

FICHA TÉCNICA

TÍTULO:

VIAGENS ESFÉRICAS. NA TERRA, COMO NA LUZ

EDITORES:

José Guilherme Abreu
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das
Artes, Universidade Católica Portuguesa |
www.orcid.org/0000-0003-4022-7771

Mário Caeiro
Escola Superior de Artes e Design, Instituto
Politécnico de Leiria
www.orcid.org/0000-0001-8654-6757
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da
Universidade Católica Portuguesa

AUTORES (por ordem alfabética)

Abílio Oliveira; Adélia Santos Costa; Alexandre A. R. Costa; César Barrio; Carlos Lampreia; Daniela Brasil; Éric Coulon; Fernando Rosa Dias; Filipe Garcia; Henrique Manuel Pereira; Johannes Pfeiffer; José Cirillo; José Guilherme Abreu; Laura Castro; Mário Caeiro; Melanie Manchot; Michelle Nahon; Rodrigo Silva; Samuel Rama; Simeon Nelson; Stela Maris Sanmartin; Teresa Bartolomei; Thierry Ferreira; Witold Riedel

TRADUÇÃO:

José Guilherme Abreu (com ajuda da IA)

DESIGN:

DOI:

NOTA:

A reprodução de imagens neste livro tem um caráter pedagógico e científico. Os artistas e os investigadores mantêm os direitos autorais sobre os mesmos.

APOIOS:

A presente publicação foi financiada

PARCEIROS:

Organização	Comissão Científica	Editores
LIDA - ESAD.CR-PL	José Guilherme Abreu (CITAR)	José Guilherme Abreu (CITAR)
CITAR - UCP	Mário Caeiro (LIDA)	Mário Caeiro (LIDA)
CITER - UCP	Renato Bispo (LIDA)	
R3iAP	Samuel Rama (LIDA)	
ARARE	Teresa Bartolomei (CITER)	
	Laura Castro (CITAR)	
	José Cirillo (LEENA)	
	Éric Coulon (ULC)	
	Rodrigo Silva (LIDA)	
	Gabriela Vaz-Pinheiro (i2ADS)	
	Michelle Nahon (ARARE)	

Agradecimentos

Os editores querem expressar a sua gratidão a quem contribuiu para tornar este projeto possível.

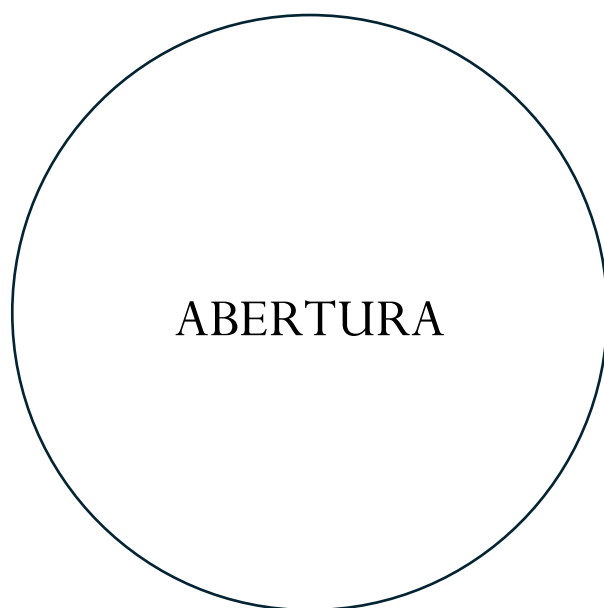
Antes de mais, queremos agradecer aos autores – artistas e investigadores – que contribuíram com o seu talento, conhecimento e experiência para a conceção, desenvolvimento e publicação desta obra.

Estamos igualmente gratos aos membros dos Comités Executivo e Científico, que emprestaram os seus nomes, experiência e conhecimentos em apoio ao projeto.

Agradecemos também aos membros dos órgãos de administração dos respetivos Centros de Investigação Universitários, que concordaram em fornecer apoio institucional ao projeto. O seu apoio não só foi inestimável para o seu desenvolvimento, como também conferiu credibilidade a um empreendimento cuja conceção e implementação são, pela sua própria natureza, manifestamente experimentais.

Gostaríamos de expressar ainda a nossa mais profunda gratidão a todos os artistas, investigadores, académicos e entusiastas envolvidos na exploração do entrelaçamento entre a criação artística e a investigação científica. As suas análises, comentários e avaliações deram-nos tanto o incentivo como a inspiração para avançarmos, alargando o âmbito dos nossos esforços para campos mais amplos de investigação e públicos mais inclusivos.

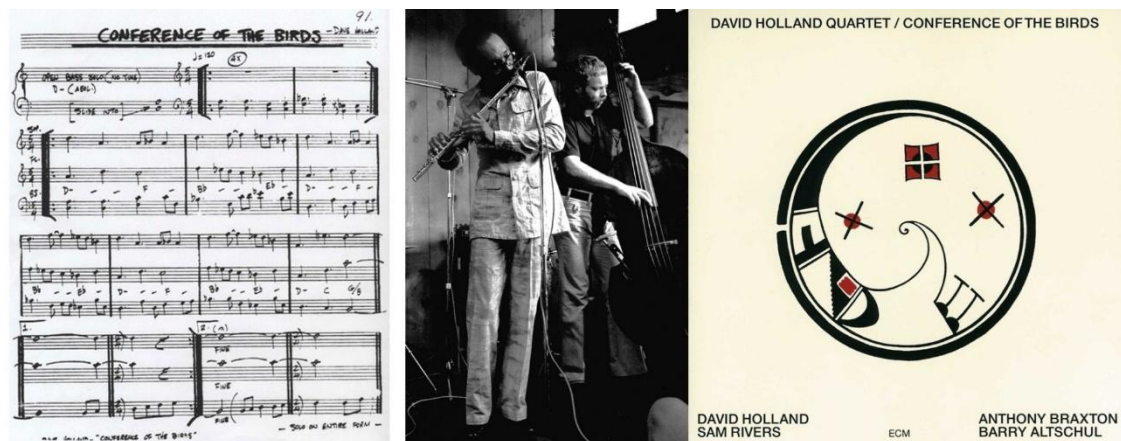
Por fim, queremos agradecer a todos aqueles que contribuíram com a sua criatividade, competências e experiência para o trabalho técnico e prático envolvido na concretização deste projeto. A sua dedicação e compromisso foram essenciais para transformar o projeto de uma ideia numa realidade.



Partida

Tal como em *Art as Gestation of the Public Sphera*, esta nova edição do projeto SPHERA, *Spherical Journeys: On the Earth as within the Light*, começa com uma alegoria musical: *The Conference of the Birds*. Este é o título de um álbum de culto – em vinil, claro – gravado pelo *Dave Holland Quartet* e lançado pela ECM em 1973. Com Anthony Braxton e Sam Rivers nos sopros, o quarteto foi completado por Barry Altschul na percussão e o seu líder, Dave Holland, no contrabaixo.

You can listen to its homonym track here: <https://www.youtube.com/watch?v=YYTIXJuxvgY>



Dave Holland, *Conference of the Birds*, 1973, Sheet Music; Sam Rivers & Dave Holland playing; ECM 1027 Album

A *Conferência dos Pássaros*, que inspirou o tema composto por Dave Holland, é uma referência a um texto persa escrito por Farid-ud-Din Attar, *mestre sufi* do século XII, que é agora adotado como uma espécie de “metáfora conceptual” para a presente edição.

Uma metáfora conceptual, porque, tal como os pássaros no *conto sufista*, os seres humanos percebem agora que estão divididos e perdidos. A *viagem esférica* que emerge do encontro entre os ensaios artísticos e teóricos, reunidos neste volume, é uma tentativa de abrir um caminho de consciência e silêncio, em harmonia com o todo, capaz de nos unir, em vez de nos separar.

Esse era o propósito do conto iniciático de Attar, como veremos agora.

A Conferência dos Pássaros

Escrito no século XII pelo grande mestre sufi Farid ud-Din Attar, *A Conferência dos Pássaros* é uma das obras-primas da literatura espiritual. Por baixo da aparência de um conto em que todas as aves do mundo se reúnem para escolher um soberano, o poema desenrola-se como uma alegoria da jornada da alma humana rumo ao autoconhecimento e união com o Absoluto.

Um dia, as aves tornam-se conscientes de que vivem dispersas e divididas, sem um verdadeiro centro ou propósito orientador. Reúnem-se em busca de um rei que possa dar sentido à sua existência. É a Hoopoe, a ave sábia e arauto dos mistérios ocultos, que revela que o seu legítimo soberano é a *Simurgh*, um ser radiante que habita para lá das montanhas de *Qaf*, num reino que só pode ser alcançado por aqueles dispostos a passar por uma profunda transformação interior.

Cada pássaro responde ao chamado de acordo com a natureza dos seus próprios apegos. O Rouxinol não pode abandonar a Rosa, mantida cativa pela beleza efêmera do amor terreno. O Papagaio anseia apenas pela imortalidade. O Pavão lamenta a perda do Paraíso e sonha em recuperar o seu antigo esplendor sem suportar as provações da purificação. O Falcão prefere a companhia dos reis terrenos ao Rei invisível. O Pato, a Perdiz, a Coruja e muitos outros revelam, cada um à sua maneira, um

medo, um desejo ou uma ilusão que os impede de partir. Pacientemente, a Hoopoe responde a todas as objeções, mostrando que cada obstáculo é, na verdade, um véu tecido pelo próprio ego.

Apesar das suas dúvidas, uma companhia de aves decide empreender a viagem. Para chegar ao *Simurgh*, devem atravessar os *Sete Vales*, cada um representando uma etapa na ascensão da alma. O primeiro é o *Vale da Busca*, onde o anseio por uma verdade maior do que todas as certezas é despertado. Segue-se o *Vale do Amor*, onde a razão cede ao fogo consumidor do coração. Depois vem o *Vale do Conhecimento*, onde cada viajante descobre que a verdadeira compreensão cresce apenas em proporção à sua própria transformação interior.

O caminho continua pelo *Vale do Desapego*, onde a ambição, a posse e a distinção mundana vão gradualmente desaparecendo. Para além está o *Vale da Unidade*, onde toda a multiplicidade começa a dissolver-se numa única realidade. Os peregrinos entram então no *Vale do Desvio*, onde o mistério se torna tão vasto que o próprio pensamento se silencia perante o inefável. Finalmente, chegam ao *Vale da Pobreza e da Aniquilação*, onde nada resta de orgulho ou identidade individual, apenas uma quietude transparente capaz de receber a presença do Absoluto.

Pelo caminho, a maioria das aves sucumbe ao cansaço, ao medo ou à tentação. Algumas voltam atrás, enquanto outras estão para sempre perdidas. No fim, apenas trinta chegam ao destino final, despojadas de tudo o que outrora acreditavam ser, como Attar descreve:

Agora o Sol celestial começou a brilhar diante deles, e eis! Quão grande foi a sua surpresa! No reflexo dos seus rostos, estes trinta pássaros da terra contemplam o rosto do Simurgh Celestial. Quando lançaram olhares furtivos para o Simurgh, perceberam que o Simurgh não era outro senão aqueles mesmos trinta pássaros. Em total perplexidade, perderam a cabeça e perguntaram-se se eram eles próprios ou se tinham sido transformados no Simurgh. Depois, para si próprios, voltaram os olhos, e maravilha-se das maravilhas, aqueles mesmos pássaros pareciam ser um Simurgh! (Attar, 1924, p. 117)

Assim, o Rei que procuravam sempre habitou nas profundezas de si mesmo. Em persa, *si morgh* significa precisamente “trinta pássaros”. Aquele que procuraram desde o início revelou-se como a unidade espiritual daqueles que passaram por todas as provações e deixaram os seus próprios eus morrerem.

É nesta revelação que a obra de Attar culmina. A jornada exterior torna-se uma jornada interior; a busca por Deus torna-se a descoberta da identidade profunda entre o amante e o Amado, entre o buscador e o Procurado. A *Simurgh* não é apenas um ser mítico. É o símbolo da realidade única que permanece oculta sob a multiplicidade de seres.

Assim, no final da história, Attar conclui:

Então os pássaros perderam-se para sempre no Simurgh. A sombra assim desapareceu no Sol. Nem o viajante permaneceu, nem o guia, nem o caminho. Ao encontrarem o Simurgh encontraram-se e o enigma de Eu e Tu foi resolvido. (Attar, 1924, p. 118)

A Conferência dos Pássaros é, acima de tudo, uma meditação profunda sobre a condição humana. Ensina-nos que o verdadeiro caminho espiritual não reside na aquisição de novo conhecimento, mas na renúncia gradual de toda ilusão que nos separa da nossa natureza mais profunda. Só aqueles que estão dispostos a perder-se a si próprios podem, em última análise, descobrir quem realmente são. E só quando o espelho da alma se torna perfeitamente claro se pode reconhecer que a luz tão há muito procurada, na verdade, nunca deixou de habitar dentro deles.

Precedência

Concebido como uma continuação da fase anterior do projeto *SPHERA* – agora revelado como o acrónimo de **SP**iritual **HE**ritage **R**esearch **A**rea – *Área de Investigação do Património Espiritual* – este novo ciclo de obras originais reúne obras de arte e ensaios teóricos, cada um criado independentemente mas inspirado por um tema comum. O seu propósito é estender o olhar, captar a visão e recolher impressões sensoriais e inteligíveis da *esfera* do mundo natural.

A Natureza, em toda a sua diversidade e complexidade – ou seja, na sua infinitude – não é apenas um padrão organizacional da matéria. Para além do seu envelope material, a Natureza é também um campo energético: um cosmos ativo e vivo, um ser vivo. Como argumentaram o químico James Lovelock e a bióloga Lynn Margulis nos anos 70, a Natureza mantém ativamente as condições químicas e climáticas necessárias para manter a Terra habitável. A Terra é um todo unificado no qual a vida e o ambiente funcionam juntos como partes de um organismo vivo. Como todos os organismos, a Terra tem um propósito e constrói-se e transforma-se continuamente como um projeto contínuo, cujo significado mais profundo ainda está por descobrir.

Desenvolvido sob o título *Teatro das Aparições* no âmbito da investigação académica e científica, este processo deu origem à metáfora fundadora que permitiu uma compreensão mais profunda da experiência estética e criativa contemporânea. Como um processo de gestação puramente intuitivo e sensível, mas conscientemente guiado, esta segunda fase da *SPHERA* emergiu quase inevitavelmente como um desenvolvimento natural da primeira: uma ondulação que se espalhava a partir da pedra original lançada no lago.

Problemas

Sempre que falamos da natureza, do corpo ou da matéria, estamos necessariamente também a falar de cultura. Pois a natureza, o corpo e a matéria, mesmo antes de se tornarem objetos de reflexão, já pertencem ao domínio da cultura. Não são meramente coisas a pensar; são, desde o início, realidades conceptuais e, ao mesmo tempo, formas de ver – perspectivas através das quais o mundo é revelado. Toda a compreensão delas surge de um ângulo de visão particular, um ponto de vista entre muitos outros que permanecem igualmente possíveis.

Se o corpo é animado e a matéria inerte, então a natureza abrange ambos dentro da unidade da vida. Ou melhor, dentro da própria **Vida** – ou, para a expressar substancialmente, dentro *dos vivos*. Os minerais nutrem as plantas, e as plantas sustentam os animais. Assim como as flores florescem e os frutos amadurecem no reino vegetal, assim, no reino animal, a psique se desenrola e a consciência floresce dentro dela: o despertar através do qual o mundo começa a ser entendido como um mundo. É o surgimento de uma consciência que testemunha a extensão espacial e a sucessão temporal, ambas intrínsecas à condição partilhada de ser e existir.

Não existe, portanto, mundo sem tal olhar. A Lua cinzenta, árida e aparentemente inerte, mesmo depois de a sua face oculta ter sido revelada, mesmo depois de ter sido visitada por seres humanos, e mesmo depois de se ter tornado um repositório de tecnologia e símbolo de poder, não perdeu nada da sua poesia ou encanto. E isto acontece porque existe um olhar. Um olhar encantado, e portanto um que encanta. Pois onde quer que haja um olhar, há também sentimento e significado – um modo de ser em que os horizontes da experiência ultrapassam sempre os objetos experienciados. Eles transcendem-nos porque os estabelecem como mais do que meras coisas. De facto, as coisas nunca podem ser *apenas* coisas. Se é que existem coisas, é porque existe um olhar que as constitui como coisas, conferindo-lhes identidade e significado. Esse olhar já é algo mais do que a sua mera existência.

No entanto, há mais do que o olhar que reconhece a presença. Há também um segundo olhar – um ontológico – que se volta para o primeiro, observando tanto a sua presença como a sua função. O primeiro olhar é formativo porque dá forma, e a forma é a condição primária do significado. Para além dele está o olhar ontológico, dirigido não imediatamente para o mundo, mas para este ato primordial de formação em si. É este segundo olhar que apreende e destila o grande enigma: o milagre do ser, o espanto de que há algo em vez de nada. O milagre do ser é o prodígio da criação – um dom do espírito, um ato de pura emanção, ou, se preferir, de pura entrega espiritual. É uma generosidade inesgotável, infinitamente enriquecedora, paradoxalmente intemporal, mesmo quando se revela no instante fugaz.

O português é uma das poucas línguas que distingue entre *ser* e *estar*. Se *ser* expressa um modo de ser que perdura, se desenrola e se transforma apesar da erosão do tempo, enquanto *estar* denota um estado temporário, exposto ao declínio e à dissolução, então o português liberta o ser de todas as condições fixas. Entende a vida como a emanção contínua de *ser* e a superação perpétua de *estar* – isto é, como um processo de criação espiritualmente inspirada. Numa só palavra, como *gênese*. E *gestação*.

É nossa convicção que este olhar ontológico sobre a *esfera* natural deve ser recuperado – ou melhor, renovado. É, na medida do possível, um olhar redentor. Como percebemos a *esfera natural*? Como o lugar onde as coisas simplesmente existem? Como uma extensão de nós próprios? Como o enquadramento dentro do qual os eventos se desenrolam? Como pano de fundo para a intervenção humana? Ou, em última análise, como parceiro numa empresa partilhada? Percebemo-la como uma Voz? E se for de facto uma voz que nos chama, ainda somos capazes de a ouvir?

Devemos também perguntar se a esfera natural pode continuar a afirmar esta perspectiva ontológica numa era cada vez mais regida pela explicação científica. Pode a própria ciência acomodar o tipo de conhecimento que pertence ao ser, enquanto tal? Uma intuição profundamente telúrica, animal, mística e cósmica parece sussurrar que ser uma árvore, uma folha, um rio, um ribeiro ou uma brisa é infinitamente mais do que simplesmente existir. Vistos através do olhar ontológico, estes não são simplesmente objetos identificáveis; tornam-se manifestações do próprio ser. Pode o olhar formativo – condicionado pelas próprias formas que produziu – vir a dominar o olhar ontológico, mesmo que este último aprofunde e complete o primeiro? E se não pode extingui-lo por completo, poderá distorcê-lo, ao descartá-lo como meramente subjetivo, onírico ou fictício, reduzindo-o a uma aberração metafísica desconfortável? Ao associar o olhar ontológico ao intangível, ao arbitrário ou ao irracional, o olhar formativo não usurpa o seu lugar e função, banindo-o para os recantos mais profundos do inconsciente, exilando-o para o Hades do instinto e do impulso?

