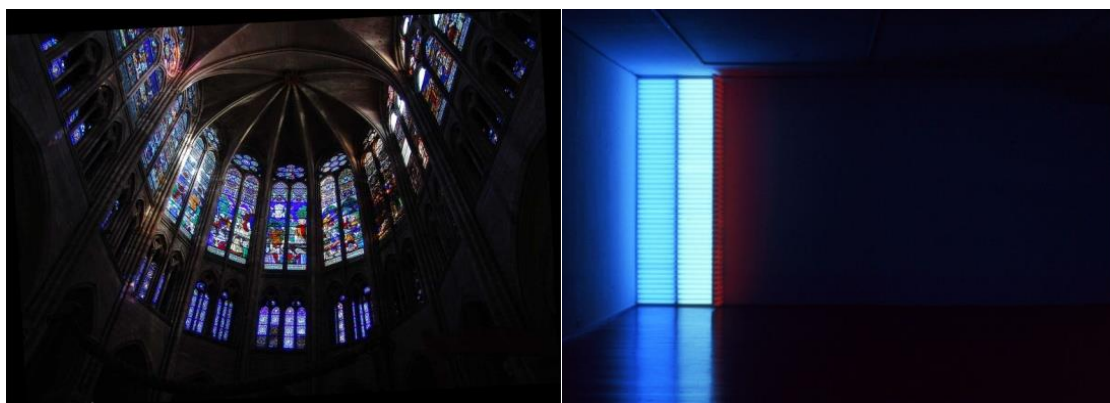


Arte-luz: uma introdução¹

Sílvia Pinto



Suger, *Basílica de Saint-Denis*, séc. VII - XII (reforma). **Dan Flavin**, [Untitled; *To the citizens of the Republic of France on the 200th anniversary of their revolution*], 1989.

Introdução

Dadas as raízes antropológicas comuns da arte e da religião, tudo indica que as artes terão acompanhado, desde os seus primórdios, as tendências devocionais dos povos, e nesse sentido, terão sido no passado, tanto quanto são hoje, terrenos férteis para o acasalamento entre a arte e a religião, mesmo quando esse cruzamento não é evidente. Por outro lado, desde tempos imemoriais que a arte testemunha e regista a luz como uma das principais metáforas da transcendência. Desde as hierofanias de luz (até ao Romantismo) que a conceção de luz pressupõem uma relação entre o sagrado e a luz. A luz é, antes de mais, a luz divina criadora, que através dos fenómenos luminosos do espaço atmosférico e sideral, exerce, desde sempre, uma enorme influência sobre o pensamento humano.

Tomando Rudolf Otto (2007, pp. 37-38) como referência, a experiência do sagrado (tangível a outras áreas), manifesta-se como um poder assombroso e avassalador (“*magestas*”) e simultaneamente, um sentimento de profunda pequenez (“de não ser mais do que uma criatura”) e de profundo mistério. Um encontro real com o “numinoso” (do Latim, *númen*, “deus”) provoca, momentaneamente, um intimíssimo estremecimento da alma, uma espécie de choro sereno, ou ainda, a sensação clara de uma forte presença, ainda que inominável, incomensurável e invisível, profundamente unificadora, benigna e inibidora.

¹ Esta comunicação é uma conclusão implícita da tese de doutoramento orientada pelo Professor Moisés Martins (ICS, Universidade do Minho) e coorientada pela Professora Madalena Oliveira (ICS, Universidade do Minho), *Para uma Semiótica da Luz. Da Visão Mítica aos Regimes Escópicos da Contemporaneidade*, Universidade do Minho – Portugal, 2015.

Estudos recentes da neurociência indicam que a própria concepção do cérebro humano nos predispõe, através das “redes de vinculação” [neurais] (Goleman, 2006, p. 277), para o anseio e a experiência espiritual, tanto quanto nos predispõe para nos conectarmos nas mais variadas formas de amor (romântico, familiar ou de amizade). António Damásio² defende, inclusivamente, que sem essa necessidade homeostática da consciência humana [para tentar compreender as questões intemporais do ser, integrando-as de uma forma significativa], a arte, a religião, a ciência e a política não teriam existido.

Como salienta Otto³, a arte, a arquitetura e a música dispõem de meios de expressão poderosos para desencadear a experiência do sagrado, ou se quisermos, as redes de vinculação neurais pelas quais podemos experimentar o sagrado. As primeiras expressões de grandiosidade sublime (que evocam o numinoso) que conhecemos, são obras de arquitetura, graças à sua capacidade de grande escala. Porém, na arte ocidental, os meios de expressão mais numinosos são as trevas, o silêncio e a amplidão vazia (que corresponde à grandiosidade na horizontal), todos, significativamente, negativos. A penumbra dos espaços sagrados, no cimo das altas alamedas, “no estranho lusco-fusco do misterioso jogo das meias-luzes”, sempre tocou o íntimo de quem passa. (*Ibidem*, p. 108). Somente a penumbra é mística (*Ibidem*, p. 107). Mas o deserto e a estepe, infindos, também são grandiosos, e por associação de sentimentos, evocam em nós o numinoso.

Partindo do pressuposto que os historiadores d’arte têm dedicado pouca atenção ao papel desempenhado pela luz na arte e na cultura, tão relevante no nosso tempo de “Incomunicação e Luz” (título atribuído ao ponto 2 deste artigo), concebemos uma breve arqueologia de “a arte sob o ponto de vista da luz” (ponto 1), em sete tempos: 1- O Céu como hiperespaço [A abóbada celeste]; 2- A criação do espaço-luz [A arquitetura]; 3- Da abóbada celeste ao corpo habitado [A Igreja]; 4- A representação da noite como espaço psíquico [O espaço barroco]; 5- A rutura do pacto mimético e a propensão para a noite [A paisagem romântica]; 6- Dispositivos de extensão do olhar [janela, ótica, luz elétrica, imagiologia]; 7- Cavernas da contemporaneidade [instalações luminosas].

² Em comunicação na Reitoria da Universidade do Porto – Portugal, 2016.

³ Otto consagra o capítulo 11 (pp. 100-110) inteiramente aos meios de expressão do sagrado.

Para além da escassez de estudos histórico-críticos sobre o tema na arte, a relevância do tema prende-se com motivos de uma ampla gama disciplinar. [1] A história da luz é uma autêntica lâmpada na história do pensamento e da linguagem, que vai mapeando o percurso que nos leva da visão mítica à visão secular, até ao conceito de “regime escópico”, cunhado por Martin Jay (1988). [2] Enquanto intermediária da visão, a luz é objeto de investigação naquilo que revela de uma cultura. A luz divina da fé, lentamente, vai-se reduzindo, através da ação do perspetivismo cartesiano, à luz da razão, para séculos mais tarde, abraçar, exatamente na mesma palavra “luz”, a frágil condição da nossa consciência, pela qual, ora se acende, ora se apaga, a consciência psicossocial dos limites da nossa própria visualidade/entendimento. [3] A história da luz constitui ainda, incontornavelmente, um facto psicossocial. A história da luz não se resume à história da representação da luz, que é também o registo da evolução da luz nas suas práticas e aplicações técnico-científicas. “Do mito de Prometeu à fada da eletricidade de Apollinaire”, “a história da luz remete para toda a história da humanidade”, como recorda Martine Joly (2005, p. 142), uma história feita das lendas que levaram o Homem à conquista, primeiro do fogo, e depois dela, de muitas outras fontes de calor e luz.

O que torna o estudo destas práticas crepusculares, que apelam para a contemplação e a demora, altamente relevante, é o facto de se afirmarem num tempo em que a hipervisibilidade gera o “padecimento dos olhos” e a perda da “proprioceção”, a perda do sentido do corpo para a perceção de si mesmo (Baitello, 2014). A sociedade atual não se tornou, segundo a hipótese de Gianni Vattimo (2000), numa “sociedade transparente”, onde graças ao advento da sociedade de comunicação todos teriam uma voz, mas seguindo a expressão de Paul Virilio (1993, pp. 20-21), a sociedade de hoje é “trans-aparente”, onde todos somos pressionados a aparecer, como se estivéssemos condenados à condição de sermos vistos para poder ser. Num tempo em que as doenças neuronais provocadas pelo esgotamento e pelo cansaço mental são já consideradas as doenças do século XXI, esta arte do crepúsculo, que quase nada tem para mostrar, parece querer ensinar-nos a parar, fechar os olhos e escutar.

1. A arte sob o ponto de vista da luz: uma arqueologia

1. 1. O Céu como hiperespaço

A mais antiga concepção da luz divina remonte às hierofanias⁴ de luz celeste. Segundo Mircea Eliade, a simples contemplação da abóbada celeste provoca na consciência primitiva uma experiência religiosa. A transcendência do céu (alto, inacessível, infinito, poderoso e criador) revela-se uma hierofania inesgotável. Tudo o que acontece nos espaços atmosféricos e siderais – seja sol, chuva ou tempestade, raios, estrelas, nuvens ou arco-íris – exerce uma enorme influência na vida humana, revelando-se como obra e manifestação divina. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, de Eduardo Cirlot (2000, p. 110), para além da conexão abóbada-Céu, a abóbada celeste relaciona-se também (graças à homologação “casa-cosmos”) com a tenda nómada, como se se pressentisse o espaço tridimensional como uma espécie de tampa cuja função é impedir a interpenetração casual entre o Céu e a Terra. É precisamente aí – na abóbada celeste – o “lugar da aparição” (do Hebraico, *mechezah*), onde a “luz” (do Grego, *phōs*) “se manifesta” (*phanera*). Tudo o que acontece nos espaços atmosféricos e siderais revela-se como obra e manifestação divina. Esse é o “lugar da visão” (*mechezah*), essa é a “janela” (*mechezah*) dos céus, através da qual, a “luz” (*phainō*) se mostra visível sobre nós.

