

Poética e Genética da Criação. O Projeto SPHERA ou a Arte como *Inteligência Espiritual*

Poetics and the Genetics of Creation: The SPHERA Project, or Art as Spiritual Intelligence

José Guilherme Abreu
(Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

Resumo: O artigo apresenta o projeto SPHERA, que investiga a dimensão espiritual da criação artística como fundamento trans-histórico e transcultural da arte. Propõe revelar manifestações implícitas da espiritualidade na arte contemporânea e estabelecer genealogias entre obras, épocas e culturas. Por meio de abordagem teórico-interpretativa e análise de estudos de caso, defende a arte como processo genético e inteligência espiritual, redefinindo a arte pública como prática de regeneração espiritual e discutindo o uso crítico da inteligência artificial na criação artística.

Palavras-chave: espiritualidade; criação artística; arte pública; genealogia da arte; inteligência artificial.

Abstract: *This article presents the SPHERA project, which investigates the spiritual dimension of artistic creation as a trans-historical and transcultural foundation of art. It aims to reveal implicit manifestations of spirituality in contemporary art and to establish genealogies connecting works, eras, and cultures. Through a theoretical-interpretative approach and case study analysis, it posits art as a genetic process and a form of spiritual intelligence, redefining public art as a practice of spiritual regeneration and discussing the critical use of artificial intelligence in artistic creation.*

Keywords: *spirituality; artistic creation; public art; genealogy of art; artificial intelligence.*

Porquê projeto? Porquê Sphera?

Presentemente, há a tendência de generalizar a aplicação do termo “projeto”, a todo e qualquer intento. Em Portugal, algo tão insignificante como a ata provisória de uma reunião, antes de ser aprovada, designa-se “Projeto de Ata”. Na linguagem corrente, é usual falar-se de “projeto de sociedade”, “projeto de vida” e até “projeto de futuro”, como se se pretendesse afirmar que tudo aquilo em que nos empenhamos não pudesse senão resultar de planeamento sistemático. Não de uma visão clara, unitária e íntegra.

No presente caso, usamos a palavra “projeto” em oposição a “objeto”. Embora o projeto possa ter como finalidade gerar um objeto – neste caso, um livro – a sua publicação não esgota o fundamento nem o propósito do nosso projeto. Não só o projeto não termina com a publicação, desde logo, porque se pretende que logo outra venha a caminho, como também o que anima a iniciativa, mais do que os frutos que a mesma possa gerar, são as sementes que se partilham, que se instalam e que se desenvolvem na consciência de cada qual, da mesma forma como, depois, se transmitem e intervêm na construção do mundo.

Não é, pois, o objeto gerado que nos move, mas o projeto da própria criação. E isso, porque esse projeto não tem fim. É a permanente génese. Ou, como costumamos dizer, é um processo genético. No fundo, o engendrar da própria vida. Ou seja, a arte!

Por sua vez, o uso do termo *Sphera* tem um sentido duplo. Antes de mais, *Sphera* pretende designar a totalidade. Nenhuma outra forma ou ideia o faz tão perfeitamente. A *Sphera* é a única representação que logra delimitar adequadamente a totalidade, ainda que esse exercício possa ser, em boa verdade, paradoxal.

A totalidade que visamos, desdobra-se em dois atributos de grandeza: a grandeza que se mede em graus de extensão. E a grandeza que se percebe em graus de intensidade. A primeira, é a grandeza das quantidades que crescem no espaço. A segunda, é a grandeza das qualidades que se aperfeiçoam no tempo. A primeira é material. A segunda é espiritual.

Já Pedro Nunes, cosmógrafo-mor do Reino, em 1537, ao traduzir e comentar o *Tractatus da Sphæra* do cosmógrafo Johannes de Sacrobosco (1195-1256), sobre a *Sphera* escreveu: “A *Universal Machina do Mundo* está dividida em duas partes: Celestial e elemental.”

A *Machina do Mundo* é a *Sphera*. A expressão *Machina do Mundo* não deixa de ser curiosa, na medida em que, por um lado, pretende mostrar que o mundo apresenta um comportamento mecânico e, por outro, que esse comportamento mecânico não é, por assim dizer, autónomo. É comandado por um dispositivo: a *Machina do Mundo*.

Para Pedro Nunes, porém, a *Machina do Mundo* não é um mero aparelho. É que a sua natureza é dupla. Por um lado, é celestial. Por outro, é elemental. De um lado, as essências etéreas: a música das estrelas. Do outro, os elementos naturais: terra, água, ar e fogo.

Luís de Camões, por sua vez, em *Os Lusíadas*, recupera a ideia de *Machina do Mundo*, quando no *Canto X*, narrando o episódio do diálogo de Tétis com o Gama, escreve:

Vês aqui a grande máquina do mundo
 Uniforme, perfeito, em si sustido
 Etérea, e elemental, que fabricada
 Qual enfim o Arquétipo que o criou
 Assim foi do saber alto e profundo
 Vendo o Gama este globo, comovido
 Que é sem princípio e meta limitado.
 De espanto e de desejo ali ficou.
 Quem cerca em redor este rotundo
 Diz-lhe a deusa: O transunto reduzido
 Globo, e sua superfície tão limada,
 Em pequeno volume aqui te dou
 É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende:
 Do mundo aos olhos teus; para que vejas
 Que a tanto o engenho humano não se estende
 Por onde vás e irás, e o que desejas.

Um relevo inciso policromado de Almada Negreiros, colocado sobre o portal da entrada da Faculdade de Letras, na Cidade Universitária, em Lisboa, ilustra a cena:



Figura 1. Almada Negreiros, Tétis indica ao Gama a Máquina do Mundo, 1961, Relevo inciso policromado, Entrada do edifício da Faculdade de Letras. Cidade Universitária, Lisboa.

De novo, percebemos que a *Máquina do Mundo* é “etérea e elemental”, ou seja, material e espiritual. Que é “sem princípio e meta”, ou seja, ilimitada. Que Deus “cerca em redor este rotundo”, ou seja, que se inscreve na esfera do divino, apesar de este não ser compreensível.

Mas não só. Se é verdade que até ao Divino o “engenho humano não se estende”, nem por isso, conhecer a *Máquina do Mundo* deixa de ter utilidade. Segundo Tétis,

a “*machina do mundo*” é um modelo cósmico, mas não só. Além disso, o “*rotundo globo*” é um “*dispositivo metafísico*” de revelação. Revelação duas vezes dupla, porque desdobrada entre presente e futuro — “*por onde vás e irás*” — assim como repartida entre exterior e interior “*onde vás [onde estás] e o que desejas*”. É por isso que, logo de seguida, em longo monólogo no poema, Tétis anuncia ao Gama os feitos vindouros das navegações dos portugueses.

