

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS

MARIA ABADIA SILVA

A POÉTICA DE FREI NAZARENO CONFALONI

GOIÂNIA

2020

MARIA ABADIA SILVA

A POÉTICA DE FREI NAZARENO CONFALONI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Professora Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Lima.

GOIÂNIA

2020

S586p Silva, Maria Abadia

A poética de Frei Nazareno Confaloni/ Maria Abadia
Silva.-- 2020.

96 f.; il.

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e
Humanidades, Goiânia, 2020

Inclui referências: f. 94-96



A POÉTICA DE FREI NAZARENO CONFALONI

Dissertação aprovada em 23 de março de 2020, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

UNIOESTE / Examinador Externo

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira

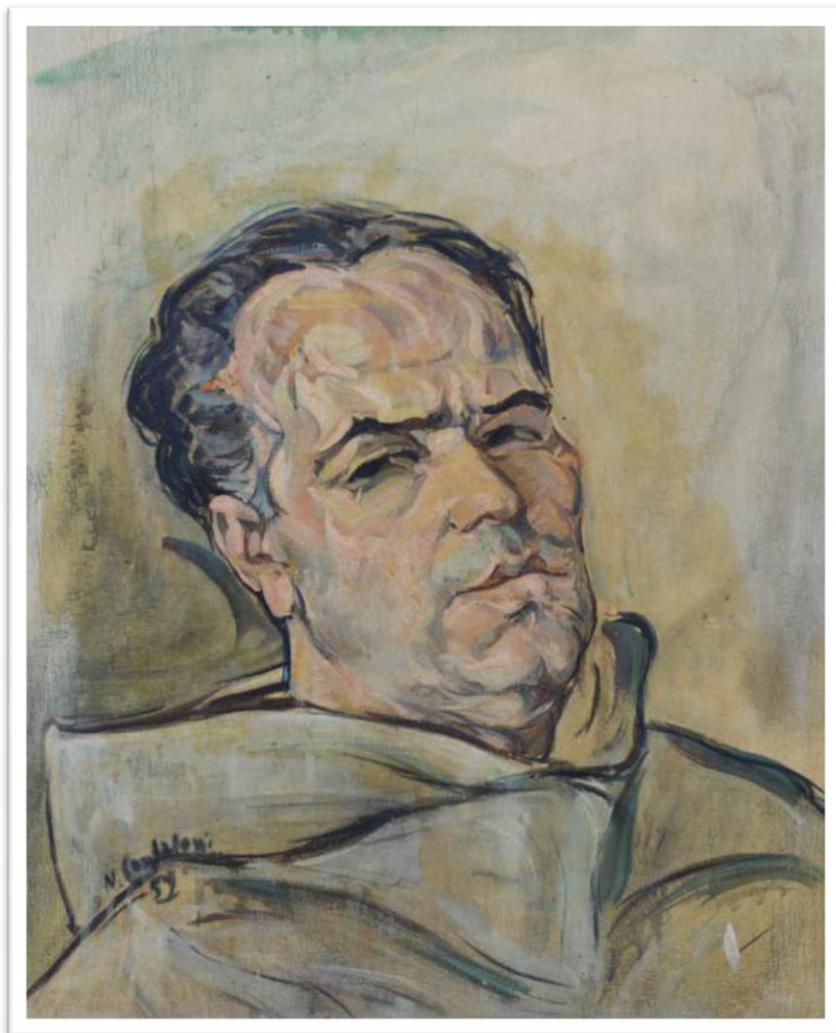
PUC Goiás / Examinadora Interna

Prof. Dr. Divino José Pinto

PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Profa. Dra. Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão

UFP / Examinadora Externa Suplente



Frei Giuseppe Nazareno Confaloni

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é todo um agradecimento em forma de homenagem ao Frei Nazareno Confaloni, com quem tive o privilégio de conviver por anos e que, certamente, marcaram e pontuam ainda a minha existência.

Agradeço seus ensinamentos, exemplos e referências, a possibilidade que suas lembranças me oferecem de sempre aprender mais e melhor, e que me conectam à transcendência e me estimulam à gratidão, a ser alguém melhor e não desistir.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de Goiás, muito especialmente à professora, minha orientadora, Maria de Fátima Gonçalves Lima. Inspiração que me estimula e apoia nessa viagem que realizamos, com amor, juntamente com professor Dr. Antonio Donizete da Cruz (UNIOESTE).

Agradeço aos nossos professores do mestrado, em especial à Professora Dra Annunziata Spenciere De Oliveira, ao professor Dr. Divino José Pinto e à Professora Elizete Ferreira.

Agradeço aos colegas, dessa turma e da turma anterior à nossa: queridos companheiros dessa jornada de aprendizado.

Dedico ao meu filho Otto Brill, meus netos Erich e Amanda Brill, e à minha nora, Daisy Barbosa Brill, minha família amada, como incentivo, confiança e esperança.

RESUMO

Neste trabalho nos dirigimos, preferencialmente, ao olhar poético da obra de Frei Nazareno Confaloni, homem religioso, culto, artista e missionário dominicano, italiano, que veio para Goiás em 1950, aos 33 anos e aqui faleceu aos 60 anos, deixando um valioso legado nas suas áreas de atuação, ou seja, arte, religião e educação. Para tanto, no cap. I - Da Poética, apresentamos a poética que permeou sua vida e sua obra, com aspectos também de sua marcante personalidade através de depoimentos de pessoas de reconhecida relevância no meio cultural, ligadas ao artista. No sentido de capturarmos um pouco do seu imenso universo poético imaginal, como da sua poesia e da sua voz, tomamos os conceitos teóricos do grande poeta Octavio Paz, demonstrados na sua obra “*O arco e a Lira*”. No cap. II – Do Imaginário, seguimos pela fenomenologia, os conceitos de Gaston Bachelard e Gilbert Durand para nos situarmos em seus mundos histórico, mitológico, simbólico e com Mircea Eliade, em “*O Sagrado e o Profano*” para seu universo sagrado. No cap. III - Da Alquimia, agregamos os princípios alquímicos para reunir e demonstrar as transformações e alcances do Imaginário na obra de Frei N. Confaloni, suas representações temáticas e sua expressividade.

PALAVRAS-CHAVE: Poética, Imaginário, Sagrado, Alquimia na arte de Frei N. Confaloni.

ABSTRACT

In this paper we address preferably to the poetic insight/look of Frei Nazareno Confaloni's work a cultivated artist and religious man, as well as a missionary from Italy, who came to Goiás in 1950 when he was 33 years-old and deceased here at the age of 60. He left a valuable legacy in the areas he actuated that is, art, religion and education. For that, in the first chapter – on Poetry, we brought the poetry contained in his life and work, highlighting aspects of his outstanding personality through depositions of people of known importance in the art milieu who were connected or close to the artist. For capturing and understanding a little of his huge imaginary poetical universe, his poetry and his voice, we took hold of the theoretical concepts of the great poet Octavio Paz. In chapter two, on Imaginary, we moved forward into the phenomenology, through the concepts of Gaston Bachelard and Gilbert Durand so that we could locate ourselves in his historical, mythological and symbolic worlds and with Mircea Eliade, we moved and discovered his sacred universe. In chapter three, on Alchemy, we collected the alchemical elements to assemble and demonstrate the transformations and its reaches of the Imaginary of Frei N. Confaloni's work, his thematic and expressive representations.

KEYWORDS: Poetic, Imaginary, Sacredness, Alchemy in the art of N. Confaloni.

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 11 |
| I - A POÉTICA DE FREI NAZARENO CONFALONI..... | 13 |
| 1.1 CONCEITO DE POÉTICA..... | 18 |
| 1.2 A TÉCNICA POÉTICA..... | 22 |
| 1.3 A POESIA DE FREI N. CONFALONI..... | 24 |
| 1.4 A VOZ DO POETA..... | 29 |
| 1.5 A REVELAÇÃO POÉTICA..... | 30 |
| | |
| II - O IMAGINÁRIO..... | 32 |
| 2.1 N. CONFALONI - A SUBJETIVIDADE E A ESTÉTICA PICTÓRICA DE BACHELARD..... | 35 |
| 2.2 ARTE NA ITÁLIA NO COMEÇO SÉCULO XX..... | 38 |
| 2.3 ARTE IMAGINÁRIO DE N. CONFALONI..... | 40 |
| 2.4 O IMAGINÁRIO NO OCIDENTE, BREVE HISTÓRICO..... | 42 |
| 2.5 O IMAGINÁRIO PARA GILBERT DURAND..... | 46 |
| 2.6 O SER SIMBÓLICO DA ARTE DE CONFALONI..... | 48 |
| 2.7 SAGRADO NA ARTE DE CONFALONI..... | 48 |
| 2.8 O SIMBÓLICO NO SAGRADO | 52 |
| 2.9 LEITURAS – REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE N. CONFALONI, COM BASE NAS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO DE GILBERT DURANT..... | 54 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------|
| III - ALQUIMIA NAS TELAS DE FREI N. CONFALONI..... | 69 |
| 3.1 O SAGRADO E O PROFANO..... | 69 |
| 3.2 A FAMÍLIA SAGRADA DE FREI N. CONFALONIA E A FUGA PARA O EGITO.... | 77 |
| 3.3 ALQUIMIA..... | 85 |
| 3.4 A ALQUIMIA DA ARTE DE CONFALONI..... | 88 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 93 |
| REFERÊNCIAS..... | 94 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra e a vida de Frei N. Confaloni formam uma síntese a partir de seu nascimento na Itália, em meados do século XX, ter vivido entre as duas guerras mundiais, criado e educado num convento em Florença. Formado em Teologia e Filosofia, e simultaneamente em artes, sendo ordenado padre, frequentado o ambiente artístico e estudado com grandes mestres do *Novecento*.

Imigrante italiano chegou a Goiás em 1950, aos 33 anos, como pintor missionário dominicano e aqui viveu por 27 anos, falecendo aos 60 anos. Por receber e transfigurar a memória clássica modernizadora através de seu imaginário, em sua obra, suas atitudes e realizações, ocupa um lugar singular na história da arte em Goiás, ou um “entre-lugar” cultural, uma espécie de territorialidade simbólica.

Intentamos inventariar por suas imagens pictóricas, sua fortuna imaginária e os novos significados reapropriados como índice cultural na sua constelação imaginária, na constituição dos processos simbólicos e suas sobrevivências em diálogo consigo mesmo, com o outro, com o meio em que viveu.

Colocar a atenção na ideia de instante poético como evento revelador de um novo ser como afirma Gaston Bachelard que, pelo método fenomenológico e pela imaginação poética traz à luz a tomada de consciência do sujeito maravilhado pelas imagens poéticas. Ao adentrar pelo universo imaginário e poético de Confaloni que engloba uma constelação de temas e imagens, vimos propor (re)significações à sua obra no contexto da arte moderna em Goiás, a partir dos anos 50.

O fio condutor que orienta a sua composição é esse entrelaçamento entre vida religiosa, de professor de arte e artista, o retratista, o pintor do moderno, das imagens poéticas e das temáticas que emergem na construção do cotidiano capturado por seu olhar, delineado por seus traços, preenchidos e tomados por suas cores, registrando a originalidade do percurso de suas escolhas e, sobretudo, como doou sua vida para a existência desse universo imaginal cujos elementos nos conduzem ao fazer poético e à poesia de suas telas.

Este trabalho tem uma relevância especial e justifica-se por se tratar de uma obra que, por sua sensibilidade e autenticidade, ultrapassou os limites do panorama da arte feita em Goiás para conquistar seu espaço também na história. Reconhecido pela crítica como o

“Bandeirante da arte moderna em Goiás”, Frei N. Confaloni tem seu nome registrado e consagrado podendo ser visto agora, após 43 anos de seu falecimento, em seu próprio Museu Municipal Frei N. Confaloni, na sede da antiga Estação Ferroviária de Goiânia, um prédio *Art Déco*, com dois painéis afrescados por ele, intitulados “Antigos e novos bandeirantes” nos anos 50, por ocasião de sua inauguração.

A qualidade estética do conjunto de sua obra e a produção constante consolidaram os espaços conquistados e ainda a conquistar. São contribuições relevantes para o delineamento e amplitude da atual proposta de abordagem, devido às qualidades estéticas e à simbologia veiculada em seus temas e processos de criação. Segue-se a necessidade de ampliar o reconhecimento da sua obra cuja produção poética está em sintonia com o seu tempo, qualifica a arte produzida em Goiás confirmando-se por uma trajetória poética alicerçada em um “fazer” que faz da arte um sinal de permanência frente à transitoriedade da vida.

I - A POÉTICA DA VIDA NA OBRA DE FREI N. CONFALONI

Minha maior preocupação na arte é conseguir expressar o que tenho na alma apegada ao ambiente em que vivo, prevalecendo-me do sentimento que consagro à terra, sua gente e suas coisas.

Frei N. Confaloni

O mundo Confaloniano vai se nos tornando familiar, à medida que nos integramos à sua construção criativa ao seguir os seus passos rápidos, a forma decidida como enfrenta a tela em branco, e depois a desmancha, pinta em cima, e a deixa de lado, em repouso, no seu próprio processo a se completar. Deixou uma grande produção, ainda mais vasta considerando as ações e legados deixados pelo religioso, atento ao seu povo, o missionário presente; o arquiteto ativo, desenhando, construindo e acompanhando sua obra, um templo e uma comunidade paroquial, o professor e o artista inquieto.

Nada invalidava seu apetite de italiano, ao comer, ao cantar, soltando a sua voz de barítono, liberando uma Itália inteira, plena de renascimentos, de Giotto, Fra Angelico e Pavarotti, de tão longa história de onde deviam vir os seus apetites do cotidiano, de onde alimentava seus olhos da cultura local, dos sons e dos olhares das ruas, dos passantes, das flores, das figuras humanas e dos animais. Dos murmúrios de confessionários deviam sair os segredos desses olhares mais profundos e silenciosos de suas madonas, mulheres comuns, ora muito magras, ora negras, com seus olhos cerrados, fechados, com suas bocas cortadas, algumas até com seus dentes à mostra.

São todas Marias, mães de Jesus, presença constante em sua obra, profanas e sagradas, com fisionomias constantemente alteradas, formando uma trajetória visual. Desde a sua primeira Madona, ainda muito jovem, habituado à estética clássica, à Florença do Renascimento, aos movimentos de vanguarda do século XX, sempre esteve aberto para o conhecimento, a experimentação, sendo o inovador que foi até o final da vida, revelando e trazendo as novas Madonas, transfigurando-as ao momento de sua atualidade, até ao expressionismo simbolista, em feições modernas, testemunhas não só da sua dor, mas também como elemento social, da dor do mundo.

Frei N. Confaloni era um homem religioso, de fé, um artista, um homem do fazer, da esperança. Muito culto e preparado, bem integrado aos processos culturais mais avançados era conhecedor também da nossa história, inserida em seus temas, pela luta do desvalido, do

excluído, do pequeno. Sua voz atraiu para o vulto que se agigantava de sua tela quando expunha a difícil condição humana de seus personagens e nos fazia entrar pelos cansaços, pelas dores, desilusões, solidões mudas, visíveis em seus rostos muitas vezes, ocultos. Durante toda sua vida Frei N. Confaloni se dedicou às temáticas sacras, em narrativas bíblicas e à representação também da gente comum, dos mais simples através dos quais apontava as desigualdades, as brutais relações de trabalho, a fome, a miséria e também a sua força e vigor.

No Brasil, resgatou e inseriu em suas telas e painéis, a vida do trabalhador subjugado, evidenciando as deformidades de corpos com pés e mãos agigantados, olhos esbugalhados, dorsos caídos e cabeças abaixadas.

Os traços suavizam quando a ternura amplia o gesto e ocupa a tela. Crescem a imensidão à vista da mãe com o filho nos braços, ou de crianças brincando, ou de uma paisagem solar. Como bem remarcou a artista Saída Cunha, sua aluna e grande amiga: *“o Frei elevou o conceito de maternidade em sua obra. Ele trabalhava com a fusão das tintas, trazia o fundo para o plano principal e com isso, ele criava a atmosfera desejada. Sente-se a variação do plano. Ele fazia isso com uma delicadeza muito grande. A síntese das cores e detalhes transportam a expressão e você entra nos quadros e sente a ternura e o carinho”*.

As suas telas nos envolvem, mesmo as peças sacras, no mundo poético suprarreal, onde experimentamos sentimentos e emoções inesperados. Sejam retratos, sejam figuras de homens, ou de mulheres ou crianças, na rua, ou no campo, trabalhando ou apenas colocadas à nossa frente, adquirem uma nova dimensão com uma aura envolvente a nos capturar.

As cores sóbrias dirigem nossos olhos para o deleite, surgem brancos de tons variados, a harmonia e composição sempre casadas com o sentimento estético marcando o tom e ritmos precisos, no andamento necessário, sem exagero, guardando o espaço da tensão e do mistério.

Confaloni vem do movimento da arte expressionista que surge após a primeira guerra mundial e que compreende a deformidade do mundo real como uma forma para representar a natureza e o ser humano. Os artistas que adotam esse estilo demonstram exagero e distorção pelo contraste e intensidade cromática utilizando grossas camadas de tinta. Esta escola utilizou a arte enquanto forma de refletir a angústia existencialista do indivíduo alienado, fruto da sociedade moderna, industrializada.

Sua vivência entre Itália pós-guerra, que ele visitava sempre que podia e o Centro Oeste brasileiro, praticamente virgem, em que vivia, formam realidades diversas que, à medida de sua convivência, vão interferindo em seu olhar e em sua arte, trazendo modificações e inserções de novos gestos e colorações. Como nos relata, em depoimento,

Sáida Cunha, “*com o tempo passando ele vai limpando a sua paleta de cores, houve um momento em que ele foi para Itália e trouxe o verde da paisagem da Toscana, trabalhando nossos personagens, ele vai fazendo essa transição geográfica e temporal*”.

Nesse período no Brasil, Cândido Portinari (1903-1962), por quem o Frei nutria admiração, destacou-se, retratando as mazelas do povo nordestino. Além dele, tivemos outros artistas de renomada expressão como Anita Malfatti (1889-1962), Lasar Segall (1891-1957), Iberê Cavalcanti, entre outros não menos renomados representantes deste movimento.

O crítico de arte Emilio Vieira faz uma referência muito apropriada quando o compara ao grande Portinari, assim se expressando:

Pense-se num Portinari que trabalhou o conceito de deformação da parte sem romper com o princípio de harmonia com o todo. É o que por si só seria o exemplo de clássico moderno em Confaloni. A sua pintura parece fundada em aspectos lúdicos que refletem a ideia de uma educação estética, compensando, pelo ideal de beleza, as deformações humanas (Entrevista concedida à Dra. Jacqueline S. Vigário, em 04/02/2017).

Como excelente desenhista que era, Frei costumava dizer aos seus alunos, que todo artista tinha que ser, antes de tudo, ótimo desenhista, como nos confirma Sáida Cunha, “*ele tinha uma liberdade de expressão gestual do desenho, desenhava batendo o lápis no papel, deixando-o correr espontaneamente; é a expressão do traço, é preciso ter muito domínio do traço para fazer isso, é uma característica do seu desenho*”.

Mergulhar em sua obra é entrar num tempo especial, num infinito mundo espiritualizado, num templo de sentidos, aprendizados e sentimentos. Somos tomados por suas buscas, somos tocados por sua voz nos convocando constantemente numa direção, um novo sentido existencial, um caminho. Às vezes extremamente delicado, amoroso, gentil, como se nos acolhesse pelos braços desses amores em ancestralidade, o amor da infância, o amor da amizade, o amor fraterno da cumplicidade entre amigos. Outras vezes despertando a compaixão pelo humano, o abraço, o silêncio, a rua vazia, a dor do cansaço, da solidão. Dessa forma vamos sendo apresentados à sua arte, um novo mundo da sua imaginação, vontade e sensibilidade. Como nos revela a artista Sáida Cunha: a luz nas suas pinturas não é marcada como se quisesse um foco, ela escorrega pela tela, porque é assim na natureza, ela sai da sombra e vem escorregando e se transformando em luz.

Foram 60 anos vividos, 33 anos na Itália e quase três décadas no Brasil, quando faleceu em 1977. Religioso desde os 10 anos de idade. Viveu em um convento, dos mais tradicionais da Itália, hoje Museu San Marco, em Florença, entre muros e paredes, inclusive externas, com afrescos religiosos feitos por Fra Angelico, que foi um grande artista inovador

da afrescagem, com profundo conhecimento das escrituras e grande cultura teológica. Fra Angelico trabalhava a narrativa bíblica sem copiar, meditava e encontrava uma solução artística. Patrono dos artistas, era considerado um gigante da arte, nomeado Beato pelo Papa, santo, uma pessoa de virtudes por quem o Frei N. Confaloni expressava muita admiração. Segundo o artista Amaury Menezes, o Frei era apaixonado também por Giotto, sempre se referia a ele e também a Morandi. Fez seus estudos em arte, em filosofia e teologia, fez o seu grupo de amizades, com períodos ricos de encontros e estudos.

A década de 1940 na Itália foi muito ativa, final da segunda guerra, tempo de recuperação da economia, restauração das cidades, do campo, havia muito trabalho. Produtivo, Frei frequentou a Academia de Belas Artes de Florença, conheceu grandes mestres e teve em seu professor, o famoso Primo Conti, um amigo e incentivador. Fez diversas viagens propiciadas pela facilidade da sua hospedagem nos conventos dominicanos, estudou em Roma e também em Milão. Realizou vários trabalhos, afrescos e participou em exposições. Fez paisagens, marinhas, retratos, experimentou a escultura. É homem formado, preparado para a vida quando em outubro de 1950, aceita o convite de D. Cândido Penso, e vem para o Brasil, para a cidade de Goiás, como missionário e pintor, para afrescar e ser prior da Igreja do Rosário.

Um novo mundo, nova vida, em novo cenário. Frei desembarca na cidade de Goiás onde afresca a Igreja do Rosário, mas ao final de dois anos, e em decorrência do seu encontro com o professor Luiz Curado, e mais tarde, do escultor Gustav Ritter, muda-se para Goiânia, onde se integra completamente e permanece até o final de sua vida.

Goiânia, a capital de Goiás, surge por volta de 1930, com o ideário de modernismo, da ocupação do interior do país, do crescente nacionalismo, sentimento de pertença e reconhecimento do próprio território. Na década de 40 são criados vários equipamentos culturais, aproximando o estado a outras regiões culturalmente mais avançadas, como Rio de Janeiro e São Paulo. A temática regionalista estava presente na literatura, na música, no cinema. Na década de 50, Frei e os amigos citados acima, seus aliados, fundam a primeira Escola Goiana de Belas Artes, a EGBA. Por essa ocasião, foi realizado o primeiro congresso de intelectuais com expressões da arte nacional e até internacional, como Pablo Neruda, oportunidade em que foi organizada a primeira exposição de artes, coordenada por Confaloni, com mostra e atuação da EGBA.

As grandes referências expressivas anunciadas pela arte confaloniana que se afirma dos anos 1950 a 1977, ficam marcadas pela valorização da imagem e da metáfora que

entream a expressão poética com uma linguagem e a imaginação reveladora dos seus polos temáticos mais significativos, como a de Marias, das madonas, dos trabalhadores, das crianças, e sobretudo, dos encontros e diálogos entre eles, revelando o homem e a sua imensa humanidade.

Ele aprofunda e amplifica a visão moderna que tinha do mundo filiando-se a uma linha de continuidade, sempre em contato com a arte da modernidade europeia e brasileira, a santidade da criação e a dignidade do ser humano, seus elementos.

O filósofo Bachelard define uma imagem poética como um sentido em estado nascente em que a velha palavra recebe uma significação nova. Ele conclui afirmando que, a imagem literária deve se enriquecer com um onirismo novo, significar outra coisa e criar devaneios diferentes (BACHELARD, 2001, p.283).