O espaço hierofânico celeste cedo se converte num hiperespaço, que sob determinadas condições, se transforma num transespaço de passagem entre mundos diferentes.

1. 2. A criação do espaço-luz

Desde os tempos primordiais que a arquitetura molda as relações do espaço-luz, fundando espaços-tempo novos, fortes e significativos. Segundo Mircea Eliade (1999), o simbolismo “corpo-casa-cosmos” impõem-se desde cedo, uma vez que todas estas imagens apresentam uma abertura que permite uma “passagem” – uma mudança de um mundo existencial para outro. Todos os simbolismos de passagem exprimem a ideia de que o homem quando nasce não está terminado. A arquitetura sacra (“da abóbada celeste ao corpo habitado”) retoma o simbolismo cosmológico da habitação humana primitiva (precedida por um “lugar santo” provisório), onde se “cosmisa” o caos e se consagra um determinado espaço a um propósito específico.

⁴ *Hierofania* é o termo proposto por Mircea Eliade (1999: pp. 25-27) para designar o ato de manifestação do sagrado, que significa, literalmente “algo de sagrado se nos mostra”. Desde a mais elementar hierofania – como a manifestação do sagrado numa pedra ou numa árvore – até à hierofania suprema que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, trata-se sempre da manifestação de algo de uma “ordem diferente”, em objetos e situações do nosso mundo “natural” e profano.

Na arquitetura, a porta terá sido o primeiro portador de luz. Porém, a janela é a abertura que torna possível “ver através”, “ver além” e “ver mais e melhor”, graças à iluminação natural proveniente dos diferentes lados. Ao longo do dia, a luz muda constantemente, de direção, de intensidade e de cor. E é possível, no mesmo espaço, produzirem-se impressões espaciais completamente diferentes, mudando simplesmente a dimensão e a localização das suas aberturas. Por esse motivo, a luz é de uma importância decisiva para a arquitetura. Segundo José Tolentino Mendonça (2010)⁵, as janelas exteriores são um símbolo de abertura interior; uma sugestão, que pode desencadear o imprevisível nos nossos pontos de vista, deslocando-os e alargando o nosso campo de visão.

A mesma luz que na Grécia é tão penetrante, é fletida de uma forma diferente em função de cada templo grego, cada igreja bizantina, cada edifício. Na natureza, a luz acontece, na arquitetura, a luz produz-se. Este é um dos objetivos da arquitetura: modificar e dirigir a luz natural, guiando-a. Os Gregos não tinham uma relação com o espaço. A sua natureza era profundamente plástica. É com a arte romana e a sua materialidade, que o espaço adquire maior amplitude e significado, tornando-se matéria luminosa. Essa é a premissa necessária para que o espaço interior se ilumine e se torne o lugar de um grande efeito de espaço-luz (Sedlmayer, 1985, pp. 47-48).

1.3. Da abóboda celeste ao corpo habitado

As mudanças de luminosidade têm sido, desde longa data, um chamamento para o louvor e a adoração. Depois de entrar numa catedral gótica não é difícil compreender o impulso devocional do homem medieval perante a luz. Entrar numa catedral num dia de sol pode provocar uma sensação confusa, como entrar numa “obscuridade sublime”, segundo a expressão de Reutersward (1971, p. 103), após a qual, a luz desejada atravessa as figurações do vidro colorido e a cor projeta-se por toda a igreja, como um banho do céu. Aqui, a luz não é um acidente, mas a própria substância da arquitetura como obra de arte. A maravilha dos fenómenos luminosos produzidos pelo vitral, associados aos mistérios de Deus, assume na catedral gótica a mais profunda transcendência. Não admira que as janelas tivessem crescido a ponto de quase substituir as paredes, sublinha Reutersward (1971, p. 194), como se quisessem absorver o firmamento.

⁵ Mendonça, J. T. (2010). “A Janela”, in *Pastoral da Cultura*, DNotícias.pt, 01.11.10.

O que é curioso é que o vitral é uma janela que não serve para olhar através dela, para o exterior. Mas é a luz exterior que a atravessa em direção ao interior, que depois de filtrada pela cor das suas figuras, se projeta em tudo o que estiver no seu interior. Aqui, é a própria matéria que surge luminosa, como uma espécie de “fresco translúcido”, segundo a expressão de Focillon (1993, p. 278), ou como se fosse fonte de si mesma. Como concorda Sedlmayer (1985, p. 49-50), a luz que a catedral difunde não parece vir do exterior mas parece propagar-se das próprias paredes, que brilham.

A principal função da arte sacra era, precisamente, a de levar os homens a ter intimidade com Deus. Estes artifícios transparentes, sem os quais a catedral gótica seria inconcebível, transformam-se numa espécie de “cortina de sombra”, criando, misteriosamente, uma sensação de paz e de intimidade, propícia à oração (Deuchler, 1971, p. 60). Os vitrais assumem o papel do firmamento dentro do espaço sagrado, que divide e ao mesmo tempo une, Deus e os homens.

A igreja românica, e mais tarde, a catedral gótica, assumem o lugar do Templo de Jerusalém construído segundo o modelo do Tabernáculo dado por Deus a Moisés (Êxodo 25-31); como *imago-mundi*, no sentido atribuído por Eliade (1999, pp. 55-78), por outras palavras, como obra divina e lugar “santo”, “separado” para comunicar com Deus. Mas constituem-se também como precursoras da *Jerusalém Celeste* reservada aos santos, descrita no Livro do Apocalipse.

Segundo Herber Kessler (2000), os debates teológicos não só estiveram na base da construção das imagens iconográficas, como a arte desempenhou um papel fundamental na construção da própria autodefinição do Cristianismo medieval. Na prática, vários aspetos das obras de arte medieval, desde o tema aos materiais, foram concebidos de forma a garantir que a presença física fosse, simultaneamente, subvertida e afirmada, atribuindo, dessa forma, um valor espiritual às imagens. O objetivo era facultar uma leitura espiritual dos textos bíblicos através do envolvimento do espetador num processo anagógico, de elevação da alma, que transportasse a visão natural até à contemplação das coisas divinas.

Segundo o estudo de Kessler (2000, pp. 3-6), em que nos baseamos, uma das consequências do pecado da humanidade terá sido a perda da capacidade de ver a Deus. Depois da queda do homem, a comunicação que Deus passa a estabelecer com os homens é sugerida nas representações pictóricas através de duas formas: pela sua mão (a “*manus Dei*”) que emerge do céu, simbolizando a voz desencarnada de Deus; e pela arca da aliança do Tabernáculo, que simboliza o *locus* onde Deus comunicava com o

sumo-sacerdote dentro do Santo dos Santos. Ambos os símbolos são *anti-iconae*, de acordo com a proibição de imagens do segundo mandamento e da respetiva crença judaica na invisibilidade e imaterialismo essencial de Deus. A utilização dos dois símbolos identificam o período anterior à visibilidade de Deus, que se realiza em Cristo.

Seguindo a interpretação cristã do Tabernáculo presente na Epístola de Hebreus, a barreira existente entre Deus e os homens, criada após a queda do homem, volta a ser penetrável graças à encarnação e à paixão de Cristo. Como se lê em Hebreus 10:19-20: “ [...] agora podemos entrar com toda a confiança no santuário [reservado no Velho Testamento apenas aos sacerdotes] porque Jesus morreu como sacrifício por nós. Ele abriu-nos um novo caminho para o santuário, um caminho que nos dá vida ao entrarmos pela cortina, ao entrarmos pelo sacrifício do seu corpo.”

A partir do século VI, depois de um período de intenso debate à volta da legitimidade da imagética cristã, a proibição bíblica associada à criação de imagens tornou-se inoperante. Ícones de Cristo começaram a ser utilizados para mostrar a diferença fundamental entre a revelação de Deus no Velho Testamento e a comunhão dos cristãos através da encarnação de Cristo. A visão de Deus, negada a Moisés no Monte Sagrado torna-se acessível aos Cristãos através de Cristo. São numerosas as passagens que contrastam Cristo com o Templo judaico, onde Deus previamente comunicava com o seu povo, aceitava sacrifícios e concedia expiação pelos pecados. Se Cristo veio substituir a arca da aliança, enquanto *locus* da comunicação entre Deus e os homens, então Deus torna-se visível de novo em Cristo. Assim, aos poucos, os ícones foram deixando de ser vistos como ídolos pagãos, passando a ser aceites como equivalentes do Tabernáculo e do Templo judaicos, ambos realizados segundo as instruções divinas. Criar semelhança tornou-se, assim, um imperativo cristão.