A *Máquina do Mundo* é, portanto, um dispositivo de fazer ver. Idêntica dimensão visionária, encontra-se descrita em *O Aleph* (1949): conto do livro homónimo de Jorge Luis Borges, em que Carlos Argentino (amigo do autor) protesta contra a eminente demolição da sua casa, alegando existir na sua cave um *Aleph*, cuja localização descreve a Borges:

Tu deitas-te no piso de tijolos e fixas o olhar no décimo nono degrau da pertinente escada. Saio, e ficas sozinho debaixo do alçapão. Algum roedor te mete medo – não tem importância! Em poucos minutos vês o *Aleph*. O microcosmo de alquimistas e cabalistas, o nosso concreto amigo proverbial, o *multum in parvo*! (Borges, 1974, p. 624)

Convidado a descer à cave, ainda incrédulo, ou suspeitando tratar-se de uma partida, Borges desce as escadas e posiciona-se da forma recomendada. Depois de alguns instantes para se habituar à penumbra circundante, Borges vê, enfim, o *Aleph*, e descreve-o:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do *Aleph* seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestíbulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu dormitório sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um

globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em *La Chacarita*, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o *Aleph*, de todos os pontos, vi no *Aleph* a terra, e na terra outra vez o *Aleph*, e no *Aleph* a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo (Borges, 1974, p. 625).

Borges descreve *O Aleph* como uma “*pequena esfera furta-cor*”, fulgurante, com cerca de “*dois ou três centímetros*” de diâmetro, que albergava no seu interior todo o espaço cósmico “*sem diminuição de tamanho*”, e que oferecia visões intermináveis e deslumbrantes, constituindo a breve narrativa que o autor lhe consagra uma minuciosa explanação do que é a arte.

Tal como a *Machina do Mundo*, o *Aleph* é o motor imóvel do deslumbramento que é, e que há, na arte, sendo em similar aceção que a *Sphera* é aqui invocada. A *Sphera* é condensação metafísica do deslumbramento da arte. Um deslumbramento gracioso que se sente, e que se compreende. Então, a *Sphera* constitui-se como metáfora de uma *espiritualidade conceptual*, pensada como *forma de dar a entender o sentir*.

É esse o sentido primeiro, eidético e essencial de que se encontra imbuída a *Sphera*. O seu sentido segundo, ao invés, é pragmático e instrumental. É o do acrónimo SPHERA, que designa uma área de intervenção específica: Spiritual Heritage Research Area.

Por um lado, a *Sphera* é deslumbramento. Por outro, a *Sphera* é instrumento. Numa aceção, é etérea. Noutra aceção, é concreta. É a tal “*superfície tão limada*”, de que falava Camões.

Por isso, chamamos-lhe dispositivo. Um dispositivo metafísico, ou como António Pedro havia imaginado em 1935: um *Aparelho Metafísico de Meditação*.

Um dispositivo metafísico é aquele que, em vez de nos colocar diante do deslumbramento da visão, como o *Aleph*, nos coloca perante a perplexidade do entendimento, como o *Aparelho Metafísico de Meditação*. Neste caso, perante a perplexidade do entendimento do jogo combinatório da correlação DEUS-HOMEM, a partir da relação HOMEM-DEUS.

Aqui, importa falar de Raymond Abellio (1907-1986), o criador do conceito especulativo e operatório de *Esfera Senária Universal*, a qual é, também, um



Figura 2. A Pedro, Aparelho Metafísico de Meditação, 1935, madeira e plástico, 18x25x25 cm, MNAC, Lisboa

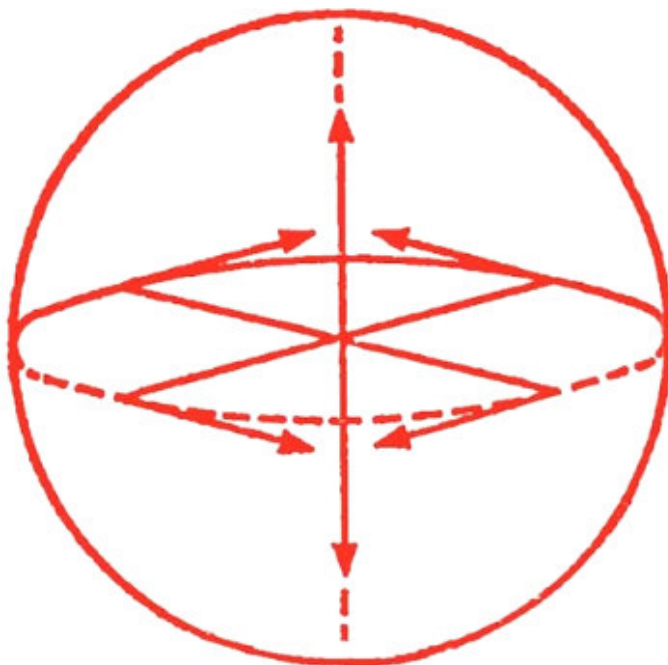


Figura 3. Raymond Abellio, Esfera Senária Universal. Fonte: Abellio, 1965.

dispositivo de meditação. Um dispositivo de meditação que o autor vê, como um “*Yoga Ocidental*”, designando-o, algo provocatoriamente, de “*estrutura absoluta*”, como citamos:

Uma quase certeza, ainda em mim incomunicável: existe apenas um *yoga ocidental* que é a meditação sobre a estrutura absoluta. Yoga intelectual que integra todos os outros, e que reequilibra, numa dinâmica justa, todas as funções subjacentes do corpo – do físico e do psíquico, até ao mental. Então o verdadeiro eu desperta (Abellio, 1973, p. 68).

Não cabe nestas páginas explicitar o conceito e a práxis da “*estrutura absoluta*”. Informação e discussão adicionais sobre o assunto, pode recolher-se aqui: <https://rencontres-abellio.net/>

Em breve alusão, podemos acrescentar que a *Esfera Senária Universal* que inspira o projeto *Sphera* constitui um dispositivo de percepção espiritual. Como já disse noutro lugar, a *Sphera* seria “*uma espécie de “astrolábio metafísico” capaz de revelar “a tal Índia Nova que não existe no espaço, e que, na profecia de Fernando Pessoa, será descoberta por naus construídas ‘daquilo de que os sonhos são feitos’”* (Abreu, 1988)

Criar deslumbramento, é o trabalho da arte. Meditar sobre o deslumbramento, é o trabalho do espírito. Desvelar o espírito pela arte, é o trabalho do SPHERA.

Premissas e fundamentos do projeto Sphera

Passamos a discriminar as premissas do projeto *Sphera*, e para cada uma delas, desenvolvemos um comentário e uma exemplificação.

Premissa: O projeto de investigação centra-se no estudo da dimensão espiritual que se manifesta na produção artística atual e histórica.

Comentário: Para o *Sphera*, não há contradição fundamental nem desfasamento essencial entre arte atual e a arte histórica, antiga ou ancestral. Há claras discrepâncias, mas as mesmas são apenas circunstanciais, na medida que têm que ver com os horizontes histórico-culturais em que as mesmas são (ou foram) criadas. Materiais, instrumentos, técnicas e temáticas são matéria-prima da arte. São os seus meios, mas não constituem o seu âmago, nem determinam os seus fins. E não o fazem, porque o âmago da arte e o seu objetivo, são sem objeto. O objetivo da arte é criar o que ainda não foi criado. Por isso, dizemos que o objetivo da arte é o engendrar do seu processo: o processo genético. Um processo que ao invés dos processos culturais, no sentido instrumental do termo, gera atividade “não repetitiva” (Abellio, 1965, p. 132). É precisamente o descartar da repetição inerente aos processos de produção instrumental que constrói o fio condutor que atravessa e extravasa os tempos, e faz com que a criação artística de qualquer época, não veja o seu valor diminuído, depois de ter sido ultrapassado o seu próprio tempo.