Integrando a geração de artistas que valorizam a expressão poética, dando plena cidadania à linguagem simbólica e imagética, a arte de Confaloni distingue-se também por reatar temáticas e com isso, uma poética que se deixa impregnar da sua formação clássica ao tempo em que se integra à cultura local e artística do período. O seu modernismo afirma o lugar, os hábitos cotidianos, dialogando com o imaginário de modernidade da época. Sua arte vai ao encontro dos elos mais familiares, entre as crianças, os casais, os amigos, as madonas, entre os animais, onde nasce o sentimento poético.

A sua vinda para Goiânia reafirma as novas temáticas voltadas para a história da região e da vida local. Atende as demandas para painéis como da Eletromecânica e da Estação Ferroviária e sua arte alarga-se do mundo secular e da vida comum, da gente simples e da mitologia regional.

1.1 CONCEITO DE POÉTICA

Frei Nazareno Confaloni foi comovente por inteiro, sem reservas, seja em sua obra ou em sua vida, ambas indistintamente regidas pelo signo de uma dramaticidade intrínseca, porém jamais gratuita.

PX da Silveira, biógrafo de Confaloni.

A poética é uma ciência cujo objeto é a poesia. A palavra "*poética*" é de origem grega e abrevia a expressão *poietiké téchne*, a arte de poetar, que Horácio reproduz na palavra grega como *art poética*.

A Poética, provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., é um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e da arte em sua época, pertencentes aos seus alunos escritores, ou esotéricos.

Também os autores clássicos como Longino, Horácio entre outros desenvolveram seus textos sobre a Arte Poética. Sobretudo em Horácio e Longino – *Arte Poética* e *Do Sublime* respectivamente – evidenciam o tom de aconselhamento.

A poética aristotélica destaca entre os diferentes procedimentos que se garanta a unidade do texto. Tendo sua primeira tradução latina em 1498, a *Poética* de Aristóteles passa a influenciar significativamente, incluindo o Renascimento até os nossos dias. Ao tratar da natureza da poesia, Aristóteles inicia sua obra já introduzindo o tema central: a *mimesis*, cujas definições percorrem seus 26 capítulos. Desse modo, para fazer a diferenciação entre o historiador e o poeta, no capítulo IX, afirma que não se trata da metrificacão, mas do fato de que o historiador narra acontecimentos, já o poeta narra coisas que poderiam acontecer e, portanto, é a verossimilhança dos temas tratados que importa na *mimesis* da poética.

Ao tratar da Epopeia, no capítulo XXIV, o estagerista afirma que, quando plausível o impossível é preferível a um possível que não convença. Com isso, o poeta é criador de fábulas, pois ele imita ações. Considerando a fábula, a alma da tragédia, esta imita as pessoas em ação. Logo, o caráter produzido pela ação é que constitui as personagens, entendendo caráter como aceitação ou recusa diante de uma situação dúbia.

Ao diferenciar a diversificação da poesia, Aristóteles estabelece dois modos de imitação: a imitação de homens melhores, superiores pelo qual se constitui a tragédia e a imitação de homens piores do que são pelo qual se constitui a comédia. Esta diferenciação constitui um dos três elementos que definem a mimeses, isto é, o objeto, sendo que os outros dois são os meios e os modos. Os principais meios da arte poética são o ritmo, a linguagem e a harmonia. Aristóteles preocupou-se com os elementos de composição do fazer literário – o que em termos retóricos pode ser definido como *logos* – Horácio debruçou sobre a ética do poeta, o *ethos* e Longino, tratando do Sublime, enfatizou o efeito da obra literária no leitor, na definição retórica o *pathos*. Esse jogo entre o *logos*, o fazer para Aristóteles, o *ethos*, a ética para Horácio e Longino, o sublime, o efeito da obra sobre o leitor, o *pathos*, ou, o fazer poético, o poeta e o leitor constituem as três colunas de sustentação da arte poética: o fazer poético, o poeta e o leitor.

Já *A Arte Poética* de Horácio apresenta questões relevantes para o estudo da literatura. Influenciado, sobretudo, por Aristóteles, o poeta latino evidencia sua admiração e defesa da tradição grega, buscando nela os princípios fundamentais que orientam a boa arte: a *imitatio*, a *verossimilhança* e a *unidade*, orientando seus interlocutores a manter uma consistência na obra.

Aproximando mais de nossos tempos, lembramos o filósofo poeta francês, Paul Valéry quando conduziu sua aula inaugural sobre Poética no Collège de France, em 1937. O filósofo poeta retoma da palavra grega *poiein* traduzindo-a para o francês *le faire*: fazer no sentido de que faz mais que a ação feita para, com isso, poder explorar o ato criador em que a produção da obra literária seja produto do espírito. Faz sobressair, dessa forma, a existência da obra poética como ato, em que, somente a execução do poema como tal que o torna uma obra poética.

O crítico e poeta goiano Gilberto Mendonça Telles, em *Retórica do silêncio*, se refere ao poético como uma entonação particular na linguagem do mundo. Particularidade sempre muito evidente na arte de Confaloni que construiu escola, formou uma geração de artistas e ninguém, jamais o imitou, longe disso. Seu traço, cores, temas eram reconhecidos não só por sua assinatura, mas por uma expressão própria, original, autêntica, personalíssima e única, nunca imitada.

Dessa forma ele não representa ainda hoje, apenas um artista e sua poética, mas um espaço criador a partir de sua presença e atuação. Não é sua cópia, mas a sua influência de pesquisa, de estudo, de busca, o seu legado que perpassa e rompe numa descendência futura.

Nesse sentido, para o filósofo francês Mikel Dufrenne, em sua brilhante obra "*Poética*," a pintura é poesia – o poético revela uma espécie de ternura ou ao menos uma cumplicidade, parte da natureza que se coloca à nosso alcance. O poeta, em seus devaneios, consegue captar no instante poético novas maneiras de recriar o mundo, de perceber nos objetos, nos detalhes aparentemente insignificantes, motivos para ressignificar a existência.

O poético é um modo de ser da subjetividade. Não apresenta contornos definitivos. O poético só faz sentido a partir de um olhar, um jeito próprio de ver que não é apenas do artista, mas também, e principalmente, de quem vê. Dufrenne aproxima a poesia da linguagem filosófica.

Em *O arco e a Lira*, o filósofo, poeta Octavio Paz, explica que o ritmo, o encadeamento das palavras e como tais leituras impactam o cotidiano de cada um como um transbordamento, uma implicação, uma contaminação entre o texto lido e o leitor que o lê. O

espaço é o silêncio, vazio sem sentido criativo e não ausências. Para Octavio Paz (1982, p. 22):

O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Em que a Poesia é uma voz que fala pela língua do silêncio, mas que fundamenta mundos. Poesia é memória, não reminiscência. A poesia é a memória feita imagem e está convertida em voz. A poesia é a palavra como material corporal do verbo. Poesia é um verbo que diz o agir (*poiesis*).

Já para o filósofo Heidegger (2012, p. 167) poesia é pensamento profundo, um aqui originário e originalmente, um genuíno habitar. Poesia é a capacidade fundamental do modo humano de habitar. Como encontrar? Mediante um construir entendido como deixar habitar, poesia é um construir.

Bachelard fala por um viés filosófico sobre o despertar da imaginação por meio da imagem poética. Enfatiza os sonhos e os devaneios como formas de pensar que aproximam imaginação e razão, tornando-as complementares no processo de criação. O ato de criar é dependente do ato de sonhar.

Segundo Bachelard é através de uma “fenomenologia da imaginação”, que se pode aprofundar o estudo da imagem criadora que os poetas nos oferecem. Imagens que nos põe no mundo, que possibilitam um mundo, que instigam pensamentos. Conhecer e imaginar são ações fundamentais e específicas da condição humana. Para o filósofo o devaneio é uma arte educativa e de formação de sensibilidades.

Dessa forma, diante da imagem poética de Confaloni e do maravilhar-se do contato com a sua poesia pictórica podemos conferir a importância da sua imaginação na compreensão do mundo e do ser humano.



Diálogo palavra e imagem – a palavra poética é mais do que uma limitação imposta, uma vez que ela é o próprio limite, tempo, instante poético, um acontecimento singular e irrepetível, enreda em seu ventre, se potencia do devir, coadunando dicotomias. O instante

poético é necessário, complexo, emociona, prova e convida, consola, é espantoso e familiar. Segundo Octavio Paz o existir do poema se identifica com o próprio poema, funde-se.

O projeto poético anda junto com o projeto estético, em sua multiplicidade de linguagens e experiências. Através da imaginação criadora, forma de apreensão e recriação da realidade, Bachelard apresenta o Projeto Poético como a reunião de registros dos processos e resultados de trabalho com a trajetória de cada área artística e conceitos. É a cartografia das experiências vividas, conhecimentos e a construção dos momentos. Os princípios éticos, plano de valores e sua forma de representar o mundo.

No livro “No fundo das aparências”, o sociólogo Michel Maffesoli (2010, p, 297) cita que a arte é o domínio onde o processo de identificação foi reconhecido e aceito.

O grande pintor francês pós-impressionista Cezanne afirma: “o pintor só faz restituir ao objeto o que ele provoca em nós. O artista materializa o espírito, o sensível, as emoções. Ele é sua obra. É talvez essa globalidade que faz do trabalho artístico uma coisa sagrada e misteriosa que a aparenta com a obra divina. Muito precisamente porque a separação sujeito/objeto ai não existe”.

1.2 - A TÉCNICA POÉTICA

Visto que jamais há possibilidade para desqualificar a tecnicidade: o fazer não é somente prova do pensar, é já certa maneira de pensar e viver conforme o pensamento (DUFRENNE, 1981, p. 58).

A chamada técnica poética não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem ao seu criador. Como o estilo, a maneira comum de um grupo ou de uma época, com a mesma técnica, a partir de um procedimento coletivo.

O estilo é o início de todo projeto criador, por isso mesmo todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico. O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época, isto é, o estilo de seu tempo, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única. Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas.

O biógrafo de Confaloni, escritor PX da Silveira (1991, p. 96), em “*Conhecer Confaloni*”, traz um olhar muito especial sobre a sua pintura:

A linha-mestra da pintura de Confaloni ficou marcada pela paleta sóbria e consistência densa das pinceladas, tendo como elemento decisivo a espontaneidade no trato com a matéria pictórica. Podemos perceber, na pátina dos seus quadros,

alguma coisa que recupera o encanto eterno das obras-primas antigas. É a síntese do percurso de sua arte. Com total domínio técnico, grande desenhista, foi professor de pintura e desenho até o final de sua vida. Com grande cultura e conhecimento, além da experiência religiosa, sua maior força vinha dessa dinâmica e vigorosa expressão, que a pintura lhe propiciava e a qual se dedicava plenamente.

Vê-se claramente que seus registros, fossem casuais ou mais elaborados, eram guardados para estudos e aproveitamentos posteriores. A observação das técnicas de desenho utilizadas pelo Frei revela sua própria função, escolha e modificação de acordo com necessidades e situações nas quais se encontrava. À medida que vamos abrindo esse portal imaginário, vamos reconhecendo suas escolhas e preferências. E são estas que nos enredam na sua construção de mundo, do seu mundo poético, sempre em interação com a natureza, o homem e Deus.

A realização da obra começa com a instauração do processo inicial do diálogo entre a técnica, processuais e matérias e a poética, como elemento fundante, voltada para a construção de significados. É o início da criação no sentido de organizar o significado entre procedimentos, deslocamentos e pesquisa, conforme atrai e convoca a atenção do artista. Nesse ponto reúne-se o seu conhecimento de mundo, as suas próprias indagações e as que lhe são postas nessa perspectiva da criação de algo novo.

Cria-se primeiramente o processo da própria descoberta e a abertura para algo ainda a descobrir e que poderá ser acessado pela realização da obra. Nesse processo podemos encontrar os esboços que Frei Confaloni realizava, em desenhos e rabiscos, em qualquer lugar, por onde passasse, com qualquer material que tivesse à disposição naquele momento, fossem canetas esferográficas, papéis de compras, carteiras de cigarro, qualquer objeto era útil para anotar o seu primeiro contato, o seu olhar por onde alcançasse.

Seu projeto artístico formal nasce dessa forma de registros, da sua compreensão e visão de mundo, dos seus conhecimentos e das experiências significativas que marcaram sua vida, como missionário e como artista.

Suas experimentações técnicas nada usuais para a época convergiram para estruturar forma e conteúdo, técnica e poética. Os desenhos, e as cores também demonstram a conexão entre maneira e matéria na construção temática com assimilação da tessitura e dos elementos do seu entorno. A escolha e o domínio da utilização do material assinalam o equilíbrio e a particularidade do conjunto de sua obra.

Esta é uma marca Confaloniana, presente em sua obra fortalecendo sua expressão e definindo sua originalidade. Como constata o escritor PX da Silveira referindo-se às suas madonas quando o artista, se afastando completamente da concepção clássica, cria novos

parâmetros e referências formais do jeito que ele as sentia: incorporadas a um plano mais terrestre (sofrimento, dor), mas também de muito maior elevação, em ato visceral para além da experiência criativa, como uma experiência metafísica, em que os sentimentos de plenitude, enlevo e devoção são maiores mesmo que os experimentados ao pintar seus primeiros afrescos de temas sacros.

1.3 A POESIA DE FREI N. CONFALONI

A arte é capaz de expressar e tornar visível a necessidade da pessoa de ir além do que se vê, manifestando a sede e a busca do infinito.

Papa Bento XVI.

Ao iniciar o percurso da nossa viagem pela arte e poesia de Confaloni, sabedores do universo vasto e profundo que nos aguarda, escolhemos esse mestre do séc. XX, Octavio Paz, cuja vida foi eterna busca de conhecimentos nos rincões dos mundos, orientais e ocidentais, aproximando e dissipando distâncias e fronteiras, como Confaloni para nos guiar e nos iluminar os caminhos.

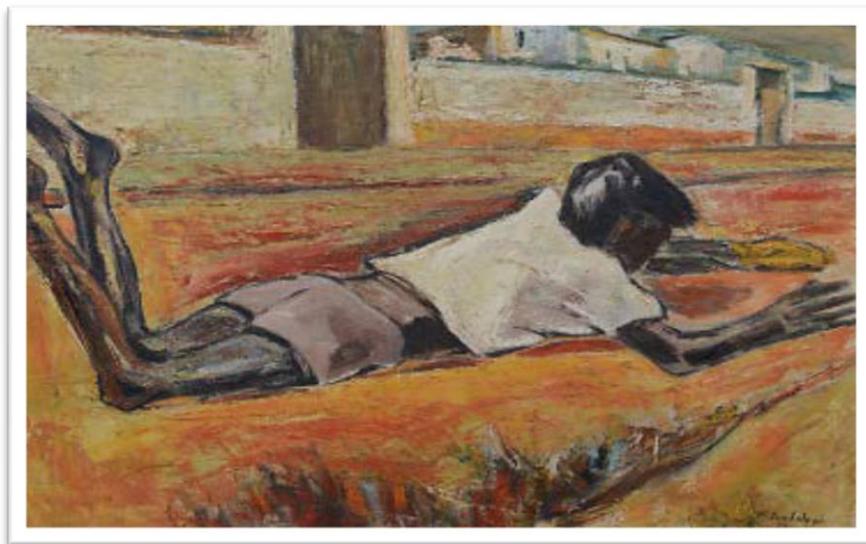
Ao se revelar o artista revela seu mundo, a perplexidade, o inconformismo, a sua presença dentro e diante desse mundo. Entre o poeta público, religioso e o humano, há o poeta da ação, do fazer, do experimentar e realizar. O seu trabalho, a sua arte evidencia o sonho poético e o sonho histórico, sem ruptura, em busca da totalidade do ser em completude. Não há ruptura entre suas crenças e a realidade que se fundem, se instigam, se permitem entrelaçar pela história, religiosa ou secular.

Como se percebe no olhar amplo e significativo dos gestos íntimos e ternos entre mãe e filho, entre amigos, entre crianças, aos grandes painéis cujos heróis bandeirantes, trabalhadores e homens comuns comungam o cenário da luta pela vida e a transcendência.

A singularidade de sua arte está na humanidade, na abrangência que imprime num seu personagem mínimo e ao mesmo tempo maiúsculo, miserável e pleno de dignidade, cheio de dor e exaustão e imensa bondade. O mesmo com suas mulheres, as Madonas, da Virgem Maria às Marias todas em profundo sofrimento e abundância amorosa. Ao criá-las, a cada obra, e ao criar-se imprime uma inegável unidade de tom, ritmo e temperatura. Há um equilíbrio constante permeando vozes e silêncios, dorsos e rostos comprimidos elevando e envolvendo emocionalmente o leitor nesta dualidade premente, marca do conflito existencial impulsionador da arte.

Para compreender os poetas e suas imagens de intimidade material, segundo Bachelard é preciso entrar numa disposição especial, toda irracional. "Nesta direção, com efeito, encontramos as imagens do ser adormecido, as imagens do ser com os olhos fechados ou cerrados, sempre sem vontade de ver, as imagens do inconsciente estritamente cego que forma todos os seus valores sensíveis com o suave calor do bem-estar" (BACHELARD, 2003, p.55).

Confaloni cria um poema extremamente denso e dramático. Na sua coesão nos integra ao universo misterioso da estética fina, aguda do olhar espiritual, que ilumina a dor do vivente, torna-o ainda mais humano, terno na sua humilhação e sofrimento, comovente. Cada traço seu é a tradução de verso para verso, mantendo a mesma estrutura do ritmo poético que o poema expressa. Cria com originalidade um universo próprio e tudo o que representa nele, entrelaçando as ideias filosóficas de um homem culto e de fé à sua poética. Seu ponto de partida é a imagem. A sua imagem, à imagem de Deus. Confaloni pontua assim a sua presença, o seu rastro, a sua vertigem de cada dia. Como um narrador expõe os fatos, mas, na *mimesis*, como imitador toma o lugar do outro, pela palavra ou pelo gesto, como o ator do seu próprio poema. Traz a verossimilhança, aproxima a aparência da essência, reforçando a sua forma própria de unir ficção e poesia.



“Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica”.
Octavio Paz (1982)

Essa é a poesia da sua arte, o seu lugar de habitação, onde não há nem divisão nem separação. O seu lugar de ser onde coabita o mundo natural e o mundo humano, numa unidade. A poesia restabelece, assim, a unidade do mundo e da ordem dos seres e das coisas.

Onde se reata com o passado reinventando-o na criação de outro presente para abertura do devir. Para compreender os poetas e suas imagens de intimidade material, segundo Bachelard os grandes poetas sabem fazer-nos retornar a essa intimidade primitiva com as formas mais indecisas. É preciso segui-los, sem ver mais imagens do que seus versos contêm, pois do contrário, seria desfigurar a psicologia do inconsciente (BACHELARD, 2003, p. 55).

Um tom histórico e atemporal percorre as imagens sacras inseridas em linguagem próxima do cotidiano em expressões que crescem e se agigantam como se vissem, ouvissem e mesmo pudessem responder igualmente, as aflitas indagações dos fiéis com as suas próprias, em manifestações vivas do sagrado. Tudo é linguagem, na representação dos seres, sentimentos, movimentos, nos indicando e emocionando com o toque da mãe ao filho, mesmo quando seu filho é Jesus e esteja na cruz, é linguagem o que traz o significado, o sentido da imagem, do encontro, das cores presentes e as ausentes, dos espaços vazios, ainda assim os elementos recuperam sua originalidade e nos falam e trazem a sua mensagem. O sem cor, a cor branca repetidas vezes, ambivalente, transfigurada em ritmo, convertida em outra, em poemas impossíveis de se repetir, flagrados no instante, libertos e inseridos das formas de algum olhar, se transformando e se recriando em completa transgressão. Não se trata de um braço que se levanta, ou de um olhar que não se encontra, mas de um sentido, da cabeça inclinada nos ombros às mãos entrelaçadas e retidas no colo, das mãos postas em oração transbordando sentimento e bênçãos, da mãe velando o sono de seu filho no berço.



“Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites da sua linguagem” (PAZ, 1982, p. 27).

O artista se serve de sua arte, de seus elementos para que recuperem sua natureza original, através da imagem em que vai dizendo o indizível, mostrando o invisível aos olhos. Cada obra é única e revelará a sua poesia. Um traço convoca outro traço, uma linha a outra linha, e uma imagem a outra imagem até chegar à imagem final. Luzes e sombras se superpõem em movimentos colorindo e alargando, esmiuçando o espaço, avolumando-se ou se encerrando na penumbra indistinta. Há uma ordem, uma regência unindo tons e afinidades, juntando e separando em ritmo próprio e secreto, o movimento. O ritmo é algo mais que a medida, é um tempo original, uma presença, é a sucessão instantânea e móvel que conduz em alguma direção, mesmo que não se saiba qual.

Para Octavio Paz o poema é mediação. Vive entre uma realidade arquetípica, universal, começo absoluto, uma experiência original, dentro da história, que ao juntar-se aos momentos presentes, aos aprendizados, aos conhecimentos e às experiências posteriores, propiciam e oferecem sentido e coerência a essa primeira experiência que o poema consagra da sua encarnação.

A linguagem desses personagens nesse mundo pictórico, com suas histórias, referências, gestos, coloridos, movimentos contam e dão significados. Não pertencem ao passado, não é histórico, mas é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar, de maneira que todo esse conjunto de imagens, cuja figura central é o homem ou um grupo deles, constituem uma história, com uma origem, um princípio, que está sempre presente, disposto a emergir.

Existe além do tempo, sobre o tempo, pronto a se manifestar tão logo o artista o convoque, com seus instrumentos, a palavra, o pincel, a paleta. Nesta história contada se assenta a encarnação poética. O poema separa os tempos, antes e depois, no momento da consagração da poesia em que tudo é novo, vivo, o começo de um assombro, de um ato heroico, de uma visão da divindade. O artista não escolhe suas imagens, ele encontra as que lhe pertencem, as reconhece, elas se confundem com ele próprio e brotam no momento de criação. Segundo Paz ele não se serve delas, é seu servo. Em Octavio Paz (1982, p. 229):

O poema é histórico de duas maneiras: a primeira, como produto social, a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que se encarna novamente na história para se repetir entre os homens. O poema é tempo arquetípico, se encarna na experiência concreta de um povo, de um grupo. É um testemunho histórico.

O fundamento de todo dizer poético é a revelação do homem pelas imagens e ritmos em que transparece algo anterior onde se apoiam, é o significado último de todo poema, num renascer, remorrer e renascer contínuos. Esse ritmo, o tempo da ação, do pensamento e da vida é também o ritmo pictorial, o ritmo universal, em unidade indissolúvel, com que construiu seu traço e distinguiu as cores ocre, verde, azul e branca que iluminaram e esfumaram cada movimento de inúmeros de seus personagens. Surgem da matriz do sagrado, seu Eu abstrato, imobilizado, fixo, num só gesto, traços pétreos de modelos de uma sociedade e suas novas combinações, mas que ainda detém e revelam o reflexo de religiosidade.

Sua fecundidade criativa é leve e aberta ao conduzir o vislumbamento de uma consciência religiosa, com uma visão de mundo integradora, natural e evoluída, cuidadosa sem ser cumulativa, denunciadora e viva, sem superposições, sem acomodações. Cultiva formas poéticas clássicas absorvidas pelas tendências modernistas da época, além de beber da cultura local como ativista cultural, professor de arte e fundador da Escola Goiana de Artes.

O que nos revela a arte pictórica de Confaloni com a poesia? Para Octavio Paz “a poesia expressa simplesmente o que somos: é uma revelação de nossa condição original” (1982, p.180).

Como não reconhecer em cada um desses traços o poeta que os justifica e que ao encarná-los lhes dá vida? Expressões e testemunhos da experiência poética vêm ao nosso encontro e nos falam com suas presenças imemoriais, seus sonhos, lembranças, a infância perdida, os colos de mãe que não tiveram.