Tomando Rudolf Otto (2007, p. 130) como referência, a partir do Evangelho de João, “o cristianismo haure “luz” e “vida” das religiões concorrentes” (mas também da alquimia, do hermetismo, da mística oriental e ocidental e das seitas iniciáticas), “pelo direito do mais forte”. A partir de João, os elementos “luz” e “vida” permanecerão inseparáveis. “Mas o que significa *luz* e *vida*?”, é lícito perguntar. Assim nos esclarece o Evangelho: a luz primordial do Génesis, que nasce do *Fiat Lux*, é o *Verbo* que estava no princípio para dar forma à terra informe e vazia. Mas o “Verbo” (*logos*, a palavra que encarna/veste a ideia), é também o *Lumen* que veio para iluminar o coração dos homens, o próprio *Logos* por meio do qual tudo se fez, e sem o qual nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida eterna e a vida era a luz da salvação dos homens. Dizer que “o Verbo

se fez carne” é o mesmo que dizer que a Palavra de Deus encarnou em Cristo para que a sua Vida pudesse habitar no coração dos homens.

“A igreja como imagem do céu”, segundo a expressão de Reutersward (1971, p. 103) evolui, assim, da abóbada celeste ao corpo [Igreja] de Cristo. Para os cristãos, Cristo é a porta de passagem para uma nova existência pela qual, tal como em Betel, “os céus se abrem sobre a terra”. O *locus* da comunicação entre Deus e os homens torna-se o próprio “corpo habitado”, literalmente “tabernaculado”⁶ de Jesus Cristo. Deus *habitou* tanto no Tabernáculo como no Templo do corpo de Cristo⁷. Aqui, a Igreja deixa de se parecer com a abóbada celeste; deixa de se identificar com um lugar de culto, para passar a identificar-se com um conjunto de pessoas ligadas por um propósito comum, cujo objetivo é cumprir-se na terra. É aí, no olhar dessas pessoas, que Sophia de Mello Breyner encontra o tão procurado sinal de Deus. Como se lê no poema, “Só o olhar daqueles que escolheste / Nos dá o Teu sinal entre os fantasmas” (Sophia de Mello Breyner Andresen, 2014, p. 70).

1. 4. A representação da noite como espaço psíquico

O pavor da noite na Idade Média, para além da própria escuridão em si, também era alimentado pela crença de que a ausência da luz libertava a monstruosidade escondida no mundo, associando-se às potências devastadoras do reino das trevas. Segundo Lucia Corrain (1996, p. 23), o tema da luz como salvação e das trevas como condenação (no sentido de “condenação ao inferno” ou “castigo eterno”) tem sido tratado por diversos estudiosos, entre os quais Maurizio Calvesi (1990) no seu estudo sobre Caravaggio. Por esse motivo, a demonologia cristã estava ligada à escuridão, tanto quanto a imagem de Deus era resplandecente de brancura e luz. A equivalência entre as trevas e o mal do

⁶ Na passagem “E o Verbo se fez carne e *habitou* entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do Unigénito do Pai” (João 1:14), a palavra “*habitou*”, significa, literalmente, “tabernaculou”. A analogia, aqui presente, entre o Antigo e o Novo Testamento é feita entre o Tabernáculo no deserto – quando Deus ergueu a sua tenda entre as tendas dos hebreus e manifestou a sua glória – e o corpo de Jesus feito carne, de modo que foi possível, literalmente, “ver a sua glória”.

⁷ A palavra “luz” (do Hebraico, *or*), “ser ou tornar-se luz” é um complemento direto do verbo ser. É nesse sentido que Jesus pode dizer: “Eu sou a luz do mundo” (João 8:12) e, da mesma forma, declarar: “Vocês são a luz do mundo” (Mateus 5:14). A questão levanta-se quando pensamos no processo de transferência dessa luz, de Deus para os homens. Se por um lado, a palavra “luz” (do Hebraico, *mechezah*) define o “lugar da aparição”, onde “algo de sagrado se manifesta”, a promessa da salvação, implícita na paixão da morte e ressurreição de Cristo, implica o derramamento do Espírito Santo, que se dá a partir do dia do Pentecostes (Atos 2). É nesse sentido, que Jesus declara em João 14:23: “Quem me tem amor [...] o meu Pai também o há-de amar e iremos ambos viver nele.” Noutras versões: “viremos para ele e nele faremos morada.”.

imaginário medieval torna-se num valor simbólico tão forte para a nossa cultura, que este regressa ciclicamente nas mais diversas fantasmagorias⁸.

Os primeiros noturnos propriamente ditos são os quadros à luz de vela do século XVII. Tomando Lucia Corrain (1996) como referência sobre esta matéria, na pintura, a luz é um meio de representação, por excelência. É graças a ela que a pintura se elabora a si mesma, pondo em cena as situações que pretende. Por outro lado, a partir da definição de Alberti (*De Pictura*, 1436), a conceção da luz passa a basear-se inteiramente na observação direta dos fenómenos naturais⁹. Provavelmente, por estes dois motivos, a tratadística da arte não concebe senão situações diurnas. De noite, a nossa capacidade de perceção é amputada. Um pedaço de luz apenas, porém, pode iluminar um espaço reduzido. Um “noturno”¹⁰ consiste, precisamente, na caracterização de um espaço deste tipo: um pedaço de luz que incide fortemente sobre uma determinada zona, deixando todo o espaço restante na escuridão.

Até praticamente ao *Seiscento*, em virtude da valorização negativa da noite, e provavelmente também pela própria dificuldade de conceber a visão noturna, a definição horária da pintura permanece incerta. Se os fundos dourados da pintura medieval constituíam uma impossibilidade de representar a noite como um fenómeno ótico (uma vez que aos nossos olhos os fundos dourados surgem como atributos dos objetos, não como efeitos de iluminação), mais tarde, será a invenção da perspectiva a protagonizar esse impedimento, uma vez que as conquistas codificadas pelas leis da perspectiva relativamente ao espaço, à profundidade e à simulação da terceira dimensão, entram em colisão com o obscurecimento das cores, necessário à representação da noite. Por outro lado, a preferência pela *claritas* deste período intui-se na própria etimologia da palavra *perspetiva*, que tal como *perspicácia*, radicam no étimo latino *perspicere*, que teria tido um sentido muito aproximado ao do grego *optiké*, que significa “ver distintamente.”

⁸ A negatividade da sombra, que negligencia a sua raiz etimológica como proteção e refúgio, tem origem na herança metafísica de Platão e do neoplatonismo absorvido pela teologia cristã. A partir do dualismo expresso na “Alegoria da Caverna” e no “mito do andrógino”, a filosofia reflete desde o berço, a duplicação de duas realidades desconhecidas ao homem – a “alma do mundo” e a sua própria alma.

⁹ Esta nova conceção da luz tenta desmistificar a exaltação da luz mística neoplatónica, muito em voga ainda na época. Porém, paradoxalmente, é precisamente a partir do fascínio medieval pelas implicações metafísicas da luz (a “*lux divina*” mais do que a “*lumen* percecionada”), que a perspectiva linear passará a simbolizar a harmonia das regularidades matemáticas da ótica, como um reflexo da vontade de Deus (Pinto, 2015, p. 135).

¹⁰ O termo “noturno” é importado do âmbito musical para o âmbito pictórico na segunda metade do século XVII, embora a representação da noite existisse antes de lhe ser aplicado o termo (Corrain, 1996, p. 50).

Uma das funções da iluminação na pintura é, precisamente, definir os objetos no espaço. A representação da noite no quadro iluminado à luz de vela não apenas guia a atenção seletivamente, do indefinido da penumbra ao híper definido do foco, mas a relação entre a luz e a sombra atinge os seus extremos, realizando passagens bruscas entre o mostrar e o esconder, a iconização e a abstração. O contorno claro e preciso, que caracteriza tudo aquilo que é diretamente investido pela luz, cria um regime de visibilidade que é superior ao da própria luz do dia, enquanto o contorno escuro do limite esfumado produz uma espoliação dos traços individuais, instaurando uma visibilidade que pode ir até à mais alta imprecisão.

Se a iluminação solar de grande parte da pintura da Renascença tende a tornar tudo homoganeamente visível, a situação produzida por um noturno, seleciona e dinamiza o espaço heterogeneamente, dando mais voz a umas partes do que a outras. O espaço noturno torna-se, assim, palco de diferentes graus de protagonismo em função do nível de nitidez de visibilidade, hierarquizando-se. O seu papel é o de separar o visível do invisível, fazer emergir da escuridão o visível, e atribuir-lhe valências diversas. Ao colocar em ato diferentes níveis de figuralidade, este tipo de pintura cria uma tensão entre duas convenções representativas distintas, investe contra os limites de reconhecimento e desafiam a própria representação.

Devido às condições de iluminação, o espetador é chamado a assumir uma posição de grande proximidade em relação ao quadro. Através da redução da competência do espaço e da criação de um regime de visibilidade reduzida, o observador é atraído pela luz do quadro. “A vela força-nos a olhar para ela” (Bachelard, 1989, p. 11), hipnotizando-nos com o pouco que nos é dado a ver. Por outro lado, é esta visibilidade reduzida que vai servir de ponte para um outro espaço que reevoca a interioridade – o espaço meditativo da introspeção.