Figura 4. Fra Angelico, *Madonna delle Ombre*, 1440-50, fresco, 195 x 273 cm, Museo Nazionale di San Marco, Florença.

Não quer isto dizer que a obra de arte seja intemporal. Se é criação, é criação dentro de um dado tempo que é o seu, e isso não pode ser escamoteado. Mas, enquanto criação, enquanto gênese, toda a obra que é criada, é-o em função de uma finalidade que se mantém invariante ao longo da cronologia. São os infindáveis *avatares* dessa invariância que distinguem a criação artística, da produção instrumental. A obra de arte não é intemporal, mas sim transtemporal. Tal como, da mesma forma, é transcultural.

Exemplificação: Deve-se ao historiador de arte Georges Didi-Huberman a descoberta, no sentido de consciencialização, de um caso flagrante de anacronismo (Didi-Huberman, 2017). Trata-se da pintura a fresco, *Madonna delle Ombre*, de Fra Angelico, existente no Convento de S. Marcos, em Florença, hoje museu, datada de meados do séc. XV.

Encomendada por Lorenzo di Medicis, depois de analisada a iconografia, a pintura foi caracterizada como uma *Sagrada Conversação*, envolvendo, da esquerda para a direita, S. Domingos, S. Cosme, (protetor de Cosme de Médicis), S. Damião, S. Marcos, no centro a Virgem e o Menino, este representado como *Imperador do Mundo*, S. João, S. Tomás de Aquino, S. Lourenço (protetor de Lorenzo di Medicis) e S. Pedro de Verona. Em iconologia chama-se *Sagrada Conversação*, quando santos de diferentes épocas comparecem diante da *Virgem e do Menino*, envolvidos numa “conversação” espiritual, mais do que literal.

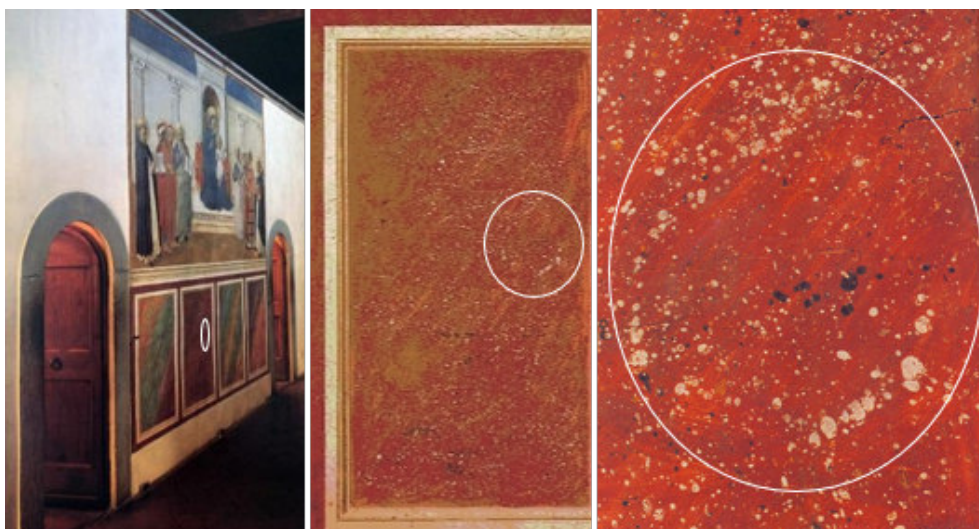


Figura 5. Fra Angelico, *Madonna delle Ombre*, 1440-50, fresco, 195 x 273 cm, Museo Nazionale di San Marco, Firenze.

Importa lembrar que o facto de na cena coabitarem figuras de diferentes épocas, não é algo incomum na pintura histórica. Não foi essa circunstância que surpreendeu Didi-Huberman. O que surpreendeu o autor, é que este fresco não se esgota na *Sagrada Conversação* estudada pela iconologia. No plano inferior ao da cena representada, figura um friso decorativo até então, ignorado e banido da análise pictórica. Esse friso, porém, integra a presente pintura, porque toda a pintura é um só fresco. Acontece que, ao analisá-lo, Didi-Huberman viu que secções desse friso haviam sido, na origem, pintados com a técnica do *dripping* (gotejamento), técnica essa que segundo a história da arte havia sido introduzida na pintura, por Jackson Pollock, em meados do séc. XX, ou seja, cerca de quinhentos anos mais tarde.

Depois deste caso, importa esbater na arte as fronteiras cronológicas. Tal como importa fazê-lo entre culturas distintas. Fronteiras como as que separam a arte ocidental e a arte aborígine.

Um importante estudo genético sobre os *Aborígenes* da Austrália – hoje designados *Primeiros Povos* – não só confirma como sendo a mais antiga cultura contínua existente, como considera que todas as populações não africanas da atualidade, descendem de uma única onda de emigrantes, que abandonaram África há 72.000 anos (Malaspinas, 2016). Trata-se, portanto, da cultura de um povo nómada, sem escrita e sem propriedade de bens de raiz. Na sua origem, tudo o que os *Primeiros Povos* possuíam era, na verdade, a sua cultura: os seus mitos, os seus lugares sagrados, as suas narrativas míticas, a sua música, as suas canções, etc. Presentemente, depois de um período de assimilação forçada (até 1971) os *Primeiros Povos* vivem nas suas comunidades, integrados no mundo atual. Muitos dedicam-se à arte.

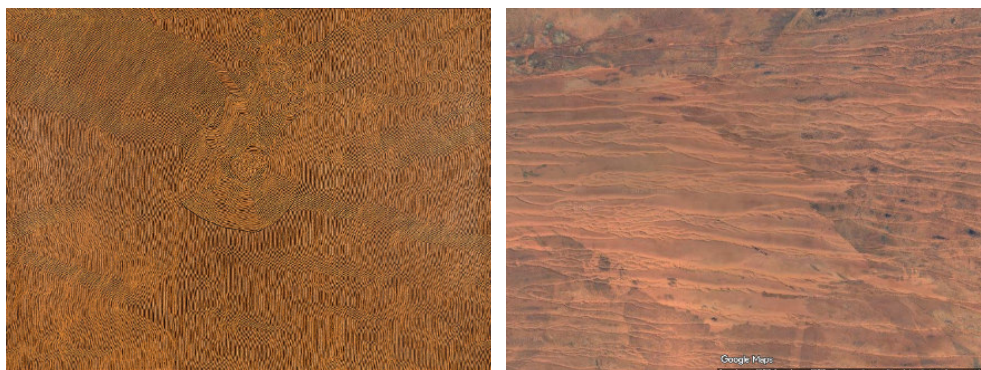


Figura 6. Y. Napangati, *Untitled*, 2018, acrílico s/tela, 244.5 x 183 cm, Fig. 7- Marrapinti, Gibson Desert, 2025, Austrália Ocidental. Fonte: Museum and Art Gallery of the Northern Territory, Darwin Google Earth (27/12/2025)