O olhar formativo, quando permanece confinado às próprias coisas, pode gradualmente tornar-se um olhar repressivo e punitivo, particularmente em direção ao olhar ontológico que o examina e questiona. É precisamente porque este último perturba as suas certezas, que provoca resistência. O olhar formativo procura ocupar todo o campo de visão, reduzindo a realidade ao que é apenas visível, a tudo o que se enquadra nos limites do espectro perceptível.

No entanto, as suas consequências vão além da supressão do olhar ontológico, que percebe as coisas como mais do que meras coisas. Ao objetivar a *esfera* natural, o olhar formativo empobrece-a simultaneamente. Se a imaginação onírica antropomorfiza a natureza, projetando nela qualidades humanas – ou mesmo divinas – por vezes até ao ponto do delírio, o olhar objetificante move-se na direção oposta: diminui a natureza, reduzindo-a a uma coleção de dados mensuráveis, a informação quantificável, ao que Rudolf Steiner teria chamado o reino ahrimânico do número.

O olhar ontológico, no entanto, não é isolado nem indefeso. Possui uma soberania intrínseca, pois a visão que o anima e ilumina não é outra senão a visão própria da própria arte. É o olhar genético: o olhar aberto à criação e disponível apenas através do ato criativo.

É com este olhar que propomos percorrer a *Sphera* – a esfera da criação. Muitas vezes dissemos que o que importa é abrir os olhos que estão fechados dentro dos nossos olhos abertos. Pois os olhos só se abrem verdadeiramente quando se abrem à criação. Com o tempo, nada é definitivo; nada se repete. A única repetição concebível é a do impulso criativo que, pela sua própria natureza, aboliu a repetição. Nós próprios somos esse movimento: a ondulação, a serpente, a espiral, a cornucópia, a concha.

É precisamente esta ausência irreduzível de repetição que nos permite reformular, agora como afirmação, a questão com que concluímos a apresentação do projeto anterior:

A ideia de uma Esfera espiritual, regida pelo princípio abelliano da interdependência universal e inspirada pelo imperativo de viver artisticamente, aponta para um horizonte utópico mas tangível: a mais elevada de todas as artes – a arte de imaginar a própria sociedade como uma obra de arte, espiritualmente trazida à existência em comum!

Neste mundo, as árvores pensam, as montanhas cantam e os rios sussurram. Só a arte pode ouvi-los. Só a arte as pode realmente ver.

Através do *Teatro das Aparições* (!)

José Guilherme Abreu (CITAR)

Mário Caeiro (LIDA)

TEATRO DAS APARIÇÕES

As práticas do espanto na configuração espacial do comum

Olhar para o presente implica reconhecer um sintoma perturbador: uma sociedade movida por um utopismo tecnocientífico procura obliterar e esquecer formas de vulnerabilidade e finitude. Lidar com esta condição, que é negada e relegada para a margem, chama-nos a abrir novas dimensões de inclusão, se ouvirmos o apelo para integrar o novo e o diferente. A arte sempre soube como abrir espaço para que isto seja visto – a nossa exposição comum à fragilidade da existência.

O Teatro das Aparições é um projeto de investigação informado pela criação artística contemporânea. O seu objetivo é revelar algumas configurações deste espaço partilhado aberto pela criação do lugar do totalmente outro como uma aparição, ou seja, como um evento desestabilizador e uma insurreição – termo a que Georges Didi-Huberman deu um significado renovado – criar o ser humano. O objetivo será criar e recriar as condições para acolher manifestações de maravilha – recuperando o amplo significado do *thaumazein* grego – e as suas intensidades relacionais, lançando luz sobre as cartografias emergentes do comum, numa série de iniciativas culturais multidisciplinares capazes de revelar este horizonte mutável onde incerteza e confiança, descoberta e reconhecimento se misturam.

O objetivo será revelar a constelação do encontro entre o presente e o passado, que despertou a energia crítica das imagens dialéticas de que Walter Benjamin falou. Ao invocar o ser e o conhecimento dos diferentes agentes da imaginação, procuraremos realizar leituras inovadoras das múltiplas pontes e ligações que podem ser estabelecidas entre as artes, as ciências e as humanidades. Pois devemos fazer maravilhosa a primeira – e mais original – tecnologia relacional.



INTRODUÇÃO

Teresa Bartolomei

O VITAL, ARROGANTE, FATAL, DOMINANTE X

A transcendência poética da experiência como exercício epistémico e o seu valor ecológico

Experiência entre saturação e divergência

Através da sua elaboração da categoria dos fenómenos saturados, o filósofo francês Jean-Luc Marion¹ empreendeu uma revisão fundamental da noção fenomenológica de experiência, identificando o estatuto liminar de situações em que a intuição (*aquilo que aparece*) excede a intenção (*o conceito*); ou seja, situações em que emerge uma assimetria intransponível entre o que o sujeito experiencia e a sua determinação cognitiva. No fenómeno saturado, o conteúdo e o objeto da experiência não coincidem: o primeiro excede o segundo, destacando uma insuficiência intransponível do ato de significação, uma espécie de “défice intencional” que obriga o sujeito a reconhecer-se não como opositor, mas como o postulado.

No entanto, o passo teoricamente decisivo nesta proposta é a generalização da categoria de saturação de uma qualificação de fenómenos específicos para uma dimensão da experiência em geral. Isto porque, como observa Marion, embora possamos identificar uma série de contextos particulares (como o evento, o ídolo/obra de arte, a carne, o ícone/rosto) em que a saturação se manifesta com força inegável, deve, no entanto, ser reconstruída como uma dimensão geral da fenomenalidade. A assimetria entre intuição e intenção, entre aparência e conceito, caracteriza toda a nossa relação cognitiva com o *real*, cuja experiência excede a nossa determinação dele como *realidade*.²

Reconhecer a universalidade da saturação permite-nos relativizar o papel da intencionalidade, transferindo-o de um princípio fenomenológico absoluto para um mecanismo regional e limitado. No entanto, isto não nega que uma função central da cultura consiste em produzir línguas, ou seja, quadros semanticamente estruturados que sejam intencionalmente orientados e convencionalmente vinculativos, que assegurem uma determinação conceptual da experiência intersubjetiva partilhada que seja operacionalmente eficiente (funcional para a sua governação estratégica). A sociedade precisa de códigos – redes de significação do real como realidade – que assegurem a sua manipulação padronizada, previsível e fiável e a interpretação intersubjetiva partilhada (atribuição de significados). No entanto, é necessário reconhecer o alcance limitado destas matrizes cognitivas e o efeito ilusório e distorcido de as tratar como regime exclusivo que rege a experiência. A discrepância entre intuição e conceito, e entre o conteúdo da experiência e a sua semanticização enquanto objeto, é inerente a toda a experiência sem exceção, embora em vários casos específicos

¹ A reflexão sobre este tema abrange consistentemente toda a carreira de investigação do pensador francês, encontrando, no entanto, dois marcos importantes em Marion 1977 e 1997, e uma síntese em Marion 2001.

² Uma das pedras angulares do pensamento de Lacan é a distinção funcional (em vez de ontológica) entre o real (a totalidade do que acontece) e a realidade (a totalidade do que significamos), que desenvolveu ao longo dos anos, definindo-a com cada vez maior precisão. A ideia fundamental é que o real resiste à simbolização (tradução em realidade) e escapa à determinação cognitiva como “impossível” – não porque não seja dado, mas porque não pode ser representado e, portanto, “retorna sempre” como o ingovernável: “O núcleo deve ser designado como o real – o real na medida em que a identidade da percepção é a sua regra.” Em última análise, isto baseia-se no que Freud identifica como uma espécie de amostragem, que nos assegura que estamos dentro da percepção através do sentido de realidade que a autentica. O que significa isso? – se não isso, do lado do sujeito, isto chama-se ‘despertar!’” (Lacan 1964, p.66) “O conceito de repetição confronta-nos com um dilema: aceitar, pura e simplesmente, o nosso envolvimento como analistas na natureza erística da discórdia inerente a qualquer explicação da nossa experiência – ou refinar o conceito ao nível de algo que seria impossível de objetificar, exceto através de uma análise transcendental da causa” (ibid., p. 117) (*m.tr.*).

(definidos por linguagens como técnica, ciências, direito, burocracia, economia) a implementação de mecanismos para a objetificação fenomenológica do conteúdo da experiência seja institucionalizada como socialmente aceitável ou mesmo necessária. Estes mecanismos assumem programaticamente os défices cognitivos associados a tal simplificação, tendo em conta as vantagens existenciais e sociais que ela traz.³

Um dispositivo como o relógio é um exemplo principal da coexistência do poder e dos limites cognitivos irreprimíveis inerentes a esta racionalização convencional. A nossa experiência do tempo é supremamente rica, indeterminável e de modo algum reduzível à sua medição, mas saber que hora é é uma necessidade existencial e social indispensável. Portanto, o erro não reside em continuar a dizer uns aos outros que horas são, adotando este atalho cognitivo para fins práticos e existenciais, mas em ignorar o facto de que esta operação parcial e instrumental não determina exaustivamente o “saturado” – e, portanto, em última análise, indisponível⁴ – da nossa experiência do tempo.

Destacar a **dimensão universal da saturação da experiência** implica, portanto, reformular a própria noção de cultura. A cultura não pode simplesmente ser concebida como uma soma de processos de significação e da sua implementação institucional, na medida em que estas são estratégias para a convencionalização simbólica da experiência. A cultura deve ser concebida, além disso, como a esfera em que os modos são produzidos para revelar que a experiência, em geral, implica um remanescente inerente⁵ que ainda não recebeu significado e pode não ser capaz de ser: que em cada experiência, inevitavelmente, permanece uma parte da intuição que é indeterminada e pode ser indeterminável enquanto objeto conceptual.⁶ O paradoxo deste ato de simbolizar a não significabilidade estrutural de uma parte da nossa experiência é que não deve significar o insignificante (ou seja, o que é conceptualmente impossível de conceptualizar), mas sim significar que essa parte da experiência, o conteúdo da intuição (“aparição”, na terminologia de Marion), é insignificante. Isto salvaguarda a sua indisponibilidade sem a apagar para mera inefabilidade. Esta simbolização não designativa da saturação é exatamente o oposto do silêncio apofático. Demonstrar como o ainda não dito, e possivelmente indizível como objeto representável, está tecido no tecido da experiência, e destacar o que falta numa forma de expressão que é sempre assimétrica em relação ao dado, significa, antes de mais, explorar criticamente os modos de significação ativados e reconstruir as formas relacionadas de racionalidade e funções seletivas. É, portanto, necessário distinguir entre o não dito e o indizível. Em primeiro lugar, devemos perguntar em que casos existem (e, se sim, quais são) os mecanismos que podem produzir a expulsão (reversível) de aspetos das aparições (de conteúdo experiencial) como função de estratégias utilitárias e/ou ideológicas para manipular a realidade. Em segundo lugar, devemos perguntar em que contextos existem, em vez disso, divergências cognitivas intrínsecas ao fenómeno percebido que tornam impossível a sua constituição intencional como objeto, como ocorre em relação à sua dimensão temporal.⁷

³ Esta é a tese apresentada por Wittgenstein em *Sobre a Certeza*: uma problematização holística da *visão do mundo* (*Weltanschauung*) – a infraestrutura cultural através da qual uma sociedade cristaliza uma interpretação partilhada da experiência coletiva – é racionalmente contraditória. Para evitar implodir num caos anómico generalizado, a sociedade deve partilhar uma plataforma de certezas (uma rede partilhada de significados que estabelece um horizonte hermenêutico comum para os processos de atribuição de sentido), que são falíveis e revisíveis, criticamente contestáveis, mas suficientemente estáveis e vinculativas.

⁴ Para uma visão geral deste conceito, veja Rosa 2018.

⁵ Sobre este assunto. Remeto o leitor para Bartolomei 2026.

⁶ Sobre este ponto, veja Slavoj Žižek (1996), revisitando as percepções de Schelling e Lacan.

⁷ Embora esteja fora do âmbito da nossa discussão discutir isto, estou convencido, em linha com muitos outros intérpretes, de que, embora Husserl (1905) realize uma análise profunda e inovadora da experiência temporal – particularmente através da elaboração do conceito do presente não-pontual, articulado na tríade de retenção, impressão

O argumento subjacente a esta distinção é que a primeira ordem de escrutínio identifica a ação autocrítica contextual inerente ao trabalho incansável de aprendizagem, desenvolvimento e autocorreção cultural que permite expandir e melhorar o âmbito do conhecimento (como, por exemplo, o progresso científico, mas também a definição dos limites dos respetivos campos de especialização; o papel do discurso público prático e as suas distorções). Em contraste, a segunda ordem representa uma dinâmica estrutural que põe em causa a própria noção de conhecimento, dentro da delimitação racional de um exercício de segundo nível de significação. Este exercício radicaliza e expande corretamente a distinção kantiana entre intelecto e razão, ao articular a diferença entre conhecimento e pensamento, e entre determinar e refletir o julgamento. Assim, capta uma esfera de experiência que é essencialmente inacessível ao conhecimento, como objetificação conceptual, não porque se encontre no supersensível, mas porque a sua constituição preceptiva e histórica já é divergente (aporética).

É a esfera preceptiva e historicamente acessível do outro-que-eu-próprio, que se impõe ao sujeito como uma **autodoação** sensível e hermeneuticamente eficaz (Marion 1997). Esta esfera é atravessada por divergências que são parcialmente irreconciliáveis, e que exigem formas de simbolização não objetificantes, não exclusivas e não unívocas que promovam a superação de dicotomias como natureza⁸ e cultura, sujeito e objeto, o sensível e o sobressensível. Esta simbolização desencadeia processos não dualistas de significação capazes de **semantizar** incompatibilidades como dimensões paradoxalmente coexistentes: nem unificáveis nem fonte de disparates paralisantes.

O papel epistémico da literatura

Desde tempos imemoriais, o exercício deste escrutínio de segunda ordem – em primeiro lugar na prática, e em segundo lugar na teoria – tem sido uma das funções cognitivas fundamentais das línguas que as civilizações desenvolveram para complementar o conjunto de linguagens (tecnologia, ciência, direito, burocracia, economia) que racionalizam seletiva e convencionalmente a experiência através de mecanismos de objetificação fenomenológica do seu conteúdo. A arte, a religião e a filosofia são formas de racionalidade que teoricamente reconstroem e/ou expõem na prática os défices cognitivos associados a tal simplificação. Articulam hermeneuticamente a esfera do significado que escapa a essa determinação reducionista.

Esta função cognitiva é claramente evidente na **literatura, que atua como uma consciência crítica do episteme humano na sua reivindicação de totalização e controlo conceptual absoluto sobre a experiência**. Desde o início da história, as civilizações têm usado a literatura para destacar a inadequação de uma objetificação extrínseca do conteúdo fenomenal que procura eliminar a dimensão de saturação e divergência inerente a conteúdos como o subjetivismo irracional, marginal ou irrelevante. Procura também expulsar o irrepresentável da experiência, da relação do sujeito com o outro-que-eu, possivelmente relegando-o a um mero movimento interior do ego que transcende o mundo de forma supersensível, confirmando a vontade de poder do sujeito como soberana em vez de o estabelecer como guardião do ser.

original e protensão – ele falha, no entanto, em fazer disto a pedra angular da sua noção de intencionalidade. Em contraste, Levinas (1979) enfatiza que a nossa experiência temporal não pode ser totalmente subsumida pela intencionalidade constitutiva, que exibe um elevado grau de passividade.

⁸ Para uma crítica a esta dicotomia, veja Descola 2005, que desafia o próprio termo *natureza* (que, de facto, será evitado tanto quanto possível neste ensaio).

A partir desta perspectiva fenomenológica, o aspeto irrepresentável da experiência, em, não é um indicador da divergência entre o “Eu” e o mundo, entre a interioridade como esfera do espiritual e a exterioridade como esfera do material (o conflito irresolúvel entre *res cogitans* e *res extensa*), mas sim uma manifestação do facto de que a simbiose inseparável do externo e do interno (que constitui a experiência, a partir da perspectiva radicalmente anti-idealista da fenomenologia) se manifesta numa rede irreduzível de divergências e na impossibilidade de representar o mundo como presença (ou seja, uma convergência não contraditória entre os êxtases do tempo, entre o tempo e o espaço, e a percepção e a linguagem).⁹

De uma perspectiva fenomenológica, exemplificada na prática através da literatura, o mundo, **o real, como um recipiente holístico indeterminável do sujeito e da realidade, não pode ser reduzido a uma dicotomia (flexível e distinguível) de natureza e cultura**, porque o sujeito não pode ser reduzido apenas à consciência. O “eu” é inextricavelmente corpo, pensamento, linguagem e sociedade. O mundo externo não pode ser reduzido à matéria, a matéria não pode ser reduzida a uma entidade, e a aparência não coincide com a presença. O conteúdo da experiência não coincide com o seu objeto, e os fenómenos e as palavras são simbioticamente e divergentemente co-constitutivos.

No âmbito de uma breve reflexão sobre a questão da inconsistência de uma noção de experiência objetificante e inequivocamente objetificante, com referência à literatura, não será possível abordar a natureza complexa e intratável deste problema como um todo. Em vez disso, ilustraremos como a literatura, e em particular a poesia lírica, funciona como uma linguagem crítica que oferece uma alternativa à determinação “naturalista” do eu como consciência e do outro (da totalidade do que aparece, da realidade) como objeto, através da análise de um exemplo textual específico.

A tese aqui desenvolvida, baseada na leitura de uma única composição poética, é, por outras palavras, que o discurso literário realiza uma desconstrução prática do **representacionalismo intencionalista** – que reduz o conteúdo da experiência à sua objetificação conceptual – destacando o que permanece fora deste ato de manipulação cognitiva, como o não dito e possivelmente invisível (a taxa específica de saturação da experiência), para o significar numa forma alternativa. Isto é alcançado através da construção de códigos simbólicos singulares e não abstratos que não podem ser transferidos para fora das experiências perceptivas e narrativas concretas que fundamentam semanticamente. Isto é feito recorrendo a mecanismos imaginativos em vez de lógicos de esquematização. Deste ponto de vista, o aspeto decisivo é que o discurso literário realiza esta ação desconstrutiva contra a univocidade do **representacionalismo** objetivista não refutando-a teoricamente, mas lidando unicamente com experiências singulares: a literatura é metafisicamente nominalista. No seu universo de discurso, os universais não existem e a universalidade das suas próprias figuras de significado é produzida não pela abstração, mas pela exemplaridade.¹⁰

Por outras palavras, o princípio epistémico que sustenta o discurso literário sobre o real é que só se pode captar simbolicamente a saturação inerente à experiência individual permanecendo totalmente imerso na sua concretização perceptiva e narrativa, e não abstraindo dela. Isto permite articular a

⁹ A crítica desta ilusão metafísica, que dominou o pensamento ocidental ao equiparar conhecimento a representação e arte a mimese, atinge um ponto sem retorno nas reflexões de Martin Heidegger (1935–1946, com a magistral síntese exposta no ensaio 'The Age of the World Picture', pp. 57–85) e Jacques Derrida (1967, 1967a, 1972). Não é necessário concordar (pelo menos não totalmente) com os *pars construens* destas obras para reconhecer o poder diagnóstico das suas respetivas operações desconstrutivas.

¹⁰ Sobre a categoria de exemplo, veja as observações de Agamben 2001, pp. 13 e seguintes.

dimensão que não pode ser objetificada intencionalmente, que emerge no encontro com o mundo, consigo próprio e com o outro.