Se a pintura é, na sua mais íntima essência, luz [não há visível sem luz], a sua relação com a noite é uma autêntica declaração de negação da possibilidade integral de ver distintamente – uma ousadia que contraria a teoria e a prática da perspetiva. O espetador vê-se comprometido numa experiência sensorial que propicia a intimidade, levando-nos a ver para além do invisível, num diálogo introspetivo entre o espetador e o enunciado, a escuridão e o esplendor – um processo de identificação progressiva.

Mas a obscuridade não se resume à ausência de luz ou à constatação da sua falta. Para o “psiquismo do claro-escuro”, na expressão de Bachelard (1989), a negatividade da sombra não é desprovida de fundamento: a obscuridade e a sombra são os lugares onde despertam os fantasmas e os medos. Certamente, o homem tivera consciência deste “claro-escuro da consciência” (*Ibidem*) muito antes da existência da representação da noite. Porém, esta pintura barroca, “sobriamente concentrada” (Maravall), mostra saber distinguir claramente a leve perturbação da escuridão da noite, da angústia e desespero das trevas.

Em Caravaggio, a sombra é a grande protagonista da composição, que consome quase toda a tela. Quando Victor Stoichita (2008, pp. 46-81) se interroga sobre os significados que a tradição ocidental tem vindo a atribuir à sombra, salienta que a sombra visível se afirma nos corpos, na sua carne e na sua volumetria, tornando inequívoca a existência física dos corpos. A descoberta da sombra como um atributo essencial do corpo, a “sombra da carne” (segundo a expressão de Dante) mostra como a sombra é algo profundamente ligado à vida, não obstante a negatividade que lhe está associada. Roberto Longhi (1968: s/p) salienta que o que interessava a Caravaggio era menos a apologética dos corpos segundo a gramática do *Cinquecento*, do que a forma das trevas que os interrompiam.

A corporalidade da pintura de Caravaggio reside também aqui: os corpos emergem das trevas, atingidos pela luz rasante, num realismo impiedoso. Como se o pintor ouvisse a voz de Nietzsche: “há mais razão no teu corpo que na tua melhor sabedoria (Nietzsche, 1998, p. 39). O corpo é o campo de batalha das nossas maiores lutas, mas também é o jardim das nossas maiores delícias. No brilho dos olhos de rugas profundas, na palidez das carnes esverdeadas, na força dos músculos ou nas manchas de sangue, a dor e a doença manifestam-se na vida para nos lembrar que somos carne que se afeta, carne que se afeiçoa, e perece.

Refletir sobre o espaço psíquico em Caravaggio obriga-nos a atravessar a fronteira da pintura para a vida, com que a própria pintura nos confronta. No quadro *David segurando a cabeça de Golias* (Roma, 1605-1606), o seu olhar [o de Caravaggio] é esgazeado, demasiado triste, demasiado humano, exausto de medir forças com a crueldade. O reino das trevas corresponde ao lugar do desespero da (auto) condenação. É o inferno psíquico das perseguições, dos fantasmas e dos medos, onde a redenção, por mais desejada que seja, não encontra lugar.

Caravaggio parece, efetivamente, ter pintado em busca de expiação dos próprios pecados, ou como quem tenta pagar o seu preço. Mas a pintura não é um lugar de redenção, nem tão-pouco uma atividade redentora. “O amor é uma noite a que se chega só”, diz-nos José Mourão (2010)¹¹. Certamente, por conhecer essa realidade, Derek Jarman (1986) retrata o pintor no seu filme, recitando em pensamento, versos do Rei Salomão em busca do seu amor. Em busca do amor e em fuga da morte. De qual outro lugar lhe viria semelhante empatia com a dor que tinge os seus quadros, e nos atinge alma dentro, numa verdadeira semiótica das paixões?

Tudo indica que é neste sentido que Roland Barthes (1994, p. 198) se apropria do paradoxo da “noite escura da alma” de São João da Cruz, para definir a “noite” do sujeito amoroso: “Todo o estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) em que ele se debate ou se tranquiliza.”. Não fosse o desespero em que se encontrava Caravaggio, superior ao seu estado amoroso, a pintura de Caravaggio poderia ser considerada “a sua noite”. Porém, a pintura de Caravaggio já não se explica pelo “psiquismo do claro-escuro” de Bachelard (1989), nem tão-pouco pela sua “psicanálise do fogo” (Bachelard, 1994). A pintura de Caravaggio arrasta-nos para o desassossego do *psiquismo das trevas* – aí, onde a consciência, como um pavio que fumega, atinge o lusco-fusco.

Toda a vida da alma é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos ser. No melhor de nós vive a vaidade de qualquer coisa, e há um erro cujo ângulo não sabemos. Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espetáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja senão cenário. Todo o mundo é confuso, como vozes na noite (Bernardo Soares, 1995, p. 75).

A encarnação da crueldade em *Salomé* ou a personificação da culpa n’*A Negação de Pedro*; os autorretratos, *David segurando a cabeça de Golias* ou *O Martírio de Santa Úrsula*, onde Caravaggio ocupa o lugar do gigante degolado e do tirano assassino, parecem responder à pergunta de Frade (1987, p. 8) “Como funciona o terror para perturbar o espírito? “Caravaggio pinta aquilo que o aterroriza, numa antecipação da própria morte. Como se o grão de trigo devesse, forçosamente, cair na terra para morrer, para só então, poder gerar fruto (cf. João 12:24). Ao espetador é reservado o direito de julgar. Quem quiser, que atire a primeira pedra.

¹¹ Mourão, J. A. (2010) “A noite abre meus olhos – Em volta da poesia reunida de Tolentino Mendonça”, INL / ISTA. SNPC / 27.10.10.

1. 5 A rutura do pacto mimético e a propensão para a noite

Segundo Jean Starobinsky (1981), o mito solar da Revolução Francesa toma o lugar do mito solar da monarquia, assim como a filosofia das luzes desvia, em seu proveito, as imagens ligadas à teologia da luz, numa redução simbólica maniqueísta. A imagem apolínea do dia triunfante e da origem é a imagem-chave do mito que aqui se renova, correspondente à nova ordem, em contraposição à imagem escura, de flagelo cósmico, do período pré-revolucionário, que corresponde à ordem antiga.

Em oposição ao entusiasmo inicial pelo Espírito das Luzes da aurora da Revolução, o artista romântico volta-se para a noite e para a Natureza, esperando encontrar aí a unidade perdida entre Deus e o homem, o homem e a sua identidade. A paisagem assume-se, assim, como uma espécie de religião apocalítica dos últimos tempos, ora refletindo estados da alma, ora personificando a consciência do Universo, através da reatualização de antigos mitos e tradições, e em particular, da antiga gnose neoplatónica.

Um terrível “sol negro” (Kristeva, 1987) habita uma boa parte da pintura romântica, numa espécie de confiança com o caos. A propensão consciente para a noite é um dos motivos fundamentais da temática romântica. Porém, segundo Giuliano Briganti (1989, p. 98), não se pode dizer que esta noite assuma um sentido inequívoco, podendo identificar-se com uma vasta pluralidade de sentimentos. A fraternidade musical com a noite e com a morte pode assumir entoações elegíacas, trágicas, hiperbólicas ou até mesmo demoníacas. Pode alimentar toda uma gama de sentimentos desde a melancolia ao sepulcral ou ao macabro, mas também identificar-se com a obscuridade insondável do *Eu*, numa antecipação extraordinária do inconsciente de Freud.

As pinturas negras de Goya, Füssli e Blake (a componente mais visionária da pintura romântica) emergem da violência da noite – noite do mundo, noite da razão – do lugar onde se libertam os monstros mais terríveis, até então ocultos no interior dos santuários luminosos da razão e da ilusão. A noite é aqui símbolo de obscuridade arquetípica profunda, que preserva a origem misteriosa das forças vitais, que se agitam indistintamente – o psiquismo das trevas.

A velha “janela aberta sobre o mundo” [de Alberti] é, desde o Renascimento, o símbolo de uma cisão entre o dentro e o fora¹². Desde a Antiguidade que o perigo vem do exterior: do deserto, dos mares, mas sobretudo, da selva. Desde então, a matéria sempre foi o ínfimo

¹² Aqui, o papel do pintor passa a estar limitado a representar não apenas o que é estritamente visível, mas o que é visível segundo esta modalidade específica do olhar. A identificação entre imagem visual e imagem pictórica é total. Qualquer outra abordagem do conceito de visão, incluindo as manifestações invisíveis da luz divina, deixa de pertencer ao domínio do pintor (Pinto, 2015, p. 134).

grau da criação, o defeito do ser, o mal, o nada, “onde o sol se cala”, na expressão d’*O Inferno* de Dante. A pintura romântica, para além de “janela do mundo”, passa a ser também espelho da alma”. O olhar sobre a Natureza torna-se um olhar sublime e terrível.

Como salienta Burke (2013, p. 79), “a obscuridade [ou alguma forma de ocultação] parece, em geral, ser necessária para que algo seja muito terrível”. É a poética do sublime, tão cara aos artistas românticos, que leva aos pensamentos derivados das visões noturnas, das visões informes, surreais e assustadoras.