A tela de Yukultji Napangati não é uma pintura minimalista, como à primeira vista poderia aparentar. Em vez de um exercício estritamente pictórico, essa tela reporta-se a um local e reconstrói uma história, como refere o júri do prémio que a artista, com a mesma, obteve:

Esta pintura está associada a Yunala, um buraco na rocha e local de infiltração de água entre dunas a oeste de Kiwirrkura, na Austrália Ocidental. Nos tempos ancestrais, um grupo de mulheres acampou neste local. Enquanto estavam em Yunala, as mulheres acamparam ao lado do buraco na rocha, cavando em busca das raízes comestíveis da banana silvestre ou videira de pêra sedosa (*Marsdenia australis*), também conhecida como yunala. As linhas na obra representam tanto as dunas de areia que rodeiam o local como os tubérculos yunala no subsolo. Mais tarde, as mulheres continuaram a sua viagem para leste, passando por Marrapinti, Ngaminya e Wirrulgna a caminho de Wilkinkarra. (Wynne Prize Award, 2018)



Yukultji Napangati

Biography

Born in the bush c.1970 Yukultji Napangati came out of the desert with eight members of her family and had her first exposure to western peoples and culture in 1984. She now lives and works Kiwirrkura, Western Australia and Kintore, Northern Territory.

Kiwirrkura is located in the Gibson Desert in Western Australia and is close to the sites of Marrapinti and Ngami. These two sites are associated with the women's stories that inform these paintings. Yukultji Napangati paints the contours of this landscape with details relating to past events or places of importance. The specifics of these are not revealed to those outside the female members of the family.

In 2018 she was the winner of the prestigious Wynne Prize for landscape at the AGNSW and in 2019 and 2020 she was a finalist.

In 2017 her work was exhibited at the Studio 94 Gallery in New York and the Gagosian (Desert Painters of Australia) Works from the Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection of the University of Virginia and the Collection of Steve Martin and Anne Strinefeldt along with

Figura 8. Yukultji Napangati a pintar uma tela. Fonte: Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia

Ora acontece que apesar do fosso cultural e da discrepância dos modos de vida, Yukultji Napangati, assim como outras e outros artistas autóctones, pintam telas a acrílico, fazem exposições, ganham prémios e subsistem, graças ao legado cultural dos seus antepassados, transmitido sob a forma de mitos e de memórias ancestrais. Para todos os efeitos, porém, os artistas aborígenes são artistas contemporâneos que enfrentam os mesmos problemas da vida hodierna, a qual, ao privilegiar a técnica, limita e condiciona a presente criação artística.

Sintetizando, se cronológica e culturalmente, ao nível da criação artística, as fronteiras mais extremas tendem a esbater-se, o mesmo deve suceder, também, ao nível do seu estudo.

Premissa: A dimensão espiritual visada pelo projeto *Sphera* não se limita à religião, nem se circunscreve a nenhuma doutrina religiosa específica;

Comentário: Consideramos que a arte, na sua própria origem, detém uma dimensão sagrada. André Leroi-Gourhan, especialista do estudo da arte rupestre, não só afirmava que a arte do Paleolítico Superior era uma arte religiosa, e que a gruta de Lascaux era uma Catedral da arte rupestre, como inclusive defendia “a origem comum da religião e da arte” (Leroi-Gourhan, 1983, p. 81). Na sua origem a arte é, em si mesma, religiosa e, nesse sentido, a criação artística aflora e manifesta o sagrado, não unicamente quando se concebe como expressão artística de uma dada temática religiosa ou conteúdo doutrinal. Pode, decerto,



Figura 9. Black Rock City, Burning Man Festival, 2024, Black Rock Desert, NV, US. Foto: Burning Man Festival Organization.

ajuizar-se que se a arte logra ser expressão mais adequada da dimensão religiosa, é justamente porque a mesma tem o dom de acercar-se dos atributos do sagrado. Não é a natureza do conteúdo religioso, em si mesmo, que habilita a obra de arte a constituir-se como meio de sacralização. São os seus dotes transfiguradores que a habilitam a propiciar e a animar os ritos da sacralização.

Exemplificação: Caso notável de procura de uma expressão e de uma experiência do sagrado, é o *Burning Man Festival*, que se realiza anualmente, durante uma semana, no *Black Rock Desert*, Nevada, nos Estados Unidos. Um

local desértico que no solstício de Verão se transforma na *Black Rock City*, uma das mais populosas cidades do Estado do Nevada.

O *Burning Man Festival* teve origem em 1986, em San Francisco, quando Larry Harvey e Jerry James, em celebração do solstício de Verão, queimaram uma escultura de madeira de forma humana na *Baker Beach*, como um gesto simbólico de expressão pessoal e celebração comunitária. O acontecimento atraiu curiosos e passou a ser repetido, anualmente, crescendo em escala e significado.

No início dos anos 1990, por questões de segurança, a queima foi transferida para o deserto de *Black Rock*, em Nevada. Esse vasto, isolado e inóspito cenário, moldou a identidade do *Burning Man Festival* como uma experiência radical, temporária e autossuficiente, dando origem à criação de estruturas arquitetônicas e obras de arte temporárias.

Com o tempo, o festival desenvolveu-se no respeito de “dez princípios identitários”, tais como *autoexpressão radical*, *autossuficiência*, *esforço comunitário*, *não comercialização* e *não deixar rastros*, de um ano para o outro. *Burning Man* passou a ser menos um festival tradicional e mais um experimento social, artístico e cultural, reunindo arte monumental, performances, rituais coletivos e novas formas de convivência.

Realizado entre 24 de agosto e 1 de setembro de 2025, para a sua última edição foi projetado por Miguel Arraiz, o *Temple of the Deep*, inspirado nas



Figura 10. Miguel Arraiz, *Temple of the Deep*, 2025, Black Rock Desert. Photo: Noel Arraiz. Figura 11. M Arraiz, Idem, 2025, Photo: N Arraiz

formações naturais do *Black Rock Desert*. O Templo combina formas orgânicas e estruturas geométricas que orientam o movimento e a perspectiva dentro do espaço. Representado como uma rocha negra fraturada, simboliza a um tempo perda e recuperação. Toda a informação, aqui: <https://www.2025temple.com/>

Financiado pelos participantes e simpatizantes do Festival, e destinado a ser queimado, o *Temple of the Deep* constitui-se como uma obra de arte pública exemplar, que por isso mesmo pode considerar-se como inteiramente movida

pelos desígnios do espírito e por uma intencionalidade religiosa de congregação, isenta de conotações doutrinárias.

Premissa: Na arte contemporânea, a presença espiritual é predominantemente velada, ou surge apenas implicitamente.

Comentário: Os tempos modernos são tempos de dessacralização. As sociedades ocidentais secularizaram-se e as artes emanciparam-se dos deveres de louvar o sagrado ou de enaltecer o soberano. Em vez de louvar o altar ou de enaltecer o trono, a arte passou a cultuar o artista, que num primeiro tempo é promovido a herói romântico por excelência, mártir da demanda do “Gênio” que lhe abrirá as portas da eternidade, para num segundo tempo, algo cinicamente, ser exaltado como demiurgo ou, noutro extremo, ser reduzido a xamane.