A abstração retira essa riqueza, cristaliza o real em realidade, absolutizando o conceito ao neutralizar o papel cognitivo da imaginação e descartá-lo como mera fantasia.

No discurso literário, a obra produz um texto que é um código semântico único em si mesmo, funcionando de forma autorreferencial como uma chave de significado apenas para a experiência específica que designa. Isto eleva as imagens preceptivas e narrativas a ela associadas ao estatuto de significantes que não são convencionalmente arbitrários, mas robustamente motivados, invocando-os de forma imaginativa (por analogia e associação) em vez de logicamente para configurar uma **semantização** da experiência em questão que diverge da sua representação proposicional e intencionalmente objetificante. Isto torna possível revelar aspetos do seu conteúdo e o seu poder para trazer o real para além da sua convencionalização como realidade – aspetos que permanecem não expressos, se não radicalmente negados, na sua descrição univocamente abstrato-conceptual.

O texto literário não reconhece a história, antes **semantiza** narrativamente um episódio existencial em que a experiência se torna um evento, historizando-se assim (o que não acontece em todas as experiências). De forma semelhante, não fala de “natureza”, mas **semantiza** imaginativamente uma experiência da esfera percetiva em que o sujeito não se exterioriza em relação ao real dentro de um universo de discurso separado da realidade. Em vez disso, simboliza a sua ligação inerente a ele, ao complexo holístico do ser-no-mundo, de ser um corpo na terra e dentro da sociedade. Esta ligação é atesta num processo relacional de ressonância percetivo-cognitiva¹¹, do qual o sujeito não é o legislador absoluto, mas sim o participante, inextricavelmente tanto emissário como recetor.

Mas como, devemos perguntar-nos neste ponto, a **semantização** imaginativa/narrativa de uma experiência singular funciona realmente? Ao renunciar à sua representação abstrato-representacional, remove a saturação da experiência, o excesso da aparência sobre o conceito, da repressão manipuladora ou simplesmente apofática. Inscreve a experiência dentro de uma rede de figuras simbólicas que a restaura como uma experiência de significado, portando uma significação alternativa aos dualismos objetificadores, à externalização dualista, ao reducionismo epistémico?

Embora a **construção narrativa** da experiência como um evento, e a **simbolização histórica** da condição existencial através do enigma insolúvel da sua indeterminação, seja um tema amplamente explorado na crítica e na estética, a reflexão sobre a **simbolização lírica** da condição existencial, ou seja, a **construção imaginativa e não lógica-conceptual** da experiência corporal como inter-relação com a esfera natural, pois o ser-no-mundo na forma hospitaleira de habitar em vez de dominação está muito menos desenvolvida.

A hipótese orientadora apresentada aqui é que o *discurso lírico* não é um meio de expressar o eu interior (o sujeito lírico homónimo) em relação a uma categoria de conteúdo privilegiado (existencial-emocional) (noético-afetivo), mas sim um processo formal de **semanização** da experiência através de dispositivos imaginativo-perceptivos que substituem os lógico-proposicionais e narrativos.¹² **Em outras palavras, a razão do discurso lírico implica a subordinação radical da significação lógico-proposicional e narrativa à significação imaginativo-**

¹¹ Sobre este conceito, veja Rosa 2016.

¹² Deste ponto de vista, um poema que utiliza descrições proposicionais de estados de espírito e construções narrativas de experiências acontecidas para falar do eu não pode ser automaticamente considerado um texto lírico porque não semaniza a experiência de forma imaginativo-perceptiva. Por outras palavras, não cria intuição (a aparição) através da significação imaginativo-perceptiva. Neste ponto, remeteria o leitor para Bartolomei 2016 (Capítulo XII, pp. 328 e seguintes) e 2017.

perceptiva, que é estruturada através do uso combinado de metáfora e metonímia. Isto implica uma inerência acolhedora da subjetividade dentro do real – que não está alienada a uma realidade “externa”, mas integrada na verbalização imaginativa como um significante expressivo do eu. Ao dissolver qualquer dualismo que sirva, cognitivamente, para dominar estrategicamente o mundo, o discurso lírico articula a compreensão do eu sobre si próprio como parte (possivelmente divergente mas não separada) do mundo (o complexo holístico da realidade, diferenciado epistemicamente como natureza e sociedade). No discurso lírico, a “natureza” não é concebida como uma esfera material externa; pelo contrário, a ligação perceptiva inerente do eu ao mundo é reconhecida como fonte de significado. A própria indeterminação conceptual da experiência – a sua saturação – não é vista como frustração, retrocesso ou limitação, mas como fonte de riqueza e como chave epistemológica essencial para a compreensão e auto-compreensão, estendendo-se para além da perspetiva abstrato-conceptual e estratégica.

A análise seguinte de um exemplo deste campo visa destacar o extraordinário **potencial do discurso literário lírico para a correção epistémica em relação a uma perspetiva representacional-presencialista unilateral, que** esquematiza a experiência em dicotomias objetivistas como natureza/cultura, sujeito/objeto e percepção/conceito.

O jardim como figura simbólica de interdependência harmoniosa entre os seres humanos e a terra

O texto em questão é o poema “The Garden”,¹³ do poeta metafísico inglês Andrew Marvell (1621–1678). Parlamentar moderado e seguidor de Oliver Cromwell, bem como amigo de John Milton, Marvell dividiu o seu tempo entre a literatura e a vida pública durante os turbulentos anos da Guerra Civil Inglesa. Autor prolífico de sátiras políticas dirigidas à corrupção da corte, aos inimigos da Grã-Bretanha e aos católicos, é hoje lido e recordado sobretudo por um corpo relativamente pequeno de poemas pastorais, compostos principalmente durante o seu tempo em Nun Appleton Hall, perto de York, a propriedade rural de um dos seus nobres patronos. Inspirando-se na tradição horaciana e catulana do *carpe diem* e na tradição bucólica clássica, Marvell escreveu vários poemas sobre os jardins, combinando os tropos da tradição pastoral greco-latina e da poesia renascentista-arcadiana com uma densidade retórica sumptuosamente barroca,¹⁴ juntamente com imagens de origem bíblica, que emergem poderosamente em “O Jardim” – uma fusão única de mito pagão e visão cristã, hedonismo vitalista e uma perspetiva metafísica.¹⁵

¹³ “O Jardim”, em Marvell 1972/1987, pp. 100–101 (notas, pp. 255–258). O texto está disponível online no site da Poetry Foundation (<https://www.poetryfoundation.org/poems/44682/the-garden-56d223dec2ced>), que também oferece uma boa introdução bio-bibliográfica ao autor (<https://www.poetryfoundation.org/poets/andrew-marvell>). Publicado postumamente na coletânea *Poemas Diversos* (1681), juntamente com uma versão latina (“Hortus”), a data de composição do poema é incerta. No entanto, a maioria dos estudiosos concorda que foi escrito por volta de 1650, durante o período em que Marvell estava afastado da vida pública, tendo assumido um cargo como tutor em Yorkshire (ver Berthoff 1970, pp. 143 e seguintes). Para propostas recentes que sugerem uma data posterior e o seu potencial significado crítico, ver Davis 2011, p. 43.

¹⁴ Eliot, que, através de uma série de ensaios exemplares (1921, 1921a e 1921b; 1923), deu uma contribuição decisiva para a redescoberta crítica de Marvell no século XX, fala da expressiva “magniloquência” do poeta, que está singularmente e ambigüamente entrelaçada com um humor irónico caracterizado por uma autorreflexão distante.

¹⁵ Veja Curtius (1948, pp. 197ss.) para uma reconstrução da tradição clássica do “locus amoenus” de Virgílio (um trecho semi-selvagem e belo) e da sua convergência – não sem dissonância – com a tradição bíblica do Jardim do Éden.

Como W. Empson¹⁶ argumentou com a sua refinada percepção hermenêutica contra a ortodoxia crítica que há muito relegou o gênero a um ramo trivial do passatempo existencial, a poesia pastoral não é produto de um escapismo vazio, um distanciamento acadêmico afetado da dissonância da realidade. Pelo contrário, é um veículo imaginativamente eficaz para desafiar robustamente as estruturas sociais e políticas dominantes, e expressar visões alternativas de heroísmo e sublime, que são dispositivos espirituais associados à elite intelectual e economicamente privilegiada. É um espaço para subverter as hierarquias simbólicas tradicionais através da justaposição do alto e do baixo, reavaliando o socialmente insignificante e desinflando o trágico e o grandioso ao elevar o “simples”. Na poesia pastoral, a natureza e o campo funcionam como um dispositivo de ‘contracultura’, oferecendo um modelo ético e epistemológico alternativo ao predominante, que subordina a existência aos imperativos sistêmicos da ordem social. Não é apenas um veículo para uma fuga fantasiosa do presente, a poesia pastoral é também um veículo para o antagonismo crítico. Elevando o campo (estilizado de forma acadêmica e erudita dentro da paisagem arcadiana) e o jardim a universos de discurso, desenvolve figuras simbólicas que reverterem a relegação da natureza para o *plano de fundo* da vida humana. Ao fazê-lo, restaura a natureza à sua centralidade ambiental e articula o valor do *habitat natural* como condição existencial de significado, em vez de meramente um reservatório de recursos para a sobrevivência e o lucro material. Por baixo da máscara (“disfarce”) dos estereótipos arcadianos, a poesia pastoral é profundamente marcada por preocupações políticas e genuinamente ecológicas e, como destacado em estudos críticos mais recentes, a obra de Marvell não é exceção.¹⁷

Na poesia pastoral, a natureza é um espaço vivido em vez de um mero aparelho material, um horizonte da vida em vez de terra ocupada. A relação com a terra não é puramente econômica (envolvendo o uso material da sua produção) ou estética (puramente para a gratificação do espectador), mas radicalmente existencial: a vida do sujeito é conscientemente definida pela sua relação com o *seu habitat*, através da qual a sua autocompreensão é mediada.

Desta perspectiva, o jardim é um símbolo-chave.¹⁸ Como Marvell afirma explicitamente, não pode ser reduzido a um lugar de “prazer”, mas sim idealizado como um espaço para encontrar “felicidade”:

Entretanto, a mente, já farta de prazer,

Recolhe-se na sua felicidade;

A experiência da harmonia corporal perfeita projetada no conceito do jardim, na sua beleza e abundância (pois deve ser concebido, em essência, como um *hortus*: rico em frutos que crescem em

¹⁶ Ver Empson 1938, um clássico intemporal dos estudos literários. A tese geral da obra é apoiada por várias análises textuais, uma das quais se foca especificamente em Marvell ("Marvell's Garden: The Ideal Simplicity approached by Resolving Contradictions", pp. 119–145).

¹⁷ "Maravilha Verde" é o título emblemático de um ensaio (Mcrae 2011) que analisa a obra poética de Marvell no contexto histórico da crise social, política e cultural que desafiou radicalmente a relação civilizacional entre cidade e campo na Inglaterra do século XVI. Como resume outro estudioso (Crewe 1994, p. 271): "Os poemas de Marvell são também os de uma tradição pastoral neoclássica entendida como estando em crise histórica, e assim lançada na confusão relativamente a muitas das suas próprias suposições e recursos mais básicos. Entre os fatores precipitadores bem reconhecidos estão o início da Guerra Civil e a revolta popular, a deposição de Carlos I e a ascensão de Cromwell ao poder, a construção em curso durante o século XVII do estado político moderno inicial e a economia política problemática do cercamento de terras".

¹⁸ Ver Beruete 2016 e Gärten 2022 para uma reconstrução da história cultural do jardim no Ocidente e no Oriente, que analisa a sua importância como arquétipo simbólico – religioso, artístico e antropológico – bem como a sua atual evolução histórica como forma de intervenção na paisagem constantemente ligada a códigos sociais e estéticos em mudança, bem como a fatores urbanos, econômicos e ambientais.

abundância, satisfazendo a fome e sede dos seus habitantes sem esforço extenuante)¹⁹ é, na verdade, a idealização de uma relação com a terra (não externalizada como “natureza”) que responde à sua representação original como lar da humanidade, *habitat*, espaço acolhedor para a vida e o crescimento, numa coexistência essencialmente pacífica, frutífera e mutuamente geradora.

O jardim é um, por definição²⁰, um pedaço particular e circunscrito de terra onde indivíduos e comunidades exercem a sua integração espacial com o ambiente. Recebem a sua hospitalidade sob a forma de condições de vida que são material, estética e espiritualmente agradáveis, e participam ativamente na sua manutenção e melhoria. O jardim não é natureza espontânea, mas um ambiente constantemente adaptado e melhorado pela humanidade. **O jardim simboliza, portanto, a interdependência harmoniosa entre a humanidade e a Terra.** Esta é uma relação de doação mútua, não de exploração e gratificação unilateral. No jardim ideal, a humanidade devolve ao ambiente aquilo que recebe dele. Isto é alcançado através do compromisso de preservar e promover a sua beleza e saúde, respeitando ao mesmo tempo o complexo ecossistema que representa (estrutura geológica, paisagem, flora e fauna). Um dispositivo antropológico que transcende todas as culturas, o jardim é um arquétipo de uma relação harmoniosa e interdependente com a terra, mas nos jardins reais esta utopia é constantemente ameaçada e contradita pela degradação forçada do compromisso ideal do cultivo e cuidado numa postura de dominação e exploração, e da companhia extática numa objetificação alienante.

Assim, na tradição bíblica, o jardim torna-se um emblema mítico de uma **promessa dada livremente ligada a uma responsabilidade humana que foi repetidamente** falhada. A perda dessa promessa é, portanto, uma queda culpável. O Éden, o paraíso terreno, é o que a Terra poderia ter sido se a tivéssemos cuidado como companheira,²¹ em vez de a degradar a um adversário

¹⁹ "Que vida maravilhosa aqui levo! / Maçãs maduras caem à volta da minha cabeça; / Os cachos exuberantes da videira / Esmagam o seu vinho na minha boca; / A nectária e o pêssego curioso / Chegam às minhas mãos; / Tropeçando em melões ao passar, / Preso em fluxos, caio na relva" (V Estrofe).

²⁰ Por definição, um jardim é um espaço circunscrito, fisicamente separado do seu entorno, como indicado lexicamente tanto pelo termo hebraico original "gan", para o jardim em Génesis (2:8; 2:10; 2:15; 3:23–24), como pelo termo grego "παράδεισος" (derivado do persa, cf. Bremmer 2002, pp. 109 e seguintes.), no qual o termo é traduzido pela Septuaginta (quando não traduzido por "κῆπος") apenas para ser transposta por sua vez para a Vulgata como "paradisus voluptatis". Esta formulação lexical altera significativamente o significado do termo Éden (que significa "deleitas" em hebraico) de um topónimo próprio para um substantivo comum ("E o SENHOR Deus plantou um jardim a leste no Éden" torna-se assim "Deus plantou um paraíso de delícias"; ver <https://biblehub.com/multi/genesis/2-8.htm>). Para as implicações teológicas significativas desta desterritorialização, veja Agamben 2019. Nesta obra, o estatuto ambíguo do Jardim do Éden na tradição cristã é reconstruído como uma categoria que oscila entre história, mito e escatologia sem uma solução definitiva. Interpretado alternadamente como um espaço fisicamente situado, historicamente dado, ou como uma condição da integridade "natural" da corporeidade – potencialmente recuperável no fim dos tempos como a plenitude da inocência e das harmonias terrenas (uma tese exemplarmente defendida por Dante) – o Jardim do Éden é um *ponto doutrinal* onde imagens teológicas mutuamente incompatíveis da relação entre a Graça e a natureza são condensadas.

²¹ Em Génesis 2:18–19, Deus povoa o Jardim do Éden com animais para lhe dar companhia: "E o SENHOR Deus disse: Não é bom que o homem fique sozinho; Eu farei dele um auxílio para ele. E da terra o SENHOR Deus formou todas as bestas do campo e todas as aves do ar; e trouxe-as a Adão para ver como as chamaria: e tudo o que Adão chamou a cada ser vivo, esse era o seu nome." (Todas as citações são retiradas da Bíblia King James). Para Adão, esta companhia não será suficiente, pois ele encontra o seu verdadeiro contraponto apenas na mulher (2:20–23); no entanto, a dimensão relacional inerente à habitação (o jardim é uma fonte de companhia, não apenas um espaço gratificante para ser apreciado) e o seu significado epistémico (nomear o parceiro é um aspeto essencial da relação) são apresentadas como constitutivas.

hostil e amaldiçoado na nossa luta pela sobrevivência.²² Embora esta idealização paradisíaca possa ser considerada radicalmente irrealista – o agricultor sabe muito bem que a terra é tanto um jardim como um terrível deserto – a intuição de uma harmonia esquiva, mas desejável e necessária não pode ser erradicada do coração humano. O Éden está para sempre perdido para trás, mas também está à frente, à espera de uma renovada reconciliação pessoal e cósmica da qual a Terra é parte integrante.

Entre idealização e realidade, entre intuição e conceito, a experiência “rica” de cada jardim físico é assim articulada dentro do quadro mítico da figura bíblica como tanto um desejo como uma responsabilidade, como uma promessa e um fracasso, como facto e alternativa utópica. Em causa na história da Queda não está apenas a relação do ser humano com a transcendência (o divino), mas também com a imanência da sua própria condição terrena e corpórea, em meio à traição constante da exploração para sobrevivência e lucro.

Os seres humanos – sempre caídos – nunca deixam de se rebelar contra esta redução historicamente e socialmente inexorável, inevitável e irreversível da sua relação com a terra (externalizada como “natureza”). O querubim pode erguer a “espada flamejante que virou para todos os lados” para impedir que regressem ao Éden (Gén 3:24), mas a ideia da Terra como fonte de alegria, uma alternativa poderosa à sua representação como um inimigo a ser combatido e subjugado, um deserto a recuperar, um objeto a controlar, habita nos seres humanos como uma memória inerradicável. Esta memória traz evidências teimosas de ter existido, de ter sido uma com uma Terra Edénica.²³ A literatura é a voz privilegiada desta resistência, e da fidelidade irrevogável à intuição utópica, mas sempre derrotada, incorporada nos jardins terrenos, com a sua inesgotável variedade de formas, de conceitos paisagísticos e arquitetónicos, de preconceitos filosóficos e religiosos, de contextos históricos e geográficos, das compatibilidades ambientais e económicas, dos objetivos privados e públicos, individuais e sociais.

Na literatura dedicada ao jardim, graça, maravilha, admiração e prazer estão, portanto, intrinsecamente entrelaçados, com a dolorosa consciência da precariedade e vulnerabilidade desta experiência de prazer, incessantemente ameaçada não só por causas físicas (como a transitoriedade: a metáfora do ceifeiro é a personificação arquetípica da morte e do fim),²⁴ mas também por causas existenciais. Em última análise, o jardineiro pode identificar-se com o ceifeiro. Quantos jardins são varridos pelos bulldozers do desenvolvimento imobiliário? Quantos novos proprietários expulsam os anteriores? Todo habitante ou visitante de um jardim pode encontrar-se exilado, como Adão, seja por culpa própria ou devido a um acidente histórico ou social.²⁵

²² "Maldita é a terra por tua causa; em tristeza comerás dela todos os dias da tua vida; Espinhos e cardos também te traerão; e comerás a erva do campo; No suor do teu rosto comerás pão, até voltares à terra; pois dela foste tirado: pois pó és, e ao pó voltarás." (Gênesis 3:17–19).