Segundo Sandro Sproccati *et al* (2000, p. 107), esta “poética da interioridade” vê na arte um meio de entrar em contacto com a natureza infinita, e através do sentimento do sublime, receber dela o reflexo do seu “eu”. O quadro *Viandante sobre um mar de névoa* (1818), de Friedrich, é um dos quadros mais representativos do “novo sentimento da eu”, indissociável do “novo sentimento da natureza”. Seguindo a análise do autor,

O homem de costas é uma espécie de emblema da experiência romântica da natureza: sozinho, nas alturas, olha para um ponto inatingível e o que vê é, ao mesmo tempo, algo de exterior e a projeção do seu eu (*Ibidem*, p. 106).

Um homem solitário mergulha o olhar – e, dir-se-ia, a alma – na grandiosidade da paisagem natural; e, nesse preciso momento, confunde-se com ela, perde-se num ambiente sublime, que é grandeza e poder dos elementos, e, portanto, espírito divino, inacessível ideia de Deus; perante essa paisagem, o homem sente-se, ao mesmo tempo, aniquilado e reafirmado, subjugado mas iluminado pela graça íntima da sua “participação” (*Ibidem*, p. 108).

A “tragédia da paisagem romântica” traduz a invasão dos limites entre o homem e a natureza, o humano e o divino, o selvagem e o civilizado – a invasão da esfera do sujeito. A fusão entre o indivíduo e a natureza é levada ao limite da destruição da imagem figurativa (da qual Turner nos dá o melhor exemplo). A sensação de perda da identidade prevalece sobre qualquer dado fenoménico. O efeito pictórico que daí deriva, antecipa a pintura informal do século XX, ensinando-nos a “ver de forma moderna” – “através de massas de luz e sombra” (*Ibidem*, 109).

A descoberta do homem situa-se, precisamente, neste momento de desintegração do “eu” (derradeiro em Rimbaud), simultâneo à “rutura do pacto mimético entre a palavra e o mundo”, que regia a relação entre o homem e o mundo, entre o significado e o significante, a representação e a realidade (Steiner, 1993, pp. 87-89). A descoberta/invenção do homem moderno situa-se nesta duplicidade e excesso trágicos. A paisagem é uma extensão do homem tomado de incurável dissídio.

1.6. Dispositivos de extensão do olhar¹³

Segundo a definição de Marshall McLuhan (2008, p. 21), um meio de comunicação é uma “extensão de nós mesmos”. Qualquer tecnologia não pode senão adicionar-se àquilo que já somos. O telefone é uma extensão da voz, a roda é uma extensão da locomoção, assim como o computador é um prolongamento de uma série de funções cerebrais. A linguagem prolonga a nossa experiência no espaço e no tempo, enquanto a escrita estende os efeitos da linguagem humana. Os meios de comunicação têm moldado a História, alterando em muitos casos, de forma irreversível, os nossos ritmos sensoriais e alargando a nossa percepção da existência.

Habituo-nos a pensar a história dos meios de comunicação visual como a história dos dispositivos óticos – das lunetas aos microscópios e às câmaras – que a fotografia, o cinema e o vídeo protagonizaram, e que a imagiologia científica 3D expandiu exponencialmente. Efetivamente, como salienta David Barr (2003, pp. 11-12), “as novas tecnologias não só ampliaram os poderes da visão como modificaram a sua natureza”. A imagiologia constitui uma expansão da visão e um alargamento das nossas expectativas visuais, permitindo ver coisas novas, de novas maneiras. Esbatem-se os limites entre o visível e o invisível; o infinitamente grande e o infinitamente pequeno; o “dentro e o fora”, obrigando a novas reorganizações sociais.

Porém, como nos lembra Frade (1992, pp. 25-26), esquecemo-nos que as primeiras utilizações (holandesas) do vidro (veneziano) foram aplicadas na produção tanto de lentes como de janelas, ambas tão importantes para “nos estender” no espaço e no tempo. Tanto as janelas como os óculos passaram a permitir ler até mais tarde no dia, e até mais tarde nos anos de vida – um prolongamento da visão e da vida notáveis! A partir da invenção da lente, o caminho estava aberto para a ótica criar a luneta astronómica, o microscópio, e mais tarde, a câmara. O papel do vidro enquanto meio é tão importante na ótica como na arte e na arquitetura, onde molda igualmente o espaço e o tempo, criando coisas novas com novos sentidos.

Na arquitetura, o primeiro portador de luz terá sido a porta, plena se simbolismos de passagem. Porém, a janela é a abertura que torna possível “ver através” e “ver além” [dos muros dos edifícios], para além de permitir a iluminação natural proveniente de diferentes lados, o que na natureza só é possível na relação entre o sol e a lua. Ainda

¹³ Este assunto é original da tese de doutoramento: Pinto, S. (2015). *Para uma Semiótica da Luz. Da Visão Mítica aos Regimes Escópicos da Contemporaneidade*. Porém, os seus últimos desenvolvimentos encontram-se em Pinto, S., Martins, M. & Oliveira, M. (2017). “A luz e a sombra como extensões do homem”. *V Jornadas Doutorais em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*, Braga: CECS. Publicação prevista para Fevereiro de 2017.

hoje, a escolha das suas dimensões, mas sobretudo da sua colocação, é para nós de extrema importância, física e psicológica.

Por outro lado, graças à interdependência entre a arte e o meio, “da sombra das origens ao paradigma especular” (Pinto, 2015, p. 103), e deste aos “espelhos eletrônicos” (Belting, 2014, p. 45), as artes plásticas (desenho, pintura, escultura) também ocupam um lugar privilegiado na história dos meios, em particular, nos meios de extensão do olhar. Com efeito, nos primórdios da história da imagem, segundo o mito de Plínio, o Velho [c. 1470-1561], o registo gráfico da sombra da silhueta-retrato (mais tarde transformado em imagem mimética) terá sido o primeiro dispositivo de extensão do olhar, seguindo-se a pintura (mimética e em perspectiva), a fotografia e o cinema. Segundo Victor Stoichita (2008), a relação com a sombra (mais tarde incorporada na imagem-espelho) marcará a história da representação ocidental.

Estes dispositivos de extensão do olhar – o microscópio, o telescópio, as câmaras e o cinema – não apenas implicaram a extensão do alcance da visão, mas também compensaram as suas imperfeições através de substitutos para os seus poderes limitados, autênticos “órgãos exosomáticos” (Jay, data, p. 11). Por sua vez, as implicações da expansão da nossa capacidade visual devem ainda ser analisadas à luz da sua vinculação complexa às “práticas de vigilância”, segundo a expressão de Michel Foucault, e da “sociedade do espetáculo”, segundo a tese de Guy Debord.

Habituo-nos a pensar a história dos meios de comunicação visual como a história dos dispositivos óticos, que efetivamente têm transformado os nossos modos de ver o mundo. Porém, para Marshall McLuhan (2008, pp. 21-34), a luz elétrica tornou-se no mais revolucionário meio de comunicação, acabando com a sequência e fazendo com que tudo passasse a ocorrer simultaneamente. A luz elétrica não apenas estendeu o dia iluminado, como prolongou as horas de trabalho dos operários, multiplicou os espetáculos de entretenimento, interferiu no ensino, na ciência, no policiamento, na vida privada e na arte, onde a fotografia e o cinema assumem um papel preponderante. A partir do século XVIII, a noite foi-se transformando, gradualmente, em dia, e esta subordinação da noite ao tempo iluminado transformou para sempre a história, alterando, de uma forma radical e irreversível, os nossos ritmos sensoriais e a nossa percepção da existência.

1. 7. Cavernas da contemporaneidade¹⁴

Denominamos “cavernas da contemporaneidade”: o teatro, o cinema, as discotecas e, em particular, as instalações ou ambientes projetados da arte contemporânea. Para Sedlmayer (1985, p. 50), a partir do Barroco, a “última caverna” é o espaço sem janelas do teatro, uma vez que a cena é para o encenador, o campo da arte de iluminação, por excelência. Seguindo o raciocínio do autor, o “espaço sem janelas” do cinema levar-nos-á a atravessar, ainda mais profundamente, o limiar da escuridão para a luz. No cinema também entramos, no dizer de Edgar Morin, “nas trevas de uma gruta artificial” para franquear o espaço e o tempo numa aventura errante (Morin, 1997, p. 21). Porém, as características individuadas no dispositivo parietal, na última década, relacionam-se ainda mais intimamente com a arte projetada das décadas de 1960-1970, em virtude dos mecanismos de percepção que essa desperta.

É sobretudo a disposição cenográfica da luminosidade no espaço que aproxima o dispositivo parietal do ambiente projetado. A palavra “teatro” deriva do grego *theatron*, que significa “lugar para olhar”. Curiosamente, o termo hebraico para “luz”, *mechezah*, significa, “lugar da visão” e simultaneamente, “janela”. Pelo contrário, a palavra “cena” deriva do grego *skena*, que significa “tenda” ou “cabana” e pertence à mesma família etimológica de *skia*, “sombra”, “abrigo”, “algo que protege do sol”. Assim, podemos dizer que a “cenografia” concebe (desenha/escreve) o lugar para onde se vai olhar; o lugar onde os homens se refugiam na escuridão para aguardarem o momento da aparição da “luz” (*or*, do hebraico, “ser ou tornar-se luz”), pela qual, algo em nós se transforma e na qual, supostamente, nos transformamos.