São as mães iguais à Maria, a outra mãe, em qualquer parte, de qualquer lugar, em sua cor distinta, negra ou branca. Às mães de todas as raças, de todos amores. Poesia sem ser poemas são esses versos dispersos envoltos da paisagem angelical, aura divina, prece de luz e suave transe de calor e perfume entre olhares. Aquele que conduz o fio narrador e que compõe a obra. O poético é poesia em estado amorfo, o poema é criação, o quadro, a revelação, o lugar do encontro entre a poesia e o homem. São essas linhas, traços, cores, volumes e movimentos que conferem sua existência, por onde cavalgam sonhos, histórias, sentimentos. Por onde as formas se comprazem em deleite exercendo a sua força ao transparecer, ao insinuar, e mesmo ao nos contar do seu ser. Intransferível, único instante, o conluio secreto da sua legítima construção.

1.4 A VOZ DO POETA

“A voz do poeta é e não é a sua. Vem da inspiração que é uma manifestação da “outridade” constitutiva do homem. Não está dentro, em nosso interior, nem atrás, como algo do passado, está adiante, é algo que nos convida a sermos nós mesmos. E esse alguém é nosso próprio ser. A inspiração não está em parte alguma, nem é algo, é uma aspiração, um ir, um movimento para a frente, para aquilo que nós mesmos somos” (PAZ, 1982, p. 218).



Nessas imagens podemos ouvir sua voz. A voz que fala da amizade entre os homens, entre os homens e a natureza, entre os homens e os animais, entre os homens e os outros homens dos livros, dos vários conhecimentos, da história da vida e do mundo, e das artes. A sua voz que ligava espaços e criava pontes, que construía templos, agregava rostos, paisagens, leituras de outros mundos. A sua voz que inundava de flores os dias chuvosos, e de chuvas doces, os tempos amargos. A que levava a benção, o conforto, a sua voz sem ausências, sem outros tons e ritmos que não a confirmação da presença, do olhar cuidadoso, da oração. A sua voz que não se calava em qualquer necessidade, sempre pronta, precisa, amiga, solidária. A sua voz que estava em seus gestos de delicadeza, no seu abraço, no olhar que dedicava aos pequenos, às crianças, aos inválidos, aos pobres, aos simples de toda ordem. A sua voz que trazia cores luminosas aos movimentos minúsculos, imperceptíveis. Que agigantava também

mãos e pés e avolumava além do espaço possível para o alcance da visão mais longínqua, indefinida. A voz que enchia as igrejas nos domingos matinais com sua fala sagrada.

Sua voz clara e sonora nos revelando, revelando a transcendência que nos habita, nos levando aqui e além, despertando em cores e luzes, novas formas de ser e viver. Na sua obra abraçando o ser de cada um, unindo fraternalmente, iluminando o escuro e trazendo luz para o desconhecido, para o sofrimento, a doçura, para a vida, o amor entre todos. A voz da amorosidade e acolhimento do mestre a seus alunos, a voz do amigo e do cidadão engajado, ativo, vivo. A voz do artista buscador, obsessivo e lúcido, do estudioso e viajante. A voz do padre, do conselheiro, do pai, do que falava e vivia em nome de Deus e da fraternidade.

Octavio Paz (1982, p. 226) pode finalizar assim: O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis a um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e simultaneamente fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema, sem palavra poética tampouco há sociedade, estado, igreja ou comunidade alguma. A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade.

A sua voz, a voz de sua arte é alta e clara, reúne e agrega uma cosmovisão, a vida da existência. Aproxima o longínquo e diferente, abre o olhar do inalcançável e descortina o não visto. Sua voz é um estar no mundo, entre mundos, um conviver entre outras vozes, comunhão.

1.5 A REVELAÇÃO POÉTICA

Religião e poesia nos dão a possibilidade de ser quem somos, ambas são tentativas de abraçar essa “outridade”. A experiência do sagrado é um abrir do coração ou das entranhas para que brote esse “outro” oculto (PAZ, 1982, p.170).

A escolha poética pelo tema religioso em pleno séc. XX, na Itália do *Novecento* e futurista de Marinetti, quando a ciência desponta e a tecnologia assume como realidade e concretude, na era do mecanicismo, é certamente uma reafirmação da fé e da religiosidade. Dai a importância da poesia nesse resgate da narrativa religiosa de um tempo mítico do mistério da criação, da existência e da divindade. A poesia é instrumento da maior importância para os discursos mítico-religiosos e para a sacralização do tempo. É pela linguagem que poesia e religião revelam o ser do homem e criam uma nova cosmogonia. O

que frequentemente acontece em sua obra pela narrativa, pela elevação espiritual, até mesmo pela apresentação de uma outra forma de relacionar com e estar no mundo.

A poesia pode abrir e clarear o que se apresenta hermético e obscuro. A poesia pode ordenar a construção de um devir, ou da configuração do possível e mesmo inimaginável. A poesia é prece, pregação é profetização, pois ao praticar a *poiésis*, o poeta cria simbolicamente o mundo. Octavio Paz, em seu “*O arco e a lira*”, estabelece uma relação entre poesia e religião: ambas, além de serem expressões simbólicas do homem, promovem uma revelação sagrada. Segundo Paz, a poesia “revela este mundo; [e] cria outro” (1982, p. 21), este outro pode ser chamado de “a outra margem” ou de “outridade”, que somente se alcança quando ocorre um desprendimento de si mesmo, como uma graça, penetra no espaço sagrado. Nesse sentido Octavio Paz afirma que:

[...] a palavra poética e a religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui, pelo menos na medida em que é palavra, o ato original, mas sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. [...] Não são as sagradas escrituras das religiões que fundam o homem, pois elas se apoiam na palavra poética. O ato mediante o qual o homem se funda e se revela é a poesia (1982, p. 163).

Toda a obra de N. Confaloni é permeada pela clara devoção ao catolicismo e é também no plano da linguagem que faz contato com o plano divino, em integração com o seu leitor, o devoto da fé e da poesia. Pela poesia que salva o mundo do caos e reconstrói o poder de Deus. A poesia, sempre reveladora, recoberta da espiritualidade, transcende a linguagem e encontra o universo criador, o ser revelado.

II - O IMAGINÁRIO

É o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* onde vem encontrar todas as criações do pensamento humano. Um museu de imagens com exaustivo repertório do imaginário normal e patológico.

Em sendo o museu imaginário simbólico, além de consistir em imensa coletânea de imagens, vai além, considerando a subjetividade e permitindo a implicação de uma coletividade, superando a fragmentação, buscando “compor o complexo quadro das esperanças e temores de toda a humanidade, para que cada um se conheça e reconheça nela” (DURAND, 1988, p.134).

Os signos, as imagens, os símbolos, as alegorias, os emblemas, os arquétipos, os esquemas são os termos do imaginário. O caráter criativo da imaginação, sua função de irreal, é uma das apostas permanentes da obra bachelardiana, para quem “a imaginação não é [...] a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. Ela é uma faculdade de sobre-humanidade.” O imaginário diz respeito a todas as ciências. Imaginar é criar o mundo, seja por meio das artes, das ciências, ou por meio dos pequenos atos, profundamente significativos, do cotidiano (PITTA, 2005, p. 40).

Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e físico francês, pensador do novo espírito científico, criador do novo racionalismo, mostra a função positiva do erro, a anticência e destruindo o positivismo como método de análise, seu pensamento inaugura a ruptura permanente entre o conhecimento comum e o científico.

No mundo da pós-verdade, Bachelard formula a nova cultura científica aplicadas de dois modos, pelas lógicas indutivas e dedutivas, as ciências naturais e do espírito.

A obra bachelardiana pode ser dividida, ainda que de forma didática, em duas: a obra diurna e a obra noturna, como o próprio autor expressa no seguinte trecho da obra “*Poética do Devaneio*” (BACHELARD, 1988, p. 52): “Demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma”.

Sua obra foi dividida relativamente à epistemologia e história das ciências como diurna e a sua outra faceta, que o remete ao estudo no âmbito da imaginação poética, dos devaneios, dos sonhos, deu-se o adjetivo de obra noturna. Dentre as obras diurnas destacam-

se "O novo espírito científico", de 1934; "*A formação do espírito científico*", de 1938; "*A filosofia do não*", de 1940; "*O racionalismo aplicado*", de 1949 e "*O Materialismo Racional*", de 1952. Dentre as obras noturnas destacam-se "*A psicanálise do fogo*", de 1938; "*A água e os Sonhos*", de 1942; "*O ar e os sonhos*", de 1943; "*A terra e os devaneios da vontade*", de 1948; "*A poética do espaço*", de 1957.

Pretendemos nos deter na obra diurna de Gaston Bachelard, analisando o potencial metodológico implícito na sua epistemologia e filosofia das ciências, resumida na noção de "construção do objeto científico" e/ou "construção da alma científica (espírito científico)".

A obra bachelardiana encontra-se no contexto da revolução científica promovida no início do século XX (1905) pela Teoria da Relatividade, formulada por Albert Einstein. Objetivou no estudo do significado epistemológico para dar a esta ciência uma filosofia compatível, daí que Bachelard formulou suas principais proposições para a filosofia das ciências: a historicidade da epistemologia e a relatividade do objeto. A nova ciência relativista rompe com as ciências anteriores em termos epistemológicos e a sua metodologia já não pode ser empirista, pois seu objeto encontra-se em relação, e não é mais absoluto.

Bachelard é uma leitura obrigatória para refletirmos sobre a potência simbólica e sua materialidade poética pela trans-subjetividade, ou seja, através da sensibilidade de diversas consciências. Apontando a fenomenologia, como única forma de reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da trans-subjetividade da imagem (BACHELARD, 2000, p. 3).

O homem apresentado pelo filósofo existe na crise que assume várias facetas: uma delas é o dilema de sua dupla tendência, pelas ideias e pelas imagens, pelo dia e pela noite, pelo animus e pela anima, pela comunidade científica e pela solidão sonhadora. Ao mesmo tempo que tenta harmonizar o inconciliável, o homem é um ser que se volta para fora, um ser entre-aberto, que somente se configura e se re-configura, se forma e se deforma pela relação que estabelece com o mundo. O mundo apresentado como um obstáculo a transpor, um caos a ser ordenado.

Para o filósofo, a pintura, assim como toda forma de arte, tem como ponto de partida o devaneio criante, as forças inebriantes do imaginário. Ao tratar da questão da "irrealidade" Bachelard pretende afirmar a autonomia da arte e da imaginação. A obra de arte, movida pelo imaginário, opera o desvelamento de uma dimensão do mundo que a percepção, a memória e o conceito ocultam, em sua tomada de distância, em sua visada geometrizada.

Não se trata de desnaturalizar a natureza, mas de desnaturalizar nosso olhar para ela, ou de denunciar nosso olhar como condicionado pelas demandas da representação e da formulação conceitual. Assim, longe de ser ficção, fantasia, lugar do falso, a arte seria lugar de desdobramento da verdade, no qual atingimos uma dimensão pré-objetiva de um real mais próximo, porque para Bachelard o psiquismo humano se configura primitivamente por imagens, e, antes de perceber, lembrar e formular conceitos, o homem imagina. Antes de toda paisagem ser consciente é já uma experiência onírica, um fato estético. Logo, a irrealidade da arte pode também ser compreendida como uma espécie de retorno a uma instância pré-cognitiva em que se abandona a maneira ordinária de visar o real para atingir um contato mais direto com o universo.

É o contato desse corpo com os elementos materiais que configuram o real (ar, fogo, terra e água) que fomenta a conexão entre o psiquismo e a natureza, entre o indivíduo e o cosmos. Enquanto nossa percepção, assim como o olhar científico sobre a natureza, implica seleção, recorte, limitação dos fenômenos, o devaneio ama o grande, o infinito, o ilimitado, o que faz dele o recurso privilegiado do homem que pretende experimentar o pertencimento à totalidade do universo.

O ponto central da concepção estética de Bachelard é a inusitada aliança que o filósofo firmará entre imagem e matéria, desenvolvida em sua estética que leva em conta os elementos.

Para a teoria da Imaginação Bachelard apresenta dois modelos ou paradigmas, a imaginação material e formal. A imaginação formal é tributária da visão, restrita aos caracteres superficiais do mundo, a seus contornos e formas, ou seja, a uma espécie de visada geométrica do mundo. Já a imaginação material produz imagens de profundidade, porque vinculadas aos arquétipos do inconsciente coletivo, que Bachelard identifica com os quatro elementos das intuições primitivas de Empédocles, retomadas pelas práticas alquímicas. Os arquétipos são uma espécie de imagem da matéria, enquanto a matéria é uma condutora da produção de imagens.

Para Bachelard a imaginação forma imagens que ultrapassam a realidade, faculdade de sobre humanidade. Para ele a imaginação tem grande suporte na expansão das artes e na criação científica, no cultivo das ideias claras e conceitos. Classifica a imaginação formal e imaginação material. Conciliando a racionalidade matemática e o empirismo renovado ao racionalismo e cria o racionalismo aplicado.

Cria a fenômenotécnica evidenciando que fenômenos novos não são simplesmente encontrados, mas criados, construídos, inventados. A imaginação enquanto criadora está sempre voltada para o futuro, além do já pensado, e torna-se a estética da inteligência. Ele inicia a dupla pedagogia, da razão e da imaginação.

2.1 N. CONFALONI - A SUBJETIVIDADE E A ESTÉTICA PICTÓRICA DE BACHELARD

Bachelard adverte que é imprudente querer estudar racionalmente as imagens, pois é preciso acompanhar seu movimento e se inscrever nas suas constelações, de maneira poética, para compreender a obra humana. É uma orientação para o navegador, como um guia trafegando entre noções, conceitos entre pensadores e teóricos.

Valemo-nos dos estudiosos do imaginário, como Danielle Rocha Pita, em “Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand” que possibilita ferramentas de investigação poética, isto é, criativas para vislumbrar os sentidos e significados da reflexão e compreensão ampliada da alteridade, da existência e dos desafios de aceitação da vida, do outro e de suas próprias escolhas.

Como na história de vida de Confaloni quando deixa sua casa e família, aos dez anos de idade para o convento dominicano, adotando outra família, outra vida, costumes, aprendizados, e após 33 anos ali, de estudos religiosos, filosóficos e de arte, convivendo com artistas reconhecidos do *Novecento*, movimento de grande relevância naquele momento e da História da Arte.

Ele aceita o novo desafio de deixar Florença, Itália de 1950, pós-segunda guerra, um país em reconstrução, em pleno fulgor da arte moderna, pós futurista, e vir para o Brasil, literalmente, outro mundo, outra língua, outra história, muito diversa da sua, em região interiorana, praticamente inexplorada.

De alguma forma, sua vida traz esse caráter visceral de aceitação da suposta liberdade de escolha, já que era Frei missionário dominicano e também pintor.

Principais momentos, influências, decisões (1917 – 1977). Confaloni nasce em 1917, entre as duas guerras mundiais, em Grotte de Castro, cidade próxima de Florença, berço e capital da arte e da cultura renascentista. Uma região privilegiada pela importância histórica, palco da civilização etrusca (pré-romana) e linda, com paisagem e o belo lago de Bolsena.

Seus pais eram pequenos agricultores de uva e de batata, como todos da região. Aos 10 anos segue para o Convento San Miniato e depois para San Marco, em Florença, um dos mais tradicionais da Ordem Dominicana da Itália, onde, por demonstrar talento para o desenho é encaminhado para tomar aulas com a professora Bricola. O convento tem sua capela toda afrescada por Fra Angelico, pintor italiano, beatificado pela Igreja Católica, considerado o artista mais importante da península na época do Gótico Tardio ao início do Renascimento (1395-1455) que ali também viveu na primeira metade do séc. XV, era um dos preferidos de Confaloni. Era também muito conhecida sua admiração por Giotto di Bondone, mais conhecido por Giotto, pintor e arquiteto italiano, que devido ao alto grau de inovação de seu trabalho, era considerado o precursor da pintura renascentista, da perspectiva principalmente.

Em 1935, agora em Fiesole, onde estuda filosofia e teologia, recebe a orientação espiritual dos padres Marini, Matteoni e Merlini e é ordenado padre em 1939, aos 22 anos. Ali faz a fiel e bela reprodução da sua primeira Madonna, a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Depois experimenta as primeiras xilogravuras e demonstra desde já seu espírito aberto aos experimentos e inovações. Celebra sua primeira missa na *Chiesa Parochiale San Pietro* Apóstolo, em Grotte de Castro, onde foi batizado e onde se encontram dois quadros seus e também uma pintura no teto. Suas obras postas lado a lado de outros pintores dominicanos, como o grande Fra Angelico, Fra Bartolomeo Della Porta, Frei Venturino Alce e Angelico Spinillo, seus contemporâneos.

Desse período faz amizades pra toda vida, com Fusco Annibale, filho de seu professor de história e geografia, amante da natureza e que o levava a passar longo tempo pelo campo ou em sua casa da montanha, tempo em que aproveitava pra pintar suas paisagens. Dentro do convento fez três amigos inseparáveis, iniciaram juntos e formaram um grupo, “*Quattro feroci dominicani*”, eram irmãos de espírito e ideal, se distinguiam dos demais pela vivacidade, firmeza de posições, força de caráter, eles eram Lupo, Cipri, Taddei e Pick. Lupo (padre Antonio Lupi) tinha o dom da palavra, portador das ideias filosóficas do grupo; Cipri, (padre Cipriano Ricotti) era dado aos estudos e meditação, apaziguador, considerado capo dominicano de toda província de Bologna. Taddei (Padre Serafino Taddei) pregador obstinado, dado à ação, espírito aventureiro e dedicado. O quarto e também o mais jovem era o Padre Nazareno Confaloni, o Pick, que possuía o dom da pintura. Logo o grupo “*Quattro feroci dominicani*” se tornou conhecido e respeitado por reunir e promover encontro aberto, com toda sociedade, sobre os mais importantes temas, aos domingos no convento de Le

Caldine, a vinte quilômetros de Florença. Conquistaram até mesmo a simpatia do prefeito de Florença, Giorgio La Pira, benquisto e de destaque na época.

Pela Academia de Belas Artes de Florença foi introduzido no meio artístico cujo presidente, pintor Felice Carena, seu mestre e amigo. Havia ainda Baccio Maria Bacci, Carlo Carra e Ottone Rosai, todos pintores de destaque e seus companheiros de arte. Mas, seu encontro e amigo mais importante, é com Primo Conti, titular de pintura da Academia, escritor, poeta e um dos líderes do movimento futurista do começo do século, considerado pela crítica um dos principais artistas do *Novecento* italiano. Profundamente religioso e católico praticante, tornou-se o grande mestre de sua vida com quem conviveu e aprendeu enormemente.

No pós-guerra, se uniu ao espírito reinante em todo país para reconstrução da Itália, mesmo com muito trabalho, sacrifício e privações. Para auxiliar no convento, percorria de bicicleta os 200 km que o separavam de Grotte de Castro onde buscava mudas de vinha da plantação de seu pai para vender aos pequenos agricultores estabelecidos à margem das rodovias para auferir algum fundo ao convento de San Marco, onde voltou a residir.

Confaloni era um grande viajador. Para ele, ser dominicano, era pertencer a uma grande família dominicana espalhada por toda Itália, bastava visitá-la. E foi o que fez. Frequentou o Instituto Beato Angélico de Pintura, em Milão. Depois, a Universidade Brera e depois, seguindo o conselho de seu grande amigo, Padre Domenico Acerbi, incentivador de sua arte, e ainda mais, auxiliando-o a conciliá-la em favor de seu apostolado, viajou à Roma, onde também frequentou a Escola de Pintura Al'Michelangelo. Padre Domenico Acerbi foi fundador da Missão Dominicana de Santa Cruz do Rio Pardo, São Paulo, em 1936, e provavelmente quando Confaloni ouviu falar do Brasil.

Em 1950, em Roma encontra-se com D. Cândido Penso, suíço, que já morava no Brasil desde 1939, e que recrutava religiosos para sua preleza, na cidade de Vila Boa de Goiás, e que lhe faz o convite, dirigindo-se ao missionário e também ao pintor, pois sua primeira missão seria afrescar a Igreja do Rosário.

Aceito o desafio, Confaloni desembarca, aos 33 anos, em novo mundo e nova vida, onde viveria por 27 anos, quase o mesmo tempo que viveu em sua terra natal. Em 1952 se transfere para Goiânia, onde aliado ao Prof Gustav Ritter, alemão, vindo da Escola de Bauhaus, e o Prof. Luiz Curado, fundam a primeira Escola Goiana de Belas Artes, EGBA, que mais tarde se torna Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, lecionando desenho e pintura.

Tem início um movimento em várias direções, nas artes sistematiza o ensino de artes e forma uma geração de artistas, estimula o mercado de artes, e afirma-se como grande artista. Confaloni como padre, forma uma comunidade paroquial solidária e amiga e com ela constrói a Igreja São Judas Tadeu, no Setor Coimbra. É um espírito renovador, um homem religioso, realizador, agregador, revestido do que se denominou de modernista, nas atitudes, no pensamento, sempre indagador, disposto às experimentações, sem abrir mão de sua cultura, sempre voltando à Itália, em contato direto e permanente com as atualizações e movimentos artísticos ao mesmo tempo que adota e vive completamente inserido ao meio cultural local.

As três décadas que viveu no Brasil foram muito produtivas e ricas, período em que se realizou como padre, como professor e como pintor. Confaloni normalmente, não vendia seus quadros, mas os trocava por material de construção e benfeitorias para construir a sua Igreja São Judas Tadeu, com convento e escola comunitária. Era um homem religioso muito comprometido e atuante junto aos seus fiéis, alunos e amigos. Como educador fez uma legião de amigos e como amigo, deixou muitas famílias que o adotaram e que foram adotadas por ele. Simples e de hábitos regulares, dedicado e atento, era inteiro em todo processo que se investia completamente. Seu vasto legado cultural o credencia como um mestre. Sua obra, autêntica, diferenciada por sua técnica, estilo e talento, nos fala além do seu tempo, com a voz de poeta doce, mas profundo, firme e delicado, de quem foi do calvário ao colo de Deus, de quem deixou a paisagem da Toscana pela do cerrado, de quem viu as crianças florescendo, e os homens curvados do peso do sofrimento se estenderem em abraços e olhares de ternura. Aquele que abriu nas telas, a sua alma, e a coloriu da sua devoção, das suas saudades e esperanças.

2.2 ARTE NA ITÁLIA NO COMEÇO SÉCULO XX

Confaloni participou ativamente do *Novecento*, um movimento que nasce em Milão em 1922 e reúne a obra de um grupo de artistas ligados à galeria Pesaro: Anselmo Bucci (1887 - 1955), Leonardo Dudreville (1885 - 1975), Achille Funi (1890 - 1972), Gian Emilio Malerba (1880 - 1926), Pietro Marussig (1879 - 1937), Ubaldo Oppi (1889 - 1942) e Mario Sironi (1885 - 1961). O nome sugere uma dupla associação: ao século XX e aos grandes períodos clássicos da arte italiana como o *Quattrocento* e o *Cinquecento*. Pretende-se revitalizar a arte italiana com base em uma volta a sua fonte mais pura, o classicismo, inaugurando uma nova fase de ouro na história dessa arte.

No decorrer da década de 1920 e 1930, no período do entre guerras, o *Novecento* torna-se cada vez mais popular e ganha novos adeptos. Em 1925, o grupo é rebatizado com o nome de Novecento Italiano, refletindo a ambição de representar a arte nacional italiana. Passa a contar com comitê diretor (*Comitato del Novecento*) presidido por Sarfatti e responsável por promover seus artistas na Itália e no exterior. A primeira grande exposição do novo grupo, que contou com a participação de 110 artistas dos 130 convidados, ocorre em 1926 em Milão, e pela diversidade de artistas participantes sugere a expansão da tendência a toda Itália. Entre os novos integrantes do movimento encontram-se Carlo Carrà (1881 - 1966), Massimo Campigli (1895 - 1971), Felice Casorati (1883 - 1963), Marino Marini (1901 - 1980), Arturo Martini (1889 - 1947) e Arturo Tosi (1871 - 1956).

