] who was a theosophist and a Buddhist and passed on his intellectual legacy to his students. Typically, none of them turned to avantgarde later on. In Hungary, avantgarde artists also relied on spiritual doctrines (see János Mattis Teutsch's *Soulflower (Lélekvirág)* series), but their source was not theosophy but Rudolf Steiner's anthroposophy. As Annie Besant described naturalist art in a 1912 issue of *TSJ*: "Nature dresses up a dunghill with ornaments of plants. Thus She covers it up from our eyes and at the same time nourishes and fertilizes the soil. This is how Nature works. A real artist, a naturalist artists works the same way. He veils the hideous and turns it beautiful… he will turn the last shabby shelter into the garden of eden…"[336]

Now I am going to discuss outstanding figures of Hungarian theosophical art and how theosophical doctrines appear in their works.

László Mednyánszky's painterly perspective was primarily not formed by theosophy but by Buddhism, which he took up in Paris. We can find various Buddhist references in his journals.[337] "His paintings are icons of the vertical between earth and sky and not of the European Renaissance tradition of depth, a perspective which connects the viewer with

---

334

Special appendix of *TSJ* by the Hungarian Theosophical Society, 1911. No date.

335

See more on this in Emőke Gréczi: Van-e csakra Máramaroson? (Is there a chakra in Máramaros?) In *Artmagazin* 13, 2015/8, 36–42.

336

Annie Besant: A teozófiai eszmék lényege és terjedése, In *TSJ*, 1 January 1912. 13.

337

Mednyánszky László naplója: szemelvények (The Journal of László Mednyánszky: Excerpts) [Edited, Foreword and Notes by Ilona Brestyánszky]. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960.

distance. They symbolize the difference between spiritual (sky) and bounded (earth).”[338] His limited use of colours and motifs almost reaches the level of abstraction, they are objectifications of his contemplative practice to achieve silence and build a bridge between the bounded and the boundless (see his painting *Endlessness*).

Tivadar Csontváry Kosztka coined his own colour theory and called it *sunway painting*[339] and his light colours are identical with the colours of the theosophical Trinity of the Spirit defined by Annie Besant. A decisive element of his theory is the proposition that energy exists as a principium.[340] Focillon’s vibration theory[341] appears in his vibrant blossoming trees of Upper Hungary and the Mediterranean (*The Great Tarpatak Valley in the Tatra Mountains,* 1904–1905). “God is a personality and he is present in each and every grain of the universe according to the understanding of pantheism…”[342]

Mystic theosopher Viktor Olgyay[343] was also a landscape painter. In his works (e.g. *Morning in the forest*) he studied the architecture of light with results similar to Buddhist visual tradition: the visualization of spiritual experience in an abstract system. The radiant light in his paintings is not merely a natural phenomenon but it is the flow of the spirit.

338

Katalin Keserü op.cit. 39.

339

On theosophical colour theory see Katalin Gellér: Teozófus színtan (Theosophical Colour Theory), *Enigma* 2003/35, 99–100.

340

Tivadar Csontváry Kosztka: Energia és művészet. A kultúrember tévedése (Energy and Art. The Mistake of Cultured Man), In Gedeon Gerlóczy – Lajos Németh (eds.): *Csontváry-emlékkönyv (The Csontváry Album).* Budapest: Corvina, 1976, 54–59.

341

On the theory of vibration in Hungary see Endréné Parragh: Rezgési elméletek a hindu filozófiában és pszichológiában (Vibration Theories in Hindu Philosophy and Psychology), In *TSJ*, 1925/5, 86–90.

342

Albert Spitzer: A teozófia viszonya a valláshoz, filozófiához és tudományhoz (How Theosophy Relates to Religion, Philosophy and Science), In *TSJ*, 1915/4, 132.

343

Zoltán Felvinczi Takács: Olgyai Viktor (Viktor Olgyai). *Művészet*, 1909, 8.

Elza Kövesházy Kalmár was the roommate of Dezső Mokry-Mészáros in Paris where she was introduced to theosophy. Her various dance compositions[344] reflect a symbolic content and her statuettes evoke oriental dance moves summoning the gods or warding off demons.

Imre Simay, another sculptor uses his ape representations to demonstrate that creatures at different stages of biological evolution carry the same substance and are related – thus he shows the unity of "all is one."

Dezső Mokry-Mészáros, the artist I am currently writing a monograph on, was a member of the Hungarian Theosophical Society from 1913.[345] In Hungary he was the only one to look for new formal solutions for the theoretical structure of theosophy.

His landscapes open up the world of strange planets: vibrant, cell-like creatures of the micro- and macrocosmos.[346] His paintings were also at display at the New Zealand Theosophical Exhibition.[347] His friendship and correspondence with Zoltán Felvinczi Takács[348] director of the East Asian Museum is another evidence for his interest in oriental philosophies. Mrs. Felvinczi commissioned him to create ceramics ornamented with Buddha figures and Buddhist symbols. In most of his work of theosophical inspiration the central motif is an eye painted in the sky – the organ of somebody who

---

344

Mária Bernáth: *Indomitable Movement. ~ (1876–1956), New Hungarian Quarterly,* 1988/112.

345

Cf. Anna Váraljai: Górcsövi Alakzatok: Mokry-Mészáros Dezső Mikroszkopikus Látványra Építő Munkáiról (On Dezső Mokry-Mészáros' Works Based on Microscopic Scenery), In *Művészettörténeti Értesítő*, 62/1 / 201, 83–98, and Anna Váraljai: Sokféle foglalkozás gyűjtője lettem… – Mokry-Mészáros Dezső művészete ("I have become the collector of many trades…" – *The Art of Dezső Mokry-Mészáros)*, In *Artmagazin*, 2016/1, 22–31.

346

For Hungarian references see Rudolf Steiner: *Makrokosmos und Mikrokosmos – Makrokozmosz és mikrokozmosz: nagyvilág – kisvilág: a lélek, az élet és a szellem kérdései (Macrocosm and Microcosm: Questions of the Soul, Life and Spirit),* Budapest: Genius, 2003.

347

See more on this in Dezső Mokry-Mészáros: *Életem (My Life)*. Manuscript, HOM. Local Historical Repository, inventory nr: 74.207.1.5. *Művészet*, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, ed. Károly Lyka, 1902

348

See the Repository of Herman Ottó Museum, Miskolc

develops himself a visionary – by which he perceives the wonders of cosmic phenomena and which becomes active once he reaches a superior existence beside his physical-spiritual-astral life. The essence of things opens up to this eye. (The motif also appears in works of Odilon Redon.) In addition to the spiritual eye he has two other recurring motifs: the serpent and the vision of Atlantis. In *The Secret Doctrine*[349] Blavatsky writes about a good and an evil serpent and the Initiated were also called *Nagas* or Serpents in ancient times. One of the main motifs in the seal of the Theosophical Society, a serpent biting his own tail is a symbol of eternity and the universe. *Atlantis* and *A Memory from Atlantis* appear in the title of a series between 1910 and 1915 of which we only know one piece from 1910.[350] Blavatsky, who loved the description of mythical places, and also Rudolf Steiner and Charles Leadbeater were keen to deal with the lost continent.

Coming to the end of my presentation it is just to ask if the works of the artists presented here are more than simple naturalist representations. Is it only their subject matter that suggests a pursuit for transcendence? In my opinion they recall an experience of togetherness that leads back to the origin of the world and help us to relive the oneness and mystery of human and nature. Theosophical art resembles the theosophical seal: "a symbol of the universe or Macrocosmos, a manifestation of Deity in space and time."[351] "The aim of superior, pure art is not to represent or document. Figurative art can satisfy the artist, lead him to a path of higher development and bring him closer to the visible in nature but it is unable to fulfill the task of elevation… Only art which feeds on the forces of spiritual life and creates a connection between the hidden part of nature, transcendence and the soul is capable of doing so…"[352]

349

Helena Petrovna Blavatsky: A jó és a rossz kígyó (The Good and the Evil Serpent), In *A titkos tanítás : a tudomány, a vallás és a filozófia synthesise (The Secret Doctrine),* Budapest, 1928, 117.

350

Dezső Mokry-Mészáros: *A Memory from Atlantis*, before 1910 (corrected in 1926), MNMM Kecskemét, cardboard, oil, 30.5 x 49.4 cm, inventory nr. 80.822.1.

351

Annie Besant: A Teozófiai Társulat jelvénye (The Seal of the Theosophical Society), In *TSJ*, 1915/4, 25.

352

Alfréd Reisch: Takách Béla képkiállítása (The Takách Béla Exhibition), In *TSJ*, 1918/7, 180.

It becomes clear in the lecture of the president of the Theosophical Society of Switzerland held in Budapest in 1924 titled Art and Theosophy that Hungarian theosophists of the 1920ies were not satisfied with naturalist representation any more. Details of the lecture are available from *TSJ*. He argues that "in their materiality fine arts are the most connected to earthly life out of all the branches of art." He therefore welcomes avantgarde ambitions as they bring us closer to a new stage of progress: astral perception, which is not content with traditional representations of the physical world.[353] He even transcends avantgarde when he says that the future is motion picture as unlike painting it is able to solve the problem of time. Colour language and line will be of greater importance than before, for as magical tools they will deepen the meaning of the picture: line, composition and arrangement will be part of a special knowledge for the placement of mystical concepts. This art will have a scientifically observed inner quality of harmony, will help medicine and will shake hands with science. And as the famous Hungarian novelist Mór Jókai prophesies: "With time the stage will be the home of magic shows with apparitions of spirits, changes of scenes and other wondrous phenomena so that church and theatre will replace one another […] and the stage becomes the chapel of mystery where one is faced with the elevated and the elusive."[354]

Hungarian theosophist art could not fulfill these prophecies at the coming of World War II. Time did not come to deliver new contents in new forms and their art remained within the confines of traditional representation. Even so I think this local phenomenon with its at once scientific and occult, sophisticated and lay attitude carrying the qualities of high art is worth our attention all the more so as its representatives "chose presentation over re-presentation and urged posterity to recreate art historical canon."[355]

---

353 Pál Fekete: Mit várhatunk a művészettől?(What can we expect from art?) In *TSJ*, XVII./ 6

354 Elza Alexy: A mi magyar prófétánk (Our Hungarian Prophet), In *TSJ*, 1926/7, 107.

355 Katalin Keserü op.cit. 39.

MUSIC, THE PHENOMENA OF THE UNIVERSE AND THE HUMAN BEING IN THE PYTHAGOREAN TRADITION
MÚSICA, OS FENÓMENOS DO UNIVERSO E O SER HUMANO NA TRADIÇÃO PITAGÓRICA

Isabel da Rocha[356] & Domingos Barbosa[357]

Resumo:
A palavra "estotérico" vem do Grego *esoterikos*, sendo o comparativo de *eso*, que significa "dentro de". Parece que esta palavra terá sido usada primeiro na obra de Luciano de Samósata.
Como área académica, o Esoterismo abarca campos de investigação que se centram no estudo de um vasto conjunto de movimento religiosos ou filosofias cujos membros em geral se separam das tradições e grupos estabelecidos. Ao longo dos séculos, autores têm especulado sobre a ligação entre música e cosmologia.
Nesta comunicação propomos examinar o trabalho de pensadores que se debruçaram sobre a relação entre a música e os fenómenos do universo e do ser humano, na tradição pitagórica, desde a Antiguidade clássica até ao Renascimento tardio, onde ocorreu o dealbar da revolução científica.

Palavras-chave: tradição pitagórica; esoterismo; cosmologia; música.

Abstract
The word "esoteric" comes from the Greek *esoterikos*, being a comparative form of *eso*, with signifies "within". This word seems to have been first used in the work of Lucian of Samosata.
As an academic field, Esotericism encompasses the areas of research that focus on the study of a vast array of religious movements or philosophies whose members in general distinguish themselves from established traditions and groups. Throughout the centuries, authors have speculated on the relationship between music and cosmology.
In this communication we propose to examine the works of thinkers who dealt with the relationship between music and the phenomena of the universe and the human being in the pythagorean tradition, from classical Antiquity to the late Renaissance, where the dawn of the scientific revolution occurred.

Keywords: music; pythagorean tradition; esotericism; cosmology

356
Composer & Alumna of Master of Music in Composition and Music Theory - ESMAE/IPP | isabelmariadarocha@gmail.com

357
Researcher at Instituto de Telecomunicações, Campus Universitario de Santiago - Aveiro | dbarbosa@av.it.pt

Music, the Phenomena of the Universe and the Human Being in the Pythagorean tradition

The word “esoteric” comes from the Greek *esoterikos*, being a comparative form of *eso*, which signifies “within” (ASE, 2015). This word seems to have been first used in the work of Lucian of Samosata (ASE, 2015). Later, it is used to refer to the teachings of Pythagoras to a group of students, coming to designate any teachings meant for a restricted group of learners.

As an academic field, Esotericism encompasses the areas of research that focus on the study of a vast array of religious movements or philosophies whose members in general distinguish themselves from established traditions and groups (ASE, 2015).

Throughout the centuries, authors have speculated on the relationship between music andcosmology. In the sixth century BC, Pythagoras seems to have proposed that the universe is ordered and governed by number, and that music was the manifestation of number (Bonds, 2014). Pythagorean thought pervaded western cosmology, bringing inspiration to the ideas of numerous thinkers (Bonds, 2014; Chua, 1999).

In this communication we tried to follow the evolution of the Pythagorean theoretical construct widely known as “the music of the spheres” or “harmony of the spheres” (or *musica universalis*). We proposed ourselves to examine the works of thinkers who dealt with the relationship between music and the phenomena of the universe and the human being in the Pythagorean tradition, from classical Antiquity to the late Renaissance (thus, between the flourishing of Pythagorean philosophy and the beginning of the scientific revolution). The writings of thinkers such as Plato, Gioseffo Zarlino, Robert Fludd, and Johannes Kepler were thus reviewed and analyzed in the light of this philosophy.

In our previous communication, held at the I Lusophone Congress on Religious Studies, Lusofona University, Lisbon 2015, we reviewed the writings that establish the first echoes of Pythagora's views of Cosmology on Western thought. Relying on the earliest and credible academic sources available, we tried to build a coherent image of his theoretical construct. We examined the works of Diogenes Laertius, Porphyrius, Iamblichus, Philolaus, Archytas, unidentified Greek doxographers, Aristotle and also Boethius, in the light of the most recent discoveries in modern physics (Da Rocha & Barbosa, 2015).

It was remarkable to note that we know since the 20th century that stars are formed from clouds of interstellar gas, with their formation and evolution governed by acoustic waves, a product of the competition between the gravitational collapse and of the original interstellar cloud and the pressure of the respective stellar gas (Jeans, 1902). These waves possess a wavelength dependent on the stellar mass. The detection of these acoustic waves and the measure of the stars' vibrational modes has given birth to an important thematic area of modern astronomy, asteroseismology, precursor of the techniques that nowadays allow the detection of extrasolar planets, orbiting other stars of the Milky Way. Accordingly, in modern Cosmology, the Cosmic Microwave Background (CMB), relic of the hot and dense Universe, from 13.8 billion years ago, contains the fossil signal of these primordial acoustic waves that propagated through all matter and provided the seeds for the structures and objects we observed today, like galaxies, clusters of galaxies and filaments; the study of this pristine cosmic music gave birth to successive generations of space observatories of ESA and NASA like space missions COBE, WMAP and more recently Planck Surveyor (Smoot, 1993; da Rocha & Barbosa, 2015). The study of these waves has contributed to an unprecedented description of the history of our Universe, and our place in it (da Rocha & Barbosa, 2015). We know nowadays that the study of the acoustic waves of the Cosmic Microwave Background shows us an infinite and accelerated expansion of the universe, a dilution of matter. So we now know that the Universe is full of vibration and contains "sound", and that these vibrations range from a plethora of phenomena: from the acoustic waves imprints of the infant expanding Universe carrying the Big-Bang moments engraved in the Cosmic Microwave Background to planetary aurorae captured by deep space probes like Cassini over Saturn (da Rocha & Barbosa, 2015) to the more recent gravitational waves, the cosmic space-time rumor loudly detected in 2016 by LIGO (Abott 2016).

***

A renowned mathematician, philosopher, astronomer and musician, Pythagoras of Samos is said to have lived from ca. 570 to 490 BC (Stanford, 2007). Unfortunately, contemporary researchers only have descriptions of his biography, discoveries and

theories left by other authors, such as Plato and Iamblichus (da Rocha & Barbosa, 2015).

Pythagoras ascribed the foundations of the Universe to Mathematics and Physics, namely to the vibration of the cosmic bodies, in the objective part of his Cosmogony. According to his theory, each cosmic body emits a set of vibrations, unperceivable to the human ear yet related to the structure of the Cosmos.