Arte projetada” (Iles, 2001), “esculturas de luz” (Magli, 2010) ou “arte-luz” (Perreault, 1971; Böhme, 1993; Virilio, 2005) são diferentes designações das práticas artísticas que, criando uma luminosidade que se estende a todo o espaço expositivo, são literalmente, luminosas. A arte-luz cobre estas práticas artísticas luminosas desde o seu aparecimento, nos anos 60, com o Minimalismo e a arte projetada, até à criação do recente *Center for Internacional Art Light* (2015) na Alemanha, e constitui já uma parte considerável da arte dos nossos dias. Dan Flavin, James Turrel, Rebecca Horn, Bill Viola e Thomas Ruff, são alguns dos artistas contemporâneos mais relevantes.

Seguindo o estudo de Chrissie Iles (2001) sobre a exposição “Into the Light”, que tomamos aqui como referência, a partir do momento em que os artistas começaram a

¹⁴ Este assunto é original do artigo Pinto, S. (2014). “Cavernas da Contemporaneidade: deslocamentos a partir do dispositivo parietal”. Eduarda Neves (ed.), *Revista Persona*. Vol. 2, pp. 29-36, Porto: ESAP, 2014.

utilizar diapositivos, vídeo e projeções holográficas para intervir nos parâmetros do espaço físico, o espaço pictórico, fundado na perspectiva linear, onde o ponto de fuga fixo ditava há quatrocentos anos a posição do espectador, começou a ser abalado.

Por outro lado, torna-se claro em que medida a instalação, que o Minimalismo inaugura, é indissociável de um determinado espaço – que invade a obra ou é invadido por ela – podendo transformar-se consideravelmente em função do espaço em que é apresentada. Por esse motivo, a instalação é uma atividade que muitas vezes sai do estúdio ou da galeria para utilizar espaços alternativos, ativando o seu potencial ou significado reprimido. No coração da instalação está o “Espaço como Praxis” (Goldberg, 1975) – o espaço em diálogo com as pessoas e as coisas.

Assim, o cubo branco da galeria é desmantelado pela escala dos objetos minimalistas. Por sua vez, com a imagem projetada pós-minimalista, os artistas deslocam as coordenadas do novo campo de percepção – o cubo branco da galeria – para a caixa negra do cinema, criando um híbrido no qual cada modelo passa a informar e a modificar as características do outro. Neste tipo de instalações, a fenomenologia do espaço, tal como é definido pela escultura minimalista, funde-se com o “inconsciente ótico”, definido por Benjamin (1992, pp. 102-105).

Assim, as imagens/instalações projetadas questionam e redefinem tanto o espaço escuro do cinema como o cubo branco da galeria. Enquanto o cinema induz, graças à penumbra do ambiente e à quantidade de informação a perceber, a um estado de hipnose, as projeções e os ecrãs de vídeo cobrem as paredes, os ângulos e os tetos das galerias, como autênticos frescos de luz. Os ambientes projetados moldaram a nossa percepção, transformando radicalmente a forma como passamos a olhar e a pensar a arte contemporânea.

2. Incomunicação e luz¹⁵

Tendo em conta os recursos comunicativos à disposição nos nossos dias – dos *smartphones* às câmaras de vigilância, do pequeno ao grande ecrã, no trabalho e simultaneamente, nas redes sociais – poder-se-ia supor que a comunicação é hoje um processo simples e garantido, como gostam de pensar os defensores da eficácia da informação direta e clara ou, por outras palavras, que tudo o que temos intenção de comunicar, podemos fazê-lo. Efetivamente, hoje, não apenas se multiplicaram os recursos comunicativos como a consciência da importância da eficácia comunicativa tem aumentado, traduzindo-se na popularidade dos cursos de *coaching*, autoconceito, comunicação organizacional e estratégica, ou “como falar melhor em público”. Porém, a comunicação continua a ser uma realidade problemática, onde a suspeita e o engano se instalam. O que é que está a falhar na nossa “sociedade da comunicação”, na qual continuamos a comunicar tão mal?

Segundo Norval Baitello Júnior (2005, p. 9), a incomunicação humana é um território tão antigo quanto esquecido, que aumenta com o aperfeiçoamento das técnicas, dos recursos e das possibilidades comunicativas. Como uma espécie de irmãs gémeas, a comunicação e a incomunicação “andam de mãos dadas” e “crescem juntas”, competindo pelo mesmo espaço de manifestação, num tempo que é já, em si mesmo, de excesso de visibilidade de informação.

Marshall McLuhan (2008) designou os meios de comunicação como “extensões” do *sensorium*, porém, não deixou de salientar que essas extensões constituem, ao mesmo tempo, “amputações” das faculdades humanas que estende. A eletricidade, para McLuhan (*Ibidem*, pp. 21-34), o mais revolucionário meio de comunicação, tornou possível uma extensão, e simultaneamente, uma amputação do sistema nervoso sensorial. Se o nosso sistema nervoso central se expande e se expõe, nós temos de o entorpecer; doutro modo, pereceríamos. Daí, que a era dos meios elétricos seja também a era da ansiedade, da inconsciência e da apatia, mas também, a era da consciência a respeito do inconsciente.

Segundo o autor (*Ibidem*, pp. 55-56), o mito grego de Narciso (do grego *narcosis*, “entorpecimento”), tal como o nome indica, está diretamente relacionado com a experiência de uma nova extensão de nós mesmos. O jovem Narciso, ao tomar o seu

¹⁵ Este assunto é original do artigo “Incomunicação e luz”, apresentado no X Congresso da Lusocom – Comunicação, Cultura e Desenvolvimento, em Lisboa no ISCSP, em 2012.

reflexo na água por outra pessoa, narcotiza a tal ponto, que as suas percepções o convertem num servomecanismo da sua própria imagem projetada. A jovem ninfa Eco ainda tenta conquistar o seu amor. Porém, Narciso está insensibilizado. Tinha-se adaptado a essa extensão de si mesmo, convertendo-se num sistema fechado.

De acordo com a tese de McLuhan (*Ibidem*, p. 183), pode dar-se o caso de as sucessivas mecanizações dos diversos órgãos físicos terem produzido uma experiência sensorial e social demasiado estimulante para que o sistema nervoso central conseguisse suportar. Esta contínua integração de novas tecnologias no uso quotidiano, produz em nós uma consciência narcísica subliminar e um entorpecimento em relação a essas imagens de nós próprios. Ao adotarmos continuamente as tecnologias, relacionamo-nos com elas como servomecanismos, uma vez que a autoamputação impede o autorreconhecimento.

Nos nossos dias, é um facto que a falta de copresença na comunicação é cada vez maior, e da comunicação à distância podem nascer grandes equívocos. Por outro lado, a incompreensão é muitas vezes um sintoma inconsciente de desinteresse, desprezo ou até de agressividade. Um recetor desinteressado ou simplesmente, cansado, naturalmente, não prestará a devida atenção, e como consequência disso (ou não), não produzirá os resultados pretendidos. Nos casos em que há copresença do emissor e do recetor, a dialética do olhar mútuo mostra-nos como este entra em ação sempre que duas pessoas que se amam se olham nos olhos, ou simplesmente se interessam uma pela outra. Ao contrário, o olhar mútuo é evitado em situações de indiferença ou ódio, opressão, manipulação ou fraude.

Para além de não termos garantias de despertar a atenção dos outros, de sermos compreendidos, ou até mesmo de produzir qualquer efeito sobre o comportamento dos outros, o conflito criado entre a prática linguística e os índices não-verbais (cinésios, proxémicos ou paralinguísticos) pode gerar uma quantidade de incertezas, barreiras de rejeição e equívocos, mais ou menos irresolúveis que, em certos casos, podem tornar-se poderosos fatores de dissuasão.

Todos nós somos sensíveis às transformações subtis que podem sobrevir nos nossos interlocutores quando atentam contra a nossa integridade física ou psicológica. Dos lapsos linguísticos à rouquidão e à entoação entrecortada, os índices para-linguísticos constituem uma verdadeira retórica do silêncio. Consciente ou inconscientemente, todos tentamos evitar que “a parte premonitória ou crepuscular de uma comunicação”, segundo a expressão de Edward Hall (1986) [1966], passe dos signos quase

imperceptíveis da contrariedade, aos comportamentos de hostilidade declarada. Muitas das relações difíceis entre culturas diferentes podem ser imputadas à incapacidade de interpretar corretamente os seus elementos premonitórios.

Segundo Luiz Iasbeck (2005, p. 40), a comunicação é um processo de trocas que precisa de uma resposta para se cumprir. É o feedback – a efetividade, a qualidade e a intensidade do retorno da resposta – que confirma, nega ou contradiz as intenções do emissor, e por outro lado, define os níveis de motivação ou interesse envolvidos na interação. Se não existir feedback, o emissor e o recetor não criaram nada em comum para partilhar.

Segundo o raciocínio do autor, a incomunicação que advém de mensagens ou sujeitos fragmentados é provavelmente menos efetiva do que aquela que deriva de um emissor que não está interessado na resposta do seu potencial recetor. A indiferença em dar resposta (ou feedback) é um problema de desrespeito ou desconsideração pelo outro, um ato de violência simbólica, que ocorre por insanidade ou negligência. Nestes casos, gradualmente, o processo comunicativo pervertido, inviabiliza a convivência e pode levar à reclusão aqueles que não conseguem reverter o curso do seu agravamento. Rompidos os vínculos que sustentam a interatividade, desfaz-se a trama que dá sentido às relações e que torna possível o entendimento. Todo o comportamento é informacional, mesmo quando não pode, ou não quer, comunicar-se.