²³ Mesmo que apenas por algumas horas, como no *Paradiso XXVI*, 139–142, Dante, através das palavras de Adão, expressa uma visão amplamente aceita na tradição patrística. Segundo os cálculos de Dante (*Inferno IV*, 55; *Paradiso XXVI*, 118–123), após passar sete horas no Jardim do Éden, Adão viveu na Terra durante 930 anos antes de suportar 4.302 anos de "tormento infernal" ("embaixada infernal") (*ibid.*, 133) no Limbo, enquanto aguardava a descida de Cristo ao submundo. O primeiro homem vê esta acentuada disparidade cronológica como um componente intrínseco do castigo associado à sua desobediência.

²⁴ Sobre esta metáfora, veja-se o famoso "The Reaper and the Flowers" de Henry Wadsworth Longfellow e dois esplêndidos poemas de Emily Dickinson: F1190/J1202 e F1668/J1624 (1884).

²⁵ Marvell dedica um ciclo de poemas à figura do "cortador de relva", oferecendo uma variação conceptual intrigante que não podemos examinar aqui, mas que desenvolve uma perspectiva nuançada, com elementos históricos críticos relativos ao mundo contemporâneo e à evolução (na opinião do autor, preocupante) da relação entre a sociedade e a terra (cf. Berthoff 1970, pp. 115ss., Malcolmson 1994, McRae 2011). Um dos poemas da série, com o título programaticamente polémico "O Cortador contra os Jardins", desafia com força a intervenção humana no habitat,

Assim, o encanto de experienciar a beleza do jardim está inextricavelmente ligado ao luto da perda (potencial ou real)²⁶ e ao veneno da culpa (que pode ser amoroso, moral²⁷ ou socio-ecológico²⁸) e esta complexidade emocional, cognitiva e simbólica (saturação), atravessada pela fenda da contradição, encontra uma expressão magnífica na surpreendente reviravolta de significado criada pela poesia de Marvell. A sua estrutura metafórica transmite o oposto do texto literal, transformando semanticamente o hino eufórico que celebra a vida entrelaçado no seu conteúdo proposicional numa elegia, uma comemoração disfórica da morte.

1. Texto e contratexto

De uma perspetiva literal, de leitura facial, “O Jardim” é uma celebração misógina e misantrópica da alegria de finalmente se encontrar sozinho no seio de uma natureza benevolente, saboreando os prazeres da beleza e da paz de um cenário edénico (Estrofe V),²⁹ “longe da multidão enlouquecida” da política, da história e da vida social, longe dos tormentos frenéticos do amor (Estrofe IV).³⁰ A busca pela glória terrena e pela satisfação erótica é inútil, lamenta o lírico “Eu”, pois é efêmero, dececionante, turbulento e pecaminoso. Só a solidão *do otium*, de uma existência contemplativa confinada ao isolamento clausurado da vida privada, despida de toda ambição social, Estrofe I)³¹

argumentando que, em vez de respeitar e adaptar-se ao ambiente natural, os humanos “distorcem” e danificam-no. O cortador denuncia o seu próprio papel como símbolo coletivo do poder ecocida da presença humana na terra. Mais sobre este poema, infra, VI. Conclusões.

²⁶ Um jardim, como epítome figurativo da beleza perdida, dá nome à famosa obra de Giorgio Bassani, *O Jardim dos Finzi-Continis* (1962). Este romance entrelaça a fórmula clássica do romance de amadurecimento – como uma história de perda em vez de conquista (na sua celebração da juventude como o auge irrecuperável da vida) – com o tema histórico da perseguição nazi-fascista aos judeus durante o trágico período da Segunda Guerra Mundial.

²⁷ A ideia do jardim como um lugar de culpa e queda é um tema explorado em contos sofisticados e pouco convencionais, como “Garden Party” de Katherine Mansfield (1922) e “Rappaccini’s Daughter” de N. Hawthorne (1844).

²⁸ Marvell viveu numa época histórica caracterizada pela grande convulsão socioeconómica na Grã-Bretanha provocada pelo *cercamento*: a concentração gradual da propriedade da terra nas mãos dos grandes proprietários. Isto foi marcado pela remoção das terras comuns do uso público (através da construção de cercas) e pela divisão de vastas extensões de terra em propriedades privadas, visando a sua exploração capitalista intensiva (alta agricultura). Este processo foi acompanhado pelo abandono da economia de subsistência, transformando radicalmente o panorama socioeconómico e ambiental britânico, com um grande número de trabalhadores a serem deslocados da produção agrícola para a industrial, e o campo a ser despovoado enquanto sofria uma rápida urbanização. O enorme impacto desta ‘Grande Transformação’ (Polanyi, 1944) na paisagem e na sociedade humana foi reconhecido cedo a nível cultural e recebeu uma avaliação fortemente crítica em *Utopia* de Thomas More, na qual a substituição gradual de terras aráveis por pastagens por senhorios ansiosos por aumentar a produção de lã é denunciada com uma imagem mordaz.: “As tuas ovelhas,” respondi, “que normalmente são tão dóceis e modestas na sua dieta, agora, segundo se diz, começaram a ser tão vorazes e ferozes que engolem as pessoas: devastam e despovoam campos, habitações e cidades” (More 1516, Livro I, p. 76). O poeta do século XIX John Clare (1793–1864) fez da transformação da paisagem e da destruição de toda uma civilização camponesa provocada pelo cercamento um tema central da sua obra. A poesia pastoral de Marvell está diretamente inserida no debate social suscitado pela aquisição e cercamento em larga escala *de terras*. Oscila entre um distanciamento crítico desta tendência político-económica (como se vê no poema “The Mower against Gardens”, que enquadra a questão numa chave meta-temporal e condena a própria ideia do jardim como um ato de violência contra a natureza) e a sua defesa apologética em favor da propriedade aristocrática (ver o poema “Upon Appleton House”). Em todo o caso, a dimensão ecológica desta poesia não pode ser ignorada, e está no centro de um crescente debate e interesse crítico.

²⁹ “Que vida maravilhosa...”.

³⁰ “Quando passarmos o calor da nossa paixão, / O amor aqui faz o seu melhor refúgio.”

³¹ “Como os próprios homens se surpreendem em vão / De conquistar a palmeira, o carvalho ou os loureiros, / E os seus incessantes trabalhos veem / Coroados de alguma única erva ou árvore, / Cujas sombras curtas e estreitas / Faz prudentemente os seus trabalhos sustentados”.

vivida num cenário idílico pode garantir sossego e inocência (Estrofe II),³² saciedade e descanso, na abundância amigável de frutos e na beleza incomparável das árvores e flores, intacta pela violência do desejo humano de deixar a sua marca no ambiente natural (Estrofe III).³³ A companhia oferecida por este habitat perfeito torna toda a companhia humana supérflua e, de facto, um incômodo, fazendo com que a presença de Eva ao lado de Adão pareça uma perda (Estrofe VIII).³⁴ Nenhuma fêmea pode rivalizar com a beleza da vegetação (o verde supera o vermelho e o branco, Estrofe III),³⁵ como Apolo e Pã bem conheciam. Nas ninfas Dafne e Syrinx procuravam não a sedução carnal, mas a sua própria transformação em plantas (Estrofe IV).³⁶ O prazer corporal sublime desta identificação solitária com o jardim como um novo Éden, onde o tempo está totalmente desligado da história e se torna um processo biocósmico puro, purgado de toda a primazia antropocêntrica (Estrofe IX),³⁷ produz uma auto-transcendência mental. Neste estado, o espírito é transfigurado numa ave maravilhosa pronta para voar rumo a um céu de luz pura, enquanto o horizonte terrestre é relativizado em infinitas potencialidades imaginativas (Estrofe VII).³⁸

No entanto, é precisamente a sexta estrofe, com o anúncio desta dissolução, que revela explicitamente a inversão semântica metaforicamente inscrita na redação literal do texto – a sua invetiva misógina e misantrópica de mente estreita – ao inserir no texto um contrateito que o metamorfoseia semanticamente como um hipograma:

Entretanto, a Mente, sem prazer, Retira-se para a sua felicidade: A Mente, aquele Oceano onde cada tipo Cria a sua própria semelhança; No entanto, cria, transcendendo estes, Outros Mundos Distantes e outros Mares; Aniquilando tudo o que é feito A um Pensamento verde num tom verde.

Enigmática e hipnótica, a estrofe descreve a dualidade oximórica, “aniquiladora e criativa”, da poesia. Embora a poesia fale de “prazer”, procura, no entanto, a “felicidade”, ou seja, uma plenitude de experiência que transcende o prazer, anulando a redução dos mundos a “aquilo que é feito”, à duplicação representacional através da teia de “semelhanças”. A transição aqui descrita – o momento em que a experiência se transforma em poesia – é um salto epistémico, que combina o processo lógico, homogeneizante, assimilativo e abstrativo da analogia (uma dimensão constitutiva do conhecimento e da mente) com um modo “aversivo”³⁹ aniquilador e desconstrutivo de metáfora generativa que diferencia e multiplica (dando espaço expressivo à opacidade e saturação da

³² "Bela Silêncio, encontrei-te aqui, / E Inocência, tua querida irmã! / Enganado há muito tempo, procurei-te então / Em companhias ocupadas de homens; / As tuas plantas sagradas, se aqui em baixo, / Só entre as plantas crescerão. / A sociedade não é rude, / Para esta deliciosa solidão."

³³ "Amantes afetuosos, cruéis como a sua chama, / Cortam nestas árvores o nome da sua senhora; / Pouco, ai, sabem ou ouvem / Até onde estas belezas se excedem! / Belas árvores! Onde onde as tuas cascas eu fero, / Não se encontrará nome senão o teu próprio."

³⁴ "Amantes afetuosos, cruéis como a sua chama, / Cortam nestas árvores o nome da sua senhora; / Pouco, ai, sabem ou ouvem / Até onde estas belezas se excedem! / Belas árvores! Onde onde as tuas cascas eu fero, / Não se encontrará nome senão o teu próprio."

³⁵ "Nunca se viu branco nem vermelho / Tão bonito como este lindo verde."

³⁶ "Os deuses, aquela beleza mortal perseguem, / Ainda numa árvore acabaram com a sua raça: / Apolo caçava Dafne assim, / Só para que ela crescesse louro; / E Pan fez depois da velocidade de Syrinx, / Não como uma ninfa, mas por um junco."

³⁷ "Como bem o hábil guardião desenhava / De fluxos e ervas este novo mostrador, / De onde o sol mais ameno / Corre através de um zodíaco perfumado; / E enquanto trabalha, a abelha industriosa / Calcula o seu tempo tão bem quanto nós. / Como poderiam ser contadas horas tão doces e saudáveis / Se não com ervas e fluxos!"

³⁸ "Aqui, ao pé deslizante da fonte, / Ou à raiz musgosa de alguma árvore de fruto, / Atirando o colete do corpo, / A minha alma desliza para os ramos; / Ali senta-se como um pássaro e canta, / Depois afia, e penteia as suas asas prateadas; / E, até estar preparado para um voo mais longo, / Onda nas suas plumas as várias luzes."

³⁹ Para uma elaboração epistemológica refinada de um modo de pensamento "aversivo", veja Cavell 1991.

experiência), em vez de assimilar e simplificar. Isto destaca a inadequação do processo mimético-representacional (organização através de semelhanças unificadoras) e o impulso para o integrar com a multiplicação e transcendência imaginativas, não só da realidade e dos significados que intencionalmente esquematizam a experiência (“os mundos e tudo o que é feito”), mas também da própria intencionalidade (“a Mente, esse oceano”), que é chamado a transcender-se de novas formas (“mares distantes”).

A analogia é uma categoria lógica formidável e indispensável. Opera como um mecanismo de representação racional em vários domínios da conceptualização cognitiva, codificando a experiência através do escrutínio estatístico-indutivo da percepção sensorial e da reconstrução analítica-dedutiva de semelhanças e recorrências.⁴⁰ A analogia é essencial para alcançar homogeneidade e consistência conceptual: a diferença é integrada na unidade e subsumida sob qualidades comuns. Do ponto de vista heurístico e provatório, encontrar semelhanças é um caminho real para a ciência; é um componente fundamental da “felicidade” da mente, da razão e da celebração triunfante da sua unidade “teórica” com o ser. “Cada tipo/ Faz streight a sua própria semelhança encontra” é, de facto, uma formulação elegante do princípio aristotélico da *analogia entis*, que é o principal critério lógico para a predicação ontológica do ser e atua como uma ponte mediadora equidistante entre identidade e alteridade.

E “ainda assim” – observa o poeta, dando voz à realização quotidiana de que a experiência excede a sua conceptualização –, a analogia não só corre o risco de falhar, como também nunca é suficiente. Não é suficiente para alcançar a “felicidade” da mente. Existem casos, situações e dimensões da experiência em que modelos analógicos convencionais (ou racionais) e culturalmente padronizados para descrever um estado de coisas são percebidos como inadequados, e não existem ferramentas analógicas inovadoras eficazes. Por esta razão, o *otium* é tão importante. É a suspensão contemplativa do *negotium* – todas as relações estratégicas com o mundo destinadas a sucessos performativos imediatos e impulsos primordiais e pulsionais (como Eros, incapaz de codificar simbolicamente a sua própria matriz biológica: Daphne não está codificada como louro e Syrinx não está codificada como uma caniça). Portanto, o *otium* é um dispositivo essencial para escrutinar e problematizar os atalhos cognitivos constituídos pela intencionalidade convencional transmitida por significados linguísticos e mecanismos epistémicos socialmente padronizados. Ao envolver-se com o próprio *habitat* num estado de desapego das necessidades e imaginários sociais e instintivos (incluindo eróticos), ao relacionar-se com ele não como objeto (de conhecimento e intervenção), mas como companheiro,⁴¹ o mecanismo da assimilação analógica revela as suas limitações: surge uma insatisfação relativamente à representação, ao “oceano da mente”, no qual os “tipos” – as categorias

⁴⁰ Cf. *Metafisica* 4.2 (1003a 33–35): “O termo «ser» é usado em vários sentidos (*multis modis*), mas com referência a uma ideia central (*ad unum*) e a uma característica definida, e não apenas como um epíteto comum” (*Metafisica*, pp. 146–147). Os filósofos medievais desenvolveram uma teoria sofisticada dos três “tipos” de analogia (de proporcionalidade, de atribuição e de imitação – ou participação). Para uma introdução histórico-filosófica ao conceito, veja Bartha 2024.

⁴¹ O texto de Marvell destaca este aspeto antropológico universal do jardim, ilustrado na imagem bíblica do Éden (Génese 2 e 3). Esta figura dá expressão mítica a um estado ideal em que os seres humanos estão tão harmoniosamente integrados no ambiente natural que esta inserção pode evoluir para uma forma de companheirismo mútuo, apesar da sua potencial assombrosa inadequação e precariedade irreduzível. O jardim, ou *locus amoenus*, é frequentemente celebrado na arte como um cenário (arcadiano) para a perfeição, pacífica e agradável coexistência humana (basta pensar, por um exemplo entre muitos, nas variações pictóricas do século XVIII sobre viagens à ilha de Citera). No entanto, pode também ser visto (como aqui) como o ambiente privilegiado para uma solidão social e erótica em que se pode desfrutar da natureza como fonte exclusiva de *gratificação amigável* e catalisador para a elevação espiritual. Para Frank Kermode (1952), é este elogio intelectual da solidão (derivado de Cícero e revivido por Montaigne) que está no coração das letras de Marvell: “O Jardim é um poema do anti-género do paraíso naturalista”. O texto retrata “o jardim do pensador solitário [como] argumento contra o jardim libertino da sexualidade inocente” (p. 255).

do ser – encontram a sua predicação comparativa. Embora o *otium*, ao permitir que a mente se abandone a uma análise desapegada (“retraída”) das suas próprias funções, confirme euforicamente o seu poder, também revela as suas limitações: a mente está feliz por celebrar a semelhança,⁴² “mas” também está insatisfeita. Em algum momento, a mente (esta extensão de pensamento com limites mas sem fundo ou fronteiras: um mar e não uma terra)⁴³ deve deixar semelhanças para trás e “criar” outros mundos e outros mares. Deve embarcar numa transcendência gradual de si mesma e dos mundos “feitos”, conduzindo a uma (auto)reinvenção imaginativa do dado (de “tudo o que é feito”: a Realidade) que atua como a sua própria aniquilação, uma relativização cognitiva. Isto é reforçado ao abandonar-se alegremente à identificação vital (“verde”) com a vida vegetal do jardim. Paradoxalmente, é precisamente ao “retirar-se” de impulsos não mediados (“do prazer”) que a mente redescobre a “felicidade” da sua unidade original com a vida, e a sua própria participação como expressão dela. Esta é uma *mise-en-abîme* (“pensamento verde num tom verde”)⁴⁴ que dissolve todas as fronteiras entre o orgânico e o inorgânico, e entre o biológico e o espiritual.⁴⁵ Mente, mundo e pensamento estão intrinsecamente ligados num ciclo metamórfico que revela as diferenças de substância como meras aparências, tal como Daphne e Syrinx encontraram o significado do seu ser na sua reinterpretação metamórfica como plantas.⁴⁶

No magnífico fresco de “O Jardim”, a poesia é este mecanismo extraordinário (um pássaro com asas prateadas e penas iridescentes de luz) de transcendência simbólica dos impulsos primais (“a chama cruel” de *Eros*) e da conceptualização abstrato-objetivista (“semelhanças”), permitindo expressar o excesso saturado da experiência de forma imaginativa. Isto é particularmente evidente na nossa relação com o ambiente natural, personificada pela figura do jardim, um ícone da sua densidade

⁴² Acontece que "O objeto com que era comparado/ Era irreconhecível. Por isso sabia que a semelhança dele se estendia/ Apenas um pouco, e não além, a não ser entre ele próprio/ e coisas para além da semelhança" (Wallace Stevens, "Prologues to what is possible", de *The Rock*, pp. 437-439).

⁴³ Emerson capta esta dinâmica primordial de autotranscendência na experiência com subtileza eloquente: "Basta para a alegria do universo, que não chegámos a um muro, mas a oceanos intermináveis. A nossa vida parece não estar presente, mas sim ser prospectiva; não pelos assuntos em que é desperdiçada, mas como um indício deste vigor vasto e fluente" (Emerson 1844, "Experience", p.282). A metáfora da mente como "mar" é um tema recorrente na poesia. Para uma visão poética semelhante à de Marvell, caracterizada pela dissolução extática, veja-se "O Infinito" de Giacomo Leopardi (originalmente "L'infinito", 1819), (aqui citado na tradução de F.H. Cliffe): "Sempre amei esta colina solitária / E esta sebe verde que esconde em todos os lados / O último e ténue horizonte da nossa vista. / Mas enquanto me sento e contemplo, um espaço interminável / Espaço muito além dele e silêncio sobrenatural / E o silêncio mais profundo ao meu pensamento imagino, / E como com o terror está o meu coração coberto / Com admiração maravilhosa. E enquanto ouço o vento / Entre as folhas verdes a sussurrar, comparo / Esse silêncio infinito a este som, / E para a minha mente ocorre a eternidade, / E todas as eras desaparecidas, e o presente; / Cujo som chega ao meu ouvido. / E assim, nesta / Imensão, o meu pensamento vagueia, / E naufragar num mar assim é doce."

⁴⁴ "Sombra verde" é uma invenção virgiliana: "quis humum florentibus herbis/ spargeret aut viridi fontis induceret umbra?" ("Quem espalharia o relvado com ervas floridas, ou cortaria as nascentes com sombra verde?") (Virgílio, *Ecloga IX*, 19-20).