Do ponto de vista estilístico, o *Novecento* é um movimento que abarca diversas poéticas. No âmbito geral, insere-se nas tendências de retorno à ordem que atingem a Europa e a América após a 1ª Guerra Mundial (1914-1918) - por exemplo, a nova objetividade, o Realismo Mágico, a pintura da cena americana. Na Itália, a pintura metafísica de final dos anos 1910 exerce enorme influência sobre o *Novecento*. Em todos esses movimentos, percebe-se um ímpeto antivanguardista que se manifesta por uma volta aos códigos realistas de representação (a recuperação de uma noção de arte como tradução idealizada ou não do real), a reabilitação da tradição, o gosto pela obra bem-acabada e a revalorização do trabalho especializado mediante a ênfase no *métier* do artista, a preservação da autonomia da obra de arte e a retomada dos valores culturais nacionais.

Essas características gerais estão presentes no *Novecento* Italiano e são particularizadas em três vertentes principais, segundo o estudioso italiano Marco Lorandi. A primeira, denominada "arcaico-mítica", mantém uma maior ligação com a pintura metafísica anterior, com sua solenidade e caráter atemporal. Visa a construção de uma realidade "mágica" ou utópica, mediante a leitura singular do primeiro Renascimento italiano por meio das conquistas visuais da pintura pós-impressionista - sobretudo Paul Cézanne (1839 - 1906). A esse grupo estariam ligados os artistas Sironi, Carrà, Campigli, Martini, entre outros. A segunda corrente, intitulada neo-renascentista ou neo-clássica, é representada por Funi, Bucci, Casorati, o De Chirico dos anos 1920, Dudreville, Marussig, Oppi, Tosi, entre outros. Caracteriza-se pela retomada de toda tradição da "grande arte italiana" clássica posterior, como Ticiano (ca.1488 - 1576), Giorgione (1477 - 1510) e Rafael (1483 - 1520).

Por fim, há a corrente "cezanniana", que como indica o nome, visa a compreensão, principalmente no âmbito da pintura de paisagem, do espaço plástico pós-impressionista de

Cézanne. Essa vertente também recupera os paisagistas italianos do século XIX, os *macchiaioli*, e sua possível relação com os artistas do *Quattrocento*. Entre seus principais representantes estão Tosi, Caligiani, Alberto Vitali (1898 - 1974) e Christoforo de Amicis (1902 - ?). Nos últimos anos, alguns estudiosos têm pesquisado a existência do movimento na América do Sul. Isso se daria, entre outras razões, pela forte presença italiana no continente. Na Argentina, por exemplo, sabe-se que a mostra *Novecento* Italiano, montada em Buenos Aires em 1930 pelo governo italiano, teve um importante impacto no ambiente artístico. Apesar da exposição não chegar ao Brasil, o *Novecento* se faz presente mediante artistas italianos ou ítalo-brasileiros que aqui residem. Entre eles encontram-se Vittorio Gobbis (1894 - 1968), Rossi Osir (1890 - 1959), Fulvio Pennacchi (1905 - 1992) e Hugo Adami (1899 - 1999), sendo que este último participa da grande mostra do *Novecento* em 1926, quando estudava na Itália.

2.3 ARTE IMAGINÁRIO DE N. CONFALONI

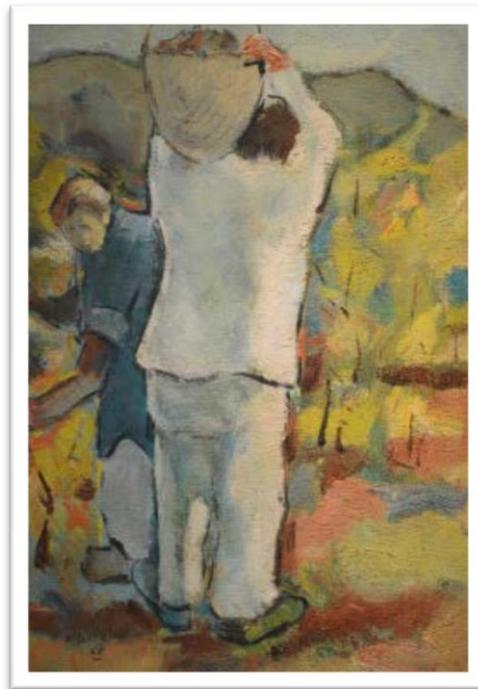


Retirantes

A leitura da cena desta imagem diurna, dos caminhantes descalços, em rota perdida e nula, paralisante, nos leva ao sentimento da vertigem da desorientação, a um caminhar a lugar algum, apenas dentro do sol escaldante sobre e abaixo dos pés descalços. Onde aportar, sem sombras, árvores, água, comida, sem morada? Espaço aberto de ausências, silêncios, vazios trespassando os seres mudos e de olhar vago. O cavalo, símbolo do tempo, arria seu peso e

cansaço, diante do destino. Cavalgada fúnebre da errância com o tom inexpugnável da catástrofe iminente abaixa a cabeça resignado com a sentença. Escrita pictural do desamparo.

O sol é o seu cortejo de fome e seca. Qual o sentido desta viagem? Outra família sagrada atravessando o deserto, fugindo, seguindo através dos séculos. As cores fortes e impactantes dos contrastes branco, preto e amarelo asseguram a sensação do peso dos seres fixos no chão, também seco, também duro, sem amistosidade, sem aconchego. Os corpos hesitam, os passos em espera, os olhares baixos, indagadores de direção, de quanto tempo mais. As crianças, símbolo da esperança, estão obscurecidas pela sombra e escuridão do desconhecido, passivas e resignadas. Sepulcral esse caminhar silencioso dos retirantes de ontem e dos refugiados de hoje.



Colheita

Esta imagem clara e diurna brilha iluminada no momento de benção do amanhecer de sol pleno no campo. O trabalhador forte, pesado, como que nascido desse chão germinador de vida, se integra nesta vista alargada de campo e luminosidade, o branco de sua roupa reluz intensamente, captando todos os tons das luzes.

Virado para o campo, vemos suas costas e quadris imensamente largos e brancos, prontos para compor essa paisagem e receber essa emanção de luz, a vibração caleidoscópica do dia aberto, da estação das cores. Com a colheita no ombro, o cesto carregado, envolto por

seus braços, altivo, nesse abraço de posse e pertencimento. O homem, seu trabalho e existência. O homem no seu habitat, a natureza, o mundo, em plenitude, apenas carregando o fardo que lhe cabe. Ao seu lado, uma mulher, em posição contrária, parece fazer o caminho de volta, envelhecida, cabisbaixa, magra, sem peso algum. Como se o retornasse, sem bagagem, ombros caídos, olhar para baixo, a terra sob os pés descalços. As polaridades, a luz e sombra, o fraco e o forte, o pesado e o leve, a ida e o retorno. Onde se encontram? O que dialogam nesse espaço pictorial? O que nos revelam nessa mediação?

O artista ilumina o quadro de cores, usa tons diversos para o campo, ao tempo que traz o branco, com delicado tratamento de tons, para equilibrar o azul forte dos trajes da mulher, assegurando as diferenças entre eles. É o tempo complexo do mito, o tempo linear, o da história que vemos; o tempo cíclico, o da repetição, do retorno indefinido e um outro tempo “total” que engloba e ultrapassa os outros dois, aquele que compreendemos.

Pela poesia da luz percebemos a passagem do tempo, tempo de semear, tempo de colher. Tempo de chegar e de partir. Ouve-se perfeitamente uma orquestra no alarde colorido e vibrante do sol pleno na chegada, nesta estação da vida, e o silêncio e a sombra, na sua despedida. Melancolia e esperança, o fruto sempre chega e também o final, como tudo na natureza.

Nessa estrutura, o tempo se torna positivo, pois se trata do movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do tempo, a partir do qual as imagens convergem de forma a integrar, em uma sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário. Esses dois aspectos da temporalidade, ligados ao ritmo das estações, é que nasce o equilíbrio que dá origem à vida.

2.4 O IMAGINÁRIO NO OCIDENTE, BREVE HISTÓRICO

A imagem surge para iluminar a própria imagem.
Gaston Bachelard

A imagem vem de “*eidôlon*” em grego. Tem inúmeras formas de manifestação, como a imagem mental, a imagem perceptiva, imagens das lembranças, das ilusões, as imagens icônicas. O imaginário, museu que reúne todas imagens passadas possíveis, as produzidas e as ainda a serem produzidas, foi que permitiu recensear e classificar para estudo dos seus processos de produção, transmissão e recepção.

A imagem e sua representação passam por grandes variações, altos e baixos, por vários séculos até retornar nesse momento como século da imagem. Para alcançar a construção desse imaginário, retiramos da obra “Estruturas do imaginário” de Gilbert Durand, uma síntese de sua história até chegar, ao que ele chama, de civilização da imagem, como o do vídeo, que define como perverso, que a tudo transforma em imagem na era contemporânea.

Iniciamos a história das imagens pelos Movimentos da Iconoclastia.

O primeiro movimento de iconoclastia foi quando a dialética discussão sobre “a verdade” a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, proibia criar imagem como substituto do divino, como dispunha a Bíblia. Esse iconoclasmo religioso mais o método da verdade considerado o único herdeiro da única verdade, oriundo do socratismo, depois Platão e Aristóteles, formaram o único processo para a busca da verdade, baseado numa lógica binária, com apenas dois valores, um falso e um verdadeiro que, finalmente deu sustentação à nossa civilização ocidental. Como a imagem não pode se reduzir, se encaixar nesse argumento “falso ou verdadeiro”, a imagem, incerta e ambígua, passa a ser desvalorizada.

A imaginação torna-se suspeita de falsidade. Ela propõe uma realidade velada contrapondo-se à lógica aristotélica que exige, “clareza e diferença” (DURAND, 2001, p. 10). Esse movimento de iconoclastia se repete também na Idade Média, pela Escolástica Medieval. Após Aristóteles desaparecer por treze séculos da história do ocidente, retorna em 1126-1198, com Averroes de Córdoba, um sábio muçulmano da Espanha conquistada pelos Mouros, que o descobre e o traduz para o árabe, quando passa a ser lido pelos teólogos e cristãos, sendo que o mais famoso foi S. Tomás de Aquino (séc. XIII e XIV).

São Tomás escreve a “Suma teológica” que visava conciliar o racionalismo aristotélico e as verdades da fé que vem a ser a filosofia oficial da Igreja Romana e o eixo de reflexão de toda Escolástica, das Universidades. Já no séc. XVII, Galileu e Descartes fundam as bases da física moderna. A razão como único meio de legitimação e acesso à verdade, quando o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais. A imagem nunca ascenderá à dignidade de uma arte demonstrativa, é o terceiro momento de iconoclastia, como no quarto momento, no séc. XVIII com o empirismo factual de David Hume e Isaac Newton, com a delimitação de “fatos e fenômenos”.

O Positivismo, que só reconhece a verdade comprovada pelo Método científico, o Cientificismo e o Historicismo, que só reconhece as causas reais expressas de maneira

concreta, por um evento histórico são as duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico, e o raciocínio pela semelhança, a metáfora.

O filósofo Emmanuel Kant com as “Antinomias da razão” colocou limite entre o que pode ser explorado (fenômeno) pela percepção e a compreensão, pela Razão Pura e o que permanecerá desconhecido para sempre, como questão metafísica a exemplo de Deus, a morte etc. Nesse momento os poetas são considerados “malditos”, expulsos da ciência, bem como as visões dos místicos e as obras de arte.

Houve grande impulso do progresso técnico e emerge o domínio deste poder material sobre as outras civilizações. Com uma mentalidade lógica o homem se afasta do resto das culturas do mundo, considerando-as pré-lógicas, primitivas, arcaicas. Todo esse trajeto do conhecimento permitiu também a construção de um paradoxo. Criou um mundo de técnicas, em constante desenvolvimento de reprodução da comunicação das imagens e também criou uma desconfiança iconoclasta que as destrói.

-Seguimos com um pequeno histórico dos Movimentos de resistência da Imagem:

A imaginação apresenta quatro momentos históricos de resistência:

1- Pela herança platônica. Platão e a busca da verdade através do mito. Mestre de Aristóteles sabia que muitas verdades se revelam pela intuição visionária da alma e que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito. Ele admite acesso a verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor.

2- A defesa da imagem contra a teologia da Abstração no séc. VIII foi feita pelo vencedor João, o Damasceno, cujo Ícone era a imagem de Deus, seu filho Jesus que foi reabilitada e depois a imagem da Virgem, de João Batista e de outros. Nos séculos XIII e XIV da cristandade ocidental tivemos o êxito da Fraterna Ordem de São Francisco com a imaginária sacra, os mistérios da fé, as 14 estações do caminho da cruz. A criação do presépio da Natividade, as Bíblias moralizadoras ilustradas Fiorettis de São Francisco, com abertura para a natureza, utilizados na pregação. É pela imagem ainda que a alma humana representa com maior exatidão as virtudes da santidade. Criando-se a alma santa e a sua semelhança é que os franciscanos e dominicanos determinarão a estética da iconografia e da cristandade ocidental.

3- Já no séc. XV com o humanismo do Renascimento, a volta à natureza faz ressurgir o paganismo e a teologia natural das forças da natureza, suscitando o movimento da Reforma e a Contra Reforma. A Reforma Luterana (Calvino) combaterá a estética da imagem e o culto aos santos, restando as escrituras e a música (Bach). A Contrarreforma pela imaginária sacra

da Santa Família Jesuítica, Jesus, Maria José dos santos doutores e confessores da Igreja que se oporão ao imaginário espiritual protestante do culto.

4- No século XVI, no Concílio de Trento é criada a oposição aos excessos da arte e espiritualidade Barroca (que dura 3 séculos) sob a proteção do *Exercitio Spirititalia*, em 1548 de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. Há um exagero no papel espiritual conferido às imagens e ao culto aos santos.

No século XVII, pela ascensão do cientificismo em que a verdade só pode ser comprovada por método científico, em que a imaginação, o pensamento simbólico e o raciocínio por semelhança, a metáfora, sofrem uma desvalorização completa, a imagem passa a ser suspeita. A arte, as visões místicas são expulsas da ciência. Com o avanço tecnológico muito grande gerado pelo cientificismo, a separação do homem moderno do resto das culturas pré-lógicas, primitivas, arcaicas cresce enormemente.

No século XVIII – surge o neorracionalismo que retoma a estética do ideal clássico objetivando uma funcionalidade pura no século das luzes através do racionalismo e positivismo. Destaca-se o Sexto sentido, a intuição, como uma terceira via do conhecimento juntamente com a razão e a percepção. Kant com o juízo do gosto reabilita a imaginação como uma esquematização.

No século XIX – Schelling, Schopenhauer e Hegel comandam as obras da imaginação e da estética. Baudelaire dirá que “A imaginação é a rainha das faculdades”. Os artistas são gênios, videntes, profetas, magos, guias. No final do séc. XIX Arte é uma religião autônoma. Mesmo com o movimento da “arte pela arte” seguida do perfeccionismo “parnasiano” a imagem só vai além com a chegada da corrente “Simbolista” invalidando a perfeição formal e elevando a imagem icônica poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos, como o surrealismo, da primeira metade do séc. 20. A obra de arte vai se libertar, aos poucos, dos serviços antes prestados à religião, e aos séculos 18 e 19 à política.

No séc. XX - Os movimentos do Romantismo, simbolismo e o Surrealismo foram os bastiões da resistência dos valores do imaginário nesse período de total cientificismo. Ocorre uma reavaliação positiva do sonho e do onírico, com a “descoberta do inconsciente”, por Sigmund Freud (1856/1939) pela psicanálise, e a comprovação de que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. A imagem perde sua

desvalorização e passa a ser “a chave” que dá acesso ao mais secreto e mais recalcado do psiquismo.

Para o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, (1875/1961) a imagem, por sua própria construção, é um modelo de autoconstrução ou “individuação” da psique. Seus seguidores aperfeiçoaram ampliando e criando testes, cujos resultados clínicos foram confirmados. São vários estudiosos do imaginário: Freud, Jung, Bachelard, Gilbert Durand, Lacan, Castoriadis, Ricoeur, Henri Corbin e estes estabelecem o conjunto de atividades que resultam da produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquivos do ser humano. O psicólogo Yves Durand, da Escola de Grenoble, criou o “teste arquétipo dos nove elementos” que é um diagnóstico psiquiátrico e confirma os resultados teóricos criados por Gilbert Durand em “As Estruturas antropológicas do imaginário”.

2.5 O IMAGINÁRIO PARA GILBERT DURAND

Onde a dialética não consegue penetrar: a imagem mítica fala diretamente com a alma. Gilbert Durand (2002) é herdeiro da antropologia de Ernest Cassirer e da Poética de Gaston Bachelard. Ele sistematizou os fundamentos da ciência do Imaginário. Construiu a sua abordagem ao imaginário partindo de sua apreensão e discordância quanto à desvalorização das imagens por perspectivas teóricas que enfatizam a consciência racional, em detrimento do aspecto da realidade que não pode ser explicada ou compreendida exclusivamente pela razão, como o inconsciente, a imaginação, a fantasia, os mitos e a subjetividade.

Durand (2004) também confere um lugar privilegiado para o mito, definido como resultante da combinação entre imagem e símbolo, destacando a importância vital dos mitos que transmitem verdades importantes para a sociedade em narrativas repletas de simbolismo. Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.

O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2002, p.62-63). O autor em questão enfatiza a imagem em seu aspecto simbólico, apontando para o seu aspecto analógico: O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo. (DURAND, 2002, p.29)

Sua busca por uma nova forma de categorizar as imagens por meio de uma classificação estrutural não reducionista partiu também de sua insatisfação pelas categorizações existentes construídas com base em conhecimentos exteriores às imagens. Assim, Durand (2002) defende uma abordagem às imagens a partir da identificação de significados intrínsecos às próprias imagens, recorrentes em culturas de diversas localidades e temporalidades. Tais imagens são categorizadas em duas grandes estruturas denominadas de regimes diurno e noturno, as quais não são “agrupamentos rígidos de formas imutáveis” (DURAND, 2002, p.64), embora o regime diurno tenda a excluir o noturno, e a cultura ocidental tenha predominantemente enfatizado o primeiro, mesmo que no Regime Diurno ocorram antíteses que buscam predominar em detrimento de simbologias ditas noturnas, o Regime Noturno tolera os aspectos do imaginário categorizados como diurnos.

Sendo os símbolos relacionados ao regime diurno conforme a significação predominante remeter mais a ideias de ascensão-heróismo-poder-iluminação-razão, ou ao regime noturno para associações com descida-engolimento, trevas-intimidade-ciclos, evidenciando uma concepção dinâmica dessas estruturas.

Assim, as imagens que podem ser compreendidas como pertencentes ao Regime Diurno representam ideias como verticalidade, ascensão, heroísmo, iluminação, poder paterno, masculinidade, racionalidade, ação, agressividade, dominação, objetividade, exibição, liberdade. Conforme as ideias de Gilbert Durand, o aspecto diurno do imaginário é caracterizado por tais ideias que remetem a clareza, razão e objetividade, dicotomizando com o que é excluído dessas denominações. Sendo que esse regime do imaginário costuma aparecer representado por símbolos de purificação, desfeminização, separação, mais especificamente por meio da representação de: cabeças, dentes, céu, fogo, rei, guerreiro, cavalo, pássaros, animais ferozes – principalmente lobo e leão –, entre outros.

No Regime Noturno, por sua vez, as imagens são concernentes a ideias de descida, trevas, profundidade, o materno e eterno feminino, nutrição, refúgio, repouso, intimidade, transformação, regeneração, eterno retorno, devir. Sendo que o aspecto noturno do imaginário é caracterizado pela subjetividade, o feminino, obscuridade, representado muitas vezes pelas seguintes imagens: noite, sombras, monstros, abismo, águas profundas, serpentes, *ouroboros*, natureza, terra, alimentos, vegetais, flores, árvores, grãos, crustáceos, répteis, lagartos, batráquios, peixes, cordeiro, entre outros.

2.6 O SER SIMBÓLICO DA ARTE DE CONFALONI

O ser humano, como um ser simbólico, sempre buscou imagens para (re) significar sua existência. Todo pensamento que forma o construto do Homo sapiens traz, na sua essência, imagens que geram ideias e que permitem a construção do conhecimento.

Assim, sob o viés da antropologia do imaginário, ancorado nos postulados de Durand (1996; 2012) e outros estudiosos, iniciamos nossa reflexão sobre os fios que se enredam, quando estudamos as manifestações do sagrado na arte, neste caso a pintura, objeto desse trabalho.

Isso porque, o imaginário enquanto conjunto e relação de imagens que constituem o capital pensado do homo sapiens se apresenta como o grande denominador fundamental em que se encontram todas as criações do pensamento humano (DURAND, 2012, p. 12), inclusive as imagens sacras, pois estas constituem manifestações simbólicas da religiosidade de determinada civilização e, por consequência, do indivíduo. Ao focarmos o estudo na teoria do imaginário é relevante pensar o papel da imaginação e dos símbolos que expressam o sagrado.

Para Durand (2012, p.20), o “pensamento ocidental e a filosofia francesa têm por constante desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação”. Porém, sem a potência imaginativa, o ser humano não se renovaria. A função simbólica da estrutura cultural se encontra no imaginário próprio dos grandes artistas que mergulham no inconsciente e dele se nutrem para produzirem sua obra e se reinventarem. São mitos, arquétipos, modelos, a vivência do sagrado, o sentido do seu “estar no mundo” além de seu tempo, como recebem e passam essa herança de um imaginário.

2.7 SAGRADO NA ARTE DE CONFALONI

A religiosidade do artista como veremos adiante, está imortalizada por sua arte, que emerge nos seus temas e postulados, e pereniza a crença do artista e nos faz pensar, tal como Durand afirmou que o imaginário de cada povo é o seu Universal, exatamente na medida que possa revelar a sua originalidade virtual e atual, e transformar as formas estruturais extintas ou arrefecidas em arquétipos dinâmicos, em sujeitos que serão criadores de civilização, não

quando se fecham em si próprio se sobre seu passado, mas quando se abram para os mais altos horizontes futuros, pensados que sejam por filosofia criacionista do espírito.

O relato mítico cristão é conduzido à esfera visível através das imagens e narrativas que o artista apresenta em sua obra e que é compartilhado e absorvido pelo imaginário local, pois nas palavras de Pitta (2005, p. 60), o “mito irriga a história, ele dá um sentido, uma estrutura, ao que seria apenas uma acumulação insignificante de eventos. Então o sentido está na relação, na complexidade, e não na única sucessão diacrônica”.

Sua arte, seja no silêncio e peso dos personagens ou em seus olhares tristíssimos, manifesta a necessidade humana de organizar seu viver diante do desconhecido, diante do caos, dando significação à sua existência e ao mundo, pois ao trazer passagens míticas cristãs, mesmo representadas pelo cidadão comum, marcado pela dor da existência difícil, sacraliza o humano e humaniza o sagrado, pois o espaço que até então era profano, deu forma ao que era informe. Na geografia mítica, o espaço sagrado é o espaço real por excelência, pois, tal como se provou recentemente, para o mundo arcaico o mito é real porque ele relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado (ELIADE, 1952, p. 39-40).

“Os símbolos, os mitos e os ritos revelam sempre uma situação-histórica: situação limite quer dizer: aquela que o homem descobre ao tomar consciência do seu lugar no Universo” (ELIADE, 1952, p. 34), função essa do imaginário do sagrado, que busca eufemizar a angústia existencial do homem em relação à sua finitude. Nesse sentido, desenvolveu durante seu viver a mitologia “criativa”, que ocorre quando o indivíduo tem uma experiência própria – de ordem, de beleza, de devoção, como tinha Confaloni, na religião e na arte, compromissado com a técnica, com a perfeição dos elementos em composição, com a disposição alinhada do ser humano, dos animais e mesmo da paisagem, em qualquer circunstância. Na profundidade e significado dos gestos e temários, criando a disposição de um diálogo permanente, integrador, homem, natureza, vida e transcendência. Sua comunicação terá o valor e força de um mito vivo – obviamente para aqueles que a recebam e reagem a ela por conta própria, com empatia, sem imposições (CAMPBELL, 2010, p. 20). São imagens pensadas a partir de um imaginário do sagrado, mitológico, recorrente e pregnante, em que ficam estabelecidas as relações de identificação e pertencimento.