We will now examine how these ideas trickled along the chronology of Western thought after the Pythagorean school ceased to flourish.

Plato (ca. 429–347 BC) is one of the first sages to transmit the Pythagorean construct after the disappearance of the Pythagorean school. Unlike Aristotle, Plato draws large metaphors instead of referring to physical phenomena. Plato refers to the concept of the music of the spheres as the "spindle of Necessity". In *The Republic*, we can read:

"For this light is the belt of heaven, and holds together the circle of the universe, like the undergirders of a trireme. From these ends is extended the spindle of Necessity, on which all the revolutions turn. (...) Now the whole spindle has the same motion; but, as the whole revolves in one direction, the seven inner circles move slowly in the other, and of these the swiftest is the eighth; next in swiftness are the seventh, sixth, and fifth, which move together; third in swiftness appeared to move according to the law of this reversed motion the fourth; the third appeared fourth and the second fifth. The spindle turns on the knees of Necessity; and on the upper surface of each circle is a siren, who goes round with them, hymning a single tone or note."

In *Timaeus*, we can read:

"The body of heaven is visible, but the soul is invisible, and partakes of reason and harmony, and being made by the best of intellectual and everlasting natures, is the best of things created. "

This tiny fragment may lead us to wonder whether Plato considered the human mind and sensibility (e.g. the nervous system) to reflect the vibrational proportions of the cosmos.

It is remarkable that Aristotle (384–322 BC) seems to be the sage of the Antiquity who better transmits the Pythagorean cosmological theoretical construct, in *On the Pythagoreans*, (as we noted on our previous communication) and in *On the Heavens*. However, faithful as he is in his intellectual efforts to transmit most of the Pythagorean

edifice of knowledge, Aristotle actually disagrees with a considerable part of it (Aristotle, 2014). In *On the Heavens*, we can read:

"From all this it is clear that the theory that the movement of the stars produces a harmony, i.e. that the sounds they make are concordant, in spite of the grace and originality with which it has been stated, is nevertheless untrue. Some thinkers suppose that the motion of bodies of that size must produce a noise, since on our earth the motion of bodies far inferior in size and in speed of movement has that effect. (...) But if the moving bodies are so great, and the sound which penetrates to us is proportionate to their size, that sound must needs reach us in an intensity many times that of thunder, and the force of its action must be immense. Indeed the reason why we do not hear, and show in our bodies none of the effects of violent force, is easily given: it is that there is no noise. (...) We may say, then, in this matter that if the heavenly bodies moved in a generally diffused mass of air or fire, as every one supposes, their motion would necessarily cause a noise of tremendous strength and such a noise would necessarily reach and shatter us. Since, therefore, this effect is evidently not produced, it follows that none of them can move with the motion either of animate nature or of constraint."

Although Aristotle mentioned the theory of the harmony of the spheres with great precision, he nevertheless dismissed it. Curiously, Aristotle denied the presence of sound in the movement of celestial bodies, with no proof whatsoever. It is interesting to realize that nowadays the notion that vibration is inherent to the universe is quite established. In fact, it has been observed that outer space is filled with a partial vacuum. Also to note is the fact that sound is part of the formation of matter such as the birth of stars, as previously stated.

Echoes of Pythagorean thought reached the Republic of Rome two centuries later. In *Scipio's Dream*, Cicero (106–43 BC) surprises us with a poetic quotation of the harmony of the spheres (Cicero, 2011), yet presenting a geocentric model, although the heliocentric model being already foreseen by Greek thinkers:

"When I had recovered from my amazement at these things I asked, ‘What is this sound so strong and so sweet that fills my ears?’ ‘This,’ he replied, ‘is the melody which, at intervals unequal, yet differing in exact proportions, is made by the impulse and motion of the spheres themselves, which, softening shriller by deeper tones, produce a diversity of regular harmonies. Nor can such vast movements be urged on in silence; and by the order of nature the shriller notes sound from one extreme of the universe, the deeper

from the other. Thus yonder supreme celestial sphere with its clustered stars, as it revolves more rapidly, moves with a shrill and quick strain; this lower sphere of the moon sends forth deeper notes; while the earth, the ninth sphere, remaining motionless, always stands fixed in the lowest place, occupying the centre of the universe. But these eight revolutions, of which two, those of Mercury and Venus, are in unison, make seven distinct tones, with measured intervals between, and almost all things are arranged in sevens. (...) But the ears of men are deafened by being filled with this melody; nor is there in you mortals a duller sense than that of hearing.'"

Once more two centuries later, in the Egyptian city of Alexandria, at the time a part of the still existing Roman Empire, Ptolemy (ca. 100–170 AD) tried to combine the Platonic and Aristotelian models of the human soul in his treatise *Harmonics*:

"In the same way, we can relate modulations of *tonos* in *systêmata* to changes in souls brought about by crises in the circumstances of life."

After idealizing the harmonic ratios that characterize the soul, Ptolemy went on to speculate on how these same ratios exist in the heavens (Feke, 2009):

"In the first place, then, the truth of our proposition is plainly indicated by the very fact that both the notes [of music] and the courses of the heavenly bodies are determined by intervallic movement alone, upon which there attends none of the changes that alter a thing's being. It is indicated also by the fact that all the circuits of the aetherial things are circular and orderly, and that the cyclic recurrences of the harmonic *systêmata* have the same features; for the order and pitch of the notes apparently advances, as it were, along a straight line but their function and their relation to one another, which constitutes their special character, is determined and enclosed within one and the same circuit, since in their nature there is no starting point among them, and their starting point in respect of position is shifted in different ways at different times to the various successive places in the series."

Ptolemy seems to have laid the path for Kepler's endeavours in *Harmonices mundi*, where he elaborated on the third law of planetary motion, many centuries later. Indeed, although Kepler destroyed Ptolemy's hypotheses that the planetary orbits were circular ("...the circuits of aethereal things are circular..."), when he proposed the first planetary law (The Law of Ellipses, that states the movement of planets as elliptical), he nevertheless amplified Ptolemy's idea that "... the courses of the heavenly bodies are determined by intervallic movement alone", when he coined the third planetary law

(The Law of Harmonies, that states that the ratio of the squares of the periods of any two planets is equal to the ratio of the cubes of their average distances from the sun).

With the close of Late Antiquity, Pythagorean musical thought survives mostly through the work of the Roman philosopher, statesman and theologist Boethius (ca. 475-526 AD). Boethius set himself the task to write and translate many important Greek texts on arithmetics, music, geometry and astronomy (Castanheira, 2009). Not knowing it, with "De institutione musica", Boethius laid the foundation for the musical studies of Medieval Europe. In this treatise, the thread of Pythagorean thought can be found in the recollection of Pythagora's life events, namely the investigation of the proportion of consonances which we referred to in our previous communication (Castanheira, 2009) and many speculations which seem to derive from Pythagorean sources. Boethius proposes three kinds of music, being one of them a cosmic music (being this, most likely, a representation of the music of the spheres) (Castanheira, 2009).

"So, it seems that, for now, it should be said to the one who examines music: how many kinds of music described by scholars we can discover. They are three: the first, cosmic; the second, human; the third, made by certain instruments such as the zither, the *aulos* and others that accompany songs.

Firstly, the cosmic one is perceptible especially by what is seen in the sky itself, or in the combination of elements, or in the passing of seasons, for how is it possible that a machine as fast as the sky can move in a mute and silent course? Even if its sound does not reach our ears, because many times it is thus necessary that it is, it is not possible, however, that such a swift movement of such large bodies doesn't produce any sound, especially because the course of the stars are adjusted in such a large harmony, nothing so perfectly united, nothing so perfectly fitted can be conceived."

In the time span that goes between the early Middle Ages and the Late Renaissance, we would like to focus on Franchino Gafori (1451-1522) and Gioseffo Zarlino (1517-1590). These two scholars produced widely appraised treatises that echo the Pythagorean tradition.

Gafori's *Practica musicae*, a treatise written in 1496, shows a remarkable woodcut that appeared as the frontispiece of the treatise (Westbrook, 2001). This work aims to represent celestial harmony (Westbrook, 2001). Time is symbolized by a three-headed dragon, around which the elements, the planets and constellations, the Muses, and musical notes and modes are arranged, and seen as parts of a mutual order (Westbrook,

2001). At the bottom of the engraving, the four elements, *terra, aqua, aer* and *ignis* can be seen; and from them arise the eight musical notes of the diapason, coupled with eight modes (Westbrook, 2001).

Gafori links the musical elements with the muses and the planets, each with its presiding deity (Westbrook, 2001). The god commanding the cosmos is Apollo. Holding a lute, or a lira da braccio, he sits accompanied by the three Graces; above them beneath a banner reads "The power of the Apollonian mind completely controls these muses (Westbrook, 2001). The universe is seen to be created by musical vibration and given order by the structure of a musical scale (Westbrook, 2001). Such a speculation is rather striking in a treatise devoted to practical music making rather than musical cosmologies (Westbrook, 2001).

A generation later, Gioseffo Zarlino (1517-1590), focused also mostly on practical matters on his *Institutione harmoniche*; however, speculated on Pythagorean heritage via Ptolemy, as can be ascertained in this excerpt:

"Whoever will examine the heavens in detail, as Ptolemy did with such diligence, will find by comparison of the twelve portions of the Zodiac, in which are the twelve heavenly signs, various musical consonances: the fourth, fifth, octave, and others in their turn."

However, Zarlino's effort to examine this subject is one of the last in Western Music Theory. (Godwin *in* Wesbrook, 2001).

Seventy years later two of the referred intellectuals publish their visions. We would like to focus on two eminent scholars who, striving for the same aim, failed however to reach solid conclusions, and, having the possibility to communicate, not only failed to cooperate, but also fell on a bitter dispute: physician Robert Fludd (1574–1637 AD) and mathematician and astronomer Johannes Kepler (1571–1630 AD).

The illustration known as the Divine Monochord appeared in the *Utriusque Cosmi Maioris* of 1617, the *magnum opus* of the British scholar and physician Robert Fludd (Westbrook, 2001). This frequently reproduced engraving presents a musical cosmology in its purest form: a universe represented as the vibrations emanating from a plucked string, with elements, planets and angels given order by musical relationships (Westbrook, 2001).

The monochord's string is a metaphor for the "Great Chain of Being" that links all levels of creation, which Fludd divides in three main realms (Westbrook, 2001). Each of the

realms and sub-realms is related through the musical intervals (Westbrook, 2001). The sun is placed at the joining of the two octaves, at the center of the universe (Westbrook, 2001). This diagram represents *musica mundana* and is accompanied by two engravings that represent *musica humana* (the Human Monochord) and *musica instrumentalis* (the Temple of Music). The structure of the universe is likened to an enormous monochord, its proportions governed by the same relationships that manifest themselves in musical intervals, such as the *diapason* (octave), *diapente* (fifth), and *diatessaron* (fourth) (Bonds, 2014).

The Human Monochord depicts the connection between microcosm and macrocosm (Westbrook, 2001). A link with the divine is present: the Divine Monochord is tuned by God's hand and the Human Monochord is crowned with the Hebrew form of the word "Jehovah" (Westbrook, 2001). As in the cosmic monochord, proportions are represented through musical intervals (Bonds, 2014).

Lastly, the Temple of Music stands for *musica instrumentalis*, a didactic construction including scales and other musical elements (Westbrook, 2001).

If in 1617 Robert Fludd publishes *Utriusque Cosmi Maioris*, in 1619, Johannes Kepler publishes his equally famous work, *Harmonices Mundi* (Westbrook, 2001). Both works can be included in the Magical tradition of thought, which regarded mind as the basic component of the universe, the idea of the world as emanations from a Divine Being; the mathematical harmony of the universe that was revealed to the seer in the form of sacred mathematics; the relationship between the microcosm and the macrocosm; and – of great importance to this study – the idea of the cosmos as a musical structure (Westbrook, 2001). Unfortunately, the two cosmologists engaged in a lengthy and bitter dispute about their work:

"Fludd' s general standpoint is that true understanding of world harmony and thus true astronomy are impossible without a knowledge of the alchemical or Rosicrucian mysteries. Whatever is produced without knowledge of these mysteries is an arbitrary, subjective fiction. According to Kepler, on the other hand, only that which is capable of quantitative, mathematical proof belongs to objective science; the rest is personal." (Wolfgang Pauli *in* Westbrook, 2001).

In the construction of his thesis, Fludd's musical images owe more to the nature of the analogies he wishes to illustrate than to any emphasis on the accuracy of musical or acoustical structures (Westbrook, 2001). Unfortunately, even the acoustical information

used in the presentation of the World Monochord seems to be inaccurate, which must have infuriated Kepler. However, though empirical as his intended proofs were meant to be, Kepler's understanding of the cosmos had a religious background, as can be read in "*Harmonices mundi*":

"Accordingly, since we see that the universal harmonies of all six planets cannot take place by chance, especially in the case of the extreme movements, all of which we see concur in the universal harmonies—except two, which concur in harmonies closest to the universal—and since much less can it happen by chance that all the pitches of the system of the octave (as set up in Book III) by means of harmonic divisions are designated by the extreme planetary movements, but least of all that the very subtle business of the distinction of the celestial consonances into two modes, the major and minor, should be the outcome of chance, without the special attention of the Artisan: accordingly it follows that the Creator, the source of all wisdom, the everlasting approver of order, the eternal and superexistent geyser of geometry and harmony, it follows, I say, that He, the Artisan of the celestial movements Himself, should have conjoined to the five regular solids the harmonic ratios arising from the regular plane figures, and out of both classes should have formed one most perfect archetype of the heavens (...)".

However, Kepler failed to complete the necessary calculations in order to prove all his speculations, and his successors were to separate permanently scientific knowledge from mystical contemplation:

"The *Harmony of the World* is the continuation of the *Cosmic Mystery,* and the climax of his lifelong obsession. What Kepler attempted here is, simply, to bare the ultimate secret of the universe in an all-embracing synthesis of geometry, music, astrology, astronomy and epistemology. It was the first attempt of this kind since Plato and the last to our day. After Kepler, fragmentation of experience sets in again, science is divorced from religion, religion from art, substance from form, matter from mind." (Arthur Koestler *in* Westbrook, 2001).

However, Kepler himself declared:

"To find a proper proportion in the sensible things is to discover and to recognize and to bring to light the similarity in this proportion in the sensible things with a certain Archetype of a most true Harmony, which is present in the soul."

and finishes "Harmonies of the World" with this statement:

"Purposely I break off the dream and the very vast speculation, merely crying out with the royal Psalmist:

Great is our Lord and great His virtue and of His wisdom there is no number: praise Him, ye heavens, praise Him, ye sun, moon, and planets, use every sense for perceiving, every tongue for declaring your Creator. Praise Him, ye celestial harmonies, praise Him, ye judges of the harmonies uncovered (and you before all, old happy Mastlin, for you used to animate these cares with words of hope): *and thou my soul, praise the Lord thy Creator, as long as I shall be: for out of Him and through Him and in Him are all things*, καὶ τὰ αἰσθητὰ καὶ τὰ νοερὰ [*both the sensible and the intelligible*]; *for both whose whereof we are utterly ignorant and those which we know are the least part of them; because there is still more beyond. To Him be praise, honour, and glory, world without end. Amen*."

One of Kepler's astounding discoveries was the fact that the ratio between two circles placed inside and outside a triangle, represented the same ratio as that between the orbits of the planets Saturn and Jupiter (Patrick, 2011). He then concluded that the ratios between the remaining planets matched the ratios obtained with the use of five Platonic solids. He then related the ratio between the nearest distance of the elliptical orbit of a planet to that of its farthest, and found that for Mars this ratio is roughly 3:2 (represents the interval of a perfect 5th); for Saturn 5:4 (represents the interval of a major 3rd); for Jupiter 6:5 (represents the interval of a minor 3rd) (Patrick, 2011). It can be suggested that each of the planets produces a musical interval in this way.

Nevertheless, gradually, the study of music began to separate itself from the general concerns of science (Westbrook, 2001). At the same time, empirical evidence was gathering that undermined the basic assumptions of musical cosmology (Westbrook, 2001).

"During this period (…) there took place a twofold expansion of the European imagination. The first aspect was geographical, associated with the names of great navigators from Vasco da Gama to Drake. (...) The second expansion was cosmological, the work of Copernicus, Kepler, and Galileo. Their new cosmologies swept aside the tidy system of nesting spheres, turned by the hand of God, that had served so well since the time of Aristotle." (Godwin *in* Wesbrook, 2001).