⁴⁵ No neoplatonismo renascentista, a noção de *anima mundi* transmite um impulso paradoxalmente anti-dualista, nutrindo-o com uma forma de naturalismo anti-aristotélico e anti-conceptualista, e que se revela decisiva na redefinição da relação sujeito-objeto (cf. Cassirer 1927). É precisamente esta visão extasiadamente anti-dualista que constitui o núcleo neoplatónico mais profundo de "O Jardim" (confiado ao seu contratexto imaginativo). Na minha opinião, isto é mais significativo do que a reviravolta ideológica anti-erótica e misógina com que o texto proposicional do poema radicaliza a celebração ritual do amor platónico que dominou na cultura e literatura britânicas do início do século XVII, marcada pela ascensão do puritanismo (cf. Companion 1993). Destacando a profunda ambiguidade do repertório neoplatónico que alimentou a cultura renascentista – dividida entre escolas de pensamento incompatíveis – Kermode, 1952, argumenta que é um erro ler a poesia de Marvell como um tratado sobre filosofia neoplatónica, em vez de uma visão poética totalmente livre do repertório conceptual de onde se inspira.

⁴⁶ Paradoxalmente, é precisamente este supremo ato decreativo de pensamento que estabelece a perfeita equivalência entre a mente e o corpo, a carne e o espírito: "Neste momento prazeroso de deciação, em que a mente exhibe o seu poder último (ou aspiração) de reduzir tudo à sua própria "coloração", todo o excesso, incluindo o poético, deve ser reduzido a zero, restaurando assim o equilíbrio perfeito (verde = verde)" (Crewe 1994, p. 274).

divergente (uma interação indeterminável de prazer e frustração, sucesso e fracasso, abundância e escassez, poder e impotência, intensidade e precariedade, controlo e indisponibilidade, inocência e culpa, prazer e perda, ascensão e queda). Ao transcender a significação estrategicamente seletiva e redutora do referencialismo proposicional, a poesia articula a experiência em todo o seu excesso irreprimível e contraditório, que não pode ser reduzido a uma única externalização unilateral. Por um lado, celebra o paroxismo alegre do êxtase corporal aceso pela beleza e pelo prazer. Por outro lado, explora a contradição íntima desta experiência – a fratura que se abre no gesto diferenciador da transcendência, no ato negativo da significação imaginativa. A divergência intrínseca à experiência surge da polaridade entre a dinâmica unificadora e afirmativa da co-pertença cósmica (culminando no impulso para a fusão erótica, exemplificada por Apolo e Pã a procurarem unir-se às ninfas), e a dinâmica divisiva e negativa da simbolização (o “retiro”, o “rejeitamento” da imanência corporal e a transformação metamórfica da carne em planta, de Sirinx em junco, de Daphne em louro). A harmonia incondicional (“quietude e Inocência”) da condição terrena de cada um, prometida e anunciada pelo jardim, é, em última análise, inacessível aos seres humanos. A poesia que expressa isto como uma utopia da felicidade também articula a sua impossibilidade, reconhecendo que só pode ser concebida como aniquilação, nessa transcendência última que é a morte.

1. *Do carpe diem ao carpe mortem*

Esta contradição insolúvel é a chave para o antagonismo entre texto e contratexto que caracteriza a complexidade semântica da poesia de Marvell, na sua magnífica esquematização imaginativa da rica e contraditória complexidade da experiência de um prazer exaltante, mas ambigualmente alienante, de uma integração harmoniosa e reconciliada no ambiente natural, representada pelo jardim.

Não é um recurso retórico, mas uma busca vertiginosa pelo sentido de que, em contraste com o seu tom proposicional eufórico, o conteúdo imaginativo do poema – transmitido através da arquitetura metafórica das analogias associativas, construídas em termos visuais e auditivos – apresenta uma visão disfórica da morte como uma conquista em vez de uma perda, um estado de alegria em vez de luto; a restauração da felicidade paradisíaca desfrutada antes da Queda.

Num tour de force estilístico, “O Jardim” encobre os clássicos temas *barrocos de memento mori* com vestes pastorais. O lamento tradicional sobre a brevidade e fragilidade da vida humana, e a percepção angustiante de perda permanente causada pelo tempo fugaz, transforma-se numa apreciação positiva dos benefícios de “transcender este mundo” e de ser libertado dos fardos **terrenos. Em nítido contraste com a exortação convencional ao *carpe diem*⁴⁷, o poeta convida o leitor a**

⁴⁷ Um dos poemas mais famosos de Marvell, “À Sua Amante Tímida” (em Marvell 1972/1987, pp. 50–51; notas, pp. 233–236; data de composição incerta), é um exemplo clássico do *carpe diem*, que tem sido muito popular desde o seu início na literatura greco-romana e foca-se na experiência existencial da passagem do tempo, objetivamente irrepresentável, cognitivamente inacessível e emocionalmente profundamente perturbadora. A metáfora do definhamento, do declínio da vegetação (como alternativa à imagem astronómica do pôr do sol e do início da noite) é um topos literário tão universal, antigo e difundido que o arquétipo é facilmente descartado como um estereótipo. Literatura e música contemporâneas de Marvell abundam nesta convencionalização batida do recurso poético do definhamento, trivializado num recurso retórico vazio pelo especialista em *carpe diem* Robert Herrick, em textos populares como “To Meddowes” e “To the Virgins, to Make Much of Time” (que começa com um resumo quase proverbial da questão: “Recolhe botões de rosa enquanto podes,/ O velho tempo ainda voa;/ E esta mesma flor que sorri hoje,/ Amanhã estará a morrer”).

Numa ruptura radical com esta tendência, Marvell inverte a metáfora botânica. Em vez de recorrer ao fenómeno do declínio, recorre à vitalidade inesgotável (ciclicamente triunfante) da natureza, para a desenvolver como uma imagem paradoxal e contraintuitiva de uma vida que persiste felizmente sob a aparência da morte. Esta inversão imaginativa

um *carpe mortem*, na convicção explicitamente cristã de que existe vida após a morte e que será muito melhor do que a nossa existência atual. Isto porque somos exilados do Paraíso, uma condição que nos foi destinada como criaturas, mas que perdemos por culpa própria.⁴⁸

A estrutura mais comum do discurso poético envolve uma sobreposição convergente entre significado proposicional e significado imaginativo, sendo este último a reforçar e ilustrar o primeiro. Exemplos de divergência entre ambos são raros fora da produção literária modernista, onde, inversamente, tal discrepância se torna predominante. Isto porque este recurso torna o texto mais difícil de compreender, privando-o do suporte imediato oferecido pela evidência proposicional, resultando numa espécie de “ocultação” do contratexto imaginativo pelo texto proposicional. Esta dificuldade hermenêutica é particularmente evidente no caso do poema de Marvell. Na verdade, a interpretação proposta, que o interpreta como um *memento mori* euforicamente contraintuitivo, não está documentada na extensa recepção crítica do texto.⁴⁹ Como podemos argumentar que “O Jardim” “fala” de estar morto (ou seja, que este é o conteúdo semântico do seu contratexto imaginativo), quando o semantema “morte” não aparece no texto, exceto como o atributo “mortal”, que é usado como marcador genérico de identidade em vez de um indicador situacional específico? Para apoiar esta interpretação, o mecanismo proposicional deve ser desmontado, e o esquema analógico-associativo (de natureza oposição e unitiva) deve ser reconstruído em detalhe. Este esquema imaginativo, contratextualmente, entrelaça o conteúdo metafórico-metonímico do poema como um devaneio bucólico sobre o estado de estar morto (a morte como um regresso à bem-aventurada e sem pecado condição edénica), e estrutura-o como um significado poético reconstruível em oposição ao significado proposicional.⁵⁰

aniquila a experiência comum da realidade, reduzindo-a a uma sombra sobre a qual o pensamento criativo é projetado. A *carpe diem amorosa* do poema “À Sua Senhora Tímida” também fornece confirmação intertextual da interpretação aqui defendida de “O Jardim” como uma *carpe mortem*, descrevendo explicitamente a sepultura como um estado de solidão erótica: “A sepultura é um lugar fino e privado, / Mas nenhum, penso eu, ali abraça”.

⁴⁸ A produção poética de Marvell é ofuscada pela presença imponente de *Paradise Lost*, de John Milton; Marvell foi amigo, patrono e admirador de Milton, se não seu discípulo literário. Marvell acompanhou a segunda edição da obra de Milton com uma ode celebratória que, no entanto, não esteve isenta de ambiguidades (ver Carey 1969, p.21; Davis 2011, pp.41-43).

⁴⁹ Em Crewe (1994, p. 275) abre-se um comentário isolado para esta hipótese interpretativa, mas não é desenvolvido (mais): “No entanto, este movimento no poema é auto-negativo. Não só a alma masculina libertada é uma figura exótica de narcisismo ‘feminino’ – a ave do paraíso que “afia e penteia as suas asas prateadas” – mas a economia zero da deciação equivale a uma da morte, com o sujeito pastoral reduzido a uma sombra possuída pelo pensamento”. Watson (2006, p. 111) observa também, em relação à Estrofe IV, que aqui “a boa vida começa a parecer-se muito com a morte.” Toda a carne é erva”, mas o abraço vivo nunca alcança totalmente a união que anseia – exceto talvez como a união que teme”, mas esta é uma observação passageira, que só será desenvolvida num argumento geral em relação a outro poema pastoral de Marvell, “Damon, o cortador de relva”; ver nota 72 abaixo.

⁵⁰ A evocação nostálgica da morte como um estado de inocência recuperada e bem-aventurada é um tema recorrente na tradição cristã em geral e muito difundido no panorama cultural da Reforma. Como protestante convicto, embora moderado, Marvell está diretamente ligado a esta vertente do pensamento religioso. No entanto, é interessante comparar a sua poesia com obras tematicamente semelhantes, como a famosa Cantata BWV 82 de Bach (1727) (“Ich habe genug”: “Tenho o suficiente”), que faz parte de um conjunto de composições dedicadas a glorificar a morte (“Komm, du süsse Todesstunde”, BWV 161; “Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn”, BWV 157; e “Der Friede sei mit dir”, BWV 158). No texto da Cantata BWV 82 (cujo autor permaneceu anónimo durante séculos, embora recentemente tenha sido sugerido que foi escrito por Christoph Brinkmann, estudante de teologia na Universidade de Leipzig na altura e provável autor dos textos de pelo menos oito cantatas musicadas por Bach, cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Christoph_Brinkmann), o significado proposicional expressa literalmente o louvor à morte, sem ser articulado através de um contratexto metafórico que transpõe imaginativamente a ideia. O texto da cantata é, portanto, apenas formalmente um poema, não semanticamente. Como não tem significado metafórico, é, enquanto género discursivo, uma profissão homilética direta de adesão a uma verdade baseada na fé. Só a maravilhosa música de Bach confere à composição o seu poder evocativo e inquietante para expressar de forma convincente a ideia humanamente incompreensível de que a morte terrena é preferível à vida: “Tenho o suficiente / [...]. Agora desejo,

É o verso inicial do poema que revela o seu tema central de *memento mori* (“disfarçado” de celebração bucólica): “Quão vãmente”. A exclamação serve como uma ligação intertextual explícita, uma clara referência à fonte bíblica das meditações artísticas e religiosas sobre a dualidade da transitoriedade e da mortalidade (*tempus fugit*). O primeiro verso da autobiografia de Kohelet diz: “Vaidade das vaidades, diz o Pregador, vaidade das vaidades; tudo é vaidade.” (*Eclesiastes* 1:2; e novamente 12:8) e é a quintessência aforística (consagrada como provérbio) da visão pessimista da brevidade da vida e da futilidade das preocupações humanas com bens terrenos como riqueza, glória e poder. Todos estes são varridos pela morte (de acordo com o velho ditado: *sic transit gloria mundi*). Em linha com o aviso pessimista deste livro de sabedoria, as duas primeiras linhas do poema de Marvell transmitem a ideia de que buscar glória é uma forma de autoengano vão, uma espécie de autoilusão improdutiva, um distanciamento da verdade da condição humana. Embora a invectiva explicitamente afirme o tema central do poema (reconhecemos imediatamente que estamos a lidar com a estrutura temática do género *literário vanitas*, típico dos séculos XVII e XVIII), a estrofe desenvolve-o de forma surpreendente. O apóstrofo, inteiramente convencional na cultura religiosa da época, é apoiado pelo recurso retórico altamente pouco convencional de contrastar a vaidade da fama histórica com o valor positivo da vida vegetal, estabelecendo assim a primeira analogia do poema por antítese. A vitória, o sucesso e o prestígio social são “repreendidos” – refutados, “prudentemente” mas firmemente – pela “sombra curta e estreita de fronteiras” de “alguma única Erva e Árvore” (ou seja, por um pequeno “tom verde”). O significado alegórico principal desta imagem (imediatamente compreendido pelos leitores contemporâneos, bem habituados ao género literário dos *Triunfos*)⁵¹ desenvolve-se metaforicamente pelas linhas que concluem a primeira estrofe. A “sombra curta e estreita” do ramo de louro que coroa a cabeça do vencedor deve ser interpretada como um presságio positivo e não negativo. Isto antecipa o “encerramento” dos “trabalhos incessantes” da humanidade, como o “repouso” no abraço da Terra, sob a sua coroa (“guirlanda”) de flores e árvores (uma imagem em que a morte é inequivocamente evocada pela sua designação metonímica – comum na tradição lírica britânica – através do túmulo situado num “cemitério rural”).⁵²

A reinterpretção pastoral do *memento mori* como um abençoado aperitivo de liberdade, paz, inocência e serenidade (de ser finalmente libertado dos “trabalhos incessantes” da vida pública e da “chama cruel” do amor), em harmonia com a natureza, é expressa nesta estrofe através de um

com alegria, neste próprio dia / Partir daqui: [...]. // Assim, com Simeão, eu também já vejo / A alegria dessa vida [no céu]. / [...]. Já chega. Cai no sono da [morte], / olhos lânguidos, / Fecha-te suavemente e felizmente. / Mundo, não ficarei aqui mais; / [...]. Mas lá [no céu], olharei / Doce paz, descanso tranquilo. // Meu Deus, quando virá o belo "Agora", / Quando partirei em paz, / E descansarei [aqui] na areia da terra fria // [...]. Espero pela minha morte; / Ah, se ela já tivesse acontecido. / Então escaparei a toda a aflição / Que ainda me prendeu no mundo".

⁵¹ Na Roma Antiga, generais vitoriosos desfilavam (a pé ou numa carruagem) pelas ruas de Urbs, onde eram celebrados por uma multidão jubilosa. Durante a procissão, um escravo segurava uma coroa de louros erguida acima da cabeça do vencedor e, no clímax da cerimónia, sussurrava a frase ominosa: "Memento mori. Memento te hominem esse! Respice post te! Hominem te esse memento". A icónica representação deste aviso fúnebre associada ao "Triunfo" tornou-se muito popular a partir do final da Idade Média, tanto na pintura como na literatura. Nos versos de Marvell, é a própria coroa de louros personificada que pronuncia o lembrete da mortalidade.

⁵² A mesma ambígua e imaginativa "dualidade" do verde – uma cor que simboliza tanto a vida como a morte, e que é explorada na poesia de Marvell – é um tema metafórico central do ciclo de Lieder *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert (1823), baseado numa coleção de poemas de Wilhelm Müller publicada em 1821. O verde é tanto "a cor má" (originalmente "Die böse Farbe", D 795/17), quando associada à exuberância da vida vegetal indiferente ao declínio e sofrimento humanos – insensivelmente alienígena, na sua exuberância estridente, à dolorosa memória de momentos de felicidade romântica perdida – e "a cor amada (originalmente, "Die liebe Farbe", D 795/16), quando encarna o fim dos tormentos amorosos trazidos pela morte: "Vestirei-me de verde, / De salgueiros chorões verdes, / O meu tesouro gosta tanto de verde. / Quero procurar um bosque de ciprestes, / Uma charneca de alecrim verde: / O meu tesouro gosta tanto de verde. Cava uma sepultura para mim na relva, / Cobre-me de relva verde, / O meu tesouro gosta tanto de verde. / Sem cruz negra, sem flores brilhantes, / Verde, tudo verde à volta! / O meu tesouro gosta tanto de verde".

contraste central. Isto reúne a rica arquitetura metafórica, metonímica e alegórica⁵³ com que o poema está entrelaçado, formando um todo coerente de pistas alusivas mas convergentes e invenções cada vez mais ousadas, inovadoras, poderosas e imaginativas. A inversão da coroação da vitória “levantada, cansativa, cheia de “Oke, ou Bayes”) da vitória (fruto de “trabalhos incessantes”) na “Guirlanda do *repouso* por baixo” que a vegetação envolve o homem como se ele estivesse morto, desencadeia uma cadeia de analogias polarizadas ao longo dos três eixos opostos: *acima* vs. *baixo*,⁵⁴ *trabalho* vs. *repouso*,⁵⁵ *solidão* como *inocência* vs. *companhia* como *pecaminosidade perturbadora*.⁵⁶ Estas são atravessadas e ligadas pelo tema semântico do *encerramento*, que surge repetidamente diretamente ou é evocada indiretamente (como um “eco visual”).⁵⁷ A rica e variada gama de associações esplêndidas, ligadas de várias formas a estes três núcleos imaginativos centrais, desenvolve a ideia de que a vegetação refuta a história (que o ambiente natural e o contexto histórico-social são antitéticos), enquadrando-a como uma descrição de estar morto como viver num jardim, como um estado positivo de descanso, passividade, inocência, esquecimento e harmonia,⁵⁸ concebível como um estado de pura bem-aventurança edênica.

No poema, a instabilidade inquieta do desejo mundano (porque é transitório e ilusório) e o esforço incessante (*o trabalho*) para obter bens materiais, conquistas históricas e amor erótico são assim colocados contra a quieta permanência vegetal que se renova constantemente, com a sua forma de vitalidade passiva, pré-(pós-)moral, que garante descanso, como cessação, como regresso àquela terra pré-mundana que foi o Paraíso. Esta antítese é expressa através de um caleidoscópio de imagens tão ricas e coerentes do ponto de vista imaginativo que qualquer avaliação conceptual dos argumentos (qualquer concordância ou discordância com as opiniões expressas) é secundária ao ganho cognitivo oferecido pela interpretação do poema, i.e. by decifrando o seu significado metafórico, reconstruindo a sua arquitetura como uma esquematização imaginativa do estado de estar morto. O sucesso do texto como obra literária (como uma obra de arte maravilhosa) não resulta da sua capacidade de persuadir o leitor da validade da tese apresentada. Por outras palavras,

⁵³ Ver Berthoff 1970, pp. 3 e seguintes.

⁵⁴ "As tuas plantas sagradas, **se aqui em baixo**/Só entre as plantas crescerão./.../ De **onde acima** do sol mais ameno. /.../ Maçãs maduras **caem à** volta da minha cabeça;/ Os cachos exuberantes da videira/ **Sobre a minha boca** esmagam o seu vinho; /.../ Enredado com Flow'rs, **caio na Relva**. /.../ Aqui no pé deslizante das fontes,/ Ou em alguma raiz musgosa de árvores de fruto".

⁵⁴ "As tuas plantas sagradas, **se aqui em baixo**/Só entre as plantas crescerão./.../ De **onde acima** do sol mais ameno. /.../ Maçãs maduras **caem à** volta da minha cabeça;/ Os cachos exuberantes da videira/ **Sobre a minha boca** esmagam o seu vinho; /.../ Enredado com Flow'rs, **caio na Relva**. /.../ Aqui no pé deslizante das fontes,/ Ou em alguma raiz musgosa de árvores de fruto".