As telas são tidas como textos culturais para estudo por meio da Hermenêutica Simbólica, já que a recorrência simbólica das imagens é uma atividade da imaginação simbólica. Estas imagens inserem-se no mundo da dimensão cultural que diz respeito às formas de representação criadas e difundidas como o patrimônio cognitivo e criativo do

artista, ou seja, obras ou referências artísticas, tradicionais e simbólicas com as quais se identifica.

É Cassirer, ao nomear o *homo symbolicum*, que nos afirma que o símbolo tem como característica essencial o sentido. As formas e a cultura do homem, bem como o conhecimento, são de natureza simbólica. Assim, podemos inferir que suas relações sociais são marcadamente experimentadas no campo simbólico. Dessa forma, as imagens sagradas se constituem como narrativas que podem ser interpretadas por meio da Hermenêutica Simbólica na tentativa, tal como propôs Husserl, voltar-se às coisas mesmas. Aqui, estas coisas mesmas são as pinturas e sua potência simbólica para discutir a arte do sagrado e o sagrado na arte.

Nestas trajetórias do significado ao sentido, tomamos como principal categoria metodológica o trajeto antropológico de Durand (2012). Ou seja, “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. [...] gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa” (DURAND, 2012, p. 41). É este trajeto que nos dá a pertinência da compreensibilidade simbólica, “instrumento mediúnico do sagrado” entre as imagens arquetipais, simbólicas e mitológicas do artista e o sentido social de identificação e pertencimento social que assume, já que o universo humano é o universo simbólico.

Panofsky (1979) estabelece uma diferença entre os objetos estéticos e os objetos naturais, afirmando que o cientista ao trabalhar com os fenômenos naturais pode analisá-los de pronto. Já o humanista (que trabalha com os objetos estéticos) o faz, procurando interpretar as ações e criações humanas e precisa se empenhar em um processo mental de caráter sintético e subjetivo, a fim de que os símbolos produzidos tenham significado. Dessa forma, somos autorizados a dizer que a partir dos símbolos, podemos estudar uma hermenêutica que no sentido ricoueriano pode ser assim definida como “a teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos” (RICOUER, 2013, p. 23), pois na percepção de seu vazio existencial, o ser humano constrói símbolos como uma linguagem fundamental que, a partir de sentido literal, aponta para o segundo sentido que diz respeito à outra realidade que se mostra existencialmente mais importante e fundante.

Neste caso, as suas pinturas criam este sentido outro que aos olhos do expectador apontam outras interpretações, por se conectarem com aspectos religiosos e também profanos. Aqui, o simbolismo é extremamente relevante como manifestação da sua experiência de vida religiosa e artística e estabelece a mediação do humano que expressa a crença na divindade,

posto que a experiência do sagrado não se objetiva. De modos que pensar uma hermenêutica simbólica com a qual se possa aproximar da obra de Confaloni está relacionado ao que Ricouer (1991, p. 122) define como interpretar. O que se deve, de fato, interpretar num texto é uma proposta de mundo, de um mundo tal que eu possa habitar e nele projetar um dos meus possíveis mais próprios. É aquilo que eu chamo o mundo do texto, o mundo próprio a este texto único.

Ricouer (1976) ainda comenta que é na medida em que não responde ao autor que a obra responde ao sentido, afinal o leitor apenas compreende a si pela “grande digressão dos signos de humanidade depositados nas obras de cultura” Acrescenta, ainda, Paul Ricouer que “é neste sentido que os símbolos estão ligados no interior do universo sagrado: os símbolos só vêm à linguagem na medida em que os próprios elementos do mundo se tornam transparentes” (RICOEUR, 1976, p. 73).

Pensar a obra é também pensar no artista que a concebeu. Para Wunenburger, essas diferenciações entre imaginários visual e linguístico dão origem a reforços normativos nas diferentes tradições culturais. [...] [...] A pintura tem sobre a literatura a vantagem de se prestar a um devaneio mais espontâneo, menos condicionado pela cultura letrada. Por isso, a imagem visual enriquece mais o imaginário individual ou coletivo do que os atos e as obras da linguagem (WUNENBURGER, 2007, p. 29). O imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade. Mas, por intermédio dessa representação, o artista visa algumas imagens novas, que por sua vez farão parte da subjetividade de cada um.

As obras de arte permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver, e assim tornam possível uma participação num mundo comum. O imaginário artístico, por exteriorizar a subjetividade, favorece uma relação intersubjetiva. Através da arte – em qualquer de suas manifestações –, o indivíduo tem a possibilidade de se (re)conectar ao sagrado, de fazer o imanente alcançar o transcendente e assim perenizar sua singularidade na exterioridade, seja pelos pincéis, linhas, cores, movimentos e luzes, seja na escritura de um texto, na harmonização de sons em uma música ou na simples contemplação de qualquer coisa exterior a si mesmo.

2.8 O SIMBÓLICO NO SAGRADO

As imagens e os símbolos constituem-se para o homem aberturas sobre um mundo de significações mais abrangentes do que aquele em que ele vive. Os objetos do mundo e os atos humanos não teriam valor por si só, eles adquirem valor quando participam de uma realidade que os transcendem. Dessa forma, o ser ou um objeto se diferencia do seu meio porque surge como um receptáculo de uma força exterior que lhe dá significado e valor (ELIADE, 1952, p. 13).

A imortalização da crença, por meio de imagens, mitos e símbolos faz com que ela seja registrada e não só seja acessada sempre que possível, mas que passe então a reger o imaginário de determinada sociedade. Isso porque Durand (2001, p. 6) afirma que “o imaginário se configura como ‘o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas’”.

Pelo imaginário, podemos refletir sobre o dinamismo da vida e suas manifestações culturais ao criar a relação entre as narrativas das antigas mitologias com as atuais.

A palavra imagem e imaginação estão profundamente relacionadas, pois, segundo Eliade (1952, p. 20), imaginação tem sua origem na palavra latina *imago*, (que significa representação, imitação) e também na palavra *imitor*, que significa imitar, reproduzir. A imaginação imita modelos exemplares, que seriam as imagens, e tem o poder de apresentar tudo aquilo que permanece refratário ao conceito. “Assim se explica a desgraça e a ruína do homem que não tem imaginação: ele está isolado da realidade profunda da vida e da sua própria alma” (ELIADE, 1952, p. 20).

Na obra pictórica que produziu o artista imortaliza a íntima ligação do homem com o Deus que o criou. Isso porque a arte responsável por retratar a criação do homem é um ato que por si só revela a necessidade do humano de conhecer sua origem, de se sentir ligado ao universo e compreender sua atuação no mundo no campo da função mitológica.

Verifica-se, assim, a importância do mito, pois é por meio dele que se encontra uma resposta para as indagações existenciais que carecem de comprovação científica.

Os relatos bíblicos são, por sua vez, mitos, “narrações imaginárias, portadoras de significações figuradas”. É o mito que rege a vida individual e coletiva, é ele que permite que se conviva com uma realidade que a transcenda, e lhe dê sentido. Por isso, Eliade (1952, p. 14) indica a necessidade de o homem moderno ter contato com os arquétipos, as imagens e símbolos, pois se reconectaria, através das narrativas transformadas em arte, à sua esfera

divina. Para Eliade (1952, p. 169), as imagens são como portais para um mundo “*trans-histórico*”.

Sobre essa interação entre imagens e símbolos, assim como a relação deles com a religião e a arte, Jung afirma: com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais. A interligada história da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. Mesmo hoje em dia, como mostram a pintura e a escultura modernas, continua a existir viva interação entre religião e arte (JUNG, 1964, p. 227).

Através de seus quadros Confaloni revelou-se e às suas crenças, não só materializou aquilo que explicava o seu mundo, mas também se materializou por meio de sua singularidade de homem religioso e artista. Isso porque, para Heidegger (1977, p. 3), a obra de arte surge através do artista e o artista através da obra de arte, de forma que um não é sem o outro. É pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte (HEIDEGGER, 1977).

A partir do momento em que N. Confaloni imortalizou sua crença na sua arte, este também se imortalizou, deixando sua marca indelével. Ainda, sobre o conteúdo da obra de arte, Heidegger (1977, p. 13) afirma que “a obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. [...] A obra é símbolo”.

Da mesma forma, as obras produzidas por N. Confaloni teriam uma função simbólica, pois, nas palavras de Pitta (2005, p. 18), símbolo é um signo que evoca algo que está ausente e é responsável por representar, fazer aparecer, um sentido que não está manifesto. A sua obra evoca a outrora presença divina vivenciada por um povo, em um espaço-tempo em que a divindade e sua criação andariam *pari passu*, unidas por aquilo que Heidegger (1977, p. 3) afirmou sobre o artista e a obra de arte: “um não é sem o outro”, pois ainda que a dualidade pareça não descrever a realidade da melhor forma, parece certo afirmar que o sagrado parece existir somente em razão da existência do profano. Conforme as palavras de Eliade (1952, p.

13), dentre tantas pedras, uma torna-se sagrada, porque ela é uma hierofania, ela manifesta algo que está além do conhecimento convencional.

Os fatos religiosos são alguns dos mais antigos na partilha das articulações do real e do imaginário, dando sentido a certas práticas do cotidiano, ou ritualísticas (como a comunhão da hóstia, o jejum ou a abstinência de algum alimento), sejam fatos meteorológicos (crença em castigos impostos por Deus, como o dilúvio ou uma epidemia), sejam representações simbólicas (narrativas míticas ou bíblicas), ainda, textos de leis, como os Dez Mandamentos ou textos exemplares como o Evangelho ou as regras do catecismo.

A religião, qualquer que seja seu rito, articula fatos reais, simbólicos e imagens porque repousa sobre crenças que sustentam a singularidade do imaginário de cada um que nelas crê, ao mesmo tempo que promove o sentimento de pertença frente à coletividade que adere à crença. A religião configura, desse modo, uma linguagem, porque torna interpretável, para todos os que nela creem ou que a ela aderem o real e todo o simbolismo que estruturam a existência e mobilizam para expressar uma significação, na perspectiva do imaginário.

A pintura é rica em expressividade e sentido e é também o exercício do sagrado. A arte sacra evoca o divino, aquilo que transcende o conceito espaço-tempo, materializando-se por meio da beleza visível e a ser contemplada, busca expressar o mistério invisível, não como cópia fiel nem como fotografia, mas sim como representação simbólica.

2.9 LEITURAS – REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE N. CONFALONI, COM BASE NAS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO DE GILBERT DURANT

Foi possível identificar a presença de imagens referentes ao regime diurno – representando o poder paternal e aspectos de racionalidade e ascensão – e também ao regime noturno – remetendo aos ciclos da natureza, ao materno e ao eterno feminino, à descida e à profundidade. Tais simbologias, consoantes com o imaginário clássico, reaparecem num momento em que predomina a simbologia diurna e a leitura imagética possua características diferenciadas, embora o imaginário transcenda limites temporais e espaciais.

A leitura de algumas obras de Frei Nazareno Confaloni, artista italiano (1917-1977) foi realizada à luz da concepção durandiana de estruturas do imaginário, analisando a significação dessas imagens a partir da identificação dos regimes, estruturas e esquemas aos quais os elementos que formam seus retratos podem ser relacionados, bem como narrativas míticas que remetem a significados e arquétipos.

Esta análise faz parte de uma pesquisa do curso de mestrado em Crítica literária do curso de letras da PUC Goiás, em andamento, que investiga o simbólico e o imaginário na obra do artista Frei Nazareno Confaloni. Sua obra, chamada clássica modernista, pode ser claramente identificada por sua forma original de representar sejam pessoas, objetos, flores, paisagens, crianças, retratos e autorretratos, ou imagens sacras, pois detém o completo domínio da técnica pictórica e gestos de autenticidade.

O foco de análise sobre a obra desse artista, criador das referidas imagens, destaca o imaginário, tendo em vista o fato de que o uso da imaginação é proeminente no modo como os elementos naturais são representados, são rearranjados de forma original, sobretudo naquele período, permitindo uma leitura diferenciada da narrativa habitual da obra sacra para um padrão atualizado, humanizado, direto, cuja metáfora poética traz em si mesma seu significado, o sagrado.

Sendo pertinente também destacar a atemporalidade do imaginário aos quais tais obras remetem não se restringindo a uma estética determinada, considerando que, após um extenso período de seu falecimento, mais de 40 anos, suas telas sejam reconhecidas, ocupando um lugar privilegiado na cultura e estética visual atual, em virtude da sua qualidade, o traçado harmônico, as figuras estilizadas, a extrema delicadeza esmaecida de suas cores, o caráter de enlevo dos personagens e sua composição sempre cuidada, em perfeito equilíbrio.

A seleção foi realizada em virtude de tais obras apresentarem elementos diversificados, mantendo similaridade no tom, no ritmo e nos efeitos de composição e temas, compondo um vasto campo arquetípico como objetos símbolos de riqueza. A partir de gestos, cores, traços mais marcantes com a tessitura temática: formar uma tessitura de símbolos interessantes para uma análise realizada a partir das estruturas do imaginário, conforme Gilbert Durand.

O estudo apreciação consistiu em uma aproximação às obras seguindo o método de convergência simbólica, numa abordagem interdisciplinar de base antropológica.

A fim de identificar e demonstrar os arquétipos e figuras míticas presentes na linguagem pictórica de Confaloni, algumas peças foram selecionadas para formar uma narrativa dinâmica com a sua voz, o realce de suas cores, capturando seus gestos e movimentos, numa grande constelação de luzes recobertas por uma aura de sensibilidade e perene devoção à vida.

1- Cabeça, 2 - Madona, 3 - Crianças, 4 – Maternidade.



1- Autorretrato

Este autorretrato, especialmente, reúne e expõe as características mais marcantes de sua arte e de si mesmo. Postado ao centro da tela, com o olhar aberto e determinado de alguém cômico de sua arte e do seu caminho. Os tons sóbrios do verde, ocre e o branco predominam e os traços bem marcados em forte contorno negro fortalecem sua expressão, tranquila, mas austera, firme que garantem a força desse autorretrato.

É o artista vendo-se e vendo o outro. É a confirmação e o reconhecimento, a consolidação de sua presença integral. Absolutamente fiel, como em todos seus retratos, ao captar o instante e transmiti-lo.

O brilho do branco esfumado ilumina e reúne todos os elementos visuais numa aura de energia e vitalidade. Este é o Frei Confaloni aberto e atento a todas direções demonstrando sua consciência disso.

A “abertura” para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o Mundo – e esse conhecimento é precioso para ele porque é um conhecimento religioso, refere se ao *Ser*. Toda forma de “Cosmos” – o Universo, o Templo, a casa, o corpo humano – é provida de uma “abertura” superior. Cujo significado e abertura torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra.

Confaloni fez muitos retratos e autorretratos em sua vida, uma das suas marcas mais conhecidas. Especiais pela originalidade, pelo estilo diferenciado, como trazia a imagem do retratado de forma a ser reconhecida imediatamente por sua assinatura, sempre como um retrato de Confaloni e depois do retratado.

Era sua forma muito própria de captar o espírito, a alma da pessoa para expô-la no seu trabalho. Assim também fez, em vários de seus autorretratos realizados em diferentes épocas de sua vida, bem diferentes cada um, em seu momento.

Esse autorretrato é datado de 1959, e ele tinha 42 anos de idade. Este especialmente nos remete à definição da imagem de regime diurno, segundo Durand. A cabeça, como elemento anatômico pode remeter ao que designa literalmente, ou seja, a parte do corpo superior em relação às demais, onde o cérebro se situa, indicando uma ideia de verticalidade e ascensão. Relacionada com a noção de microcosmo, a cabeça corresponde, pela sua localização no corpo e pelo próprio formato esférico, à “*esfera celeste*”.

O final dos anos 50 e 60 foram anos muito profícuos para Confaloni, de muitas realizações, com muitas atividades, como sempre teve e terá até o final da vida, mas nesse período já se definiu seu *status* de maturidade religiosa, artística, como professor e alguém bem posicionado e realizado em suas escolhas, principalmente por ser um estrangeiro com uma década de brasilidade.

Como podemos perceber da força desse trabalho de onde olha com firmeza (sempre apertava os olhos para ver melhor quando pintava), e destemor diretamente no olho do espectador. De cabeça erguida, no seu traje oficial de religioso dominicano, bastante centrado no quadro, onde se pode ver seu rosto, inteiramente, embora esteja privilegiando o perfil, claro, para realizar a pintura. Sério, direto, claro, intenso, inteiro.

Simbolizando uma posição de liderança, a cabeça também pode ser interpretada como representando “o cabeça”, ou seja, o líder, como é o caso do monarca de um reino, cuja autoridade deve ser obedecida pelos súditos como também do rei religioso. Neste sentido, representações da cabeça também podem simbolizar o patriarcalismo, evidenciando uma associação entre os simbolismos da ascensão e da monarquia, muitas vezes presentes na concepção do Deus celeste e na assimilação do monarca com soberanos históricos ou lendários, surgindo assim identificações com a imagem do herói, muitas vezes associando o rei com alguma divindade. “Dessa assimilação do céu ao monarca derivariam todas as filiações heroicas dos 'filhos do céu' e do sol” (DURAND, 2002, p.138).

Assim, compreendendo a cabeça como simbolizando o monarca a partir de diferentes culturas, o mesmo é considerado um líder completo, enfatizando o uso dirigido da razão, considerado autoridade indiscutível e que deve ser obedecida pelos seus súditos. Portanto, Durand (2002) aponta para uma relação entre os simbolismos de ascensão e de monarquia, mostrando uma concepção de dominação do universo a partir da contemplação do alto.

O monarca é então ao mesmo tempo mago inspirado, com prerrogativas ascensionais, soberano jurista e ordenador monárquico do grupo, e acrescentaremos que não se podem separar destas duas funções os atributos executivos e guerreiros (DURAND, 2002, p.140). As armas do herói são símbolos de poder e pureza, pois todo combate é espiritualizado. As armas espirituais são batismos e purificações, como maneiras de distinguir o profano (estranho a religião) do sagrado.

Com base em indícios de pesquisas antropológicas, pode-se pensar sobre a simbologia da cabeça remetendo aos cultos ancestrais ao crânio (DURAND, 2002), encontrados em diferentes culturas anteriores e em localidades muitas vezes distanciadas geograficamente. Tal prática decorre da interpretação da cabeça como “potência microcós mica”, ou seja, o “centro e princípio de vida, de força física e psíquica, e também receptáculo do espírito” (DURAND, 2002, p.142), do que se conclui que “o culto dos crânios seria então a primeira manifestação religiosa do psiquismo humano” (DURAND, 2002, p.142), ou seja, de valorização da consciência.

Ainda direcionando a atenção para a cabeça, pode-se pensar também nas simbologias dos olhos referindo à contemplação e ao julgamento moral. Sendo que os olhos muitas vezes são imaginados como símbolo de consciência, e Durand (2002, p.151-152) afirma também que “olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constatam a mitologia universal e a psicanálise.” Assim sendo, apesar de evidentemente o conceito de superego ser inexistente à época, interessante a presença desse aspecto de julgamento na concepção do olhar de quem ocupa a posição hierárquica superior, como na seguinte afirmação de Durand (2002, p.152): “O *super ego* é, antes de tudo, o olho do Pai e, mais tarde, o olho do rei, o olho de Deus, em virtude da ligação profunda estabelecida no patriarcalismo entre as autoridades paterna e política e o imperativo moral”.

Além de simbolizar poder nos diversos aspectos vistos acima, a cabeça também pode ser associada com o elemento fogo referindo-se ao intelecto e ao pensamento, remetendo a uma intelectualização do cosmos e à divindade como possuindo um aspecto ígneo. Sendo

simbolização que relaciona o fogo com o masculino: “O fogo é chama purificadora, mas também centro genital do lar patriarcal” (DURAND, 2002, p.174).

O isomorfismo do sol uraniano e da visão suscita sempre intenções intelectuais, senão morais: a visão indutora de clarividência e, sobretudo, de retidão moral.

Histórico do autorretrato

O autorretrato surge com alguma força no Cristianismo da Idade Média, dando início a uma tradição coerente do autorretrato mesmo considerando que os artistas nesse período fossem tidos como meros artesãos e escravos, subservientes à vontade de Deus.

Plotino (204-70 d.C.), o último grande filósofo da antiguidade, que trata da estética de modo particular, é que desenvolve no período medieval o autorretrato, como um gênero artístico significante. Fundador da escola Neoplatônica, teve grande influência para os primeiros pensadores cristãos como Santo Agostinho e para a filosofia renascentista. Para Plotino, o autorretrato não é feito baseado na imagem refletida em um espelho, mas no ato de olhar para dentro de si mesmo.

A arte do autorretrato floresceu durante o Renascimento. Pela primeira vez na história sendo produzidos autorretratos naturalísticos e frontais. Com a invenção da tinta a óleo por Jan van Eyck (1390-1441), torna-se mais fácil descrever a luz, a textura e os detalhes em uma pintura. O século XV foi um período de grande evolução de técnicas já antes conhecidas, como a perspectiva de um ponto, de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Giotto.

No final do século XVII os espelhos planos de vidro começam a dominar, e no século XVIII há registros de que os espelhos convexos com a base metálica começaram a ser substituídos por pinturas na decoração das casas. O grande biógrafo Giorgio Vasari (1511-74), em meados do século XVI, descrevia quando os autorretratos eram feitos “*alla sphaera*” (com um espelho convexo, do tamanho de um pires) ou “*allo specchio*” (tanto convexo quanto plano, mas provavelmente em um espelho metálico).

É nesse momento que os pintores entram de fato em contato com a representação do olhar refletido. A auto-observação e a produção da autoimagem foi extremamente reveladora. Em 1500 o individualismo havia nascido, quando os espelhos de cristal de boa qualidade foram inventados, permitindo que as pessoas vissem a si mesmas claramente. A primeira representação de um artista pintando seu próprio autorretrato aparece em um manuscrito francês datado de 1402, escrito pelo autor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), no qual

escreve uma série de biografias em língua latina sobre mulheres famosas (*De mulieribus claris* – 1374).

O pintor Giotto di Bondone (1267-1337) foi o principal precursor do retrato – possivelmente do autorretrato - e da nova linguagem artística no mundo ocidental. “Giotto cuidou com todas as suas forças e decerto com grande distinção a imagem absolutamente individual, a começar pela sua própria, que ele realizou com a ajuda de espelhos” (BURCKHARDT, 2012, p. 57). O pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574) acreditava que Giotto também se incluía em algumas de suas obras encomendadas. Na Europa, autorretratos genuínos eram colecionados e venerados desde o século XVI.

Dante Alighieri (1265-1321) escritor e poeta italiano teve grande importância na arte do autorretrato. Em sua obra, *A Divina Comédia*, não só faz referência a diversos autorretratistas como Giotto (que havia pintado o retrato de Dante), como escreve seus próprios quase autobiográficos poemas de amor e usava frequentemente espelhos como símbolos em seus escritos. É curioso como Giovanni Villani (1276-1348), cronista italiano, descreve que Giotto usaria mais de um espelho para pintar seu autorretrato, e que havia utilizado alguns também para pintar o retrato de Dante. Uma possibilidade é que ele tenha usado vários espelhos também para estudar a incidência da luz no rosto humano, em afrescos de Assis e na Annunziata, em Gaeta e em Pádua espelho convexo.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) é conhecido por ter feito algumas esculturas com seu retrato em bronze nas portas na catedral do Batistério de Florença. Ele havia aprendido a função de ourives, o que o tornou muito mais qualificado que qualquer outro artesão, e por seu talento é considerado o artista de maior sucesso em seu tempo. Ghiberti foi um dos quatro artistas que Leon Battista Alberti (1404-1472) faz referência em seu manuscrito *Della pittura* – e o único a produzir um autorretrato sobre o qual haveria um tratado teórico. Alberti foi o primeiro artista/escritor a escrever sua autobiografia e a primeira pessoa desde a antiguidade a escrever sobre a história da arte – o que o torna tão relevante também para a história do autorretrato.