É por detrás de caricaturas (ou camuflagens) como estas – e há muitas mais – que devemos buscar a presença do espiritual na arte moderna, contemporânea e atual. Nos novos tempos, a espiritualidade artística mais genuína permanece velada. A sua presença não é explícita, como acontecia anteriormente. É antes uma “presença implícita” como defende Edward Bailey (Bailey, 1998), cuja definição de “*religião implícita*”, o autor constrói a partir de três eixos que são a valorização do “*cometimento*”, a demanda de “*focos integradores*” e a manifestação de “*preocupações intensas com efeitos extensivos*”.

Tudo isto é passível de ser reconhecido na arte atual. Refletindo sobre essa questão Graham Howes, considera o seguinte:

(...) os artistas de hoje são mais propensos a revelar o implicitamente numinoso do que o explicitamente encarnado, oferecendo-nos uma experiência religiosa generalizada, em vez de uma revelação cristã, levando assim a arte religiosa para além dos seus parâmetros tradicionalmente didáticos e narrativos, firmemente em direção à essência experiencial. Essa arte faz mais do que proporcionar uma mensagem espiritual pouco exigente para cristãos e pós-cristãos. Ela também pode “democratizar” a arte religiosa e ampliar o acesso do público ao transcendente. (Howes, 2016, p. 117)

A arte religiosa centra-se no “implicitamente numinoso” e desinteressa-se do “explicitamente encarnado”. Com isso, transmite-nos uma “experiência religiosa alargada” e interessa-se pela “essência experiencial”, contribuindo assim para “democratizar o acesso do público ao transcendente”. Ou, se se preferir, extrapolando o referido programa para o campo da arte pública, podemos conceptualizar um modelo alternativo ao modelo da arte pública como Regeneração Urbana: o modelo da arte pública como Regeneração Espiritual. Pois se a arte pública reúne os requisitos de Bailey – cometimento, foco integrador e preocupação em obter efeitos extensivos – então a arte pública é, na sua índole, implicitamente espiritual.

Exemplificação: Obra que implicitamente exprime um sentimento religioso é a instalação temporária, *Another Place*, 1997, de Antony Gormley, tornada



Figura 12. A. Gormley, *Another place*, 2005, ferro, 189x53x29 cm (100 elementos) Crosby Beach, Liverpool. Foto: S. White.

permanente em 2005. Escultor com obra focada na figura e na condição humana, Antony Gormley representa a figura humana a partir de formas insólitas e inquietantes ou mergulhada em poses reflexivas, depressivas ou expectantes, senão mesmo surpreendentes, como sucede com uma das mais conhecidas criações: *The Angel of the North*, estátua colossal implantada junto a uma estrada que liga a Inglaterra à Escócia, cujo título denota um direcionamento espiritual.

Mas é *Another Place* a implantação que melhor exprime a presença implícita do espiritual. Por isso, a sua permanência foi reivindicada pela população local. Creio que esta instalação é um bom exemplo de “simbolismo *a posteriori*” (Pol, 2005, p. 71). A esse título, há uma tese que explica a adoção desta obra pela população por reminiscências dos que, no passado, viajaram até Liverpool para rumar à América, mas, por falta de dinheiro, ficaram a ver os outros partir.

A religiosidade implícita nesta obra descobre-se pelo próprio processo que levou a que uma instalação que inicialmente se concebia como temporária, se convertesse numa implantação permanente. E isso aconteceu graças à insistente reivindicação da população local que sem ser previsível se identificou com a obra instalada, ao ponto de levar o autor a consentir que a obra se mantivesse ali, em vez de transitar para Nova Iorque, depois de ter estado em *Cuxhaven*, Alemanha, em *Stavanger*, na Noruega e em *De Panne*, na Bélgica.

A atitude de imóvel contemplação das cem estátuas, baseadas na figura do escultor, cujo olhar se fixa no horizonte longínquo, leva a encará-las não como a presença literal de um corpo, mas como uma visão metafórica da índole transcendental da condição humana, que se pode interpretar como uma imagem de inabalável firmeza na espera, logo na esperança.

Premissa: As operações de regeneração urbana industrializaram-se. Para a arte pública poder manter o seu ideário (Armajani, 1999) redefine-se como fator de regeneração espiritual.



Figura 13. S. Calatrava e F. Candela, Cidade das Artes e das Ciências, 2005, Hemisfèric. Figura 14. S. Calatrava e F. Candela, Cidade das Artes e das Ciências, 2005, vista Museo Principe Felipe e Palau des Artes Reina Sofia. Foto: Enforex Camps aérea. Fonte Google Earth (06/11/2023).

Comentário: As operações de *Regeneração Urbana*, inicialmente desencadeadas para trazer qualidade aos espaços públicos degradados e/ou abandonados, resultantes do processo de desindustrialização, como vastos perímetros industriais ou extensos ancoradouros de cidades portuárias, ocupadas por obsoletos equipamentos e armazéns que divorciavam as cidades das suas frentes ribeirinhas, à medida que as cidades se convertiam à nova indústria do turismo, essas operações urbanas converteram-se em empreendimentos especulativos, como sucedeu em Valencia, Espanha, com a chamada *Cidade das Artes e das Ciências*, projetada por Santiago Calatrava e Félix Candela, cuja construção se iniciou em 1996, tendo terminado o preenchimento do perímetro, em 2005, com a inauguração do *Palau das Artes Reina Sofia*.

Do lado esquerdo da imagem, pode observar-se a compacta moldura de elevados prédios de rendimento que se ergueu ao mesmo tempo que o novo eixo monumental era construído, ocupando a zona abandonada e agreste do leito do rio Turia, entretanto desviado.

Ao converter-se em *playground* para o turismo de massas e ao valorizar terrenos anteriormente pouco apelativos para a construção civil intensiva, podemos dizer que a *Regeneração Urbana* se industrializou, representando a arte pública que aí se exhibe um outro fator de enobrecimento, isto é de rentabilização, dos investimentos realizados.

Numa palavra, em vez de movida pelo ideário de regeneração de espaços urbanos degradados e desqualificados, visando “*higienizar el centro y monumentalizar la periferia*” (Bohigas, 1986), as operações de regeneração urbana converteram-se em exercícios de cosmética urbana, coroados por obras glamorosas, como sucede com o *Jay Pritzker Music Pavillion*, de Frank Ghery, aberto em 2004, e completado pela escultura *Cloud Gate*, 2006, de Anish Kapoor, que de imediato se converteu em *ex-libris* da *Waterfront* de Chicago, ambas as obras inseridas no espaço aberto pelo *Millennium Park*, ganho para usufruto público, após o enterramento das linhas de caminho de ferro e do Parque de Estacionamento da *Millennium Station*.

O *glamour* também possui a sua própria mística: a excelência do aprimoramento estético. Na nossa opinião, porém, tem dificuldade em manifestar os três eixos de que falava Edward Bailey que permitiam reconhecer a presença dos traços do espírito de uma religiosidade implícita na obra de arte: *cometimento, foco na integração e intensidade extensiva*.