⁵⁵ **E os seus trabalhos incessantes veem**/.../Tecer as Guirlandas do **repouso**. /.../ **Tranquilo**, encontrei-te aqui,/ E Inocência tua querida Irmã! /.../ E, enquanto trabalha, **a Abelha industriosa**/ Calcula o seu tempo tão bem quanto nós./ Como poderiam horas tão **doces e plenas**".

⁵⁶ Para o lírico Eu, solidão e inocência são inseparáveis (e por isso encontram-se juntos na tranquilidade de estarem separados da sociedade humana: : "repouso/ .../ encontrei-te aqui, / E Inocência /.. / **Depois** de um lugar, tão **puro** e doce/ Enganado há muito tempo, procurei-te então/ Em companhias ocupadas de homens./:.. / A sociedade é quase rude,/ Para esta deliciosa solidão"), porque (como ensinava o puritanismo ortodoxo) o sexo (companhia erótica) é um pecado. Toda a oitava estrofe é um elogio à solidão, em consonância com esta noção religiosa e deserótica de inocência através da sua afirmação paradoxal de que o Paraíso era de facto Paraíso apenas na medida em que representava um estado adâmico de solidão pré-Expulsão, "nu" de problemas eróticos e pecaminosos: "Tal era **aquele feliz estado de jardim**,/ Enquanto o Homem ali caminhava **sem companhia**:/ Depois de um lugar, tão puro e doce,/ Que outra Ajuda poderia ainda ser encontrada!/ Mas era **fora do alcance de um mortal**/ Vaguear sozinho ali:/ **Dois Paraísos estavam num só**/ Para viver no Paraíso sozinho." A morte é a obtenção deste "estado de Jardim feliz pós-mortal" de um Paraíso "duplo", pois é um estado de total separação da convivência humana.

⁵⁷ "Quando passámos o calor da nossa Paixão/.../. Os Deuses, essa perseguição mortal à Beleza, / Ainda numa Árvore acabou com a sua corrida."

⁵⁸ "Belas árvores! onde eu fero as vossas cascas, / **Nenhum Nome será encontrado senão o vosso**."

os leitores não precisam de ser convencidos de que estar morto e imune ao amor é um estado de felicidade para reconhecer o poder poético do texto. Este poder não surge da mensagem ideológica transmitida, mas sim da ativação hermenêutica da imaginação do leitor, que é chamado a envolver-se numa experiência não conceptual e não objetificante da beleza do ambiente natural (e da própria relação com ela) proporcionada por passar tempo num jardim.

Ao decifrar a complexa arquitetura moldada pelo contraste entre texto e contratexto e pela cadeia de associações audiovisuais e padrões figurativos, o leitor reconhece a majestosa ave que “desliza nos ramos entre os ramos”⁵⁹ e, preguiçosamente e silenciosamente, “afia e penteia as suas asas prateadas”, como o próprio poema. O poema volta-se para uma imagem da alma, “preparada para o voo mais longo” da morte”.⁶⁰ Assim, o leitor passa a ler o poema como a canção deste ser preparado, uma canção que não deve ser “acreditada”, mas apenas ouvida. O pássaro pousa e canta, aguardando (empoleirado, sem pressa, na certeza nascida da antecipação) o momento da libertação final, e agita as suas penas – (nos seus versos, cuidadosamente penteados e afiados, esculpidos e alisados) a “Luz variada” que brilha “acima do Sol mais ameno”. O pássaro, deslizando entre os ramos, em plena e fluida harmonia com o seu habitat vegetal, é poesia que canta o prazer feliz da natureza. É um prenúncio da morte, onde a adesão à “forma verde da vida” é uma aniquilação imaginativa da vida terrena, reduzida “a um pensamento verde numa sombra verde”.⁶¹ É o poema que, “agitando a Luz” nos seus versos prateados, esboça aquele zodíaco perfumado (Estrofe IX)⁶² que constitui um “novo mostrador”, um novo acerto de contas do tempo, bastante diferente do cálculo antropocêntrico comum do tempo fugaz – um acerto de contas baseado naquela antecipação prospetiva “doce e saudável” que é o presente da vida vegetal pacífica e bela (“Ervas e Flores”), como uma duração pacífica indiferente à sucessão turbulenta da história.⁶³

⁵⁹ "Todas as coisas nadam e brilham. A nossa vida não está tanto ameaçada como a nossa percepção. Como fantasmas, deslizamos pela natureza" (Emerson 1844, "Experience", p.268)

⁶⁰ Muito próxima desta imagem está a figura enigmática do pássaro, que aparece como presságio de morte num dos últimos poemas de Wallace Stevens, "Of Mere Being" (1954), pp. 476-477, que pode ser lido como uma refinada paráfrase poética da estrofe de Marvell: "A palma no fundo da mente, / Para além do último pensamento, ergue-se / Na distância de bronze. / Um pássaro de penas douradas / Canta na palma, sem significado humano, / Sem sentimento humano, uma canção estranha. / Sabes então que não é a razão / Que nos faz felizes ou infelizes. / O pássaro canta. As suas penas brilham. / A palmeira está na orla do espaço. / O vento move-se lentamente nos ramos. / As penas de fogo do pássaro pendem para baixo." O poema canta "sem significado humano (para além do último pensamento, na fronteira do irrepresentável", na fronteira do irrepresentável, na saturação divergente da experiência que nenhuma intencionalidade pode designar semanticamente dentro de uma conceptualidade objetificante. Os seus versos "dourados" "brilham", ondulando a iridescente "Luz de um novo tempo – mostrador a correr Sol".

⁶¹ "Perseguindo a Beleza mortal" (a beleza concedida aos mortais), os deuses Apolo e Pã (figuras alegóricas que representam a poesia como um poder "divino", a mente humana que "transcende o mar"), "ainda numa árvore terminou a sua corrida". A poesia alcança os seus despojos de beleza através da transfiguração simbólica ("aniquilação") da condição humana, transformando Daphne em louro, Syrinx em junco. Isto é conseguido simbolizando a experiência corporal-perceptiva – não objetificada de forma redutiva ou conceptualizada – do lugar de cada um na terra, superando a sua externalização dualista como natureza.

⁶² "Como bem o habilidoso guardião desenhou / De fluxos e ervas este novo mostrador, / De onde do sol mais ameno / Corre através de um zodíaco perfumado; / E enquanto trabalha, a abelha trabalhadora / Calcula o seu tempo tão bem quanto nós. / Como poderiam contar horas tão doces e saudáveis / Ser contadas senão com ervas e fluxos!" (Estrofe IX).

⁶³ Desde tempos antigos, as abelhas, que desaparecem durante os meses de inverno apenas para reaparecerem na primavera, têm sido um símbolo do ciclo natural da alternância entre a morte e a vida. Um eco desta ambivalência, representado juntamente com a polarização acima/abaixo, pode ser encontrado na segunda estrofe (substituída por um texto radicalmente novo em 1861) da primeira versão (publicada em 1859 sob o título "The Sleeping") de um dos poemas mais famosos de Dickinson ("Safe in their Alabaster Chambers" - F124/J216 (1859–1861): "Light ris the breeze / No seu castelo acima deles - Balbucia a Abelha num ouvido estoquês" (em Franklin 1998, Vol. I pp. 159-164).

Uma imagem poética não precisa de ser “acreditada”; nem precisa de ser “verdadeira” para ser autêntica. A “canção estrangeira” que o pássaro canta nas margens do que é concebível é “Sem sentimento humano: é cantada ao longe” – uma separação emocional da experiência direta (numa “retirada da mente”) que assegura que é uma imagem não figurativa, não representacional (a ave sendo feita de prata ou ouro, não de carne e osso). Não se pode deduzir conhecimento direto ou lição moral da descrição imaginativa oferecida pelo poema. No entanto, a ordem que estabelece como beleza (não como objetificação, mas como exposição imaginativa)⁶⁴ ajuda-nos a sobreviver às divergências inscritas na experiência e a dar sentido ao absurdo (incluindo a morte). Ajuda a forjar uma nova relação com o mundo e o ambiente natural, que vai além da sua padronização estratégica e da sua objetificação representacional, alargando a esfera da receção hermenêutica da saturação e do mistério inerentes à existência no mundo.

Desta perspetiva, o discurso figurativo, metafórico, poético (mítico) é uma forma de “domesticação” (no sentido emersoniano do termo)⁶⁵ do caos inerente à opacidade do conteúdo existencial, intelectual e ontológico da experiência, que escapa à intencionalidade abstrato-conceptual linear. No entanto, a articulação organizadora, significativa e transfigurante da *transcendência* proposta por esta exploração “poética” do “caos” (transfigurado em beleza) pode, por vezes, (frequentemente) falhar ou revelar-se impossível. O poeta, o pensador e os seres humanos em geral são sempre confrontados com a trágica derrota da forma perante um tema que resiste à articulação e se apresenta como uma “alteridade” intratável (este é o caso do sofrimento, como discutido na reflexão de Emerson, um da morte, evocado neste poema num gesto de reconciliação com a sua ferida, concebido à luz da ligação inerente da vida ao mistério do mundo natural).

O discurso poético é, portanto, frequentemente a testemunha “de luto” e o arauto de um fracasso trágico (no sentido nietzscheano) da busca humana pelo sentido perante o “informe” (como um não-significado irreduzível), o opaco e o saturado. A dialética kantiana da beleza e do sublime, a dialética trágica nietzscheana da simbolização ativa apolónia e o abandono expressivo e passivo dionisíaco (Nietzsche 1872/1886) são o ritmo sistólico-diafórico desta tentativa poética de trazer ordem ao caos, dar forma ao informe, transparência ao saturado e simbolização à imanência natural. Como Wallace Stevens expressa com magnífico poder imaginativo: a poesia é a “raiva abençoada pela ordem”,⁶⁶ um poder de significado, mas também, antiteticamente, a “força destrutiva” que testemunha os múltiplos triunfos do disparate e expõe os limites do esforço humano em direção à ordem, aniquilando significados para criar outros sempre novos.⁶⁷

Conclusão

A poesia de Marvell celebra a alegre maravilha de uma identificação vitalista e total com o ambiente natural e a exaltação pela harmonia perfeita entre a humanidade e a Terra, numa ode sumptuosa, iridescente com imagens preciosas e luminosas (“asas prateadas e várias luzes”), que,

⁶⁴ “A beleza da fábula prova a importância do sentido” (Emerson 1844, “O Poeta”, p.253).

⁶⁵ Sobre este ponto, veja-se a interpretação de Emerson por Cavell em 1991, que se refere a formas de pensamento e linguagem que não eliminam o caos, a opacidade ou a saturação, nem apagam a alteridade; pelo contrário, reduzem a sua alienação, permitindo-nos experienciar uma diferença inacessível como uma experiência de significado.

⁶⁶ Ver “A Ideia de Ordem em Key West”, de *Ideas of Order*, pp. 105.

⁶⁷ Como está programaticamente exposto no título de outro poema de Wallace Stevens: “A Poesia é uma Força Destrutiva” (de *Partes de um Mundo*, p. 178): “É isso que é a miséria,/ Nada para ter no coração./ É ter ou nada./ É uma coisa para ter,/ Um leão, um boi no peito,/ Sentir a respiração ali./ Corazon, cão robusto,/ Jovem boi, urso de pernas arqueadas,/ Ele prova o seu sangue, não cuspe./ Ele é como um homem/ No corpo de uma besta violenta./ Os seus músculos são seus... / O leão dorme ao sol./ O seu nariz está nas patas. / Pode matar um homem”.

simultaneamente, denuncia a inalcançabilidade deste ideal. A reconciliação desejada é anunciada e prometida por todos os jardins terrenos, mas é uma utopia – tão existencialmente necessária quanto cognitivamente perturbadora – que só pode ser concebida no horizonte da morte.

Adotando uma postura radicalmente pessimista, altamente barroca e claramente marcada pela visão puritana sombria de uma condição humana irremediavelmente comprometida pelo pecado – em nítido contraste com o otimismo do Iluminismo⁶⁸ –, Marvell afirma que nenhum jardim terreno pode ser um paraíso porque o homem caído é privado do prazer e da inocência adâmicas.⁶⁹ Para Marvell, o paradoxo trágico inerente ao mito da Queda (não apenas bíblico, mas interculturalmente universal; cf. Ricoeur 1960, pp. 153 e seguintes) é que o encantamento desta harmonia idílica entre humanos e natureza só pode ser alcançado através do próprio desaparecimento. A ideia de que o próprio conceito de jardim contém o potencial ecocida intrínseco da presença humana na Terra é, além disso, expressa explicitamente e com raiva noutro poema pessimista e sombrio de Marvell:

Homem luxuoso, para trazer o seu turno a usar,
O mundo seduziu depois dele,
E dos campos as flores e plantas atraem,
Onde a natureza era mais simples e pura.
Primeiro cercou dentro da praça dos jardins
Uma poça morta e permanente de ar,
E uma terra mais exuberante para eles amassava,
O que os deixou atordoados enquanto se alimentava.
O rosa cresceu então tão dobro quanto a sua mente;
A nutrição mudou o tipo.
Com perfumes estranhos, manchou as rosas,
E as próprias flores eram ensinadas a pintar.
A tulipa, branca, procurava a complexão,
E aprendeu a interlinear a sua bochecha:
A raiz de cebola que então mantinham tão alto,
Esse foi para um prado vendido.
Outro mundo foi explorado, através de oceanos novos,
Para encontrar a Maravilha do Peru.
E, no entanto, estas raridades podem ser permitidas
Ao homem, essa coisa soberana e orgulhosa,
Se não tivesse lidado entre a casca e a árvore,
Misturas proibidas para ver.
Nenhuma fábrica conhecia agora o estoque de onde vinha;
Ele enxerta sobre o selvagem o domesticado:
Que o fruto incerto e adúltere

⁶⁸ Em *Julie, ou A Nova Heloisa* (1761), o jardim do Eliseu ao estilo inglês criado pela protagonista e pelo seu marido, M. de Wolmar, é um exemplo bem-sucedido de harmonia entre o homem e o ambiente. É um equilíbrio perfeito entre intervenção humana e beleza natural (ver Rousseau 1761, "Lettre sur l'Élysée" XI, Parte III, pp. 470 e seguintes). Para Rousseau, este idílio pastoral reflete um ideal alternativo de civilização ao historicamente predominante, que rompeu a unidade original da humanidade com a natureza. A ideia de que as relações interpessoais podem perturbar e até destruir esta harmonia redescoberta (Julie não sobrevive à infelicidade de um amor socialmente impossível) é uma convicção rousseauiana que se alinha subtilmente com o elogio fúnebre da solidão tecido no texto de Marvell.

⁶⁹ O realista pessimista contemporâneo argumentaria que alcançar um estado de perfeita harmonia ecológica entre a humanidade e o ambiente exigiria que o cidadão ocidental reajustasse a maquinaria histórica e social da civilização. Isto implicaria alienar os indivíduos não só do corpo da sociedade, mas também das necessidades materiais de sobrevivência e dos códigos simbólicos da sua tradição cultural. Como nos ensina a parábola proto-ecológica de Robinson Crusoe de Daniel Defoe, nenhuma quantidade de solidão ou 'hora zero' pode mudar isto. A dependência da tecnologia para a regulação económica e produtiva da relação com o ambiente é parte integrante da identidade ocidental.

Pode pôr o paladar em disputa.
 O seu serralho verde também tem os seus eunucos,
 Para que algum tirano não o supere.
 E na cereja ele faz a natureza vexar,
 Procriar sem sexo.
 Está tudo forçado, a fonte e a gruta,
 Embora os doces campos estejam esquecidos:
 Onde a natureza disposta dispensa todos
 Uma inocência selvagem e perfumada:
 E faunos e fadas cuidam dos prados até,
 Mais pela sua presença do que pela sua habilidade.
 As suas estátuas, polidas por alguma mão antiga,
 Que para decorar os jardins decore o stand:
 Mas, por mais que os números se destaquem,
 Os próprios deuses conosco habitam

“O Corta-Relva contra os Jardins”⁷⁰

Em “O Jardim”, o orador do poema está alegremente livre dos problemas do amor, da política, da sociedade e da economia. Está totalmente imerso na jubilação edénica de um ambiente intocado, simplesmente porque “deitou de lado o colete do corpo”. A morte é a condição para recuperar o “silêncio e inocência adâmicos”, para conseguir conceber a beleza intacta de um estado terreno paradisíaco como uma possibilidade real em vez de uma fantasia ilusória, restaurando a Terra a si mesma.

Nesta Terra, a utopia é inalcançável, mas concebê-la é uma necessidade existencial inescapável.⁷¹ A mente não pode escapar à alegria de “transcender este mundo, aniquilá-lo e recriá-lo em outros mundos distantes e outros mares”.

É precisamente ao serviço desta felicidade indispensável do *como se* — o desafio aos reducionismos cognitivos e à simplificação **representacionista** que reduz o mundo a um recurso e objeto de um sujeito soberano, externo e distante — que a poesia encontra o seu papel, como veículo supremo para transcender o dado, e a conceptualização inadequada da experiência. A poesia é um pássaro majestoso pronto para voar para o mistério. À medida que a canção atravessa o jardim terreno, contempla-o e celebra-o como um paraíso terreno. Prenuncia imaginativamente a morte como um estado de bem-aventurança, de libertação dos limites cognitivos, espirituais e biológicos que afligem a existência terrena. Não vende a transcendência imaginativa do dado como uma ilusão fácil, gratificante e fútil. Ao imaginar o mundo como uma Arcádia que não existe, verdadeira poesia, verdadeira arte, não pode deixar de esculpir na pedra do significado a memória da morte como uma verdade terrena indelével: *Et in Arcadia ego*.⁷² Articula o abismo da morte como condição de

⁷⁰ Em Marvell 1972/1987, pp. 105–106 (notas, pp. 260–261). O texto está disponível online no site da Poetry Foundation (<https://www.poetryfoundation.org/poems/48333/the-mower-against-gardens>).

⁷¹ Marvell escreveu um século e meio depois de Thomas More ter publicado *Utopia*, um texto seminal da modernidade e uma obra-chave na educação dos cidadãos britânicos durante a era barroca. Foram chamados a realizar um exame rigoroso de uma tese que eleva a dimensão política ao nível de um quadro para a autocompreensão espiritual.