What seems to separate the modern form the ancient world is a process of loss of magic. Indeed, to German sociologist Max Weber, modernity is marked by the ‘disenchantment

of the world [*Entzauberung der Welt*]' (Chua, 1999). In this process, it seems that the Puritans took the Reformation to an extreme, and that it was actually ascetic Protestantism that led to modernity's ascetic rationalism. This means that, according to some authors, the deprivation of the tolerance of certain hypotheses in science was actually introduced by a religious current, which is quite a paradox. In the wake of this phenomenon, Music, too, according to Weber, seems to have lost some of its magic (Chua, 1999).

These echoes of Pythagoras theoretical construct show a number of differences, —but they all posit a direct congruence of cosmic, human, and musical harmony (Bonds, 2014). Until the scientific revolution, the proportional similarities between these realities were seen not only as analogical but also as morphological. The harmony of the Universe was the manifestation of the harmony of musical intervals; it was believed that number revealed such relationships (Bonds, 2014).

By the early fifteenth century, as Joseph Dyer observes, "physical science, not mathematics, was considered best capable of explaining musical phenomena.". In the sixteenth century, the astronomical observations and theories of Nicolaus Copernicus, Kepler, Galileo Galilei, and Tycho Brahe, among others, rendered the theory of isomorphic resonance largely unsustainable (Bonds, 2014).

It is quite paradoxical that Johannes Kepler, one of the scholars who initiated the scientific revolution, in the course of which all ancient magic was eradicated, professed a strong belief in the Universe being ruled by God and tried to prove the music of the spheres, unfortunately failing to defend its disappearance of the set of hypotheses of Physics.

Perhaps a new kind of magic would be needed?

***

Modern Physics, and in particular with the help of Fourier analysis tools developed by the French Joseph Fourier in the XIXth century, enabled the description and decomposition of many physical (and cosmic) phenomena in a series of waves propagating with a certain sound speed (Fourier 1822). These waves had specific modes that added together corresponded to the behavior of observed phenomena. And from

here we took almost a century further to arrive the Fourier analysis of the pristine CMB modes that fill the Universe.

Ironically, the Solar system obeys to the laws of Kepler. These were the building block of gravitational dynamics better known by the predictions of the orbit of Halley comet (a period of 76 years). Based on these laws and Newton's new Gravitational *"Principia*", Edmond Halley predicted the return of the comet by 1758 (Halley). But soon, Kepler's laws were insufficient to account for the rich dynamics of the Solar system. New additions by the likes of Laplace, Herschel, Roche, Poincaré, Kologorov to name but a few, were required to describe the multitude of asteroids, comets, moons of the giant planets and so on. Even the stability of the Solar System became a matter of profound astronomical study: although the Solar System has been observed as stable (if we account historical data gathered by many civilizations) the multiple added weak gravitational effects of the planets on each other can add up to unpredictable dynamics (in scales of tens of millions of years). That is why our Solar system is even considered chaotic.

But the new magic soon arrived in the early XXth century, with Einstein's General Relativity (GR) who described phenomena a result of interactions in the fabric of space-time. And indeed confirmation of the space-time gravitational waves – the true cosmic sound, a gravitational Music of Spheres – came with the discovery of gravitational waves by the LIGO experiment, in February 2016, precisely 100 years after Einstein GR predictions (Abott 2016)!

Acknowledgments

DB acknowledges support by FCT/MEC through national funds and when applicable co-funded by FEDER – PT2020 partnership agreement under the project UID/EEA/50008/2013

REFERENCES

Aristotle (2014). *On the Heavens* (J. L. Stocks. Transl.). (Originally published 350 BC). Retrieved from http://www.globalgreyebooks.com/

Bonds, Mark Evan (2014). *Absolute Music: The History of an Idea***.** Oxford: Oxford University Press.

Castanheira, C. P. (2009). De Institutione Musica *de Boécio – Livro 1: Tradução e Comentários.* Master's thesis in Literary Studies. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Chua, Daniel K. L. (1999). *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Virtual publishing: Cambridge University Press.

Cicero (2011). *De Amicitia (On Friendship) and Scipio's Dream*. (Andrew P. Peabody Transl.). (Originally published 1887). Retrieved from http://oll.libertyfund.org/

Da Rocha, Isabel & Barbosa, D. (2015). Do Big Bang à Música das Esferas. In *Proceedings of the I Lusophone Congress on Religious Studies,* Lisbon, Portugal, 9th-13th May, 2015. Lisbon: Lusofona University.

Feke, Jacqueline (2009). *Ptolemy in Philosophical Context: A Study of the Relationship Between Physics, Mathematics and Theology.* PhD Thesis. Institute for the History and Philosophy of Science and Technology, University of Toronto, Canada.

Furley, D. (2006). *The Greek Cosmologists: Band 1: The Formation of the Atomic Theory and its Earliest Critics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Furley, D. (2009). *Cosmic Problems: Essays on Greek and Roman Philosophy of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Graham, (2014) *in A History of Pythagoreanism*. ed. C.A. Huffman. Cambridge: Cambridge University Press.

Guthrie, K. S. (1988). *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Grand Rapids: Phanes Press.

Henrique, Luís (2007). *Acústica Musical*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.

Iamblichus (2003). *Vida Pitagórica. Protréptico.* trad. M. P. Lorente. Madrid: Editorial Gredos.

James, Jamie (1995). *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*. New York: Springer Science & Business Media.

Jeans, J. H. (1902). "The Stability of a Spherical Nebula". Philosophical Transactions of the Royal Society A 199: 1–53. Bibcode:1902RSPTA.199....1J. doi:10.1098/rsta.1902.0012. JSTOR 90845.

Kepler, Johannes (2014). *Harmonies of the World*. (Charles Glenn Wallis Transl.). (Originally published 1939). Retrieved from http://www.globalgreyebooks.com/

Laercio, Diogenes (1987). *Los cínicos. Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. trad. R. Sartorio. Madrid: Editorial Alhambra.

Patrick, David (2011). *Analysis of* Summa *by Arvo Pärt*. Master's thesis in Music. Faculty of the Humanities, University of Cape Town, Canada.

Pitágoras (1988). *Versos de Ouro*. Trad. de Portugal, J. B. Coleção Assíria. Lisboa: Assírio & Alvim.

Plato (2011). *Dialogues, vol. 3 - Republic, Timaeus, Critias*. (Benjamin Jowett Transl.). (Originally published 1892). Retrieved from http://oll.libertyfund.org/

Porfírio (1987). *Vida de Pitágoras. Argonáuticas Órficas. Himnos Órficos.* trad. M. P.

Lorente. Madrid: Editorial Gredos.

Riedweg, C. (2005). *Pythagoras: his life, teaching and influence*. Ithaca: Cornell University.

Smoot, G., Davidson, G. (1993). *Wrinkles In Time: Imprint of Creation*. London: Little, Brown.

Westbrook, A. P. (2001). *The Divine Vina and the World Monochord: Musical Cosmology from The Rg Veda to Robert Fludd.* PhD Thesis. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, USA.

WEBSITES

Association for the study of Esotericism (ASE). *What is Esotericism?* East Lansing, Michigan, USA: Association for the study of Esotericism. Retrieved November 2015 from http://www.aseweb.org/

Astronomy Education at the University of Nebraska-Lincoln. *Detecting extrasolar planets.* Retrieved April 2016, from http://astro.unl.edu/naap/esp/detection.html

Australia Telescope National Facility. *Medieval and Renaissance Astronomy*. Retrieved April 2016, from http://www.atnf.csiro.au/outreach/education/senior/cosmicengine/renaissanceastro.html

Encyclopedia Brittanica. Ptolemy. Retrieved April 2016 from http://www.britannica.com/biography/Ptolemy

Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Pythagoras*. Retrieved April 2016, from http://plato.stanford.edu/entries/pythagoras/

The Physics classroom. *Kepler's three Laws.* Retrieved April 2016, from http://www.physicsclassroom.com/class/circles/Lesson-4/Kepler-s-Three-Laws

University of California Museum of Paleontology. *Aristotle (384-322 B.C.E.)*. Retrieved April 2016, from http://www.ucmp.berkeley.edu/history/aristotle.html

OS 5 ÂMBITOS DE CURA DE PARACELSO EM COMPARAÇÃO COM O CONCEITO DE CURA DE HAGANE NO RENKINJUTSUSHI

Mariana Bernardo Nunes[1], (FCSEAUL)
358

Resumo:
A abordagem de alquimia e medicina de Paracelso contribuiu para a enunciação dos cinco âmbitos de cura, reforçando-se igualmente uma tradição de "alquimia espiritual", focada na transmutação de ouro não material. Em Hagane no Renkinjutsushi de Arakawa Hiromu, assistimos a uma interpretação desta noção de cura, geralmente associada à Pedra Filosofal.

Palavras-chave: Paracelso, alquimia, "cura", Hagane no Renkinjutsushi (Fullmetal Alchemist)

Abstract
Paracelsus' approach to alchemy and medicine contributed to the enunciation of the 5 powers of cure, as well strengthening a tradition of 'spiritual alchemy', focused on the transmutation of non-material gold. In Arakawa Hiromu's Hagane no Renkinjutsushi, we assist to an interpretation of this particular notion of cure, mainly related to the Philosopher's Stone.

Keywords: Paracelsus, alchemy, "cure", Hagane no Renkinjutsushi (Fullmetal Alchemist)

358

Mestranda em Ciência das Religiões, discente da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração da Universidade Lusófona. Endereço de correio electrónico: rosa.cem@hotmail.com

Introdução

O seguinte trabalho apresenta um estudo comparativo entre os 5 âmbitos de cura desenvolvidos pelo alquimista Paracelso e a perspectiva de "cura" desenvolvida em *Hagane no Renkinjutsushi*. A escolha deste tema está ligada a um interesse pessoal em Paracelso, assim como na reinterpretação e adaptação de temas centrais ao esoterismo ocidental, no contexto de dois exemplos de arte "moderna oriental": a *manga* e o *anime* (animação japonesa), ambas disfrutando de reconhecimento a nível internacional.

No que concerne à estrutura adoptada, considerei dividir o tema em três principais pontos, sendo que o primeiro refere-se a Paracelso e à sua principal obra. Na execução deste primeiro tópico, usei como principais referências, *The life of Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim* (1912), da autoria de Franz Hartmann e a entrada de dicionário "Paracelso" na enciclopédia *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (2006), obra editada por Wouter Hanegraaf, assim como o "manual" dos escritos herméticos e alquímicos de Paracelso: *The Hermetical and Alchemical Writings of Aureolus, Phillipus, Theofrastus, Bombastus, of Hohenheim, called Paracelsus the Great: I- Hermetical Chemistry*.

Quanto ao segundo tópico, diz respeito à primeira "perspectiva" de "cura teorizada por Paracelso que passa, primeiramente, pelo entendimento das 5 causas de "pestilência", combatidas por meio de soluções e medicamentos "específicos". Não obstante, esta cura não deixa de estar associada ao conceito de transmutação não material, mas "espiritual", uma tradição retomada por este alquimista e já desenvolvida em outros contextos. Para este ponto, utilizei como fontes, *The life of Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim*, o *Volumen Medicinae Paramirum* e *The Golden Builders: Alchemists, Rosicrucians, First Freemasons* (2005), da autoria de Tobias Churton.

Por fim, o terceiro e último ponto apresenta uma diferente perspectiva de "cura" na *manga* de Arakawa Hiromu, *Hagane no Renkinjutushi*, começando por uma introdução do que é a *manga* e o *anime*, seguida por uma breve apresentação do que trata a obra. Posteriormente, identifiquei a personagem parcialmente inspirada em Paracelso, um alquimista de nome Van Hoenheim, assim como como procurei explicar as duas tradições de alquimia desenvolvidas pela autora, comentando ainda a relevância da própria "Pedra Filosofal". Para tal, visualizei os capítulos desta bem-sucedida *manga* e também a sua segunda e mais "fiel" adaptação para animação - *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).

No fundo, com este trabalho pretendo confirmar a (in) existência de semelhanças entre os cinco âmbitos de cura "Paracelsianos" e o conceito de cura desenvolvido na obra de Arakawa.

1. Paracelso: quem é?

359

Biografia

De nome Phillipus Aureolus Teofrasto Bombastus von Hohenheim, Paracelso nasce em 1493 na Suiça e exerce medicina desde 1515, viajando um pouco por toda a Europa [1], onde recolhe informações dos "altos e baixos, dos ensinados e dos vulgares" [2], ou seja, de indivíduos de vários estratos e ocupações, tais como alquimistas, astrólogos, adivinhos. Para além de cirurgião de campo, Teofrasto interessa-se pelas artes esotéricas como a alquimia e magia [3]. A sua chegada a Estrasburgo em 1526 é um dos acontecimentos mais significativos da sua carreira; nomeado físico da cidade de Basle um ano depois, Paracelso leciona na Universidade de Basle em Alemão, ao contrário dos seus pares que preferiam o Latim. O físico revela-se como um crítico do dogma da medicina ("cânone" de Galeno e Hipócrates) que era seguida "cegamente" pelos colegas. Para Paracelso o que *realmente* importava eram os resultados e argumentos concretos obtidos através da própria experiência e "trabalho de campo" do físico. Contudo, a ruptura entre o físico e as autoridades médicas conduziria à sua expulsão permanente da cidade em 1528.

Constantemente viajando e aplicando os seus próprios conhecimentos de cirurgia e química no tratamento de doenças, Paracelso chega por fim a Salzburgo em 1541, local onde é convidado pelo Duque da Bavária, grande apreciador das artes esotéricas [1]. Adquirindo uma merecida fama, o físico morreria no mesmo ano, deixando uma vasta obra como legado.

359

[1] HANEGRAAF, Wouter, Faivre, A., Van den Broek, R., & Brach, JP. *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Edited by: Wouter Hanegraaf. Leiden: Koninklijke Brill NV: 2006. pp.922-924

[2] HARTZMANN, Franz, *The life of Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner: 1912. p.5

[3] Paracelso teria sido ensinado nestas "artes" ainda antes de exercer medicina, quer pelo abade Johann Trithemius de Spanheim (Würsburg), quer por Sigismund Fugger (Tirol), ambos conhecidos alquimistas. HARTZMANN, Franz, *op. cit*. pp.3-4

A sua obra: medicina/alquimia e filosofia/teologia

Revelando um interesse em variados campos, o físico suíço vê a medicina como uma prática que lidava com questões do corpo "externo" e "interno" [4], assente em 4 pilares (Filosofia, Astronomia, Alquimia e a "virtude pessoal do físico") e cuja "sabedoria médica" deve ser vista como uma bênção divina, ao passo que a "ciência médica" é apenas o resultado da aprendizagem[5]. No que diz respeito a este campo particular, Paracelso redige, entre outras obras, o *Volumen Medicinae Paramirum* (5 categorias de físicos e as 5 *ens* e), o *Opus Paragranum* (1530) e é claro, os 4 livros do *Opus Paramirum* (1531), sendo que no primeiro é enunciado aquela que é identificada como o princípio da alquimia em Paracelso: a *tria prima* Enxofre-Mercúrio-Sal (em linguagem paracelsiana, corpo, espírito e alma), na qual o mercúrio é o "espírito metálico" que flui em todos os metais, o enxofre serve de "recipiente" e o sal é o elemento unificador, "congelador" e "coagulante", actuando como "bálsamo" [6]. [360]

No seu entender, o físico deve ser um alquimista, procurando aperfeiçoar o "que a natureza tinha deixado imperfeito" [7], como que um artista, não um indivíduo que se limita a seguir instruções, decompondo e compondo substâncias; a alquimia é nada mais do que a arte "da natureza dos elementos invisíveis, constituindo os corpos astrais das coisas"[8], ciência muito parecida com a química que introduz o elemento de transmutação "pelo qual a sua natureza essencial pode ser alterada e elevada" [9], uma ideia enquadrada no contexto da tradição gnóstica, sendo que os metais "representavam vários estádios de maturidade ou estádios de enfermidade (…), no seu caminho para a perfeição- o ouro" [10], num sentido não material, mas espiritual.