Exemplificação: a *Imagine Peace Tower*, erguida em 2007, na Videy Island, frente a Reykjavik, na Islândia, é um eloquente caso de arte pública, concebido como fator de regeneração espiritual, e atuante a seu favor. Da autoria de Yoko Ono, a *Imagine Peace Tower* é uma instalação artística composta por uma torre circular branca com dois metros de altura que emite um feixe vertical de luz em direção ao céu, que pode estender-se até cerca de 4.000 metros de altura. A obra constitui um símbolo de paz, memória e esperança, projetando luz como um apelo silencioso à união entre as pessoas. Na sua base, a palavra “PAZ” aparece escrita em vinte e quatro línguas, reforçando a ideia de uma mensagem universal, imaterial e contínua. Além disso, no poço que abriga os seus quinze holofotes, encontram-se inúmeras cerca de 5.000 cartas, que contêm mensagens oriundas de todo o mundo, em defesa da paz.¹

Importa acrescentar que Yoko Ono escolheu a Islândia como local de implantação da obra, por este país que integra a NATO, não possuir um exército, e ainda pela circunstância da energia que alimenta o potente feixe de luz, ser

1 Ver inauguração aqui: https://www.youtube.com/watch?v=oLTp11aWn-o&list=RDp11aWn-o&start_radio=1



Figura 15. Yoko Ono, Imagine Peace Tower, 2007, pedra, metal e luz elétrica, Vídey Island, Islândia. Fotos: autor desconhecido

obtida por processos geotérmicos, sem produção de dióxido de carbono e sem gerar efeito de estufa (Ono, 2007).

Premissa: é a presença da dimensão espiritual que confere universalidade à criação artística, convertendo-a numa linguagem compreensível por todos os povos e culturas.

Comentário: O sentido espiritual não é de índole cultural ou histórico, tal com não varia de acordo com a origem social, a formação intelectual ou as raízes étnicas. O espírito é o mais sólido, genuíno e duradouro (senão único) denominador comum da humanidade. É um elo. Um vínculo universal. Por isso, o mesmo contribui para aproximar os indivíduos, para conferir coesão às sociedades e para dar sentido à cultura. A espiritualidade não pode deixar de estar presente na criação artística, variando a sua presença unicamente em grau e em gênero. A variação em grau, depende do grau de pureza com que o espírito se manifesta na obra de arte. A variação em gênero, depende da forma como o espírito se aloja na obra de arte, se explícito (masculino), se implícito (feminino). As duas variáveis não são, porém, independentes. Quando o espírito se manifesta em elevados graus de pureza, a sua presença tende a ser cada vez mais subtil, surgindo de forma velada, senão oculta, à observação corrente. É aí, que a sua presença passa de explícita a implícita, circunstância que dá azo a frequentes equívocos, induzindo em erro o observador, quando não o crítico, levando-o a crer que está na presença de uma obra isenta de sacralidade ou, em absoluto, profana, quando na verdade a espiritualidade que a investe é de um tão apurado grau ou de uma tão depurada subtileza que se torna invisível à observação banal, por mais atenta que a mesma seja.

Para superar tais ludibriantes equívocos, mais do que possuir conhecimentos alargados e sólidos sobre a produção artística, tanto tradicional como moderna, importa ter bem treinada a observação analítica das obras, sendo ágil a reconhecer os diferentes planos e níveis de análise. Plano literal, plano iconográfico e plano



Figura 16. J. W. Goethe, Altar da Boa Fortuna, 1777, travertino, 161x89x89 cm, Jardim de Goethe, Weimar

iconológico, para a arte histórica. Plano material, plano conceptual e plano metafórico, para a arte moderna. O espiritual é a dimensão que desliza através das clivagens existentes entre estes planos, sendo que há outros mais, por assim dizer, não escolásticos, acessíveis apenas à intuição. O espiritual e o sacramental é precisamente o que sem se deixar encapsular por pelos registos escolásticos, anuncia a sua presença ao construir, ironicamente, incoerências, criando obras que parecem celebrar o *non sense*. É que o sentido está oculto, precisamente, por ser de índole espiritual.

Exemplificação: caso flagrante de uma peça que, na nossa opinião, se encontra imbuída de poderosa e universal espiritualidade é a escultura *Altar da Boa Fortuna*, concebida por Goethe, em 1777, para integrar o jardim da sua casa em Weimar.

Formada por uma esfera de travertino colocada sobre um pedestal do mesmo material, é uma obra absolutamente ímpar, podendo considerar-se uma das primeiras esculturas abstratas, senão a mais antiga de todas.

A Boa Fortuna (*Agathe-Tyche*) vem do mundo grego e junta dois conceitos/personificações próximas. *Agathé* provém de *agathós*, que tem o sentido de “bom”, “benéfico”. Pode significar a boa qualidade, a bondade ou o aspeto favorável de algo. *Týche* é a deusa da fortuna, do acaso, da sorte, ou seja, daquilo que acontece sem controlo humano, tanto para o bem quanto para o mal.

Concebido como uma espécie de *Machina do Mundo*, cuja implantação parece sugerir um centro do mundo (*omphalos*), o *Altar da Boa Fortuna* comporta também um sentido duplo ou ambivalente. Nesse sentido, pode dizer-se que o mesmo se irmana com a *Sphera*.

Síntese: Para encerrar a breve fundamentação do projeto *Sphera* com um exercício sintético, diríamos que, na criação artística, a poética e a genética se *entrelaçam* sob a égide do espírito. A relevância genética do *entrelaçamento* repercute-se, desde logo, no entrelaçamento do ADN.

Objetivos da investigação

O foco da atividade de investigação do projeto *Sphera* circunscrever-se-á a dois eixos de pesquisa fundamentais. Por um lado, revelar o espiritual na arte contemporânea. Por outro, postular genealogias artísticas entre obras, correntes, épocas e culturas distintas.

A razão do confinamento a estas duas áreas restritas, tem que ver com o facto de o projeto *Sphera* não recorrer, de forma sistemática, a uma metodologia específica e sobretudo fixa. A esse título, o seu funcionamento, também ele é genético, ou seja, adaptativo e evolutivo.

Assim, para que não se disperse ou se perca em caminhos múltiplos e labirínticos, carece de concentrar a sua indagação, a fim de encontrar e consolidar um caminho válido e útil.

Em boa verdade, só poderemos saber se o projeto, além de válido, também pode ser útil, se o mesmo for capaz de conduzir a resultados convincentes e pertinentes. Um dos que nos parecem prioritários, é precisamente revelar a matriz espiritual que enforma da criação artística atual, a qual como já vimos se apresenta de forma velada, senão oculta. Vejamos a escultura *Máscara 2* (2001-02) do escultor australiano Ron Mueck.

Difícilmente, poderá apresentar-se uma escultura tão literalmente alusiva à materialidade e, à primeira vista, à ausência de vida. Constituindo um retrato fidedigno do próprio artista, a sua análise da sua obra é amiúde conotada com a corrente dos escultores hiper-realistas norte-americanos dos Anos 70, apesar de todas as peças de Mueck possuírem uma escala superior ao natural, circunstância que impede encará-las como cópia do real.