Como salienta Eduardo Cañizal (2005, p. 19), o silêncio é um código fundante. Mais cedo ou mais tarde, todos acabamos por aprender que o silêncio, em determinadas situações, é o meio mais sagaz para resolver certos tipos de relacionamentos sociais. Em proveito das ciências da linguagem, a etnografia da fala, ao descobrir as leis fonéticas, demonstrou como as mudanças fonéticas ocorrem geralmente entre sons e não entre palavras. Nesse sentido, não apenas não pode haver sentido sem silêncio, como o silêncio tem a capacidade, como qualquer outro índice não-verbal, de espalhar sobre o espaço comunicativo o conflito entre os sentidos, em particular entre a visão e a audição, cujos significados, ao seguirem caminhos que se contradizem, fatalmente se bifurcam (*Ibidem*, pp. 14-15). É em lugares como este que a incomunicação faz ninhos para albergar.

Por outro lado, a importância fundante do silêncio e a sua potencialidade tanto comunicativa como incomunicativa, são aspetos inerentes à própria linguagem. Segundo George Steiner (1993, p. 57), a linguagem tem em si mesma um princípio de proliferação interno que não conhece qualquer tipo de restrição. Podemos dizer seja o

que for sobre o que quer que seja, assim como transformar ao longo de cada discurso as regras do seu próprio funcionamento, tornando o verde em vermelho e o vermelho em verde, sem nenhum impedimento para além da consciência de cada um. Esta “ubiquidade anárquica dos discursos possíveis” permite-nos defender quaisquer verdade ou falsidade, dizer e desdizer tudo o que quisermos, construir e desconstruir até mesmo aquilo em que acreditamos, formular factos e contra factos, e comentá-los. Porém, as consequências do carácter irreversível da palavra [assim como do olhar], uma vez proferida, são determinantes no curso das nossas vidas. Uma frase, [um olhar], pode despertar o encantamento, outra pode aniquilar um relacionamento ou fazer desabar os alicerces da esperança. Como quando um homem e uma mulher se olham, ou um pai e um filho se preparam para usar da palavra, muitas vezes, correm um risco extremo. Steiner defende que as palavras obedecem a um princípio de conversão de energia tão universal como a física, onde há matéria e antimatéria, construção e aniquilamento (*Ibidem*, pp. 57-61).

Não nos cabe fazer aqui a história da insuficiência da linguagem, dos seus equívocos e dos seus hiatos profundos, aqueles que separam pais e filhos, homens de mulheres, por vezes para sempre. O tema da inadequação semântica é muito antigo. A linguagem pode circunscrever o nosso mundo partilhável, mas não circunscreve, de modo algum, o mundo que gostaríamos de partilhar.

Seguindo o raciocínio de Steiner (*Ibidem*, pp. 87-89), a aliança entre as palavras e as coisas, que serviu de alicerce à linguagem desde tempos imemoriais, pressupõe que o ser seja suficientemente “dizível” e que a matéria-prima da existência tenha uma correspondência credível na estrutura da comunicação e da vida. O que o ceticismo das várias correntes filosóficas têm posto em causa é, precisamente, o ato de confiança semântica que ocorre na linguagem quando esta é capaz de estabelecer vínculos entre os seres, e entre estes e os objetos a que se referem. A rutura do pacto com a linguagem, que constituiu uma das mais profundas revoluções na história do Ocidente, não só destruiu a nossa relação de confiança com Deus e com os outros, como definiu a própria modernidade. A partir dessa rutura, a comunicação tornou-se um vaso mais frágil.

Conclusões

[**Arqueologia**] Em síntese, arte das catedrais góticas, o espaço barroco naturalista e um certo romantismo (em particular, a paisagem romântica), têm em comum com a abóbada celeste, alguns dispositivos de extensão do olhar e as instalações luminosas, a que chamamos arte-luz (autênticas “cavernas da contemporaneidade”), a procura de meios de expressão artísticos que evoquem um espaço/tempo específico – a experiência do sagrado. Não se trata de partilharem um imaginário específico, mas de partilharem uma “afinidade eletiva” (Goethe) em relação a uma tonalidade, que corresponde a uma determinada intensidade [baixa] de luz, que des-define os contornos das pessoas e das coisas num regime de visibilidade reduzida. Não obstante as diferenças formais que os distinguem, estes períodos estão ligados por uma penumbra mística, que evoca o silêncio do emudecimento e convida à paragem, ao descanso e à meditação, comungando do mesmo sentimento de criatura largado na imensidão da criação. Quem sabe, em busca de um lugar para a pacificação do olhar, ou da alma; um lugar de autorreconhecimento?

[**Definição**] Graças à riqueza etimológica da palavra “luz”¹⁶, podemos dizer que a arte-luz concebe lugares onde os homens podem refugiar-se (na penumbra), para aguardarem o momento da aparição da “luz”, pela qual, algo em nós se transforma e na qual, supostamente, nos transformamos. “Esculturas de luz”, “arte projetada” ou “arte-luz”, são diferentes designações das práticas artísticas contemporâneas que, criando uma luminosidade específica, que evoca o sagrado¹⁷ e se estende a todo o espaço expositivo, são literalmente luminosas. Estas imagens, instalações ou ambientes luminosos são indissociáveis de um determinado espaço – que invade a obra ou é invadido por ela (segundo o próprio princípio da Instalação pós-minimalista). A arte-luz questiona e redefine tanto o espaço escuro do cinema como o cubo branco da galeria, cobrindo as paredes, os tetos das galerias e a nós mesmos, como autênticos frescos de luz.

¹⁶ A palavra hebraica *mechezah* (“luz”) significa “lugar da visão”, “lugar da aparição” e simultaneamente, “janela”. Por outro lado, o termo *or* (“luz”) é um complemento direto do verbo ser [“ser ou tomar-se luz”]. É nesse sentido que a promessa da salvação, implícita na paixão e ressurreição de Cristo, implica o derramamento do Espírito Santo, e por isso, Jesus pode dizer: “Eu sou a luz do mundo” (João 8:12); pode declarar: “Vocês são a luz do mundo” (Mateus 5:14); e ainda explicar a transferência da luz/vida para os homens: “Quem me tem amor [...] o meu Pai também o há-de amar e iremos ambos viver nele.” Noutras versões: “viremos para ele e nele faremos morada” (João 14:23).

¹⁷ Segundo a concepção descrita por Rudolf Otto.

Reavivando as suas origens mítico-religiosas, a contemporaneidade artística redescobre nas obras do passado – e não só naquele mais próximo – potencialidades para a arte que ainda lhe correspondem e com as quais entramos em correspondência. Porém, como salienta Rudolf Arnheim (1991, p. 293), somente na nossa época a luz entra em cena na arte como um agente ático, gerando experiências artísticas em que a luz é o centro da própria poética. O diaporama, o vídeo, o artefacto digital e uma série de outros dispositivos de projeção luminosos, associados ou não com outros elementos, são práticas sociais e artísticas que necessitam de uma certa obscuridade para serem vistas, estabelecendo com uma longa tradição de obras (desde a pré-história até aos nossos dias), “metamorfozes do olhar” (Malraux, 1963) que completam o seu passado e colhem as promessas de um futuro, que continua a cumprir-se.

[Incomunicação e luz] Assistimos hoje a um alargamento, sempre crescente, de possibilidades de trocas visuais *on & all over*. Dir-se-ia que a multiplicação de dispositivos de extensão do homem, que povoam hoje as práticas comunicacionais – dos *smartphones* às câmaras de vigilância e aos telescópios, do pequeno ao grande ecrã – se equipara à introdução da luz artificial para iluminar (e eliminar) a noite. Por outro lado, graças ao excesso de luz (e não só), nos dias de hoje estamos envoltos num halo semiopaco que nos impede de olhar para as estrelas enquanto “histórias de sentido” (Martins, 2011, p 73). A nossa perspetiva sobre a abóbada celeste é hoje uma perspetiva aérea, completamente diferente de pensar o firmamento como imagem do Céu. Valorizando a penumbra em oposição ao excesso de “luz”, a arte-luz constitui um alerta e um refúgio para os sintomas de incomunicação e para a crise de sentido do nosso tempo – um “lugar onde se forjam os significados perdidos nos processos de transmissão, associação e reminiscência das imagens, afinal, o lugar da produção simbólica” (Pinto & Martins, 2016).

Existe uma analogia sinestésica entre o sussurro e a sombra (Cañizal, 2005, p. 22), o mutismo, a penumbra e a escuridão. Se o grito é uma insurreição contra a indiferença, o sussurro evoca a confiança nos vínculos, a intimidade dos corpos e a força dos laços. Assim como os relacionamentos podem extenuar-se tanto no grito como no silêncio (*Ibidem*), os objetos desvanecem-se tanto na obscuridade como na brancura. Desde a *Caverna* de Platão que o excesso de luz pode ser cegante. Desde as origens que a sombra se coloca como mediadora entre a visão e a luz, Deus e os homens, a verdade e o conhecimento, sempre que a nudez da realidade ameaça ser devastadora.