Fizeram autorretratos, Rafael Sanzio (1483-1520), Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto (1519-1594) Ticiano Vecelli (1477-1576), e Girolamo Mazzola, o Parmigianino (1503-1540). A glorificação à vida dos artistas já era feita por Vasari através das biografias que ele escrevia.

O pintor Rembrandt van Rijn (1606-69) se representava em pinturas, desenhos e gravuras em um total de cerca de 100 registros, durante toda a vida, mostrando suas feições

desde a juventude até a velhice, numa incomparável autobiografia. Pode-se perceber que o autorretrato, no caso de Rembrandt, tem um caráter completamente novo, de uma espécie de confissão. Ele se retrata com diferentes expressões e poses, parece querer mostrar algo de si, de modo íntimo e sincero (GOMBRICH, 1999).

O espanhol Diego Velázquez (1599-1660), que em 1656 pinta o quadro *As Meninas*, em que retrata toda a família real, os criados, o rei, a rainha, e o próprio artista, todos juntos, em seu estúdio. Aí é que ele lança a ideia de um olhar refletido, como se todos os personagens não olhassem para o pintor, Velázquez está também retratado ao lado deles pintando. É como se todos se voltassem ao espectador do quadro, e ao fundo, pode-se ver um espelho onde está o reflexo do rei e da rainha.

No final do século XVII os espelhos planos de vidro começam a dominar, pois anteriormente eram produzidos em pequena escala e conseqüentemente, eram caros. Somente no século XVIII há registros de que os espelhos convexos com a base metálica começaram a ser substituídos por pinturas na decoração das casas.

Já no Renascimento, diferentemente do período medieval na Europa, havia entre os artistas um rebuscamento dos valores da arte clássica, como o uso da perspectiva, uso de cálculos matemáticos em busca da perfeição na representação pictórica, valorização do realismo de cores e formas e o ressurgimento da ideia de individualidade. Albrecht Dürer foi um pintor e gravurista alemão que ficou muito marcado pela frequência com que se representava em séries, e pelo fato de assinar sempre suas obras, o que não era comum entre os artistas da época. Ele se retratava como de modo alegórico, com um caráter icônico como, por exemplo, no quadro em que se fez com a posição, a barba e com as vestes de Cristo (BURCKHARDT, 2012). Dürer é o pintor não italiano mais celebrado e inventivo criador de autorretratos durante a Renascença.

Durante o século XVI não era muito comum se encontrar mulheres retratistas, mas, a partir da edição de 1568 do *Le Vite*, de Vasari, 13 mulheres retratistas são mencionadas, sendo que na edição de 1550 havia apenas uma. Esse fato talvez tenha se dado pela crescente procura pelo gênero. Em 1556, Sofonisba Anguissola (1532-1625), uma famosa artista italiana - conhecida por ser a artista que mais fez autorretratos antes de Rembrandt - chegaria a trabalhar posteriormente para a família real espanhola. Em uma de suas pinturas, ela faz a si mesma segurando um medalhão.

No século XIX, o culto à arte se converte no culto ao artista. Diversos artistas que trabalharam para a corte espanhola fizeram autorretratos para que fossem exibidos juntamente

com os da família real, como o italiano Ticiano Vecelli (1485-1576) e o holandês Anthonis Mor (1517-76). Francisco de Goya (1746-1828) em 1799 produziu sua famosa série de gravuras “*Os caprichos*”, em que fazia uma sátira à sociedade espanhola do século XVIII. Nesta publicação ele colocou na folha de rosto uma gravura com seu próprio autorretrato, com uma expressão enigmática. Esta gravura foi de certo modo inovadora, pois seria um novo tipo de autorretrato, em que o artista finge não olhar para o expectador.

Gustave Courbet (1819-1877) foi pioneiro da arte realista e liderou a Escola Realista francesa. Em 1854, Courbet informou por uma carta a seu patrão de que já havia feito tantos bons autorretratos durante a vida, que alguns diriam que ele teria escrito sua autobiografia. Em 18 de agosto de 1839, o *Institute de France* lançou um novo instrumento para se estudar a natureza, o daguerreótipo, o primeiro equipamento fotográfico que muda tudo e todas formas de representação.

A condição da agora não semelhança entre o autorretrato e o artista se dá nesse contexto de mudança da representação: agora o autorretrato não é mais de caráter fisiológico, mas psicológico. No período em que nascia o modernismo, a autorrepresentação pareceu muito mais reveladora e sincera do que jamais havia sido. Os autorretratos modernistas são como monumentos à subjetividade, fazendo contato direto da arte com os espectadores, apesar de que os pintores os fizessem para si, para ninguém mais. Uma imensa variedade de artistas modernos pintava a si mesmos, os autorretratos possuíam mais um caráter confessional.

Vincent Van Gogh (1853-1890) foi um pintor holandês que pintou a si mesmo mais de 20 vezes, e gradualmente adotou o uso de cores vibrantes, com poucos contrastes de claro escuro e com pinceladas marcadas, estilo que ficou conhecido como neoimpressionismo.

Paul Gauguin (1848-1903) pintor também pós-impressionista e amigo de Van Gogh, em 1889 moldou em argila (mais precisamente grés) um caneco com o formato de sua cabeça. A função da arte estava se ressignificando, e o artista inevitavelmente estimula o expectador a observar sua vida privada e doméstica. Essa mistura da arte e da vida privada é o ponto chave que moldará o autorretrato nos movimentos modernistas.

Paul Cézanne (1839-1906) tratava de se retratar de forma mais sutil. Fez cerca de vinte esboços de autorretratos, totalmente espontâneos e nada meticulosos, diferentes de seus autorretratos em pinturas, nos quais sempre se retratava um pouco preocupado.

Atualmente, por várias partes do mundo, existem artistas que dedicam suas carreiras ao autorretrato. O autorretrato pode ser definido como o gênero típico de nossa sociedade confessional.

2- Madona



As madonas: figuras de Nossa Senhora que ocupam toda a história da arte da pintura, perpetuam a imagem misteriosa do evento de representação ora da Virgem Maria ora da mulher comum, apenas ser humano, e em variados momentos se mesclam e ocorre uma superposição de valores em que podemos reconhecer o mito em sua dinâmica, seguindo a história humana.

Na arte confaloniana, encontramos como um de seus temas favoritos, o rosto dessa mulher que se transforma à medida do tempo. Da suave, doce e branca Virgem Maria com seu filho Jesus, no colo, à negra, esquelética, envelhecida, desnutrida, e até feroz, desdentada madona, em sua dor e desesperança. É o registro de processos e resultados porque passou sua arte, seu tempo, sua vida. São suas experiências e sua construção da forma como representou o mundo.

Nessa imagem que trazemos, de uma de suas últimas madonas, o fogo vermelho por detrás de seu rosto, vai se extinguindo, enquanto o amarelo predomina da moldura, seu entorno, entrando para seu rosto magro, esquelético, recoberto por um manto negro que oprime e o contorna como armadura. Monocromático, usando as cores fortes do preto e amarelo

sobrepujam a expressividade dessa figura mortuária. Seu olhar é negro e sem vida. Suas sobrancelhas cobrem seus olhos como se sustentassem um traço de onde sai um nariz reto e fino, comprimindo o pouco ar desse ser que parece não respirar sequer. Sua pele desidratada, seca, esmaecida, não apresenta mais vincos, sinais de rugas ou expressão de vida passada. Nem nova nem velha. A boca fina, sem lábios, entreaberta com dentes fincados e falhos, é a representação da fome, da sede, da desnutrição e do abandono, é a imagem noturna da desolação. As trevas são sempre caos e ranger de dentes, o inconsciente de um matiz degradado, como uma consciência decaída. Angústia humana diante da temporalidade tem o aspecto do entorpecimento, o tempo em seu mal estar vertiginoso. A representação da descida, da noite sombria do ser.

3 - Crianças brincando



Confaloni tem muitas crianças em sua arte, representadas de formas diferentes, em momentos variados. De crianças pobres, de rua, crianças em seus berços, retratos de crianças, ou crianças abraçadas às mães, e uma serie enorme de crianças brincando. Em todas há uma demonstração muito clara e evidente de imensa ternura, do enlevo e graça com que as envolve, colore, como se ele próprio, brincasse com elas ao pintá-las. Como ele foi para o convento aos dez anos de idade não se tem notícias de como brincava e com quem brincava, o que se sabe é que passou sua adolescência em meio às duas grandes guerras mundiais, de

1914/18, de 1939/45. Confaloni veio para o Brasil em 1950, com 33 anos e nunca falava desse período, nem existia na sua postura, nem na sua arte, nem em seu estado de espírito, sempre alegre, animado, realizador, cooperativo, amigável e de fácil integração.

Escolhemos uma obra dessa série porque me parece a síntese dessa afeição pelo ser em criança, principalmente brincando, como realçar a inocência e ingenuidade da partilha, da integração verdadeira e alegre de todos com todos. O fundo preto da tela realça as cores branco, azul e ocre das suas vestimentas e trazem leveza e alegria na descontração de seus movimentos. Parece que escorregam de uma rampa com os braços abertos e levantados, em plena liberdade e prazer dos jogos infantis. Voam, nesse trajeto de ascensão e leveza para a alegria e o espaço da vida infantil. Em contraste, no primeiro plano, uma menina mais velha talvez, segura afetuosamente uma boneca como se fosse um bebê. Está solenemente de pé se ocupando de sua boneca, seu bebê, como se fosse uma mãe, compenetrada, embalando seu filho. O conjunto dos três forma um esquema, uma ideia de família, quando os filhos estão recolhidos em um espaço das brincadeiras, meninos e menina. Cada imagem, seja ela mítica, literária ou visual, se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõe dos sentimentos e de emoções próprias de uma cultura, assim como de toda experiência individual e coletiva. Trata-se do *Schème*, esquema, uma imagem mítica, como a de uma criança, ou que divide entre intenções diversas na base da organização das imagens em opostos.

Por sua verticalidade e suas características cíclicas, a criança segue para o devaneio progressista, do devir, do equilíbrio vital em constante atividade da criação do ser humano, pela (re)equilíbrio social que ocorre geracionalmente. Em Bachelard a imaginação é um meio para o homem se aliviar, curar-se, assim as imagens dispõem de um coeficiente de equilíbrio, de libertação e de felicidade. Para ele a imaginação é portadora de uma energia moral, de uma orientação do ser a ficar ereto, a opor às forças negativas um querer viver positivo.

Gaston Bachelard na sua *Poética dos sonhos* (1960) coloca a Infância sob o signo dos arquétipos do fogo (o princípio viril: *animus* – sempre do menos profundo) e da água (o princípio feminino: *anima* – sempre do mais profundo) no sentido junguiano. Bachelard vê as crianças como “reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amá-lo e a criá-lo sob a influência da “beleza das primeiras imagens” e das “virtudes dos devaneios (sonhos) primeiros” (BACHELARD, 1984, p. 107), que são, para o autor, a água, o fogo, as árvores e as flores primaveris da Criança.

Carl Gustav Jung e Charles Kérényi tentaram apreender a essência da mitologia a partir dessa figura chave do imaginário humano que é a criança divina. É evidente que há, em toda a criança, uma figura encarnada da origem que reenvia espontaneamente às origens do mundo e ao aparecimento da humanidade, por trazer consigo o mistério da vida nascente que a criança é mítica por essência.

A noção de inconsciente coletivo foi concebida por Jung como um depósito onde se situa a herança e as possibilidades psíquicas da humanidade. Contém a herança espiritual da evolução humana. Pode-se distinguir em princípio o inconsciente pessoal que recolhe todas as aquisições da vida pessoal: o que nós esquecemos, o que recalamos, percepções, pensamento e sentimentos subliminais. Ele concebe a existência de um nível mais antigo, comum a todos os seres humanos, o que significa, portanto, que este tipo de inconsciente, ao contrário do pessoal, contém a herança espiritual da evolução humana.

De acordo com Jung, as imagens arquetípicas, enquanto padrões ou motivos universais são o conteúdo básico das mitologias. Os conteúdos arquetípicos exprimem-se mediante imagens que são, por sua vez, expressas em símbolos, metáforas, mitos e mesmo em ideias, pois, como nos diz Ricoeur, não pode haver simbolismo sem linguagem na medida em que é por seu intermédio que nós atingimos a auréola simbólica mais arcaica (1976, p. 18). A imagem primordial é sempre coletiva, quer dizer comum ao menos a todo um povo ou a toda uma época, como é no caso da criança.

4 - A maternidade



Confaloni, em toda sua obra, evidencia a mulher e a maternidade, que ocupam um lugar muito especial, sejam como Virgem Maria, sejam como Madonas comuns, num santuário. Desde sua primeira Madona em 1936 até a última em 1977, antes de falecer, elas formam em si, um fio condutor, pleno de inspiração e crescimento, pois se transformam cada vez mais humanas, com o passar do tempo, sem perder a aura com a qual surge imaculada, em sua mundinidade santa. Nessa mãezinha com seu filho, vemos a combinação de Nossa Senhora com Jesus no colo, representada por uma mulher negra, de origem humilde, embevecida com a sua missão, nutrir, agasalhar, amar esse ser outro, que olha para o mundo.

O regime noturno vai sempre se empenhar em fundir e harmonizar as duas estruturas do imaginário: a mística (construção de uma harmonia, vontade de união) e a sintética (tempo positivo, movimento cíclico do destino). A queda heroica é transformada em descida e o abismo em taça. Pela expressão do eufemismo, de desdramatizar o conteúdo angustiante de uma expressão simbólica, invertendo seu significado, é uma linguagem ambígua.

O isomorfismo dos símbolos do eufemismo leva as figuras femininas para a profundidade aquática, para o alimento, o plural, a riqueza, a fecundidade. O regime noturno da imagem vai denotar ingenuidade, origem, Essa Virgem Maria escura, de olhar terno e amoroso, debruçada, curvada sobre o filho, ambos com suas auréolas apontando para suas sagradas vidas santificadas, de branco, livres de qualquer ornamentação, apenas inteiros e entregues à devoção primordial da vida. Esse louvor, íntimo, sereno, engrandece a imagem e comove. Sua representação alcança o anseio da humanidade, a confiança de continuar, de que a vida está presente e também o alimento e o seu destino, o futuro. Representa, segundo Durand, o regime Noturno da imagem, do eterno feminino, da nutrição, do lugar de refúgio e consolo, do estar no colo, entre os braços da rainha Mãe das águas profundas. Uma deusa-mãe é uma deusa, por vezes associada à Mãe Terra; é representada como uma deusa geradora da vida, da natureza, das águas, fertilidade e cultura; geralmente sendo a generosa personificação da Terra. São criadoras do Universo, geram a vida, a cultura, a agricultura, a linguagem e a escrita, resultando numa complexa estrutura teológica. Desde o início dos tempos, o local sagrado mais antigo é o lugar onde a mulher dá a luz. O termo Grande Mãe, *Magna Mater*, pressupõe a existência de uma consciência altamente desenvolvida, pode representar uma reunião de símbolos sejam eles uma pedra, uma árvore, um lago, uma fruta ou um animal.

O feminino é o ventre vaso, tanto como mulher quanto como terra. As imagens simbólicas do inconsciente são a fonte criativa do espírito humano, em todas as suas

realizações. Têm sua origem no símbolo, a religião, o rito e o culto, a arte e os costumes também nascem neles, conforme Jung. O símbolo indica, sugere e estimula, envolve o sentimento, a intuição e a sensação. Tudo aquilo que um conteúdo arquetípico exprime é, antes de mais nada, uma figura de linguagem. Esta linguagem figurativa é a linguagem dos símbolos, a linguagem original do inconsciente e da humanidade (NEUMANN, 1999, p. 28).

“São muito frequentes nas diversas mitologias, as Grandes Mães aquáticas presentes nas cavidades da terra e das fontes. Dai decorre os isomorfismos mãe, matéria, terra, mãe terra, pátria, pátria mãe. As águas seriam, pois as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens” (PITTA, 2002, p, 31).

III - ALQUIMIA DAS TELAS DE CONFALONI

Confaloni é aurum nostrum,
símbolo da alma iluminada, ouro puro.

Com relação à alquimia, ela não apenas simboliza o regime noturno pelos aspectos de descida e de intimidade que representa, mas também veicula significações ascensionais relativos ao regime diurno do imaginário, como bem explicita Durand, caracterizando a alquimia como um saber e uma prática que lida com ambas simbologias de modo integrado: A sublimação alquímica, realizando totalmente uma completa filosofia do ciclo, acede assim a uma simbólica ascensional que, ultrapassando as premissas involutivas (...), faz da alquimia uma simbólica completa, funcionando nos dois regimes, diurno e noturno (DURAND, 2002, p. 228).

3.1 O SAGRADO E O PROFANO

“Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés, tira as sandálias de teus pés porque o lugar onde te encontras é uma terra Santa”.
(Êxodo, 3:5)

Para nos aproximarmos do espaço filosófico religioso da primeira formação de Confaloni, que iniciou sua vida religiosa a partir de sua mudança para o convento aos dez anos de idade, tendo seguido e observado os preceitos da Igreja por toda sua vida, através da Congregação Dominicana, dialogaremos com o filósofo e pesquisador romeno Mircea Eliade nas obras “*O Sagrado e o profano*” (2001), “*O Tratado de História das religiões*” (2002), “*Imagens e símbolos*” (2002), assim como em outros títulos que também serão utilizados para refletirmos sobre as dimensões e as diferenças da experiência religiosa e da experiência profana.

Segundo Mircea Eliade (2001), o Sagrado e o profano são dois modos de ser no mundo, são duas situações assumidas pelo homem ao longo de sua história, evidenciadas pela diferença essencial entre as suas linguagens e das dimensões específicas das suas experiências. Como o tema é muito vasto e intenso, foram selecionadas algumas situações sócio religiosas consideradas importantes para sinalizar um começo de compreensão do

homo religiosus, principalmente dentro do Cristianismo em razão da opção do Frei Nazareno Confaloni, sujeito deste estudo.

É apenas uma introdução porque compreender seu universo espiritual demanda estudo muito mais aprofundado do conhecimento geral da humanidade. Consideramos também que a maior parte dos costumes do homem religioso das sociedades primitivas e das civilizações arcaicas desapareceu na história, mesmo tendo contribuído em tudo que nos tornamos hoje. O homem religioso apresenta um modo de existência específica no mundo e, apesar de variado número de formas histórico-religiosas, esse modo específico é diferenciado e reconhecível.

Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade.

Os deuses criaram o homem e o Mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semi-divinas estão conservadas nos mitos. Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses, quer dizer, no real e no significativo (ELIADE, 2001, p.95). Ao contrário do homem a religioso que nega a transcendência, aceita a relatividade da “realidade”, e chega até a duvidar do sentido da existência.

Diferente do profano, o sagrado se revela pela hierofania. O sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais, é a revelação de uma realidade absoluta, que não pertence ao nosso mundo. Um objeto é sagrado quando se torna outra coisa, ganha um sentido, um valor, mas continua a ser um objeto porque continua a participar do mundo a que pertence. Para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é susceptível de revelar-se como sacralidade.

O cosmo inteiro, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania, pois o espaço não é homogêneo, é uma experiência primordial, que corresponde a uma “fundação do mundo,” é ela que apresenta o “ponto fixo” o eixo central de toda sua orientação futura. Ela funda ontologicamente o mundo, revela um “ponto fixo”, absoluto, “um centro”. O homem religioso possui essa orientação prévia, esse centro, esse ponto com o qual dá início a atitudes e ações em toda sua vida. Para viver no mundo é preciso fundá-lo e nenhum mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta para ele, a obtenção de um ponto fixo, o centro, equivale à criação do mundo, o viver real.

A experiência pelo espaço para o não religioso, daquele que recusa a sacralidade do mundo, é o que assume unicamente uma existência profana ao manter a homogeneidade, a relatividade do espaço, ele não goza de um estatuto ontológico único do espaço, o seu “ponto fixo” aparece e desaparece segundo as necessidades diárias, é um mundo fragmentado. A dessacralização caracteriza a experiência total do homem não religioso das sociedades modernas, que sente dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas que ainda convivia com as mitologias da criação do mundo.

O templo se constitui em uma abertura para o alto como uma porta que torna possível a comunicação com Deus. Transpor a porta que se abre para o interior de uma Igreja significa de fato uma solução de continuidade, onde se dá a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido.

O Templo não é somente uma *imago mundi*, mas também a reprodução terrestre de um modelo transcendente, cópia de um arquétipo celeste. A existência do mundo só podia acontecer em contato com o céu. Todo aperfeiçoamento depende de uma imagem para se espelhar, um modelo, um ideal para que as transformações do mundo possam se realizar. O espaço sagrado se constrói pelos rituais em que se reproduz e se consagra a obra de Deus. Onde o homem religioso se instala e o transforma simbolicamente em cosmos, pela cosmogonia que é o modelo exemplar da criação do universo pelos deuses, é o ato divino da criação.

Para o Homem religioso o mundo todo é um mundo sagrado, o que fixa os limites e assim estabelece a ordem cósmica. Quando tudo que não é nosso mundo não é ainda um mundo, é desconhecido, é caos, ele não se faz nosso território senão criando-o de novo, consagrando-o. Para o homem religioso não se pode viver sem uma abertura para o transcendente. Não se pode viver no caos. Situar-se num lugar, organizá-lo, é ação que pressupõe uma escolha existencial, a escolha do Universo que está pronto a assumir ao criá-lo, a partir de um “centro”.

A cosmogonia, essa dimensão sagrada da existência no mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência as suas ferramentas, o seu trabalho, a cidade, a casa, tudo é consagrado a criar algo semelhante ao que Deus havia criado. A vida tem sacramentos, o que não fosse sacralizado, não agregasse valor, não deveria ser feito. Sua vida era toda pautada pelo sagrado. Todos os atos da vida eram

consagrados, é a consagração da sua vida a algo maior. Ele agrega valor, ajuda a natureza a criar o mundo.

O ponto que se ilumina através do sagrado passa a ser um eixo, um centro, uma referência com a finalidade de se tornar uma ponte para o sagrado. O sagrado é a função de dar sentido, é ponte para o céu. O sagrado está saturado de ser. É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder.

Um precipício separa as duas modalidades de experiência – sagrada e profana – lendo se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou às diversas experiências religiosas do Tempo, ou às relações do homem religioso com a Natureza e o mundo dos utensílios, ou à consagração da própria vida humana, à sacralidade de que podem ser carregadas suas funções vitais (alimentação, sexualidade, trabalho etc.). Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos. O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão. Esse comportamento verifica se em todos os planos da sua existência, mas é evidente no desejo do homem religioso de mover se unicamente num mundo santificado, quer dizer, num espaço sagrado. É por essa razão que se tem técnicas de construção do espaço sagrado.

O ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses, é como ele consegue consagrá-lo. Pois o “mundo” todo é, para o homem religioso, um “mundo sagrado”. No lugar santo, na casa cultural, na cidade, no “Mundo” podemos encontrar por toda a parte o simbolismo do Centro do Mundo, e é ele que, na maior parte dos casos, nos permite entender o comportamento religioso em relação ao “espaço em que se vive” o “verdadeiro mundo” se encontra sempre no “meio”, no “Centro”. Segundo Mircea Eliade (2001, p. 72) a profunda nostalgia do homem religioso é habitar um “mundo divino”, ter uma casa semelhante à “casa dos deuses”, tal qual foi representada mais tarde nos templos e santuários. Ele exprime o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador. É a experiência do Tempo sagrado que permitirá ao homem religioso encontrar periodicamente o Cosmos tal como era in princípio, no instante mítico da Criação. Tal como o espaço, o Tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo.

Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo existe uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar”, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado. Surpreende-nos em primeiro lugar uma diferença essencial entre essas duas qualidades de Tempo: o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente.

Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “nos primórdios”. Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência, “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas gestas, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa a primeira aparição do Tempo sagrado, tal qual ela se efetuou *ab origine, in no tempore*. Pois esse Tempo sagrado no qual se desenrola a festa não existia antes das gestas divinas comemoradas pela festa. Ao criarem as diferentes realidades que constituem hoje o Mundo, os Deuses, fundaram igualmente o Tempo sagrado, visto que o Tempo contemporâneo de uma criação era necessariamente santificado pela presença e atividades divinas.

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, dos quais o mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Para o homem religioso, a duração temporal profana pode ser “parada” periodicamente pela inserção, por meio dos ritos, de um Tempo sagrado, não histórico (no sentido de que não pertence ao presente histórico). Tal como uma igreja constitui uma rotura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o serviço religioso que se realiza no seu interior marca uma rotura na duração temporal profana: já não é o Tempo histórico atual que é presente – o tempo que é vivido, por exemplo, nas ruas vizinhas,

mas o Tempo em que se desenrolou a existência histórica de Jesus Cristo, o tempo santificado por sua pregação, por sua paixão, por sua morte e ressurreição. Em relação às outras religiões, o cristianismo inovou a experiência e o conceito do Tempo litúrgico ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo.

A liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do Filho de Deus. O Tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito. É sobretudo, essa concepção arcaica do Tempo mítico que interessa. O Tempo sagrado, mítico, funda igualmente o Tempo existencial, histórico, pois é o seu modelo exemplar. Em suma, graças aos seres divinos ou semi-divinos é que tudo veio à existência. A “origem” das realidades e da própria Vida é religiosa. É ao mesmo tempo sede do sagrado e nostalgia do Ser.

Mito

Por todos os seus comportamentos, o homem religioso proclama que só acredita no Ser e que sua participação no Ser lhe é afixada pela revelação primordial da qual ele é o guardião. A soma das revelações primordiais é constituída por seus mitos. Mito é modelo exemplar (ELIADE, 2002, p. 84). O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas gestas constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é, pois, a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou ab origine. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta.

“É assim porque foi dito que é assim”, declaram os esquimós netsilik a fim de justificar a validade de sua história sagrada e suas tradições religiosas. O mito proclama a aparição de uma nova “situação” cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma “criação”: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu

realmente, do que se manifestou plenamente. É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar.

Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é, pois, uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal. Quanto mais o homem é religioso tanto mais dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações. Em outras palavras, quanto mais é religioso tanto mais se insere no real e menos se arrisca a perder se em ações não exemplares, “subjetivas” e, em resumo, aberrantes. Este é um aspecto do mito que convém sublinhar: o mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo. Por esta razão, entre muitos primitivos, os mitos não podem ser recitados indiferentemente em qualquer lugar e época, mas apenas durante as estações ritualmente mais ricas (outono, inverno) ou no intervalo das cerimônias religiosas – numa palavra, num lapso de tempo sagrado. É a irrupção do sagrado no mundo, irrupção contada pelo mito, que funda realmente o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: Como uma coisa nasceu, revela se a irrupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real. Por outro lado, sendo toda criação uma obra divina, e, portanto, irrupção do sagrado, representa igualmente uma irrupção de energia criadora no Mundo.

Toda criação brota de uma plenitude. Os deuses criam por um excesso de poder, por um transbordar de energia. A criação faz-se por um acréscimo de substância ontológica. É por isso que o mito que conta essa ontofania sagrada, a manifestação vitoriosa de uma plenitude de ser, torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas: só ele revela o real, o superabundante, o eficaz. “Devemos fazer o que os deuses fizeram no começo”, A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar (ELIADE, 2002, p. 52).

O homem religioso não é dado: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos. Estes modelos, como dissemos, são conservados pelos mitos, pela história das gestas divinas. Por conseguinte, o homem religioso também se considera feito pela História, tal qual o homem profano. Para o cristão o Tempo começa de novo com o nascimento do Cristo, porque a encarnação funda uma nova situação do homem no Cosmos. A História se revela como uma nova dimensão da presença de Deus no mundo. A História volta a ser a História sagrada – tal como foi concebida, dentro de uma perspectiva mítica, nas religiões primitivas e arcaicas. O cristianismo conduz a uma teologia e não a uma filosofia da História, pois as intervenções de Deus na história, e sobretudo, a Encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo, tem uma finalidade trans histórica – a salvação do homem.

O simbolismo cósmico junta um novo valor a um objeto ou uma ação, sem com isso prejudicar seus valores próprios e imediatos. Uma existência “aberta” para o Mundo não é uma existência inconsciente, enterrada na Natureza, Toda existência cósmica está predestinada à “passagem”: o homem passa da pré-vida à vida e finalmente à morte, tal como o Antepassado mítico passou da preexistência à existência e o Sol das trevas à luz. Os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. A existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, de iniciações sucessivas.

O conhecimento sagrado e, por extensão, a sabedoria são concebidos como o fruto de uma iniciação. O nascimento iniciático implicava a morte para a existência profana. O simbolismo do segundo nascimento ou da geração como acesso à espiritualidade foi retomado e valorizado pelo cristianismo, traz-se o tema da geração para falar do nascimento a uma vida superior, a vida do espírito. Um exemplo nos permitirá perceber melhor as diferenças entre as duas categorias de experiência. A atividade inconsciente do homem moderno não cessa de lhe apresentar inúmeros símbolos, e cada um tem uma certa mensagem a transmitir, uma certa missão a desempenhar, tendo em vista assegurar o equilíbrio da psique ou restabelecê-lo. Conforme vimos, o símbolo não somente torna o Mundo “aberto”, mas também ajuda o homem religioso a se abrir para o geral e alcançar o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo.

O inconsciente oferece-lhe soluções para as dificuldades de sua própria existência e, neste sentido, desempenha o papel da religião, pois, antes de tornar-se uma existência criadora de valores, a religião assegura-lhe a integridade. De certo ponto de vista, quase se poderia dizer que, entre os modernos que se proclamam religiosos, a religião e a mitologia estão “ocultas” nas trevas de seu inconsciente – o que significa também que as possibilidades de reintegrar uma experiência religiosa da vida jazem, nesses seres, muito profundamente neles próprios.

De uma perspectiva cristã, poder-se-ia dizer igualmente que a não religião equivale a uma nova “queda” do homem: o homem religioso teria perdido a capacidade de viver conscientemente a religião e, portanto, de compreendê-la e assumi-la; mas, no mais profundo de seu ser, ele guarda ainda a recordação dela, da mesma maneira que, depois da primeira “queda”, e embora espiritualmente cego, seu antepassado, o Homem primordial, conservou inteligência suficiente para lhe permitir reencontrar os traços de Deus visíveis no Mundo. Depois da primeira “queda”, a religiosidade caiu ao nível da consciência dilacerada; depois da segunda, caiu ainda mais profundamente, no mais fundo do inconsciente: foi “esquecida”.

3.2 A FAMÍLIA SAGRADA DE FREI N. CONFALONIA E A FUGA PARA O EGITO

Durand - memória temporalidade – imaginação simbólica

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, é o imaginário. O valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é no psiquismo humano a experiência da abertura, a experiência da novidade (PITTA, 2005, p. 16). Durand salienta que, [...] longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância (2002, p. 402). Estamos nos propondo evocar imagens por meio da contemplação do passado com uma atualização presente: contemplação de uma época vivida, narração de uma história que tem suas marcas na memória afetiva e estabelece articulações simbólicas. Estamos interessados na atividade da imaginação simbólica, pois o símbolo traz à cena a realidade imediata, suscitando o que estava ausente.

A memória carrega os vestígios que subsidiam a atualização do imaginário e permitem que as situações imaginárias, por meio das ações simbólicas praticadas pelos indivíduos, convertam arquétipos em mitos e os materializem nas situações vividas no cotidiano. A ideia é colocar em cena as narrativas que expressam a memória afetiva e o imaginário em relação à história criada pela imagem da Sagrada Família, à Santa Ceia, à Virgem Maria, e à fuga para o Egito, referências fundamentais, estruturantes, encontradas em variados momentos da obra confaloniana.

Sagrada Família:

É a devoção à família de Jesus de Nazaré composta por Jesus, Maria e José. A sua festa é celebrada no primeiro domingo após o Natal. A devoção à Sagrada Família começou a ter grande popularidade no século XVII, quando os cristãos começaram a prestar atenção ao fato de que Jesus, o Filho de Deus, desceu do céu e se fez homem dentro de uma família. Ele nasceu numa família comum. Seus pais eram pessoas comuns, simples, trabalhadores, como tantas famílias espalhadas pelo mundo.

Maria, uma dona de casa, José um carpinteiro e Jesus, um filho exemplar e obediente. Uma família feliz e simples. Depois que os cristãos descobriram esta riqueza maravilhosa, a devoção foi se propagando com velocidade pela Europa e, mais tarde, pelo continente americano, tanto do Norte quanto do sul. A festa da Sagrada Família foi instituída pelo **papa Leão XIII**, em 1883 e foi estendida pelo papa Bento XV a toda a Igreja. Toda família é chamada a imitar as virtudes da Sagrada Família. Ela vive por Deus e para Deus, é a própria escola de todas as virtudes.

O Papa Leão XIII escreveu: Os pais de família têm em **São José** um modelo admirável de vigilância e solicitude paterna; as mães podem admirar na Virgem Santíssima um exemplo insigne de amor, de respeito e de submissão; os filhos têm em Jesus, submisso a seus pais, um exemplo divino de obediência.

As cenas da Sagrada Família são das mais representadas nas artes, principalmente na pintura com as cenas da natividade e da fuga para o Egito. A devoção se espalhou pelo mundo inteiro, pois **Maria Santíssima** e **São José** são os maiores exemplos de união, obediência e temor a Deus. O papa Leão XIII disse: Quando Jesus, Maria e José são invocados em casa, é propícia a manutenção da caridade na família através do seu exemplo e trato celestial; assim, a prática da virtude é incitada; e, desse modo, as dificuldades que por toda parte querem atormentar a raça humana, serão mitigadas e tornadas mais fáceis de suportar.

Maria Santíssima, como mulher temente a Deus, sempre disse Sim: Eis aqui a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a sua palavra (Lc 1,38). Acompanhando seu Filho por toda a história da nossa Salvação. Viveu toda a sua vida dedicada a Jesus, ajudando a prepará-lo para tudo o que tinha que viver e sofrer. Estava presente no primeiro milagre nas Bodas de Canaã, onde deu uma recomendação que serve para todo cristão: fazei tudo o que Ele vos disser.

Maria estava presente no início da Igreja, após a Ascensão de Jesus e continua até os dias de hoje, levando todos para o **Sagrado Coração de Jesus**. Maria disse em Fátima que quer a Salvação de todos. Maria guardava tudo em seu coração, e Jesus crescia em sabedoria e graça, diante de Deus e dos homens (Lc 2.41-52).

São José na Sagrada Família, Homem justo, conforme Mateus 1:19, pai e esposo fiel, carpinteiro, trabalhador, obediente aos pedidos e ordens de Deus. Um Anjo apareceu a São José e disse: José, filho de Davi, não temas receber Maria por tua mulher, porque o que dela vai nascer é obra do Espírito Santo de Deus (Mt 1,20).

Foi sempre o defensor de Maria e Jesus, e com o trabalho simples de carpinteiro dava sustento para a Sagrada Família. Quando Herodes quis matar Jesus, José recebeu uma ordem de Deus para fugir para o Egito para proteger Jesus, e ele obedeceu. Trabalhador, humilde, santo, escolhido por Deus para o maior compromisso de todos, que foi dar sustento para a Sagrada Família.

Jesus Cristo na Sagrada Família, O Filho de Deus, o Verbo Eterno que se fez carne e habitou entre nós. A prova maior do amor de Deus por nós, como diz **São Paulo**: Ele aniquilou-se a si mesmo deixando sua condição divina e assumindo a condição humana.

Jesus viveu uma vida comum, ordinária e oculta até se manifestar ao mundo. Ele viveu como filho, humano. Precisou da ternura, do cuidado e do carinho de seus pais. Durante a maior parte de sua vida terrena, Jesus viveu numa família humana comum, a Sagrada Família de Nazaré.

A imagem de S José, Maria e o menino Jesus, a reverência, a aceitação, a dignidade, os animais em volta, os afazeres por fazer, os caminhos a caminhar continuam presentes na memória afetiva, vivos, símbolo de um tempo, imagem de uma época. Bacia semântica que guia o trajeto antropológico. As imagens fazem parte do cotidiano e da realidade vivenciada, e o imaginário é o que dá forma a essas construções mostrando como são importantes em nossas vidas.

1- Embalando o menino Jesus

O tema da Família Sagrada foi muitas vezes repetido por Confaloni. A forma como ele retratava a família, a criança, a mulher e o homem comuns, representantes dessa Família Sagrada era diversificada, mas com um alinhamento confessadamente transparente e similar. Em todos, uma forte dose de emoção e sentimento. Fosse na delicadeza do gesto, das poucas cores utilizadas, em tons diminuídos, baixos esmaecidos, fosse na leveza da temática, mesmo em se tratando da história bíblica, a qual todos católicos, temos conhecimento.

Como nessa tela, em que a cena familiar de N. Senhora embalando seu bebê Jesus em seu colo e São José, às suas costas, acariciando mãe e filho.

2-A fuga do Egito

A imagem descreve bem a noite densa e escura por onde entram os refugiados. Sobre um cavalo esgotado, temos Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços e São José à frente deles, como o condutor dessa missão. Os três personagens e o cavalo são longilíneos, ocupam o centro da tela, atraem toda atenção para o clima tenso, a atmosfera de incerteza que é evidente. O artista consegue alcançar muito bem seus objetivos, pois a paralisia daquele momento de angústia faz parar também o olhar de quem vê.

As poucas cores utilizadas, com grande maestria, asseguram a densidade da cena. Um azul esbranquiçado pelo luar sobre a neve, surge da noite negra e silenciosa se expandindo e envolvendo os personagens nessa atmosfera de frio, abandono e deserção.

Somente a luz do céu orienta esse caminho de vento, de neve, de frio, iluminando e protegendo-os com a esperança de vida. O cenário é árido, desolado como os personagens. Esta é a imagem dos refugiados, assustados no deserto, a caminho do Egito.

O destaque do branco forte, vivo do manto de N. Senhora dá ao centro da tela uma luz especialíssima e um brilho que compõe todos os elementos, até mesmo de S. José que ocupa o primeiro plano e aparece de corpo inteiro.

O homem e o cavalo se sobressaem com os tons ocres e suave marrom como que esvaecidos e esgotados na condução desse percurso.

O pai, descalço, como se desvestido, apreensivo, tenso, olhar ao longe, encontra somente à noite com sua escuridão como esconderijo. Ao lado, o cavalo, magro, esfomeado, visivelmente esgotado, com peso de Nossa Senhora que traz seu filho, Jesus em seus braços.

É como, se nesse momento se encontrassem numa pausa dessa jornada. O caminho do desconhecido, o que se abre pela neve fria, nesse trajeto sem volta. O cavalo muito cansado,

parado, espera o comando. Na cena o tempo para, o silêncio ecoa, é a distância do mundo habitual, do passado que ficou para trás.

A fuga para o Egito de São José, Nossa Senhora e o menino Jesus é a única estrada, o único espaço possível para a distância, a possibilidade de salvação.

Haverá descanso para esse cansaço? Haverá comida para essa fome? Haverá consolo para os refugiados e perseguidos? Onde terminará essa fuga?

Em Confaloni encontramos a Família Sagrada em seu trajeto histórico percorrendo o trágico caminho até a crucificação de Cristo. São várias obras, desse tema, com carga emocional muito forte.

Sempre que contamos nossas experiências e histórias as incorporamos à nossa memória que também são incorporadas ao acervo do outro, assim como são incorporadas ao nosso acervo, as que ouvimos de outros. Dessa forma a vida vivida se transforma em narrativa e as memórias vão se constituindo em saberes, fazeres, formando sentido à medida que vão sendo acessados a elementos de concreção. A memória pode ser ativada. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento daí a importância de criar arquivos, festas de aniversário, celebrações, elogios fúnebres, atas, para que a história se apodere deles, transformando-os e possamos retornar a eles, revê-los, recontá-los também de outra forma. Esses são espaços essenciais para recobrar a identidade individual e coletiva.

Para Durand longe de estar do lado do tempo, a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino. É essa lembrança enraizada no mais profundo e no mais longínquo do nosso ser que motiva todas as nossas representações para fazer ressurgir em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa esperança essencial (2002, p. 403).

A memória afetiva, composta por experiências emocionais e afetivas é onde o sentimento pode renascer através de uma lembrança. É o imaginário e a memória afetiva que juntos entrelaçam, aproximam e dão vínculos a esses fios distantes, antes vividos e que no presente, ganham novos sentidos. Essa rede de imagens formada com novo sentido produzido na relação entre elas, ativando imagens semanticamente atuais, pode liberar gestos ou símbolos do presente e se transformar em realização.

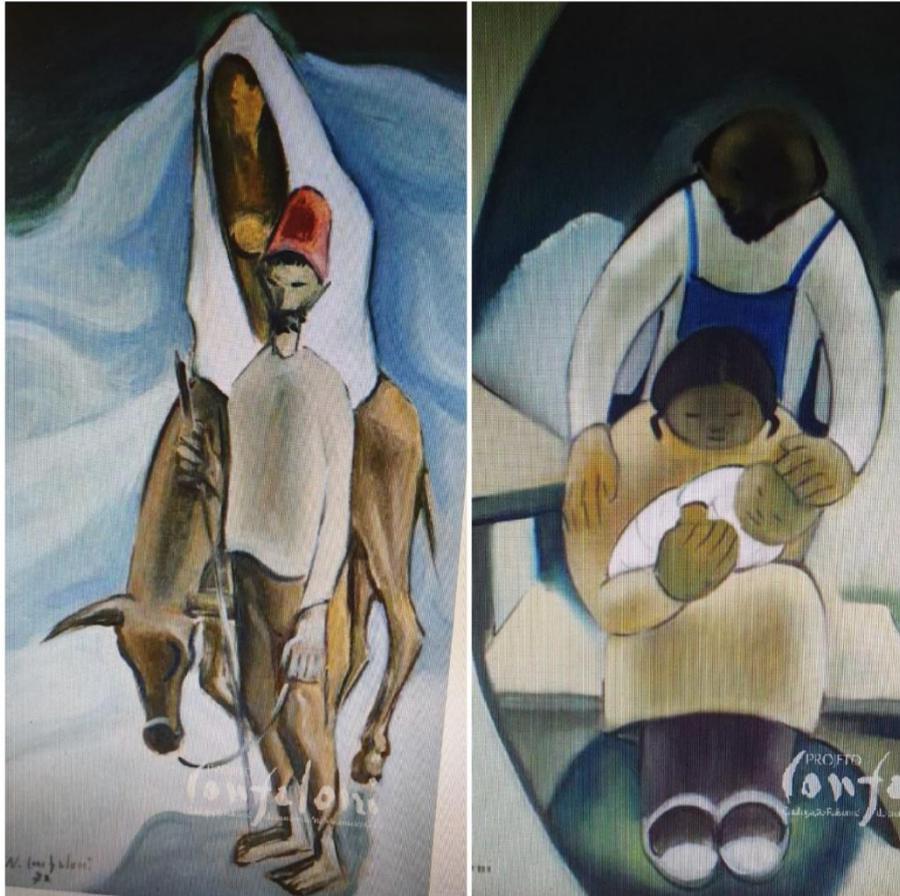
O ser humano imagina e atribui significado às coisas, e é a partir do imaginário que vai formando as suas ações no cotidiano. O imaginário é uma instância mediadora e organizadora das experiências humanas. A função da mente, a imaginação, exerce a faculdade

de dar sentido ao mundo, e o raciocínio permite analisar, assim como compreender os fatos e a relação existente entre eles.

Em *A imaginação simbólica* (1988), Durand nos esclarece que há duas formas de representar o mundo: imaginação direta e imaginação indireta. Aquela diz respeito a uma imaginação reprodutora, tal como a coisa aparece em nossa mente, evocando objetos conhecidos de vivências passadas. A indireta diz respeito à imaginação criadora, ao devaneio, às fantasias e à criação de outras imagens. Assim, as imagens que se formam são sempre cheias de sentido.

O imaginário coloca o homem em relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Entre os fatos históricos e as tradições, há uma aura que mobiliza o presente em função dos simbolismos e imagens do passado. Consideramos, assim, o imaginário como potência, que faz equilíbrio entre mito e história e dá um senso comum a ser partilhado. Há um reservatório semântico do imaginário potencializador do cotidiano no qual cada indivíduo está enraizado com sua bio história pessoal que o diferencia e o faz expandir-se e a renovar-se por meio de processos de simbolização integrando-o à totalidade de mundo.

O sentido se dá no imaginário, tornando o símbolo ou a imagem singular. Logo, o imaginário é estrutural e estruturante da realidade, do nosso cotidiano. Propicia uma vinculação imaginária de um tempo: permite a comunhão, fomenta o pertencimento, os sentimentos comuns. A memória está entre as versões da história e do imaginário em relação a um fato ou um período, em que este cobre aquela com um véu de apropriações pessoais. O símbolo pensado, evocado, sentido, expresso está sempre ligado a um sentido através das redes de significações que cada um associa ao seu cotidiano. Para conhecer a aura imaginal que congrega um lugar ou um período histórico, precisamos rever os símbolos e conhecer também a ética da estética desse local. A memória afetiva é o resgate de uma imagem e de sensações que formam o retrato de espaço-tempo que se atualiza por imagens, por histórias individuais, mas sentidas coletivamente e que podem se tornar experiências comunicáveis.



Que sensações perduram na memória das pessoas e se constituem como elementos que suscitam o imaginário partilhado pelos seguidores da religião católica ou fora dela? Como compreender suas simbologias, complexidade e articulações com o cotidiano das pessoas que o vivenciaram e ainda o experimentam por meio de lembranças. Ancoradas na razão sensível (MAFFESOLI, 2005): gestos, olhares, silêncios, suspiros, cheiros e sons expressam os movimentos do cotidiano e nos auxiliam a entender o que, pelas vias do imaginário, chamamos de trajeto antropológico (DURAND, 2012, p. 41). Ou seja, é uma tentativa de expressar a apropriação simbólica significativa deste espaço-tempo via imagens, cujos sentidos e memórias desencadeiam um tipo de socialidade, um sentido de pertencimento. O símbolo faz suscitar sentidos de uma realidade possível por meio de imagens. O imaginário faz parte da condição de existir, e os símbolos permitem a interpretação e análise das imagens e das metáforas do imaginário. Na dinâmica de imaginar e imaginar-se, vamos construindo narrativas de conhecimento, de realidade e de memória podemos abrir a caixa do imaginário, como intuito de perceber quais afetos as imagens provocam e de que maneira formam a ambiência simbólica do imaginário do artista. Nossa intenção é recuperar imgeticamente

cenar que, presentes no imaginário, remetem a uma história e a um tempo. Via memória, as imagens de um passado, percebemos os principais mitemas que ali percorrem: a sagrada família, as figuras de Cristo na cruz, pobres, homens em suas posturas de dor, esgotamento, as mulheres, as crianças, os animais. Em termos arquetípicos, a maternidade, a infância, o sofrimento, a velhice. Os membros de uma sociedade vistos de forma sagrada, como organizadores do cotidiano.