⁷² Isto é exemplificado por obras com o mesmo nome de Guercino (1618) e Nicolas Poussin (1628–1630 e 1638–1640), que são muito próximas em data do poema de Marvell. Watson (2006, p. 129) destaca a ligação entre o tema da morte e a poesia pastoral noutro dos textos de Marvell, “Damon the Mower”, onde os impulsos de vida e morte estão intrinsecamente entrelaçados numa fantasia erótica de autoaniquilação: “As versões meditativas de *Et in Arcadia* do ego de *Et na Arcádia* sustentariam a mesma leitura. A morte pode estar presente mesmo em Arcádia, mas **Arcádia pode estar verdadeiramente presente apenas na morte, onde o ego humano é apagado [m.e]**: Arcádia também está em mim, diz a Ceifadora, encorajadoramente. **Vem morrer comigo e sê o meu amor, diz a natureza ao**

significado, como um *mistério* através do qual a condição humana é revelada, numa indissolúvel interação do *tremendum* e dos *fascinans*, desorientador mas não inefável.⁷³

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Agamben, Giorgio (2001). *La comunità che viene*. Bollati Boringhieri, Torino
- Agamben, Giorgio (2019). *Il Regno e il Giardino*. Neri Pozza, Vicenza
- Aristotle. *The Metaphysics*. Books I-IX. Tr. by Hugh Tredennick. Harvard University Press, Cambridge, MA. The Loeb classical library, 1933/1968 (2 volumes)
- Bach, Johann Sebastian (1727). "Ich habe genug", Cantata BWV 82, URL = <https://bachcantatatexts.org/BWV82>
- Bartha, Paul, "Analogy and Analogical Reasoning", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/reasoning-analogy/>
- Bartolomei, Teresa (2016). *Figura hujus mundi: Figuras líricas da temporalidade na poesia de Emily Dickinson*. Tese de Doutoramento disponível no Repositório do Programa em Teoria da Literatura (UL), URL = http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/bartolomei2_def.compressed.pdf.
- Bartolomei, Teresa (2017). "Quando a neve é geral. O papel da percepção na escrita lírica. Uma leitura de Joyce". In *Forma de vida*, Nr. 9, Janeiro 2017 (ISSN: 2183-1343), pp. 11-18, URL = https://static1.squarespace.com/static/5073041b84aefb9a79abf5cb/t/62c9c7ea95805a5d9b4f7bfb/1657391095854/FdV_009.pdf
- Bartolomei, Teresa (2026). *Il resto è futuro: Note sulla cattolicità dopo la fine della cristianità*. Vita e pensiero, Milano (ottobre 2026).
- Beruete, Santiago (2016). *Giardinosofia: Una storia filosofica del giardino*. Tr. di E. Tramontin. Ponte alle Grazie, Milano 2018
- Burt Richard and Archer, John Michael (eds.) (1994). *Enclosure Acts: Sexuality, Property, and Culture in Early Modern England*. Cornell University Press, Ithaca and London
- Berthoff Ann E. (1970). *The Resolved Soul: A Study of Marvel's Major Poems*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey
- BIBLE Hub. URL = <https://biblehub.com>
- Bremmer, Jan N. (2002). *The Rise and Fall of the Afterlife. The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*. Routledge, London and New York/Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Carey, John (1969). "Introduction". In John Carey (ed.), *Andrew Marvell*. Penguin Books, Harmondsworth 1969, pp. 17-35
- Cassirer, Ernst (1927). *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Tr. and Intr. by Mario Domandi 1963/2011 Dover Publications, Mineola, New York
- Cavell, Stanley (1991). "Aversive Thinking: Emersonian Representations in Heidegger and Nietzsche", *New Literary History*, Vol. 22, No. 1, Institutions of Interpretation (Winter, 1991), pp. 129-160
- Companion (1993). *The Cambridge Companion to English Poetry: Donne to Marvell*. Edited by Thomas N. Corns. Cambridge University Press, Cambridge
- Companion (2011). *The Cambridge Companion to Andrew Marvell*. Edited by Derek Hirst And Steven N. Zwicker. Cambridge University Press, Cambridge
- Crewe, Jonathan, "The Garden State: Marvell's Poetics of Enclosure". In Burt/Archer (1994), pp. 270-289
- Curtius, Ernst Robert (1948). *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag, Bern
- Davis, Paul (2011). "Marvell and the literary past". In *Companion* (2011), pp. 26-45

amorista pastoral. Esta é uma voz que Tibulo ouviu", tal como Pseudo-Dionísio, e talvez Sidney. [...]. Esta ataraxia parece assustadoramente semelhante à Arcádia encontrada na morte. O esquecimento é um estado da natureza".

⁷³ "O A B C do ser [...]. O X vital, arrogante, fatal, dominante." Wallace Stevens (1947), "A metáfora", de *Transport to Summer*, p. 257

- Derrida, Jacques (1967). *La voix et le phénomène* P.U.F., Paris
- Derrida, Jacques (1967a). *L'écriture et la différence*. Seuil. Paris
- Derrida, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*. Gallimard, Paris, [2005 | 2016].
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Variorum Edition. Ralph W. Franklin (Ed.). 3 vols. Harvard U. P., Cambridge Massachusetts, and London, England 1998
- Eliot, S. Thomas (2014). *The Complete Prose of T. S. Eliot. The critical edition*. Volume 2: *The Perfect Critic, 1919–1926*. Edited by Anthony Cuda and Ronald Schuchard. The Johns Hopkins University Press Baltimore, Maryland
- (1921) “Andrew Marvell”. In Eliot (2014), pp. 309-323
- (1921a) “The Metaphysical Poets”. In Eliot (2014), pp. 375-385
- (1921b) “*The Metaphysical Poets. To the Editor of the TLS*”. In Eliot (2014), pp. 386-387
- (1923) “Andrew Marvell. A review of Miscellaneous Poems, by Andrew Marvell”. In Eliot (2014), pp. 455-457
- Emerson, Ralph Waldo (1844). *Essays: Second Series*. In *Essays and Journals*. Selected and with an Introduction by Lewis Mumford. International Collectors Library, Garden City, New York 1968. (“The Poet” pp. 247-267; “Experience”, pp. 268-288)
- Empson, William (1938). *English pastoral poetry*. Books For Libraries Press, Freeport, New York 1972 (Published in England under the title *Some Versions of Pastoral*)
- Friedman, Donald M. (1993). “Andrew Marvell”. In *Companion* 1993, pp. 275- 303
- Gärten 2022. Gärten. *Von der Naturbeherrschung zur gesellschaftlichen Utopie*. Hollstein, Bettina, Tantar, Sandra & Alexander Thumfart (Eds.). Wallstein, Göttingen 2022
- Heidegger, Martin (1935–1946). *Holzwege*. Klostermann, Frankfurt am Main 1950, 19806
- Heidegger: *Off the Beaten Track*. Ed. and tr. by J. Young and K. Haynes. Cambridge University Press, Cambridge, U.K, 2002
- Husserl, Edmund (1905). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. (*Collected Works*, Volume IV). Springer, Dordrecht 1991
- Kermode, Frank (1952). “The Argument of Marvell’s Garden”. In John Carey (ed.), *Andrew Marvell*. Penguin Books, Harmondsworth 1969, pp. 250-265
- King James Bible. URL = <https://biblehub.com/kjv/genesis/2.htm>
- Lacan, Jacques (1964). *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. *Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Éditions du Seuil, Paris 1973
- Leopardi Giacomo, *Collected works*. Delphi, Hastings, East Sussex, 2019
- Levinas, Emmanuel (1979). *Le temps et l’autre*. PUF, Paris 1983
- Malcolmson, Cristina (1994). “The Garden Enclosed / The Woman Enclosed: Marvell and the Cavalier Poets”. In Burt/Archer (1994), pp. 251- 269
- Marion, Jean-Luc (1977). *L’idole et la distance*, Grasset, Paris 1977/1991³
- Marion, Jean-Luc (1997). *Étant Donné : Essai d’une phénoménologie de la donation*. Presses Universitaires de France, Paris 1997²
- Marion, Jean-Luc (2001). *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*. PUF, Paris
- Marvell, Andrew. *The Complete Poems*. Elizabeth Story Donno (Ed.). Penguin Classics, London, 1972/1987
- McRae, Andrew (2011). “The green Marvell”. In *Companion* (2011). pp. 122-139
- More Thomas (1516). *Utopia*. Dominic Baker-Smith (ed.). Penguin, London 2012
- Müller, Wilhelm (1821), *Gedichterzyklus Die schöne Müllerin*. URL = <https://www.schubertsong.uk/collection/die-schone-mullerin/>
- Nietzsche, Friedrich (1872/1886). *The Birth of Tragedy*. Translated with an Introduction and Notes by Douglas Smith. Oxford University Press, Oxford 2008
- Polanyi, Karl (1944). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time* (1944). Beacon Press, Boston, Pap. 2001².
- Ricoeur, Paul. 1960. *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*. Aubier, Paris 1988
- Rosa, Hartmut (2016). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Rosa, Hartmut (2018). *Unverfügbarkeit: Unruhe bewahren*. Residenz, Salzburg

Rousseau, Jean Jacques (1761). *Julie, ou la nouvelle Héloïse*. In *Œuvres complètes*. Vol. II. Gallimard, Paris 1964

Stevens, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. The Library of America, New York 1997

Virgil. *Eclogues*. (Ed. By J. B. Greenough, 1900) In Perseus Digital Library. URL=<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0056%3Apoem%3D9>

Watson, Robert N. (2006). *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance* PENN. University of Pennsylvania Press, Philadelphia

Wittgenstein, Ludwig (1969). *On Certainty*, ed. by G. E. M. Anscombe & Go Ho Von Wright, D. Paul & G.E.M. Anscombe (trad.). Basil Blackwell, Oxford 1969

Žižek, Slavoj (1996). *Il resto indivisibile: Su Schelling e questioni correlate* (A cura di D. Giordano). Orthotes, Napoli 2012

Vida-em-ressonância: uma Ecologia do Sensível

Rodrigo E.R. Silva

“Deixaria tudo aqui: os vales, as colinas, os caminhos e os gaios dos jardins; deixaria aqui os galos e os estorninhos, o céu e a terra, a primavera e o outono; deixaria aqui as rotas de fuga, as noites na cozinha, o último olhar apaixonado e todas as direções para a cidade que fazem estremecer; deixaria aqui o crepúsculo denso que cai sobre a terra, a gravidade, a esperança, o encantamento e a tranquilidade; deixaria aqui os entes queridos e aqueles próximos a mim, tudo o que me tocou, tudo o que me chocou, fascinou e elevou; deixaria aqui o nobre, o benevolente, o agradável e o demoniacamente belo; deixaria aqui o broto em botão, cada nascimento e existência; deixaria aqui o encantamento, o enigma, as distâncias, a inexauribilidade e a embriaguez da eternidade; pois aqui deixaria esta terra e estas estrelas, porque não levaria nada comigo daqui, porque vislumbrei o que está por vir e o que foi não preciso de nada daqui, tudo estará lá como sempre esteve aqui.”

László Krasznahorkai

Somos humanos porque somos feitos da mesma substância da terra: do húmus, dessa substância fecunda e criadora, aberta à metamorfose e à transformação. Habitar a terra é uma condição essencial da humanidade terrestre, condição que é tanto um saber como uma arte, tanto uma técnica como uma poética. Mais do que conceitos e cálculos, mais do que dados complexos e modelos abstractos, temos de pensar e experimentar a habitação da terra como uma experiência sensível. Somos e formamos uma continuidade dinâmica com o tecido da vida: fazemos parte dela e estamos materialmente integrados em ecossistemas vivos que tendemos a ignorar, pensando-nos como sujeitos autónomos e independentes, seres separados da natureza.

Agora que a biodiversidade parece estar em avançado estado de diminuição, sob o efeito das alterações climáticas e das práticas agrícolas intensivas, a ecologia científica, impregnada de uma visão materialista e racionalista redutora, parece impotente para restabelecer a conexão com a natureza como uma experiência incarnada. A militância activista parece também impregnada de um catastrofismo anxiogénico, que instiga um sentido de inelutabilidade e de irreversibilidade, vendo o nosso modo de consumir enquanto civilização como altamente predatório, incuravelmente extractivista e apoiado numa visão do desenvolvimento estritamente produtivista.

O futuro ecológico do planeta dependerá, em grande parte, dos modelos socioeconómicos futuros, mas é preciso que isso assente na necessidade de apreender o vivente na sua continuidade, por meio de uma construção de sentido que salvguarde essa condição. A razão foi demasiado longe, isolada num tecnicismo que converteu a natureza numa abstracção matemática, fazendo dos humanos estrangeiros na terra que é a sua maternagem. Temos de fazer eclodir novas paisagens do possível, e isso necessita de uma ecologia que consiga criar uma nova maneira de descrever e de escrever o mundo: uma ecologia incarnada no sensível, nas relações e na interdependência dos seres. O nosso futuro depende estreitamente da nossa capacidade de colaborar melhor com o conjunto da vida.

O saber ecológico tem de ser uma arte que não restrinja a ecologia ao saber ambiental nem ignore as relações sensíveis e profundas do vivente humano com o vivente não-humano, a sua co-presença, a sua conexão constitutiva com a trama senciente da vida, feita de fios sensíveis e frágeis que nos religam à matriz da vida. A conceptualização científica hiperintelectualizou e virtualizou, em relações abstractas, fora do corpo, do espaço e do tempo, aquilo que só pode ser uma experiência vital. Retirámo-nos do mundo vivo, dessolidarizados, rompendo esses fios finos da trama da vida, fios interiores que nos ligam à continuidade dos viventes. É pela via do sensível que temos de reencantar, reeducar, reconstituir e reimaginar aquilo que tece a trama sensível do vivente e faz a

substância da vida terrestre. Perder o sentido alargado de intimidade e entrelaçamento com o mundo vivo é uma perda da capacidade de experiência da vida. Sem o restabelecimento desta ligação íntima, não podemos pensar e sentir o mundo vivo em continuidade com a nossa capacidade de percepção e de senciência, de experimentar, ver e escutar as manifestações dos viventes não-humanos. A redução das nossas faculdades sensitivas e do conhecimento primordial dessas realidades primeiras que elas veiculam e transmitem constitui, simultaneamente, uma consequência e uma causa dessa ruptura.

A trama sensível do vivente é um tecido de relação e conexão. A convivialidade é constitutiva da vida: todas as entidades vivas são sistemas abertos que trocam matéria, energia e informação com todos os outros seres que constituem os ecossistemas onde co-evoluem. São seres sencientes, percipientes e percebidos, tocando e sendo tocados, numa continuidade sensível e sinestésica. Buscamos plenitude existencial pelo contacto e pelo encontro, que potenciam e catalisam metabolismos e metamorfoses. A alteração ou a interrupção dessas continuidades sensíveis origina disfuncionamentos deletérios, substituindo a reciprocidade pela conflitualidade e as zonas de troca e tradução por zonas de agressão. A modernidade desincorporou-nos e desencarnou-nos, como escreveu há décadas Paul Virilio, levando-nos a flutuar na virtualidade estandardizada e reduzida à dimensão do consumo de imagens e produtos. Mantemo-nos, assim, numa neurose universal, num mundo de dados que acumula quantificação, digitalização e simulacros, sobrecarregando e sobreestimulando os nossos sentidos com informação sensorial proveniente de fontes artificiais. A nossa porosidade constitutiva é o que abre os nossos horizontes e o nosso despertar para outras dimensões presentes na trama da vida. O saber do mundo nasce com o sabor do mundo: com a sua experiência viva e incarnada, com a trama sensível do vivente.

O sensível escapa aos modos de investigação convencionais, que preferiram livrar-se dele. Ele representa essa reserva de invisível, cheia de relações onde se tecem laços fundamentais e conexões vitais entre o existente. Nesses entrelaçamentos de laços sensíveis constituem-se as paisagens sensíveis percorridas por fluxos de vida. Tudo, numa paisagem percorrida pela vida, não existe senão em favor de relações sensíveis e ressonantes. Não podemos extrair-nos desse espaço intercessor do sensível, esta espécie de pele que nos envolve e nos religa uns aos outros nas ressonâncias da trama sensível da vida. É uma aliança cuja ressonância em parte perdemos, que rompemos a golpes de racionalidade abstracta, degradando a nossa percepção senciência e a nossa compreensão vital das ressonâncias do mundo sensível. Ela desfez, obstruiu e ocultou a radicalidade orgânica da intuição e do pensamento: temos de reconstituir essa aliança perdida, começando por esse espaço intersticial, esse entre-dois, esse espaço intercessor por onde passam as ressonâncias da trama sensível da vida. Temos de redescobrir não apenas que ele nos toca, que nos atravessa e que nos constitui íntima e substancialmente, mas sobretudo que assentamos sobre o fundo criador e fecundo do vivente. A nossa constituição íntima e substancial como seres vivos constitui-nos enquanto seres carnis e incarnados, em ressonância íntima e permanente com todas estas alteridades sensíveis. O fluxo do sensível, as relações que ele enlaça e nutre, os signos que ele desdobra e experimenta no universo vivo, as informações que ele propaga entre emissores e receptores estruturam uma verdadeira ecologia sensível dos viventes múltiplos e plurais. O maravilhamento com essa extraordinária disposição e aptidão dos viventes múltiplos e plurais para a verdadeira vida conectada e para a vida-em-ressonância é condição de uma verdadeira habitação da terra.

Face a uma ecologia que se inspira na física dos corpos inertes e das suas interacções materiais, que apenas vê os viventes como entidades que trocam matéria e energia, das quais estabelece quantificações parciais e objectivações desprovidas do estofo sensível da imaginação, precisamos de

uma ecologia intimamente religada a uma habitação ressonante da terra. Não para conservar, preservar ou santuarizar redutos museificados de uma idílica “harmonia com a natureza” e dessa extraordinária complexidade e abundância metabólica dos ecossistemas vivos, apenas para retardar a degradação das condições de habitabilidade da biosfera, mas porque queremos incarnar plenamente a vida na terra, as suas espantosas sinergias e sintropias, a sua capacidade para uma Poética do Comum, para constituir biótopos de vida, biótopos de regeneração e de cura.

Temos de retomar o nosso lugar na grande sinfonia criadora dos vivos múltiplos e plurais, com os vastos sentidos singulares que nos religam à trama sensível dos vivos, à matriz da vida da qual somos parte. Temos, malogradamente, de ensaiar e de voltar a experimentar aprendizagens do habitar terrestre, desse modo de fazer e de agir que se confunde com o que somos mais intimamente: seres vivos incarnados, humanidades terrestres que participam no tecido sensível da vida. O lugar do sensível é o de uma poética do comum, do fazer comunidade com a terra e com os vivos múltiplos e plurais, para os quais temos de buscar uma outra educação, uma outra economia, uma outra arte de viver e um outro saber viver, que sejam uma nova habitação da terra. Se hoje muitos de nós vagueiam perdidos e perplexos, em pleno spleen solastálgico — para utilizar o termo forjado por Glenn Albrecht —, com os anúncios sucessivos de catástrofes por vir, que germinam silenciosamente sob os nossos passos e nos céus apocalípticos que nos esperariam, é porque vagueamos sonambúlicos, letárgicos e hipnotizados pela influência mesmerizante e anestesiante das nossas distrações virtuais, pelas redes sociais digitalizadas que nos mantêm, dia e noite, agarrados a ecrãs, esgrimindo com espectros e fantasmas que asseguram insidiosamente que nada de decisivo muda e que muito corra para o pior, à nossa revelia, enquanto o mundo vivo, lá fora, está a acontecer. É porque perdemos o fio, delicado e frágil, do sensível, que nos religa na trama das ressonâncias do mundo sensível, porque consentimos o empobrecimento da nossa experiência senciante, que hoje temos um imenso trabalho de reconexão e reunião à inseparabilidade constitutiva dos vivos múltiplos e plurais. Mesmo frágil, esse fio ainda vibra e é hoje, talvez, o nosso fio de Ariadne, o fio primeiro que une os vivos múltiplos e plurais uns aos outros.