Figura 17. R. Mueck, Mask II, 2002, técnica mista, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2013, Paris.

Nada mais errado, portanto! Não só a escala e o título da obra o denegam, como a visão da referida obra, sob um outro ponto de vista, confirma a inadequação da sua pertença a essa mesma linha.

Ao contrário da produção dos artistas norte-americanos dos Anos 70, como Duane Hanson e as suas sátiras do consumismo, ou John De Andrea, com as suas alusões ao erotismo, a peça de Ron Mueck não pretende ser uma réplica (como as máscaras usadas na saga da série *Missão Impossível*) nem uma encenação satírica de uma situação real (consumismo norte americano). Não só a máscara apresentada não é uma réplica, como a mesma é antes de mais uma advertência. É que ao designar como máscara a reprodução fidedigna do rosto do autor, a mesma pretende dizer que a pessoa do autor – a sua *persona* – não se reduz à sua mera aparência. Não se reduz, portanto, à sua máscara. A sua máscara é apenas a imagem exterior da sua pessoa. Mas não só. Além disso, a peça pretende ainda advertir que reduzida à sua estrita configuração física, isto é, isenta de expressão emocional ou de postura relacional, toda a representação plástica acaba por ser uma representação da morte.

Não afirmarmos que a nossa leitura seja a única válida. Não obstante, consideramos que a mesma não deixa de ser pertinente, senão estimulante. Estimulante, porque evita leituras redutoras ou, pior ainda, mistificadoras, que



Figura 18. R. Mueck, Mask II, 2002, técnica mista, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2013, Paris

acabam por desconsiderar o que há de mais desafiante na criação artística.

A dimensão espiritual que julgamos aqui reconhecer, transcende o desafio técnico de obter a cópia fiel de um rosto, assim como transcende o registo psicológico da representação narcísica. A dimensão espiritual está na formulação do problema complexo do fundamento de uma identidade, ao rejeitar assim reduzi-la à máscara da sua aparência. A identidade não é a aparência porque esta não é mais do que a sua máscara. Uma máscara que tanto nos diferencia como nos limita, senão como nos esconde.

Um outro objetivo da investigação inerente ao projeto *Sphera*, tem que ver com o apuramento e o estudo de genealogias ao longo de diferentes linhas de criação artística.

Se a criação artística é um processo genético, é natural que a mesma se desenvolva tecendo linhagens, de ascendência e descendência e estabelecendo pontes entre distintas épocas e diferentes linguagens.

Uma genealogia que temos vindo a prosseguir é a da presença do esoterismo nas artes. Por esoterismo entendemos as doutrinas, práticas e saberes que à partida se apresentam reservados a um círculo restrito de *iniciados*, por exigirem conhecimentos e preparação espiritual para serem reconhecidos e decifrados. O pensamento esotérico considera que a realidade possui níveis *ocultos* além



Figura 19. Ron Mueck olhando para Máscara 2, 2006, Fonte: Taipei Times, 24/08/2006, p. 15

da aparência sensível, acessíveis pela iniciação, pela contemplação espiritual ou pela experiência transcendental.



Figura 20. L Vinci, Salvator. Figura 21. E.B. Jones, Pygmalion. Figura 22. SR, Des-. Figura 23. P Picasso, I Stravinsky. Figura 24. Exéquias de Jean Cocteau, 1963, Mundi, 1500, óleo s/mad.1878, Birmingham Museum terrado, Porto 1920, Musée Picasso, Paris Milly-la-Forêt. Fonte: Photo Keystone

Nas imagens reproduzidas, apresentamos o exemplo de um signo esotérico de particular relevância: o entrelaçamento dos dedos e dos braços. Possivelmente originário da forma de representação dos dedos em oração de Stª Maria Madalena, tal como aparece no óleo de Georges de la Tour, *Madalena Penitente*, de 1640, presentemente no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, e retomado posteriormente em diferentes casos, sempre ligados à figura de Stª Maria Madalena, como acontece com a tela *Heilige Maria Magdalena*, pintada por Gebhard Flatz, em

1876, ou com o baixo-relevo, de 1887, sob o altar da Igreja de Sainte Madeleine, em Rennes-Le-Chateau, França.



Figura 25. G Tour, Madalena Penitente, 1640, Met. Figura 26. G Flatz, Stª Madalena, 1876, Kunst Museum.

Figura 27. O Monna, St Madeleine, 1887, Rennes le Chateau.

Os dedos cruzados ou entrelaçados constituem, portanto, uma genealogia, na medida em que se apresentam como um signo esotérico que prevalece ao longo dos séculos, manifestando nexos de ascendência e descendência, cujo fundamento, apesar dos esforços empreendidos (Abreu, 2021), ainda escapam à história da arte, o que justifica esta linha de investigação.

Para finalizar, além de desvelar o espiritual na arte contemporânea e além de desvelar a presença o secreto na arte de todos os tempos, não podia deixar de ser objetivo do projeto *Sphera* focar também a presença do espírito crítico na obra de arte, investigando as suas novas modalidades e possibilidades, designadamente na arte pública.

Antes de prosseguir, importa esclarecer um aspeto fundamental. Para o projeto *Sphera*, o espírito crítico é algo assaz distinto de discurso crítico. O espírito crítico constitui uma criação do livre pensamento. O discurso crítico, ao invés, não é senão uma forma retórica, isto é, um estilo de argumentação e de persuasão. Só o espírito crítico é genuinamente criativo. Tal como a maioria das cidades atuais, o Porto apresenta também, na sua zona central, esculturas formadas por letras capitulares esculpidas em escala avantajada, como estratégia de monumentalização da cidade, enquanto marca: uma marca turística.

Tal como representado nas imagens, as pessoas fazem fila para ganhar o direito de fotografar e, sobretudo, de serem fotografadas, junto a este novo tipo universal de monumentos. É essa redução a uma marca, ou seja, uma imagem para consumo turístico que em muitos lugares e de assaz variadas maneiras é objeto de posicionamento crítico, por vezes mordaz. Um dos meios prediletos de o expressar é a *street art*. Deixamos ficar aqui um exemplo.

Imagem eminentemente satírica, a pose provocante da figura do Presidente



Figura 28. Eduardo Aires, Porto Ponto, 2025, Câmara Municipal do Porto, Porto. Figura 29. Fila para tirar fotografias, 2025, Porto.

da Câmara do Porto, é uma caricatura da redução da sua pessoa à condição de marca: a mesma condição de marca correspondente ao galardão *Europe's Leading City Break Destination*, alcançado, em 2020, pelo Porto, atribuído pelo *World Travel Awards*, entidade criada em 1993, cujos prémios são considerados os “Óscares do turismo”, premiando anualmente destinos, companhias aéreas, hotéis e serviços turísticos de todo o mundo, pela sua excelência e qualidade.

Acontece que o mural com a imagem do Presidente quase nu, em provocante pose, passados poucos dias foi apagada da Praça dos Poveiros, onde havia sido pintada, o que leva a supor que o Presidente não gostou de ver a sua figura reduzida a uma imagem de marca, exposta, em pose provocante.



Figura 30. Autor desconhecido, Best Tourist Destination, 2020, Mural, Praça dos Poveiros, Porto.