A recorrência dessas passagens de memória nos permite reforçar a rede semântica acerca do imaginário sobre a nossa realidade. Percebemos, assim, o caráter mediador na função simbólica, pois, a partir do mitema formado pelas imagens derivaram-se narrativas, lembranças, afetos e saudades, formando a memória afetiva. Diz-nos Wunenburger que “o imaginário serve para dotar os homens de memória fornecendo-lhes relatos que sintetizam e reconstróem o passado e justificam o presente” (2007, p. 63). Podemos perceber também um elo que contempla um tempo passado, que cria vínculo como diria Maffesoli (2005). Este tempo é passível de ser revisitado pela lembrança e pela capacidade de imaginar-se novamente vivenciando aquelas situações. Um símbolo, a madona, Cristo na Cruz, a mãe com seu filho, a criança brincando, os olhares amorosos entre os amigos trazem à cena recorrências simbólicas que mobilizavam a vida, pois, ao rememorar aquele tempo, não é a coisa(o em si), mas a forma como se carrega imaginalmente seu sentido e a possibilidade de partilhá-lo. Há a identificação de uma “poética do imaginário” a partir da memória afetiva. No presente, seres comuns no cotidiano fazem ligação com o passado, mas se mantém vivo, sensível tal como descreve Husserl (1964, p. 37 apud RICOEUR, 2007, p. 50). A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenar, censura ou projeções.

A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, há tantas memórias quanto grupos existem; ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. Perceber os diversos caminhos que as memórias percorriam para narrar suas experiências e sensações nos leva a

entender a necessidade de interpretar como são elaboradas, a partir do seu local de nascimento, formação e trabalho. Confaloni ao colocar no centro a Sagrada família, fala da sua própria, e ele próprio é o Cristo, e o homem curvado pelo cansaço do trabalho, e também aquele outro que parte como retirante, sendo ele um imigrante, longe do seu lar. É ele também a criança que ri, como aquela faminta e abandonada. E também a paisagem e o animal, ele é sua obra, a sua obra é ele. Como nos apresenta Maffesoli, “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (2005, p. 76). É o imaginário que permite (e provoca) a relação do eu com o mundo. Pela imagem da sagrada família, podemos perceber uma aura coletiva, um imaginário que povoa as nossas vidas.

3.3 ALQUIMIA

A alquimia é a transformação da consciência. “Quem não se faz igual a Deus não percebe Deus, pois o igual é conhecido pelo igual. Salte, livre de tudo o que é físico, e cresça, tão vasto quanto essa imensurável vastidão. Vá além do tempo e se torne eterno
(Mitchell Stephen em Enlightened mind)

A alquimia compreende a existência humana como uma existência privilegiada em relação às outras, pois nela o homem não somente é feito à imagem e semelhança de Deus como é modelo ou paradigma para a criação e modelagem do mundo. Esse privilégio do homem em relação aos outros componentes da natureza é tema recorrente no universo mítico, como podemos perceber na mitologia grega e na mitologia judaico-cristã, basilares na construção da mentalidade, seja ela racional, imaginária, ocidental.

A alquimia era conhecida como Arte Real e seus praticantes, chamados, artistas. Alquimia, ciência hermética, ciência da mente, ciência e arte, mitologia é muito mais do que a mera transformação de chumbo em ouro, transmutação da matéria, para uns é arte para outros é ciência sagrada. Alquimia é o arquétipo da mudança, cujas energias perpetuam tudo o que é consciente e inconsciente, miniatura e macroscópica, espiritual e físico, para seguir um curso evolutivo acelerado até uma forma superior e total, Dr Thom F Cavalli, em “Psicologia alquímica.

No livro *Alchemy*, a historiadora Gilchrist escreveu: “A alquimia oficial é uma disciplina que envolve trabalho físico, psicológico e espiritual. Se qualquer desses elementos for retirado do contexto para representar sozinho a tradição alquímica, a totalidade e o

verdadeiro espírito da alquimia estarão perdidos”. A alquimia é o conceito de que tudo está vivo. Ela sugere a presença de “uma única consciência”, que permeia o ser e todas as coisas conhecida como Deus, Mente Universal, Grande Espírito, ela anima toda matéria e traz o mundo à vida, é a alma do mundo, *Anima mundi*. Portanto, é axiomático que toda vida seja sagrada. Que o mundo é um lugar sagrado para todas as criaturas vivas e toda a vida está interligada. Ela é um sistema em que cada parte depende, até certo ponto, de todas outras partes. Está além do tempo, do espaço e da razão.

Jung identificou esse fenômeno como Sincronicidade, a ocorrência de acontecimentos sem causa identificável com efeito de ligar as circunstâncias de maneira significativa, o que chamamos coincidência e nosso intelecto não é capaz de pensar ou de explicar. Que pela Facilitação se chega a adaptação que significa suspender a visão objetiva da realidade e alterar a mente para que ela fique de acordo com os poderes do céu e da terra. A função do adepto é se juntar à natureza para facilitar o curso das coisas, imitando o criador, atuando como cocriadores da nossa evolução através do uso da imaginação extraordinária e do coração.

A alquimia foi trazida ao mundo moderno pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, o criador da “Psicologia profunda”, que passou seis anos traduzindo textos alquímicos e elaborando uma teoria baseada em princípios deles extraídos, em que toma a alquimia como um modelo psicológico da mente. Ele acreditava também que assim como os metais amadureciam ao longo do tempo, transformando-se em ouro, as pessoas se desenvolviam, passando de um estado relativamente inconsciente para outro mais aprimorado e perfeito, ao qual deu o nome de “processo de individuação”. Que é o desenvolvimento natural, que nos acontece, como imperativo psíquico de nossa identidade pessoal, individual, só que ele oferece os meios para revelar a consciência de ouro que repousa no fundo da nossa consciência inerte, de chumbo.

Muitas vezes trata-se de reconciliar as mensagens contraditórias do corpo e da alma. Ele considerava a alquimia como um modelo que descreve o caminho da individuação da consciência, transformando a personalidade num *self* mais aprimorado, em busca da totalidade do ser. Para Jung a psique humana encerra toda a história da civilização. Derivado de Hipócrates, Jung cria o método de tipologia de temperamentos, são quatro tipos e funções: tipo intelectual, sentimento, intuitivo, sensorial. Pensamento, ar, sentimento, água, sensação, terra, intuição, fogo. Jung descreveu também uma quinta função, Transcendente. Éter. Quintessência. Transcender é transmutar chumbo em ouro. Ir além do próprio pensamento.

O uso da Imaginação ativa visava a descoberta do *daimon*, um deus ou espírito que nos acompanha ao longo da vida, o amor é um deles, só através deles podemos obter formas mais elevadas de *self*, a totalidade, como a religião que iguala a totalidade à santidade.

Para Jung há a consciência individual e a coletiva e que as duas se espalham, e, em certa medida, interagem entre si. O inconsciente coletivo é uma grande fonte de criatividade integrada por meio da imaginação. Mitos, lendas, fábulas e histórias revelam conteúdos do inconsciente coletivo, também encontrado nos sonhos, fantasias e na imaginação. Esse o mundo *imaginal* como amplo depósito de dados mitológicos que definem a civilização humana. Ele trabalhava com os sonhos, com a imaginação ativa, a suspensão da realidade (sem um sentido lógico), com a sincronicidade. Fez a interpretação acadêmica de termos alquímicos, sua análise do inconsciente coletivo lhe forneceu imagens ricas para traduzir as suas palavras e os seus símbolos. Cada um dos quatro elementos: fogo, água, ar e terra correspondem a aspectos específicos de temperamento e função psicológica.

A imaginação, na concepção dos alquimistas, é um meio de traduzir fenômenos objetivos para a linguagem da psique. A vida age sob três forças da natureza – o sal, base, feminino, onde se assenta a criação, fluxo da vida. O enxofre, ou enxofre, é a energia que dá à matéria inerte o poder de irromper em criação, da energia masculina do sal, dá forma. O mercúrio, características femininas da água e virtudes masculinas do céu, inquieto, furtivo, mutável, andrógino, representa as substâncias e qualidades que agem como catalisadores instigando mudanças.

Para definir as operações realizadas no processo de individuação, método junguiano da Psicologia Profunda, vimos – Edward Edinger em “Anatomia da psique”: 1- Calcinitio – o fogo é essencial em nossa vida. A operação ígnea separa o grosseiro do sutil, purificando e reduzindo a matéria densa à cinza fina e branca. Paixão ardente que inflama a alma. Fogo como processo de transformação. 2- Solutio – nascemos na água e somos sustentados por ela, água é vida. É a matriz em que nasce a consciência de si mesmo. 3- Coagulatio – terra, fixação, ego, a operação da terra é o primeiro passo da transformação daquilo que, na natureza, vai se tornar a psique. A alma começa, diz Thomas Moore, na umidade, na terra sólida, no domínio da experiência comum. Sem esse mundo corporificado, não haverá alma. 4- Sublimatio – Ar, elemento do espírito. Ele é o meio que transporta o oxigênio, a luz do sol e a linguagem. Sem ar a alma e o corpo sufocariam. Não pode faltar nem exceder. Ensina o controle, o caminho do meio. 5- Mortificatio – ao contrário da morte física, prenuncia a mudança necessária, pressagiando a transformação. O ego se livra das falsas ilusões. 6-

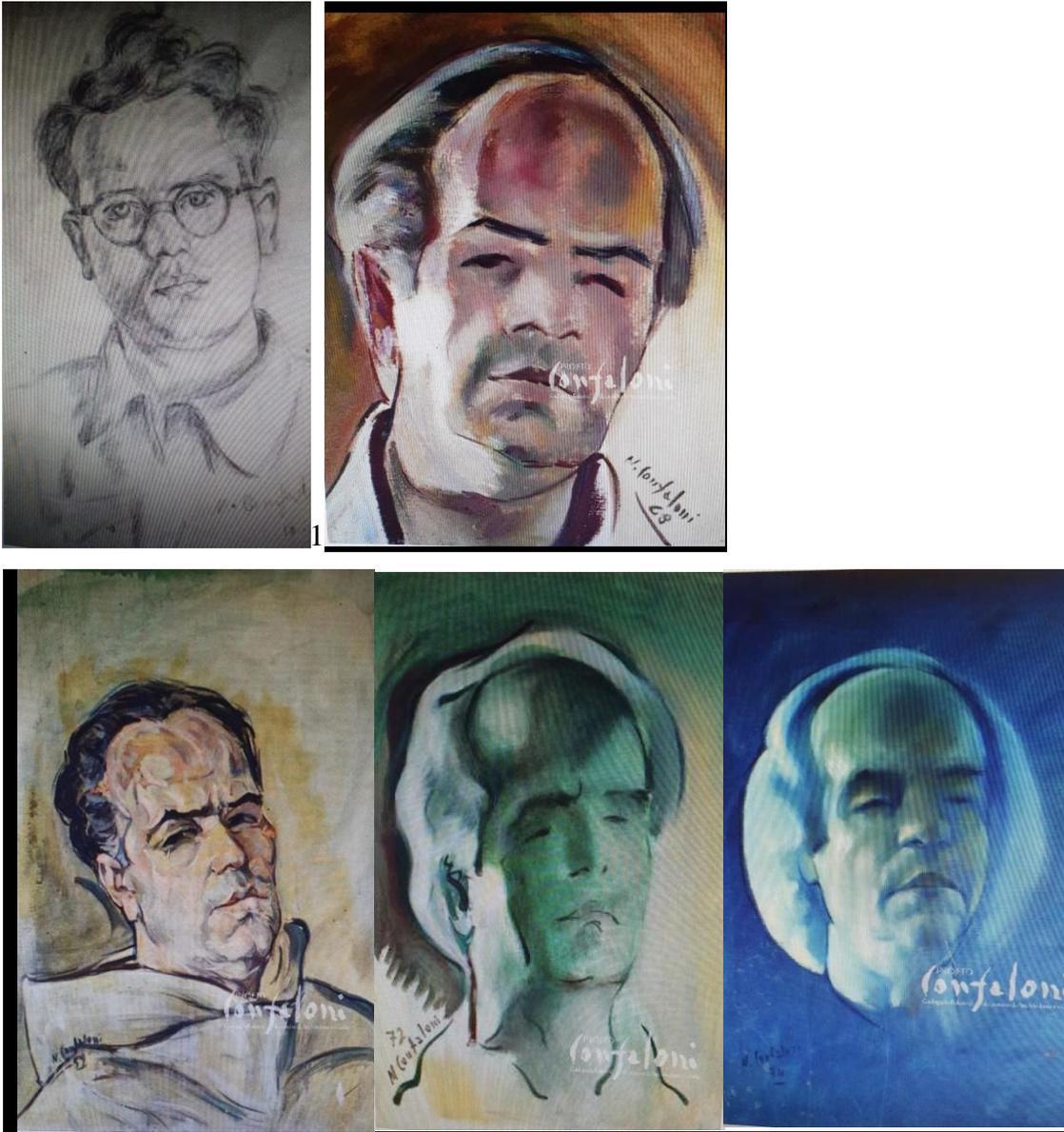
Separatio – as partes são diferenciadas. Separar o eu do você. Torna a realidade possível. separa o consciente do inconsciente. 7- o coniunctio – cognição consciente. O casamento do rei sol com a rainha lua é um exemplo dessa grande experiência de *coniunctio*, casamento místico, é a pedra fundamental de todas as religiões. Passagem para a experiência transpessoal. Acesso à função transcendente, quem faz uso da imaginação ativa, fusão da alma e espírito, união dos opostos, alto grau de consciência. Você pode experimentar o divino a cada momento.

3.4 A ALQUIMIA DA ARTE DE CONFALONI

Um processo alquímico é o que podemos denotar do conjunto da obra de N. Confaloni, essa confluência que suas pesquisas, experimentações, o trabalho constante exposto aos nossos olhos. São os gestos que crescem e se alargam, são as cores que se esfumam, as feições que amadurecem em seus retratos cada vez mais personalizados, são os movimentos que perpetuam e enobrecem os olhares, os abraços em ternuras. São as dores da existência transmutadas, reverenciadas pelas narrativas, ora bíblicas, ora apenas humanas, mas sempre sagradas.

A evolução do homem religioso e do artista se manifesta a partir dos seus atos, atitudes, do seu trabalho expressos na sua arte.

Fazem parte do seu processo alquímico que perpassa o tempo e ganha fôlego com os anos construindo cada vez mais sentido e significação. A alquimia se junta à arte para tudo tocar e transformar, de modos que possa se renovar, ser vista e explorada, aprofundada em todas suas dimensões, infinitamente.



1 Os Autorretratos biográficos

As imagens pertencentes às representações da alquimia representam movimentos do espírito através de processos materiais, simbolizados por figuras básicas ou arquetípicas. Essas imagens querem simbolizar ao mesmo tempo os elementos químicos e os processos espirituais que esses elementos manipulam. De modo que, por meio delas, o cosmo e o microcosmo se inter-relacionam. Como as imagens religiosas: são formadas por elementos visuais fortemente codificados por uma tradição esses elementos representam ao mesmo tempo características escatológicas do universo religioso e emoções humanas. A imagem pretende conectar, portanto, dois mundos, o espiritual religioso e o espiritual pessoal. Essas

imagens carregam, como as alquímicas, um componente mágico, pois a crença popular considera que elas têm poder de atuação sobre o mundo material.

As imagens simbólicas, aqueles que se conectam diretamente com nosso imaginário para reformulá-lo ou para expressá-lo, estão muito presentes em nossas vidas. Cada imagem que tem a capacidade de se inscrever no imaginário e, portanto, de passar à história como elemento característico de determinada configuração social, é um conglomerado que aglutina constituintes fundamentais da psique dessa sociedade. Uma imagem não é, portanto, um elemento histórico só porque pertence a determinado período e está ancorada nele por sua feitura e pela própria biografia de seu autor. É ou pode ser, dependendo de sua intensidade, porque supõe a visualização do imaginário naquele momento (254/255 - A forma do Real, Josep M Català Doménech - in: Ed Summus Editorial, 2011).

A teoria da perspectiva pictórica se baseia nessa divisão entre sujeito e objeto, ao mesmo tempo que reafirma e ajuda a construí-la como dispositivo de relação ideal entre o Eu e o Outro. É no autorretrato que aparecem as contradições entre o olhar objetivo e o olhar subjetivo. A identidade aparece no autorretrato como uma tela situada entre o olhar pessoal subjetivo e o olhar objetivo do outro. A imagem é claramente a visualização do outro, da identidade ideal do autor expressa de maneira que se possa contemplar pelos dois polos – é uma imagem construída por meio do que o autor pensa sobre si mesmo, mas oferecendo-a a outro, a um olhar que julga. O autor pretende extrair do olhar objetivo do Outro a constatação de que seu Eu ideal, seu Outro é fidedigno (p. 247. A forma do real).

No autorretrato pintado por Confaloni, indicando o lugar do masculino como o do soberano paternal e dominador, com relação à significação **do olho**, são vários quadros em que os olhos são marcados por traços, ou estão literalmente fechados, ou semi cerrados.

Os elementos e a Arte - AR -FOGO, TERRA E ÁGUA.

“Ar” poderia estar representando, não propriamente o elemento aéreo, e sim o céu e a altitude do poder. Em “Fogo”, remetendo à simbologia do herói (DURAND, 2002, p.161). Também em “Fogo”, a incineração na cabeça da figura permite remeter, conforme visto, a um sentido de transcendência e de imortalidade da alma (DURAND, 2002, p.173). Sendo que também se pode identificar o simbolismo da luz e da chama como simbolizando poder (DURAND, 2002).

Em “Terra” pode-se notar a coexistência de animais domesticados e pessoas, convivendo próximos uns aos outros no limitado espaço representado, podendo-se pensar em

uma utopia, como em algumas crenças religiosas sobre a vinda de uma futura idade de ouro de convivência pacífica entre todos os seres.

Também em “Terra”, as cabeças compostas em “Ar”, “Fogo” e “Terra” permitem identificar tais simbologias diurnas.

Os simbolismos noturnos - Com relação ao regime noturno do imaginário, um elemento comum em várias obras de fundo escuro, possibilitando remeter ao imaginário da noite, e assim enfatizar um aspecto íclico, geral sombrio, misterioso, caótico e associado a uma imaginação de trevas nefastas relacionadas ao passado remoto da humanidade, do alimento primordial. Outro símbolo de intimidade consiste no ouro do alquimista, concebido como a substância oculta ou essência das coisas, o qual aparece em “Fogo” é possível perceber, em virtude dos seus simbolismos, significações referentes à renovação, transformação e regeneração cíclicas da natureza, bem como também as noções de fecundidade, abundância e ambiguidade. É possível que a ideia de desejar sobreviver ao tempo tenha estado presente nas demais obras analisadas ao considerar-se que buscavam referendar a cabeça, o líder, a racionalidade, o pensador e vaticinar poder eterno à sua linhagem. Em síntese, enquanto “Ar” e “Fogo” representariam o regime diurno e o patriarcado, “Terra” e “Água” representariam predominantemente o regime noturno das imagens e o matriarcado.

A perspectiva simbólica permite diversas possibilidades de significação, a partir das simbologias representadas pictoricamente e identificadas conforme as grandes categorias do imaginário apresentadas por Durand (2002).

A de que tais obras simbolizam líder poderoso e paternal, purificado. Tal poder evidencia-se pela capacidade de transformação e regeneração decorrente do domínio das forças da natureza. Além disso, os simbolismos indicam abundância e união dos chamados princípios masculino e feminino, num resultado andrógino que simboliza completude e perfeição. O mundo é composto por elementos, e quem quer que governe os elementos encontrará sua arte.

Além disso, a presença das duas grandes categorias de regimes do imaginário permite identificar equilíbrio e convivência de opostos, com forte ênfase para o regime noturno, considerado como não excludente ao tolerar a presença dos símbolos diurnos. Essa variedade de significados encontrados nessas obras e que aparecem convivendo no mesmo espaço pictórico, sem uma predominância definitiva de uma sobre as demais, ou de um regime das imagens sobre o outro, pode parecer contraditório quando considerada da perspectiva da

cultura atual. Assim, tal resultado é consoante com o imaginário renascentista, marcado pela mitologia e busca de relações e correspondências entre os diferentes aspectos da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho o sentimento é de que se trata apenas de uma possível introdução. Os universos vislumbrados são imensuráveis e se apresentam em várias direções. Uma enorme gratidão e reconhecimento da importância da sua realização, com essa orientação.

Pela poética de Confaloni a partir do Imaginário de Bachelard e de Durand, seu herdeiro assim como de Cassirer, Ricoeur, Mircea Eliade, Jung, e a todo Circulo de Eranos que reuniu todos eles e ainda outros cientistas e pensadores importantes desse tempo. São renovadores do modo de pensar, da ciência, criando novos paradigmas e novos mundos pela Poética do Imaginário, pela revalorização da Imagem simbólica como fonte de conhecimento.

Privilegiada pela orientação de minha professora Maria de Fátima Gonçalves Lima, ela própria uma escritora, e do Professor Donizeti, dois artistas sensíveis que compreenderam a dimensão e a importância desse caminho ao qual fui conduzida com tanta felicidade.

Confaloni passa a metade de sua vida na Itália, onde estuda, se prepara, e a outra metade no Brasil, onde vive, trabalha, deixa um legado, *opus* de sua vida, a sua obra. Tive a felicidade de conviver com ele, por muitos anos, o que me levou a essa experiência de conhecer um pouco mais a “Simbologia criativa” de Confaloni e que me permitiu adentrar pelo imaginário universal da arte, da ciência, da história e da religião.

Mircea Eliade traz um olhar síntese da vida de Confaloni quando fala do seu fundar ontologicamente o mundo, da revelação de um “ponto fixo”, absoluto, “um centro” do seu homem religioso com o qual dá início a atitudes e ações em toda sua vida. Segundo esse princípio, para viver no mundo é preciso fundá-lo e nenhum mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A sua descoberta, a obtenção de um ponto fixo, o centro, equivale à criação do mundo, o viver real.

No livro, "Elogio da Razão Sensível", Maffesoli afirma que não é o caso de separar a razão da emoção, que é uma questão de "*holos*", o todo. Que somos o conjunto. Não se trata de dar à emoção o lugar único, nem à razão, deve haver uma sinergia, a integrar.

Penetrar e compartilhar este universo de imensidão de beleza e sentimentos é um convite a nos remitologizar, ao renascer espiritual, ao ser do novo espírito antropológico, do *homo symbolicus*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A poética Clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. “Esse ofício do verso”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emcé, 1989.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (teoria da poeticidade). Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- _____. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.
- CORTAZAR, Julio. “Para uma Poética”, “Interlúdio Mágico” In: *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 85-101.
- DESPRÉAUX, Nicolas Boileau. *A arte poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- _____. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Alboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *Campos do Imaginário*. Psicanálise da Neve. Artigo dedicado a Gaston Bachelard. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- _____. *O Imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- _____. *Arquetipologia geral*. 4ª ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DUPAS, Gilberto. *Mito do Progresso*. São Paulo: EDUNESP, 2005.
- EIKHENBAUM, Boris. et. al. *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilbermam, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Tratado de História das Religiões*. Trad. Fernando Tomaz. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Imagens e símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. JUNG, Carl. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FERNANDES, José. *O Interior da Letra*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEFEBVE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Tradução. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Três líricas performativas*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.
- _____. *O discurso do rio em João Cabral*. Salamanca: Lusoedições, 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradutor Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NEUMANN, Erich. *A Grande mãe*. São Paulo: Cultrix, 1999.

- NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Col. Logos. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *A outra voz*. Trad Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand* (Coleção Filosofia). Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SILVEIRA, PX. *Conhecer Confaloni*. 3ª ed. Goiânia: ED UCG1991/ Gráfica Mundial 2008, Gráfica Mundial, 2017.
- _____. *Imagens dos quadros*. Resumé, de PX da Silveira.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad.de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro
- TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. et. alii.et. al. *O Discurso da Poesia: "Poétique" revista de teoria e análise literária*. Trad. Leocárdia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. *Entrevista da artista Saída cunha*. Concedida em 20/01/2017 a Dra Jacqueline Siqueira Vigário em sua tese de doutorado Diante da Sacralidade humana: produção e apropriações do moderno em N. Confaloni (1917-1977).
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.