Não obstante, a própria Natureza emanava um poder especial que o homem (*magus*/físico) poderia puxar para si e até transferir para o benefício daqueles cuja constituição era fraca ou que tinham adoecido" [11], através da leitura determinados

---

360

[4] HARTZMANN, Franz, *op. cit*., p.167

[5] HARTZMANN, Franz, *op. cit*., p.184

[6] PARACELSUS, Waite, Arthur, *The Hermetical and Alchemical Writings of Aureolus, Phillipus, Theofrastus, Bombastus, of Hohenheim, called Paracelsus the Great: I- Hermetical Chemistry*. Edited by Arthur Edward Waite. CA: Stanford University Press: 1885. pp.125-127

[7] GOODRICK-CLARKE, Nicholas, *The Western Esoteric Traditions: A Historical Introdution*. NY: Oxford University Press: 2008. p.78

[8] HARTZMANN, Franz, *op. cit*., p.239

[9] HARTZMANN, Franz, *op. cit*., p.30

[10] ROOB, Alexander, *Museu Hermético: Alquimia & Misticismo*. Itália: Taschen: 2001. p.19

"sinais" presentes nas ciências orientadas por uma "luz natural", espécie de intermediário "um intermediário entre a esfera divina e a alma humana, onde as assinaturas (…) são espelhadas e examinadas" [12], permitindo o reconhecimento de doenças e curas particulares [11] que todavia, era hierarquicamente inferior à "Luz do Espírito Santo" que tinha sido revelada a S. Pedro e, neste sentido, a "verdadeira" Igreja Cristã baseava-se "em contínuas revelações pessoais" [13], priorizando-se os ensinamentos de Deus que utilizava a própria Natureza como "veículo e visível manifestação" da sua sabedoria [14] e cuja vontade (de Deus) "agindo dentro do homem, pode curar todas as doenças" [15].

Um entusiasta comentador dos Evangelhos (sobretudo de S. Mateus), Paracelso redige ainda tratados como a *Vida Beata* e a *Astronomia Magna* (1537/38), para além de outras monografias, sermões, relacionando textos bíblicos com medicina/alquimia, especulando sobre a existência de um "corpo duplo", ou seja, um "confinado ao domínio da natureza, o último governado pelas estrelas"[16], o que remete para a relação macrocosmo/microcosmo: tal como é mencionado na Tábua Esmeralda (*Tabula Smaradigna*), o "que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo" [17] tudo o que acontece em "cima", no domínio "celestial" (macrocosmo) repercute-se sempre no "mundo de baixo", isto é, o Homem (microcosmo).

361

2. A noção de cura de Paracelso: medicina, alquimia e astrologia

Os cinco âmbitos de cura

Paracelso entende a medicina num sentido mais holístico, procurando empregar medicinas especiais no tratamento dos sintomas das doenças, interessando-se por "curas magnéticas" e "curas solidárias", associadas à astrologia (relação de correspondências entre os "metais" e os sete planetas: Sol, Lua, Mercúrio, Vénus, Marte, Júpiter, Saturno)

361

[11] HANEGRAAF, Wouter et al, *op. cit*, p.916
[12] HANEGRAAF, Wouter et al, *op. cit*, p.734
[13] HANEGRAAF, Wouter et al, *op. cit*, p.926
[14] HARTZMANN, Franz, *op. cit*., p.242
[15] HARTZMANN, Franz, *op. cit*., p.236
[16] HANEGRAAF, Wouter et al, *op. cit*, p.925
[17] HERMES, Trismegistus, "The Emerald Table" In: Stanton J. Linden, The Alchemy Reader: From Hermes Trismegistus to Isaac Newton. Nova Iorque: Cambridge University Press: 2010. p.27

[15]. Neste sentido, o estado de saúde de uma pessoa pode ser perfeitamente influenciado pelos astros, considerados como uma das cinco causas de "pestilência" expressas no célebre *Volumen Medicinae Paramirum*, obra na qual Paracelso identifica cinco principais "escolas" de físicos - *naturales* (alopatia, hidroterapia); *specilis* (homeopatia), *characterales* (magnetismo, sugestão, cura através da mente, por meio da força de vontade), *spirituales* (hipnotismo) e por último, os *fideles* (Jesus e os seus discípulos) que curavam através da Fé (Magia) [1] – e categoriza as "pestilências", atribuindo a cada uma delas uma "cura" específica: astral, venenos, natural, espiritual e divina.

No que diz respeito à primeira "causa", é necessário um conhecimento de astrologia, procurando combater-se os "vapores" dos astros que poluem o ar, afetando o nosso corpo [2]; a segunda, refere-se ao "veneno que penetra na Natureza" [3], sendo que o Homem acaba por comer e beber do seu próprio veneno e é o alquimista "interior" (ordenado por Deus) que que elimina os "venenos" [4]; a terceira (*naturale*) aborda a questão do corpo duplo (terrestre e celestial), afirmando que o "homem está no firmamento do seu corpo e na sua própria terra" [5] e a cada órgão do corpo, corresponde um dos sete planetas (Saturno à medula espinal, Júpiter ao fígado, Marte à bílis, Vénus aos rins, Mercúrio aos pulmões, Lua ao cérebro e por fim, o Sol ao coração) [6]; na *ens spirituale,* Paracelso comenta o espírito é "gerado pelo corpo através da vontade" [7] e quando este espírito (individual) entra em choque com outro, origina uma reação que acaba por afectar o corpo; para se curar esta *ens*, não são necessários medicamentos convencionais, uma vez que se trata de um problema da nossa própria mente [8].

Por último, na *ens dei*, destaca-se o papel de Deus, aquele que tanto dá saúde como doença; se o paciente acreditar firmemente em Deus, Deus responderá dignamente, enviando-lhe um santo ou um físico [9]. É no fundo, uma cura que tem por base a fé em Deus. [362]

362

[1] HARTZMANN, Franz, *op. cit*, p.229-230
[2] PARACELSUS, Volumen Medicinae Paramirum: of Theofrastus Von Hohenheim called Paracelsus. Translated by Kurt Leidecker. Baltimore: The John Hopkins Press: 1949. pp. 20-23
[3] PARACELSUS, *op. cit*, p.25
[4] PARACELSUS, *op. cit*, pp.28-34
[5] PARACELSUS, *op. cit*, p.37
[6] PARACELSUS, *op. cit*, pp.40-41
[7] PARACELSUS, *op. cit*, p.50
[8] PARACELSUS, *op. cit*, pp.50-54
[9] PARACELSUS, *op. cit*, p.57-59
[10] HARTZMANN, Franz, *op. cit*, p.231
[11] HARTZMANN, Franz, *op. cit*, p.204
[12] HARTZMANN, Franz, *op. cit*, p.247

A transmutação do ouro espiritual

O conceito de cura de Paracelso resulta de um estudo aprofundado das três artes herméticas, sendo que cada físico tinha a obrigação de conhecer a *tria prima* ou "modos de acção nas quais a Vontade universal primordial está a manifestar-se (…), pois todas as coisas são uma Trindade numa Unidade" [10]: o "'enxofre' representa as auras e energias, o 'mercúrio', os fluidos e o 'sal' as partes materiais e substanciais do corpo" [11]. Recuperando-se uma tradição de "alquimia grega", a "verdadeira" alquimia "purifica todas as coisas pelo poder do espírito" [12] e revela-se um "compreensivo sistema físico e metafísico que (…) almeja a transformação espiritual de homens e metais" [13]; os "metais" corresponderiam a fluidos interiores do paciente que podem ser curados através de uma "medicina", ocorrendo uma transmutação que permitiria alcançar o "ouro espiritual". No fundo, a transmutação deste "ouro espiritual" permitiria o aperfeiçoamento/purificação dos metais de base, "curando-os" das suas impurezas [14]. Ao focar-se na transmutação de ouro espiritual, Paracelso acaba por se debruçar sobre o conceito de Pedra Filosofal (*Lapis Philosophorum*), uma substância misteriosa e a "mais pura porção de todos os elementos metálicos após a sua purificação" [15], assim como um símbolo de completude, representando a união do homem (*Sol*) com a mulher (*Luna*), fazendo com que o homem "então será não uma metade, mas um todo" [16].

363

Tradicionalmente identificada com o fim da obra alquímica (*rubedo*), a Pedra Filosofal pode também ser interpretada como o objectivo do processo de "rectificação interior" [17] do indivíduo que é por sua vez, associada a um quadro de "cura"; transmutação não se refere a transformação literal de metais em ouro, mas a um conjunto de etapas que o indivíduo deve efectuar para alcançar um estado de "auto-conhecimento" [18].

363

[13] HANEGRAAF, Wouter et al, *op. cit*, p.347

[14] CHURTON, Tobias, The Golden Builders: Alchemists, Rosicrucians, First Freemasons. MA: Weiser Books: 2005. p.40-42

[15] PARACELSUS, Waite, Arthur, *op. cit*, p.301

[16] HARTZMANN, Franz, *op. cit*, p.280

[17] Esta particular noção parece remeter para o anagrama V.I.T.R.I.O.L.: "visita o interior da terra rectificando encontrarás a pedra oculta" (Pedra Filosofal); descobrir esta "pedra oculta" é o objectivo do alquimista. SALOMÓ, Eduardo, *op. cit*, pp.99-100

[18] HARTZMANN, Franz, *op. cit*, p.237

[1] MACWILLIAMS, Mark (2014). *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* [formato e-book] Retirado de: <https://books.google.pt/books?id=MknfBQAAQBAJ&printsec> Consultado em 2016, março, 21

3. A "cura" em Hagane no Renkinjutushi: uma outra perspectiva

Manga e *anime*, duas modernas manifestações artísticas criadas num contexto "oriental"

Apesar de o conceito de *manga* como "banda desenhada" ser relativamente recente (séc. XIX), esta forma arte é apontada como uma percursora da tradição de caricaturas de figuras humanas e animais representadas em pergaminhos monocromáticos.[1]

Contudo, no Período Edo (1603-1868), as "caricaturas ocupavam um lugar proeminente na cultura japonesa, passando a ser apreciadas por um público mais geral, ao lado das célebres xilogravuras ou *ukiyo-e*, uma espécie de "antepassados" da *manga* actual, observando-se a estilização de cenas do quotidiano, posteriormente elevadas ao ponto de perfeição. É nestas circunstâncias que o termo *manga* surge pela primeira vez, identificando um série de "rabiscos" e "rascunhos" da autoria do artista Hokusai Katsushika (1760-1849).

Com a abertura definitiva do Japão a influências estrangeiras, a arte foi forçada a "ocidentalizar-se" embora mantendo-se fiel às suas tradições e no séc. XX, as "bandas desenhadas" atingem um nível de popularidade não inferior às *ukiyo-e* do Período Edo. Agora um conjunto de desenhos monocromáticos e diálogos devidamente "emoldurados", *manga* era visualizada por um público mais infantil e juvenil, integrada em revistas, algo que se verifica até hoje [2]. [364]

Eventualmente, a *manga* tornou-se por excelência, o meio de contar histórias através de imagens; o "pai" da *manga* Tezuka Osamu (1928-1989), um dos mais conhecidos e aplaudidos *mangaka*, imaginou uma variedade de cenários e personagens e, apesar do estilo gráfico lembrar a arte inicial ocidental [3], este autor não se limitava a um só género ou temática, por mais "chocante" ou "adulta" que aparentasse ser em termos morais.

364

[2] BRENNER, Robin (2007). *Understanding Manga and Anime* [formato e-book] Retirado de: <https://books.google.pt/books?id=uY8700WJy_gC&pg> Consultado em 2016, março, 21

[3] ODELL, Colin, Le Blanc, Michelle (2013). *Anime* [formato e-book] Retirado de: <https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&id=55eWAgAAQBAJ&dq> Consultado em 2016, março, 21

No que concerne a *anime*, a sua evolução acompanhou de perto o sucesso da *manga*, adaptando-se com sucesso ao pequeno ecrã, as "histórias" de Tezuka, caso de *Astro Boy*, *Jungle Emperor* e *Princess Knight* [1]. É neste sentido que surgem as primeiras "séries" de desenhos animados, divididas em "temporadas" e "episódios", sendo que simultaneamente, certos estúdios de animação como o Estúdio Ghibli apostam na produção de curtas e longas-metragens que impressionariam audiências domésticas e internacionais, caso dos filmes de Miyazaki Hayao (1941-), um dos mais proeminentes directores de animação e guionista [3].

Em suma, nos dias de hoje, tanto a *manga* como o *anime,* continuam a entusiasmar e fascinar miúdos e graúdos, quer seja pelos seus magníficos cenários, olhares expressivos capazes de ilustrar todo o tipo de sensações ou emoções, símbolos, observando-se uma variedade de temáticas, tais como economia, sociedade, religião, cultura, História, folclore, ficção, nas quais raramente se incluíam conceitos desenvolvidos no contexto de esoterismo ocidental. É com *Hagane no Renkinjutushi* de Arakawa Hiromu que se desenvolve uma perspectiva inovadora do que se entende por alquimia, transmutação e Pedra Filosofal.

Contextualizando a obra[365]

Apresentando uma realidade paralela dos inícios do séc. XX (1914) na qual alquimia é uma ciência que compreende, decompõe e reconstrói a matéria, através da transmutação, *Hagane no Renkinjutsushi* é uma *manga* publicada entre 2001 e 2010 protagonizada por dois jovens irmãos (Edward e Alphonse Elric) que uns anos antes tentaram, com resultados desastrosos, reviver a sua mãe através daquilo que é considerado o maior tabu da alquimia: Transmutação Humana, algo que desrespeita o princípio-base da Lei da Troca Equivalente: para se obter algo, deve-se dar o mesmo valor em troca; criar um ser humano do "nada" é uma afronta à própria natureza [4].

Conseguindo a posição privilegiada de "Alquimista de Estado", Edward parte com o seu irmão em busca da mítica Pedra Filosofal, procurando recuperar os seus corpos – Edward, a sua perna e braço que são substituídos por próteses (auto-mail) e Alphonse, o seu próprio corpo, cuja alma foi afixada a uma armadura num acto de desespero por

365

parte de Edward. Contudo, esta viagem permite também a descoberta da "verdadeira" natureza desta substância.

Quem é Van Hoenheim?

Inicialmente um jovem escravo iletrado, Hoenheim torna-se um dotado alquimista e é colocado ao serviço do monarca de Xerxes, um indivíduo obcecado com a ideia de imortalidade. Na noite do "ritual" que supostamente permitiria a obtenção de imortalidade, um círculo de transmutação ceifa as almas de todos os habitantes de Xerxes, menos a de Hoenheim que adquire imortalidade, uma recompensa pela sua parte na criação do Homúnculo original [5].

Praticante da "alquimia tradicional" desenvolvida em Amestris, Hoenheim é o "Sábio do Oeste" e o "pai ausente" dos protagonistas da série (Edward e Alphonse) que busca uma "cura" para a sua condição imortal, destacando-se como um importante aliado dos irmãos na luta contra os planos dos *homunculi* e do misterioso "Pai" que se revela como o Homúnculo original responsável pela imortalidade de Hoenheim.[366]

No final da série, Hoenheim sacrifica a sua própria fonte de energia, isto é, a sua "Pedra Filosofal"; tornado um simples mortal, o alquimista morre pacificamente em frente da campa da sua mulher.

As duas tradições de alquimia e a sua relação com a "cura" na série

No universo de FMA, a alquimia "ocidental" desenvolvida em Amestris (*renkinjutsu*) foca-se principalmente na transmutação da matéria e na produção da Pedra Filosofal, poderoso catalisador capaz de aumentar as capacidades de transmutação de um alquimista e a meta dos irmãos, considerada por Edward como a única cura para a sua condição e a do irmão, o que os leva a investigar uma pequena cidade (Lior) onde supostamente existe um sacerdote Letoísta (Deus Leto) capaz de executar "milagres"; este tipo de "cura" tem por base a crença no Deus Leto, uma divindade que cumpriria

366

[4] ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.1, cap. 01 (on line) Disponível em: <http://ov.mangaotaku.org/manga-view/?epath=paFy6rTQtMLH1J691LzNvM64586tm6jNs8m44Na04sOkuI%2BE&p=21> (consultado em 21-03-2016)

[5] Agora uma Pedra Filosofal em forma humana, Hoenheim adquire um nível elevado de conhecimento alquímico, alcançando a "imortalidade" desejada pelo Rei de Xerxes. Pouco depois da sua partida, Xerxes acaba por cair no esquecimento, ficando reduzida a um monte de ruínas. ARAKAWA, Hiromu (19-4-2009). 40. Hagane no Renkinjutsushi: Brotherhood. Tokyo: Bones Inc.

qualquer desejo, incluindo até mesmo a ressurreição de um ente querido [6]. Todavia, esta "cura" revela-se um embuste por parte do sacerdote; os "milagres" são apenas resultado de uma alquimia potenciada por uma Pedra Filosofal "falsa". [367]

Após a resolução deste incidente, os irmãos deparam-se com uma Pedra Filosofal cuja forma se assemelha a um gel. Novamente, temos uma noção de cura dentro do contexto da alquimia; uma Pedra Filosofal é capaz de curar feridas, mesmo que seja "imperfeita" [7], embora seja usada para fins egoístas (mudar o curso de uma guerra, por exemplo), com exceção da de Tim Marcoh, um alquimista em busca de redenção pelos seus crimes e do "imortal" Hoenheim, uma espécie de "recipiente" para milhares de almas, - metade da população da nação de Xerxes usada como fonte de energia para as transmutações (quanto maior for este número de sacrifícios, mais eficaz e poderosa será).