O assunto mereceu, inclusive, referência no artigo “*O Porto não se vende: resistências à gentrificação através da produção artística no período pós-austeritário*”, da autoria de Inês Barbosa e João Teixeira Lopes, publicado, em 2020, na revista *Cadernos de Antropologia*.²

Consideramos que importa valorizar o espírito crítico na arte, na condição deste se demarcar do discurso crítico. Enquanto o discurso crítico tende a degradar-se em protesto, assumindo a função de arma de arremesso contra o seu alvo, o espírito crítico mais do que protestatório é criativo, na medida em que oferece perspectivas de entendimento alternativo de um dado assunto ou temática, fazendo ver o assunto sob um outro ângulo.

Para o *Sphera*, o espírito crítico constitui um estágio intermediário entre a atitude natural e a consciencialização transcendental, concebendo a crítica como forma de superar a *doxa*.

Arte pública como democratização do acesso à transcendência

Na verdade, talvez fosse mais correto inverter os termos. Em última análise, não é a arte pública que permite democratizar a o acesso à transcendência. É antes o oposto. É o vínculo transcendental que permite viabilizar qualquer projeto de arte pública democrático. Fora desse vínculo à transcendência, nenhum processo de democratização é possível, em virtude da democratização pressupõe contribuir para a criação e partilha de uma identidade comum.

A regeneração espiritual visada pela arte pública, tem a ver com a percepção da necessidade desse vínculo, como elemento nuclear dos diferentes projetos. Sendo os mesmos, na sua génese, animados e criados a partir desse entendimento, então a sua prossecução torna-se um problema antes de mais prático, senão essencialmente técnico.

É neste domínio que a Inteligência Artificial (IA) pode dar um contributo válido. E pode fazê-lo, duplamente. Por um lado, como ferramenta auxiliar de investigação de métodos e processos de organização de projetos. Por outro, como ferramenta auxiliar na execução e desenvolvimento de obras.

Vejamos algumas possibilidades como ferramenta de investigação:

Mapeamento urbano e sociocultural

A IA pode analisar grandes volumes de dados (históricos, geográficos, sociais, ambientais) para identificar padrões de uso do espaço público e inspirar propostas artísticas mais contextualizadas.

Leitura de percepções coletivas

Ferramentas de NLP (processamento de linguagem natural) permitem explorar redes sociais, entrevistas ou arquivos para captar narrativas, memórias e imaginários urbanos.

2 Aceder ao mesmo aqui: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.3201>

Simulação e previsão

Modelos preditivos podem testar como uma obra pública influenciará fluxos de pessoas, visibilidade ou impacto sonoro/visual no espaço urbano.

Exploração estética e semântica

Redes generativas (GANs, diffusion models) podem ser usadas para pesquisar formas, padrões e linguagens visuais conectadas a contextos locais.

Arquivo e memória

A IA pode organizar e reinterpretar acervos de arte pública, fornecendo novas perspectivas para curadores, artistas e comunidades

Vejamos algumas possibilidades como ferramenta de execução:

Interatividade em tempo real

Obras que respondem a dados urbanos (clima, tráfego, participação do público) usando IA para gerar respostas visuais, sonoras ou luminosas.

Inclusão comunitária

Plataformas de IA podem envolver a população na co-criação: por exemplo, recolhendo desenhos, textos ou sons que se tornam parte da obra final.

Ecologia e sustentabilidade

IA ajuda a otimizar consumo energético de instalações luminosas/sonoras e a prever impacto ambiental de intervenções urbanas.

Documentação expandida

A obra pode ter “vida digital paralela” (arquivos interativos, realidade aumentada), produzida com IA, que expande a experiência além do espaço físico (uso de *QR codes* nas obras)

Seria, no entanto, um lastimável erro substituir a genética da criação pelos algoritmos da IA. Se a mistificação da figura do artista como gênio ou como demiurgo, travam o envolvimento da espiritualidade na arte atual, ao criarem um fosso entre o autor e os cidadãos (Armajani, 1999) que impede a experiência partilhada das obras, de igual modo a alienação do ato criador — ao ser reduzido à manipulação de algoritmos de programação — representaria um esvaziamento, senão uma verdadeira deserção, da criação artística, como processo genético de engendrar poéticas. Fazê-lo, seria já não uma falsificação. Pior do que isso, tratar-se-ia de uma verdadeira traição. Uma traição à condição humana.

Por outro lado, aceitar a possibilidade da utilização da IA como ferramenta auxiliar da execução, reservando o núcleo do processo genético à consciência intencional do autor individual, coletivo ou colaborativo, constitui para nós uma forma inteligente de acompanhar a evolução dos meandros da própria cultura, mantendo viva a chama da criação artística, já que a arte, em última análise, mais não é do que o mais fidedigno exemplo do que poderá considerar-se uma instância de *Inteligência Espiritual*.



Referências

ABELLIO, Raymond. **La structure absolue**: essai de phénoménologie génétique. Paris: Gallimard, 1965.

ABELLIO, Raymond. **Dans une âme et un corps**: journal de 1971. Paris: Gallimard, 1973.

ABREU, José Guilherme. Prefácio. In: ABELLIO, Raymond. **Introdução à estrutura absoluta**. Porto: CEAP, 1988. p. 7-11.

ABREU, José Guilherme. Do espiritual na contemporaneidade artística: arte pública como religião implícita? In: Colóquio Internacional Arte Pública na Era da Criatividade Digital, 2017. **Atas [...]**. Porto: Universidade Católica Editora, 2017. v. 1, p. 122-148.

ARMAJANI, Siah. Manifesto: public sculpture in the context of American democracy. In: **Reading Spaces**. Barcelona: MACBA, 1995. p. 111-114.

BAILEY, Edward. **Implicit religion**: an introduction. Middlesex: Middlesex University Press, 1998.

BARBOSA, Inês; LOPES, João Teixeira. O Porto não se vende: resistências à gentrificação através da produção artística no período pós-austeritário. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 9, n. 2, p. 67-73, 2020.

BOHIGAS, Oriol. Los barrios viejos y la periferia. In: BOHIGAS, Oriol. **Reconstrucción de Barcelona**. Madrid: MOPU, 1986. p. 25-54.

BORGES, Jorge Luis. El Aleph. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 617-628.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Paris: Officina Typographica de Firmin Didot, 1847.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

HOWES, Graeme. From explicit to implicit in recent religious art. **Implicit Religion**: Journal of the Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality, v. 19, n. 1, 2016.

MALASPINAS, Anna-Sapfo et al. A genomic history of Aboriginal Australia. **Nature**, v. 538, p. 207-214, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1038/nature18299>.

NUNES, Pedro. **Tratado da Sphera**. Lisboa, 1537.

POL, Enric. Symbolism *a priori* and symbolism *a posteriori*. In: REMESAR, Antoni (org.). **Urban regeneration: a challenge for public art**. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2005. p. 71-76.

José Guilherme Abreu

Professor convidado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa Pólo da Foz, no Porto, onde exerce também atividade de investigação, integrado no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

URL: <https://www.cienciavita.pt/DD18-DEEC-9528>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4022-7771>.