“Comunicar significa criar um espaço/tempo comum e colocar-se dentro dele”, escreve Norval Baitello (2005, p. 77). Mas a história da insuficiência da linguagem mostra-nos como o problema da inadequação semântica é tão antigo quanto a Torre de Babel. A proliferação da linguagem visual tão pouco supriu essa insuficiência. Pelo contrário, a multiplicação e a facilitação dos trajetos de comunicação (na qual a luz elétrica tem um papel fundamental), nem sempre nos aproximou desse “comum” do lugar e do tempo que a comunicação pressupõe. Antes, tornou possível estar simultaneamente em qualquer lugar, sem nunca sairmos do mesmo sítio; conhecer gentes de todos os tempos, sem nunca os ver ou encontrar (Virilio, 1993, p. 35). Na era da comunicação em que vivemos, não só se multiplicaram os recursos e as técnicas de comunicação do homem com os outros, mas também se ampliou o vasto território dos equívocos e dos hiatos na comunicação.

“O excesso de luz provoca a cegueira para o crepúsculo”, como diria Baitello (2005, p.77). É que o crepúsculo, com as suas ambivalências, os seus perigos e as suas seduções, é a zona de passagem onde se redistribui o significado e a incerteza (nem que seja conosco próprios). É o crepúsculo que encobre, e ao mesmo tempo, deixa vislumbrar, tanto o perigo como o potencial de um verdadeiro entendimento (*Ibidem*).

Referências Bibliográficas

- AA. VV. (2009) *A Bíblia para todos: Edição Interconfessional*. Tradução Interconfessional, Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- Andresen, S. de M. B. (2014). “Um Sinal de Ti”, in Mendonça, J. T. – Mexia, P. (seleção e prefácio). *Verbo. Deus como interrogação na poesia portuguesa*. Porto: Assírio & Alvim, pp. 69-70.
- Arnheim, R. (1991) [1954]. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira.
- Bachelard, G. (1989) [1961]. *A Chama de uma Vela*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bachelard, G. (1994) [1938] *A Psicanálise do Fogo*, São Paulo: Martins Fontes.
- Baitello, N. (2014). *A Era da Iconofagia. Reflexões sobre imagem, Comunicação, Mídia e Cultura*, São Paulo: Paulus.
- Baitello, N. (2005). “Incomunicação e Imagem”, Baitello JR., Contrera & Menezes (eds.) *Os Meios da Incomunicação*. São Paulo: Annablume, pp. 71-80.
- Barr, D. (2003). *Imagens (pictures) para una representación contemporânea*. Madrid: Mimesis.
- Barthes, R. (1995) [1977] *Fragments de um discurso amoroso*, Lisboa: Edições 70.
- Belting, H. (2014) [2001]. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: Editora KKYM + EAUM.
- Benjamin, W. (1992) [1936-1939]. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Böhme, H. (1993) “The Philosophical Light and the Light of Art”, *Parquet*, 38/1993, pp. 16-21.
- Briganti, G. (1989) [1977] *I pittori dell'immaginario. Arte e revolução psicológica*, Milano: Electa.
- Burke, E. (2013) [1757] *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Lisboa: Edições 70.
- Cañizal, E. P. (2005). “O Silêncio nos Entremeios da Cultura e da Linguagem”, Baitello JR., Contrera & Menezes (eds.) (2005) *Os Meios da Incomunicação*. São Paulo: Annablume, pp. 13-24.
- Cirlot, J. E. (2000) [1958] *Dicionário de Símbolos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Corrain, L. (1996). *Semiotica dell'Invisibile: il quadro a lume di notte*. Bologna: Progetto Leonardo Bologna.
- Deuchler, F. (1971) [1969]. “Gothic Glass”, in Ashbery, J. & Hiess, T. B. (Eds.) (1971) [1969]. *Light in Art*. New York: Collier Books, pp. 55-66.
- Eliade, M. (1999) [1956]. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Focillon, H. (1993) [1938]. *Arte do Ocidente. A Idade Média Românica e Gótica*. Lisboa: Editorial Stampa.

- Frade, P. M. (1987). “Obscuridades e paixões, paixões do obscuro”, in *Revista de Comunicação e Linguagens: As Paixões* nº 5, Novembro de 1987, Universidade Nova de Lisboa: Editora Afrontamento.
- Frade, M. (1992). *Figuras do Espanto. A Fotografia Antes da Sua Cultura*, Porto: Edições Asa.
- Goleman, D. (2006). *Inteligência Social. A Nova Ciência do Relacionamento Humano*. Lisboa: Temas e Debates – Atividades Editoriais.
- Hall, E. (1986) [1966]. *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Han, Byung-Chul (2014) [2010] *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio d’Água
- Iasbeck, L. (2005). “A Incomunicação da Loucura”, Baitello JR., Contrera & Menezes (eds.) (2005) *Os Meios da Incomunicação*. São Paulo: Annablume, pp. 35-45.
- Iles, C. (2001). *Into the Light: the projected image in American art, 1964-1977*, New York: Whitney Museum of American Art.
- Jay, M. (2007) [1993] *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: AKAL / Estudios Visuales.
- Joly, M. (2005) [2000]. *A Imagem e os Signos*. Edições 70.
- Kessler, H. (2000) *Spiritual Seeing. Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Longui, R. (1968) [1911] *Caravaggio*, Roma: Editori Riuniti.
- Magli, P. (2010). “Sculpture di Luce”, Baldacci, C. et al (ed.) (2010) *Quando è Scultura*, Milano: Et al. Edizioni.
- Malraux, A. (2000) [1963] *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- Martins, M. (2011). *Crise no Castelo da Cultura. Das Estrelas para os Ecrãs*, Revista Comunicação e Sociedade – n.º 24, Braga/Coimbra: CECS-Grácio Editor.
- McLuhan, M. (2008) [1946]. *Compreender os Meios de Comunicação. Extensões do Homem*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Mendonça, J. T. (2010). “A Janela”, in *Pastoral da Cultura*, DNotícias.pt, 01.11.10. Disponível em http://www.snpcultura.org/paisagens_a_janela.html
- Morin, E. (1997) [1956] *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Mourão, J. A. (2010) “A noite abre meus olhos – Em volta da poesia reunida de Tolentino Mendonça”, INL / ISTA. SNPC / 27.10.10.
- Nietzsche, F. (1998) [1883] *Assim Falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*, Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Otto, R. (2007) [1917] *O Sagrado: os aspetos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*, Coedição São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Editora Vozes.
- Platão (2010) [Séc. IV]. *A República.*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (2012) [Séc. IV]. *O Sofista*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Plínio, o Velho [Caio Plínio Secondo] [c. 1470-1561]. *Historia naturale*. Libro XXXV, pp. 1084-1120. Venezia-Ferrara: Giacomo Vidale.
- Perreault, J. (1969). “Literal Light”, in Ashbery, J. & Hiess, T. B. (eds.) (1971) [1069] *Light in Art*, New York: Collier Books, pp. 125-136.
- Pinto, S. (2012). “Incomunicação e Luz”. *Atas do X Congresso da Lusocom – Comunicação, Cultura e Desenvolvimento*, Lisboa: ISCSP. Disponível em www.iscsp.utl.pt
- Pinto, S. (2014). “Cavernas da Contemporaneidade: deslocamentos a partir do dispositivo parietal”, Eduarda Neves (ed.) *Revista Persona*. Vol. 2, pp. 29-36, Porto: ESAP. Disponível em www.esap.pt/revistapersona
- Pinto, S. (2015). *Para uma Semiótica da Luz. Da Visão Mítica aos Regimes Escópicos da Contemporaneidade*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação / Semiótica Social. Unicersidade do Minho.
- Pinto, S. & Martins, M (2017). “Lógicas de Vinculação na Arte”. *Revista Comunicação e Sociedade*, n.º 31. Número temático sobre “Comunicação e Arte”, Maio de 2017, em processo de seleção.
- Reutersward, P. (1971) [1969]. “What Color is Divine Light”, in Ashbery, J. & Hiess, T. B. (Eds.) (1971) [1969]. *Light in Art*. New York: Collier Books, pp. 101-124.
- Sedlmayer, H. (1985) [1978]. *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*. Palermo: Aesthetica/pre-print. Centro internazionale studid di estética.
- Soares, B. (1995). *Livro do Desassossego*, Mira-Sintra: Publicações Europa-América.
- Sproccati, S. (ed.) (2000) [1994] *Guia da História da Arte. Os artistas, as obras, os movimentos do século XIV aos nossos dias*, Lisboa: Editorial Presença.
- Starobinsky, J. (1981) [1973] *1789 I sogni e gli incubi della ragione. Quando l'arte si trovò faccia a faccia con la Rivoluzione francese*, Milano: Garzanti.
- Steiner, G. (1993) [1989] *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, Lisboa: Editorial Presença.
- Stoichita, V. (2008) [1997]. *Breve Storia dell'Ombra*. Milano: Il Saggiatore.
- Virilio, P. (1993) [1990]. *A Inércia Polar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Virilio, P. (2005). *Art as Far as the Eye can See*, Oxford – New York: Berg.