Ao contrário da "alquimia ocidental", a alkahestria (*rentanjutsu*) é exclusivamente usada para fins curativos, por meio da compreensão de um fluxo de energia que permeia tudo quanto é vivo ("Veias do Dragão"). Seguindo-se uma tradição de criação de elixires e outros remédios, observando-se a aplicação do conceito de cura, quer a um objeto inanimado como a um ser vivo [8]; por outras palavras, parece devolver-se o "paciente" ao estado original.

De todos os alquimistas da série, Marcoh, Hoenheim e May Chang (praticante de *rentanjutsu*) são talvez os alquimistas mais "genuínos" que recorrem aos seus conhecimentos de medicina e alquimia para efectivamente curar as pessoas. No caso particular de Hoenheim, o alquimista consegue "retificar" o fluxo de sangue de Izumi Curtis, Mestre de alquimia dos protagonistas e que tinha perdido alguns órgãos como consequência de uma tentativa falhada de Transmutação Humana [9]. Apesar de ser incapaz de criar *de facto* novos órgãos, devido à Lei de Troca Equivalente, Hoenheim reajusta o sistema interno desta personagem, facilitando a sua respiração.

Por último, o desfecho da série também pode ser visto como o fim da jornada de "cura" das personagens, uma vez que tanto Hoenheim conseguiu realizar o seu desejo de se tornar um comum mortal, como os irmãos recuperaram os seus corpos.

---

[6] ARAKAWA, Hiromu (19-04-2009). 3. Hagane no Renkinjutsushi: Brotherhood. Tokyo: Bones Inc.

[7] ARAKAWA, Hiromu, *Fullmetal Alchemist: Vol. 2, cap. 08.* (on line) Disponível em: <http://mangafox.me/manga/fullmetal_alchemist/v02/c008/22.html> (consultado em 21-03-2016)

[8] ARAKAWA, Hiromu (30-5-2010). 59. Hagane no Renkinjutsushi: Brotherhood. Tokyo: Bones Inc.

[9] ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.19, cap. 75. (on line): <http://mangafox.me/manga/fullmetal_alchemist/v19/c075/34.html> (consultado em 21-03-2016)

Conclusão

Paracelso desenvolveu uma alquimia baseada num projecto de cura e focou-se na transmutação do "ouro espiritual"; o processo decorre no interior do indivíduo que é nada mais do que um microcosmo a ser devidamente "rectificado" ou "curado". Neste sentido, o homem tinha alcançado a Pedra Filosofal.

Na série, as duas tradições de alquimia apresentam uma interpretação do que Paracelso entendia por "cura", não existindo efectivamente uma correspondência entre esta e as cinco *ens*. Todavia, a busca dos irmãos pela Pedra Filosofal na série pode ser comparada a uma demanda pela cura, uma cura que deve ser procurada através da alquimia. Efectivamente, a jornada dos protagonistas termina com a descoberta de uma "cura alternativa", não se devendo procurar a Pedra Filosofal feita a partir de sacrifícios humanos e que é capaz de conceder imortalidade, à custa de um elevado preço.

Com efeito, a "cura" conceptualizada por Arakawa não deixa de estar associada ao conceito de "cura alquímica" desenvolvido pelo próprio Paracelso; tal como o mais inferior dos metais pode ser transmutado em "ouro", cada pessoa tem a capacidade de se "elevar", "melhorar", devendo passar por uma "transmutação interior". Assim, a conclusão da jornada dos protagonista - viagem que os obriga a enfrentar outras curas - corresponde à descoberta de uma Pedra Filosofal" não material, mas interior.

REFERÊNCIAS

ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.1, cap. 01 (on line) Disponível em: <http://ov.mangaotaku.org/manga-view/?epath=paFy6rTQtMLH1J691LzNvM64586tm6jNs8m44Na04sOkuI%2BE&p=12> (consultado em 21-03-2016)

ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.1, cap. 01 (on line) Disponível em: <http://ov.mangaotaku.org/manga-view/?epath=paFy6rTQtMLH1J691LzNvM64586tm6jNs8m44Na04sOkuI%2BE&p=21> (consultado em 21-03-2016)

ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol. 2, cap. 08. (on line) Disponível em: <http://mangafox.me/manga/fullmetal_alchemist/v02/c008/22.html> (consultado em 21-03-2016)

ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.8, cap. 32 (on line) Disponível em: <http://mangafox.me/manga/fullmetal_alchemist/v02/c008/17.html> (consultado em 21-03-2016)

ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.8, cap. 32 (on line) Disponível em: <http://ov.mangafox.co/manga-view/?epath=paFy6rTQtMLH1J691LzNvM64586tm6jNs8m44Na04sOkuI%2BGpQ%3D%3D&p=31> (consultado em 21-03-2016)

ARAKAWA, Hiromu, Fullmetal Alchemist: Vol.19, cap. 75. (on line): < http://mangafox.me/manga/fullmetal_alchemist/v19/c075/34.html> (consultado em 21-03-2016)

ARAKAWA, Hiromu (19-4-2009). 3. Hagane no Renkinjutsushi: Brotherhood. Tokyo: Bones Inc.

ARAKAWA, Hiromu (19-4-2009). 40. Hagane no Renkinjutsushi: Brotherhood. Tokyo: Bones Inc.

ARAKAWA, Hiromu (30-5-2010). 59. Hagane no Renkinjutsushi: Brotherhood. Tokyo: Bones Inc.

BRENNER, Robin (2007). Understanding Manga and Anime [formato e-book] Retirado de: <https://books.google.pt/books?id=uY8700WJy_gC&pg> Consultado em 2016, março, 21

CHURTON, Tobias, The Golden Builders: Alchemists, Rosicrucians, First Freemasons. MA: Weiser Books: 2005

GOODRICK-CLARKE, Nicholas, The Western Esoteric Traditions: A Historical Introdution. NY: Oxford University Press: 2008

HANEGRAAF, Wouter, Faivre, Antoine, Van den Broek, Roelof, & Brach, Jean-Pierre. Dictionary of Gnosis and Western Esotericism. Edited by: Wouter Hanegraaf. Leiden: Koninklijke Brill NV: 2006

HARTZMANN, Franz, The life of Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim. London: Kegan Paul, Trench, Trubner: 1912

MACWILLIAMS, Mark (2014). Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime [formato e-book] Retirado de: <https://books.google.pt/books?id=MknfBQAAQBAJ&printsec> Consultado em 2016, março, 21

PARACELSUS, The Hermetical and Alchemical Writings of Aureolus, Phillipus, Theofrastus, Bombastus, of Hohenheim, called Paracelsus the Great: I- Hermetical Chemistry. Edited by Arthur Edward Waite. CA: Stanford University Press: 1885

PARACELSUS, Volumen Medicinae Paramirum: of Theofrastus Von Hohenheim called Paracelsus. Translated by Kurt Leidecker. Baltimore: The John Hopkins Press: 1949

ODELL, Colin, Le Blanc, Michelle (2013). Anime [formato e-book] Retirado de: <https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&id=55eWAgAAQBAJ&dq> Consultado em 2016, março, 21

MAJOR/ MINOR HARMONY AND MODERN CONSCIOUSNESS AN ANTHROPOSOPHICAL AND MUSICAL APPROACH TO LAUGHING AND WEEPING

Miguel Ribeiro-Pereira, (CITAR/ Vniversitas Catholica Lvsitana)[368]

Resumo
O tópico deste breve ensaio é a polaridade do rir e do chorar como expressão da vida interior espiritual do ser humano. Será, primeiro, descrita segundo a perspectiva antroposófica de Rudolf Steiner (1910). Concentrar-me-ei, depois, em três momentos fulcrais da modernidade europeia e da estética musical: o impulso humanista da Renascença; o impulso científico do Barroco; e, por fim, o impulso espiritual do Romantismo. Daí resultará então um quadro da música tonal como manifestação arquetípica do sujeito moderno — em conflito crescente e cada vez mais mais auto-consciente — baseado na significação do intervalo de terceira, um novo tipo de harmonia capaz de congraçar pólos ao mesmo tempo opostos e complementares. Rematar-se-á o todo com um exame analítico do famoso Lied de Schubert "Lachen und weinen" (D. 777), sobre poema de Friedrich Rückert.

Palavras-chave: antroposofia; rir/ chorar; harmonia maior/ menor; consciência moderna.

Abstract
The subject of this brief essay is the polarity of laughing and weeping as the expression of a person's inner spiritual life. It will be first described according to the anthroposophical perspective developed by Rudolf Steiner (1910). Then I shall focus on three crucial moments of both cultural modernity and musical aesthetics: the humanist impulse of the Renaissance; the scientific impulse of the Baroque; the spiritual impulse of the Romanticism. A picture of tonal music will thereby be given as an archetypal manifestation of the modern subject—in growing conflict and ever more self-conscious—based on the fundamental significance of the third-interval, a novel kind of harmony poised to embrace opposed but complementary poles. An analysis of Schubert' well-known song Lachen und weinen (D. 777), setting a poem by Friedrich Rückert to music, will round off the whole.

Keywords: anthroposophy; laughing/ weeping; major/ minor harmony; modern consciousness.

368

Professor, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE)/ Instituto Politécnico do Porto; researcher, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR)/ Universidade Católica Portuguesa. E-mail: miguel.rp@me.com.

Prologue

What is the main focus of spiritual (or esoteric) knowledge in our time? Following Rudolf Steiner, "it is the obligation of modern initiation … to seek as knowledge the rhythmical relationship of heaven and earth. … Certainly, we must know heaven, and certainly we must know the earth. But then we must also look at human beings—in whom, among all the beings around us, heaven and earth work together to create a unity. We must look at the human beings—and that means we must look at them with our sun-eye, with our heart-eye, with the whole human eye" (Steiner 1922: 205-06). Such would be the task of current initiation knowledge: to know the human being spiritually and speak a *language of the heart*, a language where everything is related to activity and movement, in a world of weaving, interconnecting feeling.

Now, music is a language of the heart *par excellence*, arising from feelings. Tonal music, in particular, developing from the mighty humanist impulse of European Renaissance, meant to restore the ethical aim inherited from Classical Antiquity, even if never abandoning its calling to harmonize heaven and earth. This was a momentous time in the evolution of modern human consciousness: the *feeling* for the interval of the third, either major or minor—ever since associated with distinctive human features such as happy/sad—expresses a new personal, subjective mood. Intertwined were thereby the birth of opera and the rise of tonality (ca. 1600), in the time of Kepler and Kircher. This dual harmonic matrix of the key system would eventually turn into an ambivalent, split unity (ca. 1800), in the time of Goethe and Novalis. Such interchangeability of modes and moods alike, simultaneously major and minor, without transition—stressing emotion rather than reason, more intuitive than deductive—reflects primarily the soul-aspect of the novel Romantic sensibility, inward and fragmented.

The subject of this brief essay is the polarity of laughing and weeping as the expression of a person's inner spiritual life. It will be first described according to the anthroposophical perspective developed by Rudolf Steiner (1910). Then I shall focus on three crucial moments of both cultural modernity and musical aesthetics: the humanist impulse of the Renaissance; the scientific impulse of the Baroque; the spiritual impulse of the Romanticism. A picture of tonal music will thereby be given as an archetypal manifestation of the modern subject—in growing conflict and ever more self-conscious—based on the fundamental significance of the third-interval, a novel kind of harmony poised to embrace opposed but complementary poles. An analysis of Schubert'

well-known song *Lachen und weinen* (D. 777), setting a poem by Friedrich Rückert to music, will round off the whole.

Anthroposophical Perspective

A preliminary question ought to be asked concerning the topic addressed here: is this indeed a serious matter well worth of our attention, or is it merely commonplace, hence negligible in the face of higher realms of existence and spiritual-scientific facts? Right at the outset of his lecture specifically devoted to the subject, "Laughing and Weeping," Steiner preemptively asserts the fundamental importance of looking for the spirit as it manifests in everyday realities, rather than speculating on exalted subjects: "[E]veryone who endeavors to reach the realms of spiritual life," he advises, "will become more and more convinced that to advance quietly, step by step, from the familiar to the less familiar is a very healthy approach. Besides, you will know from many examples that the most outstanding minds—in fact human consciousness altogether—have regarded laughter and tears by no means as merely com-monplace" (Steiner 1910: 25). He then goes on to offer two distinctive examples of wisdom: one taken from ancient Eastern culture, the famous *Zarathustra smile* which this outstanding individuality came with into the world for all creatures to rejoice and evil spirits to flee, revealing a kind of consciousness at work in traditional legends; the other from modern Western culture, the *bitter despair* of Goethe's poetic character Faust before he finds his way back into the world ("tears spring forth, the world holds me again," *Faust I*, 1:784), revealing a kind of consciousness at work in outstanding artworks.

So in order for us to understand the human spirit in the soul expressions we call laughing and weeping, to place them in that deep foundation, Steiner proceeds to articulate the whole being of man as seen by spiritual science. Three outer sheaths, he elucidates, which we have in common with the rest of earthly creation—the physical body with the mineral realm, the etheric body with the nature of plants, and the astral body with the animal kingdom—cover the human ego. This is the most individual part of human beings, the deepest center of their spiritual life, making them the crown of earthly creation. But what is the activity of the ego within the human soul? The ego always seeks to create *harmony* with whatever or whoever it encounters in the outer world, either exulting and embracing that event or else recoiling and rejecting it, either understanding it or not. And such a relationship with the environment "not only stirs the emotions of the astral body and brings change into the currents and movements of the

etheric body, but also affects the physical body" (Steiner 1910: 28). It therefore has a definite influence on the blood, for example, as when a person will blush of shame in the face of an embarrassing situation, or otherwise will turn pale when confronting a frightening experience. Indeed, the ego's relation to the outer world *permeates* the whole human being right into the physical body.

The ego, however, may not achieve a satisfying relationship with the outer world, either by a rational or an emotional *mistuning* with its environment. In the former case, instead of feeling united with the incomprehensible thing outside, the ego withdraws its forces from and rises above it, thus enhancing its self-awareness. Now, the ensuing feeling of inner freedom from a bond of any kind with that being, according to Steiner's clairvoyant observation, makes the "astral body [which would otherwise expend its energies in the physical body to keep its forces together] expand like elastic and go slack, whereas it is normally in a state of tension. … [T]he physical expression of this expansion of the astral body is laughing or smiling" (Steiner 1910: 30). In the latter case, when a personal, loving attachment with the being outside has been torn out, the ego becomes depleted by grief over such loss, feeling its selfhood less strongly. Tears then are an overflow of the overall series of contractions fostered by the ego; but they are also a compensation for its depletion, thereby restoring a balance. "If an ego that has suffered a loss lets go as far as shedding tears," he further adds, "these tears, in raising the ego's consciousness to an awareness of its loss, give it a certain subconscious feeling of well-being" (Steiner 1910: 32). By contracting their ego when a bond with the outer world is broken and they no longer feel enriched by it, therefore, people feel their selfhood strengthened.

Not only is a person's laughing or crying expressed in physiognomy, but in physiology too; not in the face alone, but also in its breathing. Following through the dual process of the inner being's expansion and contraction, in the case of laughter the inbreathing is long and the out breathing short, the opposite occurring when sorrow goes as deep as tears. "A kind of liberation of the outer corporeality occurs in laughter, and then a long breath of air is drawn in. When we cry the opposite happens. We compress the astral body and with it the physical body, and the compression causes an out breathing on one long stretch. Here again," Steiner (1910: 37) sums up, "we have an instance of the connection between the bodily expression of a manifestation of life and a soul expression brought about by the presence of the ego." And this physiological breathing process, in turn, seems to express, in the pictorial language of the Old Testament, the

birth of our selfhood as breathed in from Jahweh (*Genesis* 2:7), thereby raising us to our present level of humanity, making us a living soul. The deepest and most inward spirituality is therefore at work when we consider laughing and weeping—a *unique* expression of the human ego. If however it progresses only by being in movement, increasing and developing through life, the ego must still find harmony between those polarities: "the ego will only find completion when it has found a balance, and never in swinging to and fro between exultation and despair," Steiner (1910: 42) winds up. "It will only be able to find itself at the point of rest which can lead just as well in the one direction as in the other."

Musical Perspective

While this issue concerning the pendulum's "point of rest" shall be developed only in the following, analytical section on Schubert's song, I will now tackle two other issues which should be considered in duly music-theoretical terms: one is "permeability," a sequential chain of influences throughout the cosmos, referring to the age-old hierarchical conception known as the *music of the spheres*; the other is "ensoulment," the breath of life and inner source of movement, referring to the historical evolution of how *musical intervals* intimately relate to human consciousness and its shifting balance.

Musical tones, admittedly the medium most apt to express directly the dynamic of desire (or will), can finely resonate and plastically adapt to the inner movements of the human being as well as those of the outer heavenly bodies. Those indeed are tones that work formatively—not only sounds—imbued with distinctive will, feeling, and thinking qualities that actually permeate the cosmos and transform every-thing down to physical matter. Were we to reach back to the primordial beginning, such then would be the divine Word as reported at the outset of St. John's Gospel. This sublime, creative Logos permeates and resounds through all the different hierarchical levels of creation: it is first conceived as intelligible cosmic harmony of simple numerical ratios (*musica mundana*), then innermostly felt within the human soul (*musica humana*), and eventually perceived in sensible physical reality as a diatonic scale (*musica instrumentalis*). Such is the threefold compass of the manifested world as defined by Boethius, tagged "last of the Romans, first of the scholastics" by fifteenth-century humanist Lorenzo Valla, who was to recast the ancient Pythagorean-Platonic tradition and thus became the authoritative influence in music theory throughout the Middle Ages. Hence, from the start, music found its place among the scientific disciplines of the medieval *quadrivium*, along with

arithmetic, geometry, and astronomy. Yet, unique among them, music was "associated not only with speculation [sharing with the other three the task of searching for truth] but with morality as well" (Boethius ca. 500: 2). Providing a physical link between truth and goodness, cognitive and ethical ideals, the art of music seems to embody the highest spiritual forces active in the human being. Its well-modulated tones harmonize heaven and earth.

Harmonic perfection was therefore the aim of art music during the Middle Ages, achieved through the only perfect intervals, without defect or blemish: the homophonic unison (and the octave, its reflection in register) was the ideal of communal life, a brotherhood's identity expressed in chanting together the liturgical plainsong—in unity, *as one*; the heterophonic fifth and fourth (mutually invertible within the octave) were then used in creating the parallel-motion *organum*, the early polyphonic attempt to enrich the plainchant melody and make it resonate in the acoustical environment of Romanesque architecture. True polyphony, a multilayered texture composed of free albeit harmonic movement of melodic lines, implies the adoption of the interval of the third: "If thirds and sixths [their inversion] are not admitted as consonance, there can be no polyphony," sentences D. P. Walker (1978: 36), while associating this new aesthetic phenomenon with the astronomical thinking of Kepler. A radically different human kind of freedom and (self-)transformation was dawning, a rebirth of human values, which finds its musical expression in the novel feeling for the third-interval. This was a time for expanding and perfecting the two main musical genres—the mass and the motet—whose thoroughly *permeable* contrapuntal texture greatly benefitted from and plastically fit the acoustical environment of the majestic Gothic cathedral. Eventually, vocal polyphony was brought to its ultimate harmonic refinement, the self-assured stage of the *ars perfecta* in the late Renaissance.

Another kind of balance was then to be sought within the human soul, so difficult to grasp, due to the upsetting role of human passions and subjectivity. Such was the ideal fostered by the mighty humanist impulse of early European Renaissance, the first moment of our modern cultural era. While the former cosmological science (*musica theorica*) yields to the latter expressive art (*musica poetica*), music finds its place now among the literary disciplines of the academic *trivium* (grammar, dialectic, and rhetoric). This modern shift in human consciousness correlates to a shifting experience of musical intervals: the perfect, static fifth was felt as void, whereas inner vitality was infused by the imperfect, dynamic third. Mutable and ambivalent, either major or minor,

the third-interval expresses *subjective* moods in music. For the first time, Steiner (1906-23: 52) corroborates, "man feels music in relation to his own physical organization … feels that he is an earthly being when he plays music." And in the difference between major and minor "the subjective soul element relates itself to the musical element." No pure intervals from the ancient Pythagorean tuning system would stand anymore the urges of the *trias harmonica*—the unity of the third and the fifth, thus named in the image of the Holy trinity—which entails a subtle change of intonation and temperament: acoustical and personal *temperament*, that is, disposition of the tones in a musical scale as well moods in a human being. Only in 1558, however, did Zarlino justify in mathematical terms the imperfect consonance of the third, extending the Pythagorean superparticular ratios from 1 to 4 (*tetraktis*) to a system of six "sounding numbers" (*senario*). Quite symptomatically, he characterized it in anthropomorphic terms, inwardly experienced as a world of musical feelings: the major is joyful (*allegra*), the minor is sad (*mesta*).

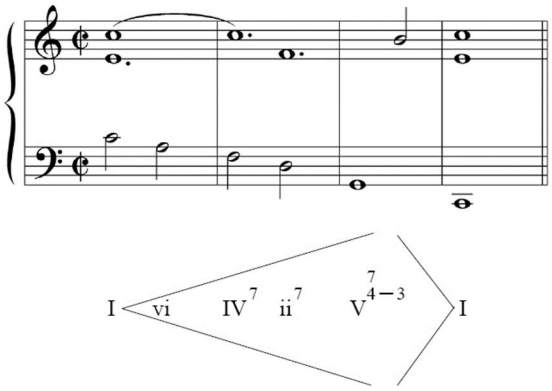


Figure 1. The Plastic Model of modulatory (or metabolic) tonal syntax

Tonal music is the aesthetic achievement of modern culture at the turn of the seventeenth century, the time for a newly self-conscious, autonomous human being. This too is the time of a gap in human con-sciousness, between the world of matter and the realm of spirit, the sciences and the arts. (Elsewhere, Ribeiro-Pereira 2016, I surveyed the evolution of human consciousness in the West, setting in parallel tonal music and the modern novel.) Interwoven with the emotional power of opera, a newborn musical genre thriving on conflict and strife, both the new tonal syntax and the key system will fully integrate the subjective feeling for the moody, temperamental third (Ribeiro-Pereira 2005). In accordance with Steiner's idea (1924) that "the musical

element lies in the tension, relaxation, in the rising and falling of the movement," my syntactic model is described as a rhythmic gesture "breathing out" (away from the opening unison), then "breathing in" (back to the closing one), in a context of growing dissonance (Fig. 1): it is an alchemy of most gradual transformations (by third), a complete revolution performed around a central axis (by third too). Dissonance's *antagonism*, a forceful means now subservient to the words and the full range of passions they conveyed, can thus be transformed into harmony, and indeed perceived as an *integral* part of a living metamorphosis. Evolving between two polar opposed fields of the key—plagal and authentic—this pure harmonic model is ultimately an archetypal representation of the keynote's inner life.

Schubert's "Lachen Und Weinen"

This dual major/ minor harmonic matrix was otherwise shaped at the turn of the nineteenth century by the exalted sensibility of German Romanticism, a spiritual renaissance, furthering its bold Promethean task. Focusing intensely on the complex nature of the human self, turning its attention ever more to the mysteries of human soul, with inner conflicts and contradictions, Romantic introspective temperament set to explore inwardly its subjective awareness. Music was then to enjoy, in the avant-garde aesthetics of self-expression—indeed as never before since ancient Greece, nor ever since—the most prestigious status among the arts, as the quintessence of the poetic language: it is the ideal vehicle for knowing the *infinite* and disclosing the *sublime* in the aesthetic experience, a quasi-religious calling of the new age. Major-minor balance shifted too accordingly, casting its basic polar complementarity in the context of this subjective, introspective mood of modern self-consciousness (Fig. 2). Modal mixture or exchange, the radical shift of tonal patterns upon the same keynote, represents a novel approach to the traditional major/ minor key system. Reciprocally shared in the original version, the fundamental third-dyad C/E becomes the heart of diatonic tonality, its modulatory mean: an opposed harmonic matrix is inscribed upon the same dyadic core, recasting this modal-defining third through the progress of a transient root. In the later version, instead, the tonal-defining fifth is retained, wavering in modal identity within the frame of an intransient root. To be sure, the *point of rest* has changed thereby, as the static fifth-frame is ensouled *within* by the chromatic third. Torn simultaneously between two modes, two contradictory patterns of feeling, the interchangeability of parallel major/minor keys in nineteenth-century chromatic tonality directs us to a novel

condition of the modern human soul, stressing emotion rather than reason. Identifying itself with two superimposed images upon a single focal point, a new personality is then to emerge—self-centered, ambivalent, and split.

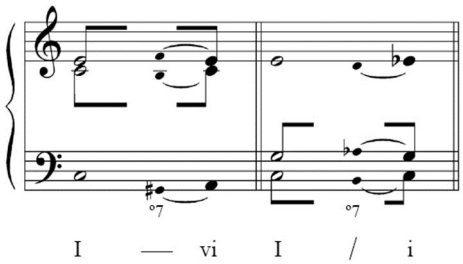


Figure 2. Major-minor system's articulation of relative and parallel keys

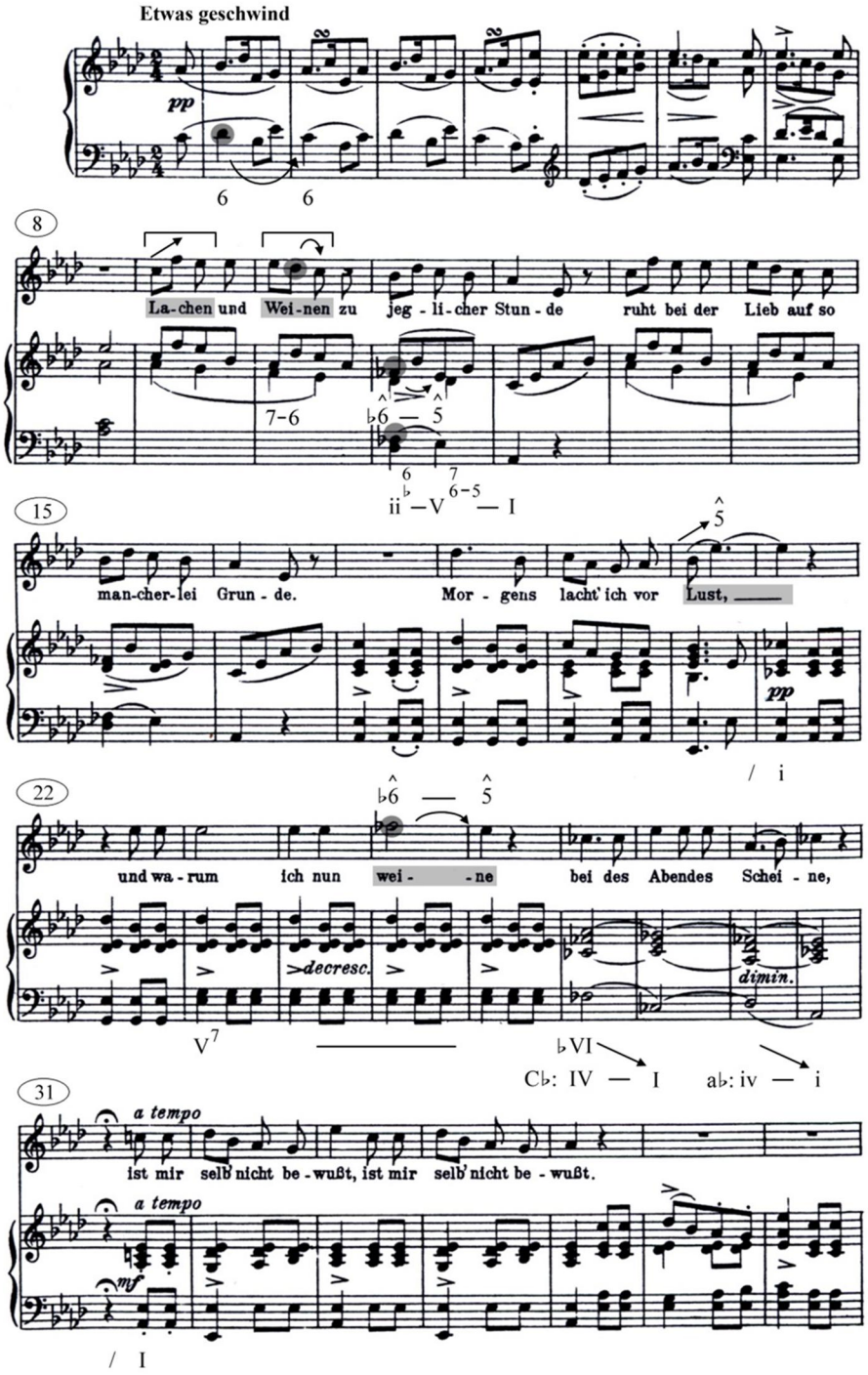


Figure 3. Franz Schubert's song "Lachen und weinen" (D. 777), first strophe

Now, this major/ minor inner split is one of Schubert's most distinctive stylistic features, a fingerprint, aptly coined in his song *Lachen und weinen*. Being a minute strophic form on Rückert's poem, whose second strophe reverses the order to "weinen und lachen," it borrows also from the ritornello: a dance-like instrumental music envelops each vocal strophe as a nonchalant prelude, interlude, and postlude. I therefore shall focus on the

first alone (Fig. 3). An English translation (by Keith Anderson, Deutsche Schubert-Lied-Edition, vol. 24) is provided here alongside the original German verses:

Lachen und weinen zu jeglicher Stunde	Laughing and crying at every hour
ruht bei der Lieb auf so mancherlei Grunde.	Can be caused by love for so many reasons.
Morgens lacht' ich vor Lust,	In the morning I laughed for joy,
und warum ich nun weine	and why I cry now
bei des Abendes Scheine,	in the evening light
ist mir selb' nicht bewußt.	even I do not know.

Swinging to and fro between joy and sorrow, light and darkness—a Romantic *chiaroscuro*—this is the portrait of a poet's musing over his hypersensitive, capricious heart. Epigraphically inscribed upon the piano sequence by alternating, dancing fourths, the melodic inflection "laughing and crying" radically opposes two correlated motifs around the pivotal E^{b}: the former begins with an accented upward leap of a fourth from C; the latter ends a 7-6 expressive suspension with a downward semitone back to C. We hereby perceive the only dissonance—which further stresses the tonic syllable of "*wei*nen," still metrically accented—as the voice deviates from the regular sequence, highlighting a new declamatory utterance, only to rejoin in unison the piano on the closing semitone D^{b}-C. Its plaintive ^{b}6-5 echo (the traditional *lament motif*) then permeates the four-voice texture, exclusive to the instrumental cadence, chromatically "shedding a tear" that tinges the hitherto unconcerned major mood. These two opposed motifs will be further developed in the latter half of the strophe.

Exultant, the outburst of laughter strikes again an emphatically upward leap of a fourth upon the word *Lust* (incidentally, an alliteration of *lachen*), which reverberates through the sudden piano shift to the parallel minor. Conversely, in nuance *pianissimo* and marked *decrescendo*, the quiet weeping is cast upon a lengthy ^{b}6-5 inflection on the word *weine*, radically reinterpreting the same pole $F^{\#/b}$-E^{b} of the Lust-mood (first major sixth, then minor). Declaimed *recto tono*, rather than sung, upon a high reciting tone that sits on a static V^{7} harmony, the crucial Weinen-motif is now to lengthen the musical phrase, thereby breaking the square regularity of a four-bar hypermetrical dance pattern. Its harsh dissonance has indeed a disruptive effect: as the pounding dactyl rhythm of dance is kept throughout, the weeping two-bar extension seems to aptly represent a subjective notion of time as perceived under emotional stress; the compulsive pounding is inwardly felt in the troubled mind. Once again, the sorrowful note ^{b}6 in the voice

permeates the four-part piano texture to its very root, as the Weinen-polarity is relayed onto the ^{b}VI deceptive bass, much like the emotions of the astral body resound in the physical body of the human being. Now, the rhythmic activity dramatically slows down to a striking chorale-like style, whose vividly religious undertones are further induced by a reiterated plagal cadence (i.e. a downward fourth in the relative major and parallel minor keys), creating the distinctive sonority of the "Amen" of the mass—a solemn acceptance. This dual close is indeed to reverse the original upward Lust-motif of a fourth. Upon the arrival in the minor parallel (static) tonic, brought about after a gradual decrease in dynamics— *pianissimo, decrescendo, diminuendo*—the music pauses with a fermata over a silence! Such questioning ("Why do I cry?") is quite a dramatic outcome: the emotional picture of a Romantic soul expressed in tone, physically resounding.

Epilogue

If the human being should lie at the center of today's esoteric knowledge, as Rudolf Steiner proclaims, then tonal music fits nicely in our comparative exam. Particularly, when the deepest and most inward spirituality is at work as in laughing and weeping: a unique expression of the human ego. Tonal music, a conflictual experience of major and minor modes—be they intervals, chords, or keys—is thoroughly linked with uplifting and depressive moods, joyful and sad. The human being experiences the interval of the third inwardly, its moods as inner motions, right into the etheric and physical bodies. It is out of this experience of the tone structure, the soul relationship to it, that Steiner developed the novel art of Eurythmy, a subtle form of movement to poetry and music (*speech* and *tone* eurythmy, respectively). With distinctive dance-like movements, it is an art form that activates the etheric through the physical body, whereas music activates the astral body, and poetry expresses the ego. As a living expression of supersensory sound made visible in body movements, it means to cultivate the whole human being—body, soul, and spirit—and has a threefold use: a performing art, a pedagogical tool, and a therapeutic method. Recently, an anthroposophic doctor sought to explain the spiritual influences that determine human physiology and physical development according to musical principles. Concerning the interval of the third, Armin Husemann (1989) examines the inner motions of blood circulation and respiration: while the exhalation of the lungs and the arterial flow of the blood are connected with the major mood, inhaling and the diastolic flow of the venous blood are experienced in the minor mood. "The heart," he concludes (Husemann 1989: 36), "transforms [with systole] minor into

major." To be sure, this is the rhythmic human being, which is correlated to the realm of feelings, where music breathes and lives.

Human beings are therefore like musical instruments, harmonizing heaven and earth. Music, indeed, is experienced with the whole human being: while it reaches our consciousness through the ear, we feel a resonance, a reflection of its ensouling tones, which permeate all forms both with measure and quality, expression and meaning. So it is how we can comprehend the ancient conception of the "music of the spheres": Johannes Kepler, a key figure of the Scientific Revolution, thus construed his planetary laws (the motion of the heavens) in terms of harmonics (real albeit soundless celestial music). We can also comprehend how "[t]he facts of human evolution are expressed in musical development more clearly than anywhere else" (Steiner 1906-23: 70): thus the feeling for the interval of the third was correlated to the modern human being's increasing individuality. And ultimately, how the mastery over the soul element was to give Orpheus, the greatest artist, divine creative powers with his tones.

REFERENCES

Boethius, Ancius Manlius Torquatus Severinus [ca. 500]. *Fundamentals of Music*. Trans. Calvin M. Bower. Ed. Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Husemann, Armin [1989]. *The Harmony of the Human Body: Musical Principles in Human Physiolo-gy*. Trans. Christian von Arnim. Edinburgh: Floris Books, 1994.

Ribeiro-Pereira, Miguel (2005). *A Theory of Harmonic Modulation: The Plastic Model of Tonal Syn-tax and the Major/Minor Key System*. Porto: Edições Politema.

——— (2016). "The Evolution of Consciousness as Expressed in Tone: An East-West Approach." *Im-ages of Europe: Past, Present, Future. ISSEI 2014 – Conference Proceedings*. Ed. Yolanda Espiña. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 874-82.

Steiner, Rudolf [1906-23]. *The Inner Nature of Music and the Experience of Tone* (Selected Lectures). Trans. Maria St. Goar. Ed. Alice Wulsin. Hudson, NY: Anthroposophic Press, 1983.

——— [1910]. "Laughing and Weeping," in *Transforming the Soul* (Nine Lectures), volume 2. Trans. Charles Davy and Christian von Arnim. Forest Row: Rudolf Steiner Press, 2006, pp. 25-43.

——— [1922]. "The Language of the Heart," in *Staying Connected* (Selected Talks and Meditations). Ed. Christopher Bamford. Great Barrington, MA: Anthroposophic Press, 1999, pp. 205-08.

Walker, D.P. (1978). *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*. London: Leiden.

Zarlino, Gioseffo [1558]. *The Art of Counterpoint*: *Part Three of* Le Institutioni Harmoniche. Trans. Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1968.

O SIMBOLISMO DE "O NOME DA ROSA": ENTRE FLORES SECRETAS E RISOS EM LUMES

Arilson Oliveira (UFCG)[369]

Resumo
O título da obra e do filme advém da frase com a qual eles se encerram: "a rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome". Ela, a rosa em si, para inúmeras culturas antigas, sempre representou o segredo feminino, o silêncio, o não rir, o não se pronunciar sobre algo, senão apenas contemplar, sentir, viver e renascer. Para os monges cristãos de uma Europa devastada mentalmente pela perseguição antipagã, a rosa era a sublime tentação que poderia transubstanciar-se no místico emblema do aspecto feminino da divindade.

Palavras-chave: nome da rosa, riso, segredo, heresia.

Abstract
The title of the book and movie comes from the sentence with which both end: "the ancient rose remains in the name, nothing beyond the name have we got". The rose itself has, for innumerous ancient cultures, always represented the female secret, silence, non-laughter, the non-utterance about anything, but, otherwise, contemplation, feeling, living and being reborn. For the Christian monks in a mind-devastated Europe by the anti-pagan persecution, the rose was the sublime temptation that could transubstantiate itself in a mystical emblem of the feminine aspect of the divine.

Keywords: name of the rose, laughter, secret, heresy.

369

Doutor em História Social pela USP, Pós-Doutor em Religião e Sociedade pela PUC-SP, Prof. do Departamento de Ciências Sociais da UFCG - Brasil. Indólogo e autor de *Max Weber e a Índia*. E-mail: arilsonpaganus@yahoo.com.br

Primeiras Nuanças

Com o riso quase em chamas, em grandes chamas, mas não mais temendo-as, apesar de sua presença invisível que nos ronda a cada esquina com seus discursos fundamentalistas, desencantados e aparentemente – senão, realmente – sem apriorismos de espírito, mas apenas de crença, assim iniciamos nossa senda em torno do fascinante conglomerado visual presente no filme de Jean-Jacques Annaud, "O nome da rosa" (1986). Homônimo transcodificado do não menos célebre livro (1980) de metaficção historiográfica[370] do crítico literário italiano Umberto Eco.

A priori, nos elucida Wellington Fiorucio (2009, p. 129) que:

> O roteiro da película transformou as quase 600 páginas do romance em menos de 170 pelas mãos dos hábeis Adrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. Um "enxugamento" necessário para a transposição à tela. O diretor francês abriu mão, por exemplo, dos diálogos em latim e muitas das discussões teológicas que fazem do livro um compêndio religioso, cuja assessoria histórica estava a cargo de uma equipe capitaneada por ninguém menos que o [historiador] medievalista Jacques Le Goff.

De imediato, sob a tentação intelectiva de confrontar os dados medievalistas circunscritos e reconstruídos com a obra ou o filme em si, nota-se que a figura do narrador é desempenhada em primeira pessoa pelo jovem Adso de Melk (Christian Slater), tutorado, escrivão e discípulo do racionalista, humanista e franciscano William de Baskerville (Sean Connery), e que Melk conta aos oitenta anos aquilo que viu com dezoito. Além disso, verifica-se uma alusão ao famoso detetive londrino, Sherlock Holmes, que morava na rua Baskerville,[371] daí o personagem principal chamar-se William de Baskerville, bem como a Watson (no filme, Adso), seu fiel escudeiro.

---

370 "Metaficção historiográfica", terminologia de Linda Hutcheon, ao caracterizar o romance de Eco como autorreflexivo e que se apropria de acontecimentos e personagens históricos (HUTCHEON, 1991, p. 21).

371 Ver a obra *The Hound of the Baskervilles* – em português, *O Cão dos Baskervilles* – (1902), de Arthur Conan Doyle, o qual utiliza como protagonistas Sherlock Holmes e Dr. Watson.

Além de tais ensejos, Eco faz homenagem ao literato surrealista argentino – que possuía uma cegueira progressiva[372] – Jorge Luis Borges, cuja obra abrange o "caos que governa o mundo e o caráter de irrealidade em toda a literatura" (JOZEF, 1974, p. 43), simbolizado no personagem do venerando Jorge de Burgos, cenobita cego que protege a misteriosa biblioteca labiríntica do monastério, palco central da narrativa.

A influência de Jorge em Eco fica evidente não apenas em suas adaptações e preferências contextuais, tal como sua ênfase na ficção labiríntica, mas ao afirmar que "os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada" (ECO, 1985, p. 20) − como confirma Fiorucio (2009, p. 130), Eco não poderia ter sido mais borgeano nesta afirmação.

O personagem William também nos remete, através de Eco, a William de Ockham (1290-1349), filósofo que defende a intuição, a exemplo do personagem, como ponto de partida para o conhecimento do universo. Nesse sentido, e na esteira de Duns Scot (1265-1308),[373] Ockham entendia que a Filosofia só deveria tratar de temas sobre os quais ela pudesse obter um conhecimento real.

Sinteticamente, pode-se compreender seu pensamento – e aqui ligado inteiramente ao personagem William de Eco – ao inferir, diz Ockham, que existindo diversas teorias e não havendo evidências que comprovem se é mais verdadeira alguma em relação a outras, vale a mais simples, ou se existirem dois caminhos que levem ao mesmo resultado, usa-se o mais curto; aquele que possa ser provado sensorialmente. Em outras palavras, não se deve aplicar a um fenômeno nenhuma causa que não seja logicamente dedutível da experiência sensorial, bem ao estilo do William racionalista de *O nome da rosa*, em especial na sua fala ao seu aprendiz Adso: "a única prova que vejo do demônio é o desejo de todos em vê-lo atuar".

Tudo isso representa o que Gordon Leff (1975) denominará "as metamorfoses dos discursos escolásticos", ou seja, um princípio pelo qual eliminam-se ou revisam-se muitos dos métodos e epistemes com os quais pensadores escolásticos explicavam a realidade. A lógica, assim sendo, é uma ciência derivante de um conjunto de hábitos mentais, possuindo uma unidade de agregação composita.

---

372 Como ele mesmo admitiu: "quando penso no que eu perdi, eu pergunto: 'quem se conhece melhor do que o cego?' – pois cada pensamento se torna uma ferramenta" (BORGES, 1994).

373 Criador do conceito de hecceidade (*haecceitas*), a qual valoriza a experiência, e distancia a preocupação exclusivista da Filosofia com as essências universais e trancendentes.

Com isso, nos elucida Alessandro Ghisalberti (1997, p. 55): "é nesse sentido que se fala de ciência com referência à metafísica, à filosofia da natureza, à teologia ou à lógica, pelo fato de cada uma delas resultar de numerosas proposições dispostas em uma certa ordem". Em outras palavras, para Ockham, assim como para o personagem William, por ciência entende-se o conhecimento certo de uma verdade.

Todas essas nuanças funilam-se em poucos risos e temidas rosas, ou seja, moldam pelos bastidores o enredo da trama de *O nome da rosa*. Esta, que inteligentemente olha o martelo dos rebanhos incendidos temerem as flores e calarem os risos, em uma tentativa de manter o desencanto que a eles pela herança mosaica pertencem. Eis nossa singela inquietude por deveras e poucas palavras que em alocuções e discursos seguem.

Desabrochando o Segredo da "Rosa"

O título da obra e do filme advém da frase com a qual encerra-se a obra: "*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*", ou seja, "a rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome".[374]

Ela, a rosa em si, ou demais flores, para inúmeras culturas antigas, sempre representaram o segredo feminino, o silêncio, o não rir, o não se pronunciar sobre, apenas contemplar, sentir, viver e renascer. Para os monges cristãos de uma Europa devastada mentalmente pela perseguição antipagã − inquisição e fundamentalismo em série e ascendente −, a rosa ou a flor era a sublime tentação que poderia – como tudo, bastando apenas inserções míticas e nomenclaturas cristãs envoltas – transubstanciar-se no místico emblema do aspecto feminino da divindade; como bem difundido pelo paganismo europeu e oriental.

Todavia, no filme, fica evidente essa transubstanciação nas três classificações dada à mulher: santa, prostituta ou bruxa. Nada mais típico para uma religião que desqualifica a sexualidade, tendo a mulher como a "porta do Diabo", como bem asseverou Tertuliano

---

374

Uma variação de um verso do longo poema hexâmetro (3000 linhas em latim) *De Contemptu Mundi* [Sobre o Desdém do Mundo], escrito em 1140 por Bernardo Morlaix ou Bernardo de Cluny (1100-1156), monge beneditino afamado por Eco a partir de sua obra. O verso original de Bernardo difere ligeiramente do citado por Eco, já que a versão original é "*stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus*" (De contemptu mundi, lib. 1, v. 952), fazendo alusão à Roma antiga que, agora, existe só no nome. De acordo com a historiadora do Departamento de Estudos Clássicos e Orientais do Hunter College, Adele Haft, Bernardo era um asceta radical, incentivou a realização da II Cruzada e foi canonizado pelo papa Alexandre III em 1174 (HAFT et al, 1999, p. 52). Para mais detalhes sobre a frase do poema, ver CAPOZZI, 1997, p. 66.

(155-222), um dos primeiros e mais importantes *doutores* da Igreja (DELIMAUX, 1978, p. 311).

Nessa perspectiva, ninguém menos que um dos quatro grandes santos da Igreja Ortodoxa e um dos maiores *doutores* da Igreja Católica, João Crisóstomo (349-407), afirmará: "[...] o que mais é uma mulher além de uma inimiga da amizade, uma inescapável punição, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejada, um perigo doméstico, um mal da natureza, pintado com cores suaves" (PITANGUY, 1985, p. 31). Este era um dos *slogans* do manual de caça às bruxas, no período medieval europeu, *Malleus Maleficarum*, dos famosos inquisidores Kramer e Sprenger.

A mulher (como a camponesa acusada de ser bruxa no filme) era indubitavelmente o depositário da "*diabolização* na Idade Média ocidental, [especialmente] da carne e do corpo, entendidos como um lugar da devassidão, como um centro de produção do pecado" (LE GOFF, 1992, p. 153). A luxúria, termo que abarca todos os pecados ligados à carne, considerada pelos *doutos* cristãos medievais como um dos pecados capitais, era tida como a fonte de todos os males. Tal ideia é endossada pelo *Malleus Maleficarum*, o qual, na busca das fontes da bruxaria, propõe "examinar os desejos carnais do próprio corpo, de onde provém o mal desarrazoado da vida humana" (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 119). Em outros termos, a rosa ora era a encarnação do mal em forma sexual, ora era o segredo que devia ser arquivado ou compartilhado entre poucos, senão nas chamas ser lançado (como pode ser visto no final do filme).

Por outro lado, nos cultos e por meio dos símbolos orientais e europeus pagãos, a rosa era venerada e associada aos Deuses e Deusas. No antigo idioma persa, por exemplo, a palavra *rosanan* estava ligada à rosa, significando "Os da Luz". Vemos, em um primeiro plano, que ela encerra mensagens de luz. Daí que os (antigos) poetas, estes como mensageiros dos Deuses, tais como Virgílio, Cecília Meireles e Fernando Pessoa, dentre inúmeros outros, tenham propagado a natureza da rosa como divina.

Também a encontramos nos cultos ao deus (persa, indiano e romano) Mitra. Já o deus do sol Helios foi amado pela Ninfa de Rodes que tinha uma rosa em uma das faces. Rodes, Ilha e Ninfa surgem etimologicamente do grego *rhodón,* que significa rosa.

De acordo com a mitologia grega, Afrodite, ao nascer das espumas do mar, tal espuma tomou forma de uma rosa branca, transformando, assim, a rosa branca em símbolo de pureza. Além disso, para os romanos, as rosas eram uma criação de Flora (Deusa da primavera e das flores). Quando uma das ninfas da Deusa morreu, por exemplo, Flora a

transformou em uma flor. Ademais, Afrodite também dera uma rosa ao seu filho Eros, o deus do amor, transformando-a em símbolo de amor e desejo. Eros doou uma rosa a Harpócrates, o deus do silêncio, para induzir a não falar sobre as indiscrições amorosas de sua mãe. Destarte, a rosa se tornou também um símbolo do silêncio e do segredo, como bem presente no filme.

Os romanos também sabiam que, ao decorar seus túmulos com rosas, apaziguariam os Manes (espíritos dos mortos), fato que levou os mais abastados a incluírem em seus testamentos que jardins inteiros de rosas fossem mantidos para fornecerem flores para suas sepulturas. A partir de então, na Roma antiga, assim como na Europa em geral, as rosas passaram a ser colocadas sobre os mortos, tendo a cerimônia do mês de maio chamada pelos antigos romanos de *Rosália*.

A rosa é, igualmente, consagrada à Deusa egípcia Ísis, que é retratada com uma coroa de rosas. Por tal motivo, a corola da rosa, fechada, fez com que a flor significasse em muitas culturas o símbolo do segredo.

Por outro lado, na simbologia indiana, as Deusas Lakshmi e Radharani (deusas do amor), nasceram de um lótus. A simbologia da flor de lótus (*Nelumbo nucifera*), sendo uma planta da família das ninfeáceas (mesma família da vitória-régia) nativa de todo o sudeste asiático, também abrange a *flor de ouro* da mística chinesa (presente em inúmeros filmes), sendo um símbolo taoísta que alude à vitória espiritual através de seu poder ontológico.

Contemplada com respeito e veneração por todos os povos orientais, a flor de lótus também está frequentemente associada ao Buddha histórico, por representar a pureza que emerge imaculada de águas lodosas. Em tal contexto, o lótus é o símbolo da expansão espiritual, do sagrado, do puro, da iluminação em si.[375] Os textos budistas nos relatam que o príncipe Siddhartha, que mais tarde se tornaria o Buddha (o *iluminado*), ao tocar o solo e dar seus primeiros sete passos, sete flores de lótus cresceram. De tal

---

375

O significado original deste simbolismo pode ser visto por meio da seguinte relação: tal como a flor do lótus cresce da escuridão do lodo para a superfície da água, abrindo suas flores exclusivamente após ter-se erguido além da superfície, ficando imaculada de ambos, terra e água, que a nutriram – do mesmo modo a mente, nascida no corpo humano, expande suas verdadeiras qualidades (pétalas) após ter-se erguido dos fluidos turvos da paixão e da ignorância, e transforma o poder tenebroso da profundidade no puro néctar radiante da consciência, agora iluminada (*bidhicitta*), a incomparável joia (*mani*) na flor de lótus (*padma*). Assim, o arahant (sábio iluminado) cresce além deste mundo e o ultrapassa. Pois, apesar de suas raízes estarem na profundidade sombria deste mundo, sua cabeça está erguida na totalidade da luz. Ele é a síntese viva do mais profundo e do mais elevado, da escuridão e da luz, do material e do imaterial, das limitações da individualidade e da universalidade ilimitada, do formado e do sem forma, do *Samsara* (ciclo de nascimentos e mortes) e do nirvana (estado transcendente).

modo, cada passo de Buddha seria simbolicamente um ato de expansão espiritual. Ao passo que os ícones que representam Buddha em meditação são, em sua maioria, representados sentados e sobre flores de lótus.

Apesar disso, muitas variedades de rosas foram perdidas durante a queda do império romano e a conquista árabe na Europa. Entretanto, após a conquista da Pérsia, no séc. VII, os árabes desenvolveram o gosto pelas rosas e, à medida que seu império se estendia da Índia à Espanha, muitas variedades de rosas foram novamente introduzidas na Europa. O que tornou essa flor, na Idade Média europeia, muito cultivada nos mosteiros cristãos. Era regra que pelo menos um monge fosse especialista em botânica e estivesse familiarizado com as virtudes medicinais da rosa e das flores em geral. Tal fato também pode ser verificado no filme com o monge herbolário Severinus (Elya Baskin).

Um costume medieval, inclusive entre os clérigos, era de colocar uma rosa no teto da sala de reuniões indicando que onde houvesse uma rosa no teto, os assuntos deveriam ser mantidos em segredo; surgindo a rosa como representante do secretismo cristão, em especial o seu interior escondido, onde está a sua essência e o néctar. Em relação a *O nome da rosa* podemos conjecturar que a rosa oculta no mosteiro escondia um néctar vital: o conhecimento pagão.

Logo surgiu o costume de pintar rosas no teto das salas e assim levou à decoração de muitas casas de arquitetura clássica. E não por outro motivo, as rosáceas das catedrais góticas foram dedicadas a Maria como emblema do feminino em oposição à cruz. Os rosários originais eram feitos com pétalas de rosa, e a palavra *rosário* deriva do latim *rosarium*, que significa roseiral.

A rosa era o gracioso emblema de mulher, a imagem da discrição e, portanto, o símbolo do silêncio; enquanto a cruz significava a virilidade do sol, pois era a junção que forma a eclíptica com o equador, com os pontos astronômicos nos símbolos Peixes e Áries e outro no centro da Virgem. Dessa união resultaria a regeneração universal, ponto mais alto das doutrinas secretas medievalistas europeias e de partida para a imortalidade. Nesse aspecto, a rosa também significa renascimento, como assim a vê a ordem Rosacruz e os alquimistas.

O Riso em Chamas

Além do segredo da rosa, o filme trabalha um dos aspectos que, segundo Paulo Góes, representa uma velha discussão histórica e filosófica: o riso e suas virtudes, reportando-

se, no filme, ao segundo livro da *Poética* de Aristóteles, considerado perdido (GÓES, 2009, p. 213).

Para adentrarmos o tema, inicialmente podemos observar que no tratado *A doutrina cristã*, Agostinho estabelece que "os cristãos podem e devem tomar da filosofia grega pagã tudo aquilo que for importante e útil para o desenvolvimento da doutrina cristã, desde que, ao mesmo tempo, o que for tomado seja compatível com a fé" (MARCONDES, 1998, p. 21). Em *Confissões*, Agostinho também adverte sobre o perigo de um riso efêmero, apesar de permitir o mesmo quando este apenas tender a despertar o interesse dos neófitos (AUGUSTIN, 1949, p. 54). Sob a justificativa de um douto da Igreja, portanto, o riso, além de considerado ontologicamente pagão, passou a ser incompatível com os dogmas institucionalizados.

Isso demonstra minimamente que as convenções inerentes ao riso ganharam diferentes conotações no tempo e no espaço, ou seja, tornou-se um fenômeno universal e variado, de acordo com a cultura e ocupando um lugar sempre determinante na economia dos gestos e dos atos sociais, como bem nos elucida o dramaturgo e sociólogo francês Jean Duvignaud.(1985, p. 20).

Um dos mais renomados doutos da Igreja cristã e um dos primeiros cristãos a apropriar-se dos elementos da filosofia grega (em uma época que até então os cristãos permaneciam totalmente hostis aos intelectuais): o fundamentalista e perseguidor de pagãos e hereges Clemente de Alexandria (150-215 d.C.) afirmará em seu tratado *Paedagogus* que os amantes do riso não podem ser incluídos na comunidade cristã, já que o riso comedido é atitude do sábio e o desmesurado é coisa de prostituta (DEMPF, 1958, p. 54). O riso para Clemente é fruto de palavras *baixas*, ou seja, procede do ventre ou da parte *baixa* do corpo.

Le Goff nos explanará que a *Regra de São Bento*, inspirada na *Regula magistri*,[376] apresenta o riso como elemento que percorre o corpo a partir das partes *baixas*, passando pelo peito e pela boca, sendo o riso, portanto, uma "desonra da boca", restando à boca a função de "ferrolho" para tal atitude ou ação pagã (2000, p. 75). Para Bento, em sua famosa *Regula Sancti Benedicti* não se deveria falar palavras vãs ou que

376

Trata-se de um texto escrito por Bento de Núrsia (480-547) no fim da sua vida, composto a partir de 530. Hoje, admite-se que Bento de Núrsia utilizou uma regra anônima ligeiramente anterior, a *Regula Magistri* (ou *Regra do Mestre*), cuja redação situa-se entre 500 e 530.

só servissem para provocar riso ou mesmo dever-se-ia não gostar do riso excessivo ou ruidoso.

De tais preceitos beneditinos surgem as regras cenobitas ou do ascetismo monástico cristão, a exemplo e em adaptação ao ascetismo budista e em diálogo com a *Instituta Monachorum Sancti Basilii*, mais conhecida como *Regra de São Basílio*, redigida no ano 365. Será com Basílio que encontraremos os primeiros argumentos normativos e rigorosamente contrários ao riso. Complementará Góes (2009, p. 219) a respeito:

> Isso viria a se firmar nos séculos seguintes, dentro do que se convencionou chamar *paradigma monástico*. A Regra, desenvolvida em forma de diálogo, aponta certas reflexões concernentes ao modo de conter o riso, pois ser dominado pelo riso imoderado é sinal não só de intemperança, como de intranquilidade, e tal atitude denota o relaxamento espiritual. Porém, o riso sereno, por mostrar a expansão da alma, não é por si mesmo inconveniente. O problema, portanto, dizia respeito ao grau de intensidade das emoções, ou seja, referia-se à demonstração de que o fiel pode ou não ser capaz de controlá-la.

Ainda nos elucida Góes que, em oposição às poucas atitudes conciliatórias em relação ao riso no cristianismo, podemos citar posições bem mais extremadas, tendo como protagonista de tal extremismo o douto da Igreja João Crisóstomo. Ele tentou demonstrar que os fundamentos da repulsa em relação ao riso provinham diretamente da leitura dos textos evangélicos, afirmando que a via da purificação seria através do choro, uma vez que, para que se pudesse rir na vida eterna, era necessário chorar neste mundo (MACEDO, 1997, p. 104).

Para tal pensador cristão, assim sendo, era preciso varrer o riso do comportamento dos leigos e dos que integravam os diversos segmentos institucionais da Igreja. No entanto, como seria praticamente impossível à Igreja eliminar o riso, passou-se a admiti-lo sob certas condições e interditá-lo naquilo que pudesse afrontar os dogmas estabelecidos. Surgindo a dicotomia em torno dos risos *laettitia* (mundano) e *gaudum spirituale* (espiritual).

O riso, desta forma, transforma-se na dissolução da disciplina monástica ou em indisciplina passível de punição, não podendo os monges ou sacerdotes utilizar-se de conversas frívolas ou provocadoras do riso.

Em suma, a partir do século IV, os cristãos deixaram de rir ou foram proibidos a tal prática pagã e indisciplinar. Indisciplina que levaria à morte ou às chamas, como bem presente no filme.

O filme em torno da chama inquisitorial apresenta um drama dividido entre a fé institucionalizada e a heresia autônoma ou desprendida. Institucionalizada, devido ao cenário contextual (1327, na Itália) obscuro,[377] presente e atuante, do poder político, religioso e mental da Igreja em praticamente toda a Europa, assim como sob as malhas das heresias (ou *aqueles que escolheram*),[378] as quais sempre rondaram contrárias à fé politizada ou calcada em *verdades* inescrutáveis, independente da cultura inserida que as anuncia, quando a mesma engessa-se em dogmas trancafiados pelo tempo e rejeitados pela razão.

O mais significativo indício de heresia no filme volta-se para os Dolcinites, do qual Salvatore fazia parte. Tais gloriosos hereges defendiam radicalmente a pobreza do Cristo e que todos os clérigos deveriam ser pobres; por isso, matavam os ricos. No filme fica evidente o *mantra* característico dos Dolcinites: *penitenziagite*, aclamando ao autossacrifício da pobreza e da renúncia.

Mas tais heresias atenuadas não são apresentadas como aquelas que aclamam o riso; apesar de algumas delas terem tal prática como algo aceitável, já que é, na verdade, um famoso livro de Aristóteles que fecha o ciclo do drama ao seu redor.

Em *A novela de Occidente*, Alberto Ascolani (2000, p. 154) explica o fato ao delimitar que o poder despótico não suporta o humor, porque o humor torna este um outro assunto, um assunto inteligentemente criticado. O ato do riso mostra que não está sujeito às relações de poder e à estrutura despótica ou burocrática da instituição.

Cornelius Castoriadis acrescentará que aqui se apresenta uma *exclusão do exterior*. Exclusão que se converte em discriminação, desprezo, ódio, fúria e loucura assassina.

377

Não aceitamos a ideia de uma Idade Média europeia não obscura, como bem se propaga entre alguns doutos historiadores modernos – notadamente, cristãos ou moralmente inclinados – pois nos parece mais um cômodo eruditismo cristão para encobrir os fatos da inquisição e do obscurantismo em torno das ideias combatidas e dos pensadores e místicos censurados e queimados; além de inúmeras culturas pagãs vítimas de um genocídio cultural sem precedentes. Aceitamos que não foi só obscurantismo (já que muitos místicos pagãos produziram grandes obras), mas que ele prevalece em boa parte da Europa nessa época, isso é um fato.

378

O termo *heresia* vem do grego *hairetikis*, que significa *aquele que escolhe*. No entanto, na Grécia antiga a heresia era apenas uma escolha daquilo que o indivíduo achava melhor para si, sem qualquer conotação religiosa. Na Idade Média europeia, porém, a Igreja expandiu esse conceito de tal forma que a heresia passou a abranger todas as opiniões contrárias aos seus dogmas.

Em *Figuras do pensável* (2004), ele observará, sob a guia de Freud, que o ódio é mais antigo que o amor-objeto e mais novo que o narcisismo primário ou amor arcaico. Ainda ressalva Castoriadis que o ódio tem duas fontes que se reforçam entre si: 1) a tendência da psique a rechaçar (e assim, a odiar) o que não é ela mesma; 2) a quase necessidade da clausura da instituição social e das significações imaginárias sociais das quais a exclusão é portadora. Nesse caso, a raiz psíquica e a raiz social constitui em um processo de socialização imposto à psique. Processo pelo qual esta é forçada a aceitar a sociedade e a realidade enquanto que a sociedade se encarrega de satisfazer a necessidade primordial da psique: a necessidade de sentido, já que estudar o riso é deparar-se com a história das atitudes, dos valores mentais e da acepção da vida.

Conclusão

Observa-se e sanciona-se, portanto, a ideia de que o riso é um fenômeno social e cultural. Em relação ao riso como fenômeno social, vê-se a expressão de Bergson (1987, p. 13): "não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. O nosso riso é sempre o riso de um grupo". Em relação ao riso como culturalmente estabelecido, confirma-se que o riso traduz valores, revela padrões de comportamento, expressa convenções aceitas e estabelece o interdito de ações socialmente desaprovadas. Assim sendo, conclui Le Goff (2000, p. 65): "Diga-me se você ri, como ri, por que ri, de quem e do que ri, ao lado de quem e contra quem e eu te direi quem você é".

E fica a inquietação: até quando teremos venenos de rebanhos em nossos livros? Até quando nos deleitaremos com línguas e dedos manchados pela soberba de rosas em segredos, presentes nas imundícies fundamentalistas do pensamento humano, demasiado humano? Basta-nos rir, rir muito diante das rosas, sem toxinas de cruzes e peixes em dedos e línguas, pois elas nada mais querem do que se unir ao nosso riso diante de sua transitória beleza silenciosa. Eis o motivo da rosa que insiste em rir, com Cecília Meireles (2001, p. 470) em seu *Primeiro motivo da rosa*:

> Vejo-te em seda e nácar,e tão de orvalho trêmula, que penso ver, efêmera, toda a Beleza em lágrimas por ser bela e ser frágil. Meus olhos te ofereço: espelho para a face que terás, no meu verso, quando,

depois que passes, jamais ninguém te esqueça. Então, de seda e nácar, toda de orvalho trêmula, serás eterna. E efêmero o rosto meu, nas lágrimas do teu orvalho... E frágil .

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.

ASCOLANI, A. *La novela de occidente*. Rosário: Laborde Editor, 2000.

AUGUSTIN, St. "De Catechizandis Rudibus". In: *Oeuvres de Saint Augustin*. Paris: Desclée de Brouwer, 1949. Tome 11, p. 54-80.

BERGSON, H. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BORGES, J. L. "Siete Noches". In: *Obras Completas*, vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1994.

CAPOZZI, R**.** *Reading Eco*: an anthology. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

CASTORIADIS, C. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

DELIMAUX, J. *La Peur en Occident*. Paris: Faillard, 1978.

DEMPF, A. *Ética de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1958.

DUVIGNAUD, J. *Le Propre de l'Homme*: histoire du rire e de la dérision. Paris: Hachette, 1985.

ECO, U. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O nome da rosa*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.

FIORUCIO, W. "As duas versões de *O Nome da Rosa*: cinema, literatura e pós-modernidade". In: *IX SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA*, UNESP, Assis – SP, 2009.

GHISALBERTI, A. *Guilherme de Ockham*. Coleção Filosofia (56), Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

GÓES, P. de. "O problema do riso em O Nome da Rosa, de Umberto Eco". In: *Revista de Filosofia Aurora*, PUC-PR, v. 21, n. 28, jan./jun. 2009, pp. 213-240.

HAFT, A. (et. al.). *The key to "The Name of the Rose"*: including translations of all non-English passages. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-moderno*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, B. "Borges: linguagem e metalinguagem". In: *O espaço reconquistado*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KRAMER, H. & SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*: o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

LEFF, G. *William of Ockham*: the metamorphosis of scholastic discourse. Manchester: Manchester University Press, 1975.

LE GOFF, J. *Amor e sexualidade no ocidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1992.

_____. "O riso na idade média". In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma historia cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 63-82.

MACEDO, J. R. de. "Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta idade média". In: *Boletim do CPA,* Campinas, n. 4, 1997, pp. 87-110.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MARCONDES, D. "Cultura e modernidade: ciência e filosofia". In: ROCHA, E. (org.). *Cultura e imaginário*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 19-36.

PITANGUY, J. "O sexual entre santos e demônios". In: *Religião e sociedade*, v. 12, Editora Vozes, 1985.