A ciência e a racionalidade consentiram tornar-se instrumentos da dominação ao serviço dos interesses de quem as financia. Não podemos consentir que sejam apenas elas a presidir sozinhas à nossa maneira de habitar o mundo. A vida não pode ser reduzida à sua materialidade, às leis da física e da química. Uma política ambiental, mesmo se informada cientificamente e enunciada normativamente, tem de se enraizar nas realidades sensíveis e incarnadas da vida humana, lá onde nós ancoramos a significação e criamos sentido colectivamente para as nossas vidas. A ecologia do sensível comunica-se existencialmente e assume uma dimensão metafísica e espiritual. Ela visa ultrapassar o dualismo natureza/cultura, superando-o numa ecologia afectiva do vivo múltiplo e plural. Incarnar percepções em afectos e emoções significa abrir-se a um animismo do sensível: ver os seres vivos como entidades animadas, que existem exprimindo um biótopo do qual nós somos simultaneamente hóspedes e aliados e que co-cria em permanência as condições da nossa vitalidade e bem-estar, da nossa saúde física e psíquica na sua expressão mais quotidiana. A vida é percorrida pela trama ressonante do sensível, é animada por essa trama que promove uma elevação do ser, não um abaixamento material. A trama do sensível é a conexão ressonante e sensitiva com aquilo que anima a matéria viva, e não um fechamento na dimensão do corpo: é o fechamento excessivo na racionalidade que nos fechou ao mundo sensitivo e agravou a nossa inadaptação ao mundo. Fazer entrar o sensível nos nossos saberes e artes significa reconduzi-los à vida incarnada, à vida feita de trajectos e lugares, uma vida de matérias e materiais que constituem os eco-lugares e eco-espacos onde nos movemos como biótopos ressonantes e habitantes. Uma ecologia do sensível seria uma

ecologia da continuidade sensível dos viventes múltiplos e plurais, que entrelaça as entidades vivas numa mesma tela orgânica sensível. O acto de atenção aos viventes, de percepção de um mundo-mais-que-humano, de um mundo animado por múltiplas forças de vida, é um acto de presença: essa atenção, essa percepção alargada, são uma maneira de estar-presente-no-mundo.

Imaginar e incarnar uma ecologia do sensível significa fazer-se atento a um mundo de relações e interdependências. Significa ver e perceber o mundo, o conjunto dos seres, espécies e seus meios de vida como realidades entrelaçadas e entretecidas que, se não estiverem nesses enlaçamentos, nesses emaranhados e intricações de fluxos de vida, nessa co-relação de reciprocidades e reciprocações, nessa troca permanente que faz o metabolismo da vida, estiolam, definham, depauperam, dissipando e consumindo irreversivelmente os seus recursos de vitalidade. Essa sequência de empobrecimentos por perda das trocas e relações, por perda dos encontros e dos contactos, sem essa convivialidade tangível e regenerativa, conduz mortíferamente ao esgotamento da vitalidade e da potência regenerante da co-vitalidade. Transmutadas em abstractos, tomadas como autónomas e isoladas do resto do vivente, essas realidades convertem-se em matéria inerte, mineralizada, petrificada, como um resto exangue, uma inércia mineral, como matéria inanimada. Essa matéria inanimada, posta fora do metabolismo das transformações e das metamorfoses, é uma inércia inanimada. Estagnada e exangue, sem fio de vida que a integre na trama do sensível, converte-se na desolação e na devastação de uma terra sem vida, de um mundo inerte e inanimado. O mundo vivo é o mundo ressonante da trama do sensível: é o mundo constituído pela co-relação e pela co-presença, pela co-vitalidade que anima os metabolismos criadores da vida. Uma ecologia do sensível parte desse reconhecimento de que a substância da relação é o que nos constitui como seres vivos, abertos e ressonantes com tudo aquilo com o qual estamos em co-criação e em co-evolução.

Uma ecologia do sensível é uma ética do habitar do mundo como trama dos viventes múltiplos e plurais. Enraizar a ecologia no sensível implica também enraizar os nossos saberes e as nossas artes nessa ética do habitar. E não é apenas procurar pistas para a restauração do nosso bem-estar e para a regeneração do nosso ser essencial. É, antes de mais, a forma de um despertar, da abertura de um olhar mais consciente e sensitivo, de um olhar que se lança sobre os viventes próximos e longínquos, diferentes e semelhantes, como fazendo parte de uma mesma condição participada e participante. É restabelecer a nossa plenitude existencial no seio da trama do sensível que constitui a matriz viva da vida na Terra. Os viventes, pelas disposições sensíveis, ajustam-se à mudança melhor do que nós: toda a sua existência é senciante e perceptiva e, para sentirmos o vivente, temos de abrir as nossas capacidades de percepção, de estar presentes na trama viva do sensível. Esse estar presente na trama dos viventes, na continuidade sensível dos viventes na qual nós nos inscrevemos e na qual co-existimos, é também o modo como co-criamos a vida terrestre. Os diferentes modos de existência dos viventes múltiplos e plurais são uma alteridade sensível com a qual temos um diálogo permanente — se os soubermos escutar.

É da nossa falta e falha de reconhecimento da continuidade sensível dos viventes que, antes de mais, nós sofremos. Deixar-se habitar por um outro uso do mundo, reconhecer o outro como sujeito, como um outro ponto de vista e como uma outra forma de habitar a trama do sensível, faz da ecologia do sensível uma ecologia da alteridade sensível.

Se a nossa cultura nos dissociou da natureza, o nosso corpo incarnado testemunha essa inseparabilidade. Somos coisa viva na medida em que tomamos consciência da nossa vulnerabilidade, do cuidar e do nutrir que nos sustentam e mantêm em vida, sem os quais soçobraríamos, da nutrição permanente de respiração e alimentos vivos de que necessitamos em

permanência para nos mantermos saudáveis e com vitalidade psíquica, anímica e física. Cabe-nos reencontrar essa matriz viva que, desde o nosso nascimento, se apresenta como o prolongamento da matriz materna, no biótopo amniótico onde começamos a viver. A trama viva do sensível é a matriz materna externalizada de onde retiramos a nutrição essencial do manter-se em vida. A terra é a nossa matriz maternal e nela sentimos a eterna nostalgia do retorno ao ventre primordial, que não é apenas um desejo inconsciente, uma projecção e um delírio fantasmático, mas o vestígio mnemónico inapagável da nossa origem, a ligação umbilical inesquecível de que partilhamos a biosfera com o conjunto dos vivos e de que todos são atravessados por essa pertença partilhada. Eles são não apenas a nossa casa originária, mas, melhor ainda, o jardim inicial e iniciante onde começamos a existir, de onde nunca saímos nem poderemos sair. Que pérfida ilusão e que soberba insolente pensar que podemos sobreviver numa biosfera artificial ou numa biosfera recriada, quando somos inteiramente devedores de uma pertença à esfera do vivo, daquela de que temos de cuidar como o mais dedicado jardineiro, nós que somos a forma de vida mais desmunida para a existência nua, puramente biológica. Reencontrar essa matriz da trama sensível do vivo faz rebentar essa bolha artificial semi-invisível que construímos na nossa individualidade consumista e que julgamos poder sustentar com a disponibilidade incansável da vida para nos dar provimento, como se os recursos e as capacidades de regeneração dos ecossistemas fossem um conjunto de bens e serviços eternamente à nossa disposição, infinitamente disponíveis e transaccionáveis, sem uma carta de obrigações éticas no cuidar e nutrir dos vários equilíbrios sistémicos dos biótopos e dos ecossistemas, dos quais extraímos predatoriamente uma infinidade de matérias.

É a continuidade sensível no seio dos vivos múltiplos e plurais que cria o emaravilhamento do mundo e o encantamento que a convivialidade com a percepção alargada do sensível pode abrir. Sem maravilhamento, sem encantamento com a espantosa diversidade dos vivos múltiplos e plurais, não há uma ética da habitação da Terra. Só uma aproximação ecológica do sensível, redobrada com uma aproximação sensível da ecologia, pode fazer-nos compreender e reflectir sobre essa fina trama de sinais e comunicações subtis que emitem todas as emanações de vida. Esses sinais expedidos, ressonâncias ao longo dos fios invisíveis da trama sensível dos vivos, temos de os acolher e de os escutar com uma delicadeza atenta, com uma doçura de acolhimento e hospitalidade. Seremos então levados a intuir e a compreender a forma como outros seres, nessa mesma trama, habitam o mundo segundo sciências próprias, numa trama de interacções permanentes com o que os envolve, restaurando o tecido rompido e interrompido da continuidade sensível. Nós vivemos frágeis e expostos numa “natureza” demasiado forte e, em grande parte, desconhecida para nós. Mas tornámo-nos, com as nossas máquinas e construções artificiais, demasiado fortes para uma natureza que fragilizámos e depredámos, uma natureza da qual, a golpes de extracção e de arrancamento, julgamos poder extrair e arrancar sem limites. Interrompendo a continuidade da trama viva do sensível e rasgando o tecido vivo da nossa matriz, somos hoje forçados — à força de catástrofes ecológicas sucessivas, cada vez mais amplificadas e danosas para certas zonas e humanidades terrestres mais expostas — a reconhecer que temos de compor os nossos biótopos vitais com a natureza que somos enquanto vivos múltiplos e plurais, seres-de-relação. Temos doravante de fazer-com e não fazer-contrá, respeitando essa trama sensível. Temos, por isso, de conseguir descentrar o nosso ponto de vista, de o partilhar e de o fazer atravessar pelo de outros seres, respeitando a sua substância sensível. Ver a paisagem dos vivos como um grande tecido de simbioses, entreadjudas, vinculações associativas e sinergias; vê-la como aliança, nos seus metabolismos e sinergias, e vermo-nos como elementos dessas sinergias regenerativas; reencontrar, nos nossos gestos, acções e formas de consciência, uma nova ética do habitar a terra, que seja uma nova maneira de reencontrar a continuidade sensível dos vivos e a sua unidade primordial. Como

um povoamento de solidariedades e não de solidões, como uma rede de entrelaçamentos e imbricamentos vivos, cuja unidade substancial nos habita intimamente. Somos uma comunidade alargada, porosa e sem fronteiras estanques, onde os atravessamentos e as permutas são permanentes e recorrentes.

Goethe considerava a árvore como uma federação integrada de rebentos, ao mesmo tempo singularizada como organismo e pluralizada como ecossistema. Talvez pudéssemos, prolongando a sua intuição, ver o conjunto dos viventes múltiplos e plurais como um prolongamento dessa árvore invisível enraizada na terra, dessa “árvore de vida” invisível, enraizada profundamente no terrestre, da qual só veríamos os rebentos que eclodem na superfície do visível. Cada um de nós participa e pertence, ao mesmo tempo singularizado como organismo e pluralizado como ecossistema, numa mesma continuidade sensível da vida. A união cósmica dos viventes múltiplos e plurais é dada e cocriada pelo tecido relacional da vida, pelas relações sensíveis que constituem a sua realidade terrestre. Cada ecossistema é um espaço fervilhante de relações, encontros e trocas. Ficar privado dessa sensorialidade exuberante é ficar privado daquilo que nos revitaliza. Hoje, os ecrans tomaram o lugar da espantosa diversidade do vivente, dessa profusão exuberante de vida, colocando-nos numa bolha desencarnada de informação e imagens que se sucedem interminavelmente, desvitalizando-nos e dessensibilizando-nos.

A ecologia do sensível é uma ecologia da imersão numa matriz viva e sensível. Não é apenas conectar-se: é incarnar-se e imergir na continuidade sensível da vida, nutrir-se do ponto de vista dos outros viventes. O que supõe uma transformação radical do nosso ponto de vista: abri-lo a outras sciências, imaginá-las e compreendê-las como formas de habitar o mundo, apreendê-las como fluxos relacionais e sistemas que trocam energia, informação e matéria em permanência com o conjunto dos outros viventes.

Nutrir-se de outras sciências e de outros imaginamentos, enriquecer e revivificar as formas do nosso sentir, com outros modos de conhecer e compreender, começando, talvez, por reconhecer o nosso enraizamento radical na trama sensível do vivente. Restabelecer esta continuidade perdida, esta ruptura entre espírito e natureza, mas também restabelecer a complementaridade entre o sensível, a apreensão intuitiva e sensitiva do vital, e as experiências de pensamento e de cultura. O nome mais justo, talvez, da ecologia do sensível fosse o de uma ecologia animista: ver toda a substância viva como animada, como coisa aberta e relacional, como coisa emanante e ressonante, como coisa comunicante e senciante. Os viventes múltiplos e plurais são constitutivamente seres de correlação e interdependência. O humano é instado a re-habitar a Terra, não como mundo estritamente humano da cultura e das abstrações sintéticas e artificiais que o rodeiam, mas como “vivo entre os vivos”. Uma ética do habitar da terra é, por isso, também uma ética da tradução e do contacto: entre a multiplicidade de mundos que a constituem, a multiplicidade de falas que a atravessam, a multiplicidade de dialectos que a tornam comunicante e significativa. Tornar-se humano é tornar-se húmus: fermento fecundo que, em falta de humildade, se torna infecundo e tóxico, virulento e maligno, como uma vida sem forma, que só conhece a sua própria propagação e proliferação. Transmutar o veneno em fermento: eis a tarefa do jardineiro cósmico que nós somos convocados a ser pelas interpelações que a vida nos lança.

Temos de reaprender a estabelecer alianças com os viventes, aprendendo deles aquilo que eles nos podem ensinar sobre a coexistência das diferentes formas de vida, as sinergias e as simbioses que configuram essa trama de entajuda e reciprocidade sensível. O nosso futuro depende da nossa reinscrição na incarnação terrestre e nas formas, múltiplas e plurais, que a singularizam sensivelmente. Reencontrar a trama sensível dos viventes, a sua continuidade vital apesar da

descontinuidade das individuações e das encarnações, significa abrir-se ao mundo por vir na Terra que sempre nos coube reaprender a habitar.

O pioneiro da ecologia americana Aldo Leopold escreveu uma vez que “só podemos ter uma relação ética com algo que possamos ver, sentir, compreender e amar, algo no qual possamos acreditar”. A imagem da ecologia como uma mecânica com dados é incapaz de reproduzir os afectos vitais da relação com um lugar e os laços sensíveis que a constituem. A ecologia deveria começar por uma “revolução estética”, dar-nos a sentir que a ecologia é uma ética, mas é, antes de mais, uma estética: uma forma da sensibilidade, onde o sensível se encarna. A ecologia seria o caminho de realização ética da humanidade, cumprindo o movimento da sua autoconsciência enquanto participa no movimento da criação. Para podermos criar uma ética da habitação da terra, é preciso inventar uma relação sensível com os seres e com as formas de vida, múltiplas e plurais, dos viventes. É preciso criar um espaço comum, um lugar de encontro onde a ecologia e as artes possam encetar uma nova aliança e partilhar tarefas, trocar os seus papéis recíprocos: dar a ver, através das encarnações do sensível, a percepção concreta da continuidade ecológica da vida e infundir na arte a consciência de que as suas formas de materialização têm um compromisso originário com um continuum criador com o reino do vivente. As artes e o saber têm de ser revivificados uma pelo outro, unindo o nosso pensamento a maneiras de conhecer enraizadas e encarnadas na espessura do sensível.

Criticar o projecto científico moderno e a instrumentalização da tecnociência pelo capitalismo implica repensar a ecologia como uma ciência das relações dos humanos com o conjunto dos viventes. Pensar os viventes múltiplos e plurais como aquilo que nós somos, como uma dinâmica constitutiva onde nos banhamos e onde estamos imersos, que nós percorremos e que nos atravessa. Acumulamos dados e modelizações previsivas, mas precisamos de comunicar para agir, de emoções incarnadas e de contrariar o fosso que se agrava na forma como a consciência ecológica é percebida: não como uma comunicação distanciada de ameaças alarmistas e difusas, mas como algo que tem a ver simultaneamente com os nossos meios de vida e com a terra no seu conjunto. O pensamento de Gilles Clément é uma das referências essenciais nesta reflexão. A sua reflexão ensina-nos a relacionarmo-nos sempre com uma paisagem e um território como um biótopo vivo, onde estabelecemos laços sensíveis: a arte da paisagem e dos jardins não é projectar formas sobre uma paisagem, mas constituir uma relação sensível com um conjunto de viventes, entrar em ressonância e em diálogo com um biótopo. Todo o acto de jardinagem é um convite à compreensão de que a relação com um espaço pressupõe a relação com os viventes. Aquilo que chamamos arte é uma certa técnica de manipulação do sensível que não deveria ser tanto a manipulação de materiais inertes e mortos, mas uma entrada em relação que tecemos com outros seres e formas vivas numa dada localização, num dado espaço-tempo. Uma forma de partilha e de diálogo sensível com os seres vivos: “jardim” é esse lugar de relações que evoluem em conjunto, o movimento da vida com o qual trabalhamos, não como um acto de imposição de forma e um desejo permanente de remodelar o mundo à nossa imagem, mas como dança da vida, como um sonho conjunto, uma cocriação habitada, como uma poética em comum, como uma obra-em-comum. Esse trabalho vem de emoções incarnadas, não de um exercício abstracto e formalista. Talvez pudéssemos dizer: a ecologia é uma poética. Os primeiros pioneiros da ecologia, os autores do *nature writing*, eram viajantes do sensível: caminhantes, escritores, pensadores comovidos e que procuravam comover — pense-se em John Muir, Aldo Leopold ou Thoreau —, colocando em emoções a experiência da vida. Não como uma paisagem estetizada que contemplamos à distância, mas como forma de habitar e de imergir numa paisagem, com um corpo incarnado e uma imaginação plenamente atenta ao mais ínfimo movimento dos viventes. Uma antropologia alargada, uma estética da ecologia, uma imaginação pensante dos viventes múltiplos e plurais.

Uma ecologia do sensível reintegraria todos os sentidos para tentar experimentar e descrever as manifestações dos viventes. As fronteiras são sempre fronteiras da mente, criadas por ela própria: a imaginação activa, o devaneio poético e o sonho acontecem para atravessar fronteiras, para expandir a consciência, reencontrando o corpo incarnado, o corpo vivo, sinestésico e ressonante. Entrar em ressonância com o que é animado, isto é, com o que tem o movimento sensível dos viventes múltiplos e plurais. Reaprender a habitar a terra começa por vê-la como um jardim em movimento de que temos de cuidar, para viver em convivialidade com o resto dos viventes com os quais temos de co-habitar e co-existir. David Abram lembra-nos que não somos a plenitude existencial que a vida inscreveu em nós se sairmos de nós mesmos e nos deixarmos enfeudar aos limites estreitos que muitas vezes construímos. A vida incarnada é um ecossistema de e-moções: de movimentos vitais que exprimem as formas de vida habitantes e comunicantes que aí actualizam o seu potencial existencial. Quando estamos imersos no vivente, saímos do espaço lógico da razão, vemos a invenção e a metamorfose permanentes: a vida tem uma criatividade luxuriante, está permanentemente a reinventar-se segundo as suas íntimas formas de auto-organização da complexidade, segundo os seus equilíbrios sistémicos. Tudo muda, o tempo todo: essa é a lei da vida, a lei da metamorfose, que rege o mecanismo criador da evolução. A vida é imprevisível: nunca sabemos o que se vai passar amanhã. Como um jardineiro: todos os dias algo de novo surge no jardim, algo de outro e inesperado. Colocar-se na temporalidade do presente é, talvez, a primeira forma de presença.

Uma ecologia do sensível incarna-se como jardinagem do mundo: como um habitar da terra. Não é uma prática esteticizante ou meramente artística, mas uma relação sensível estabelecida com os viventes múltiplos e plurais. Uma abertura dos cinco sentidos a outros sentidos subtis, mas também uma relação sensível porque é uma relação de cuidado e de afecto, de apego, de devoção abnegada, de devaneio contemplativo, de amor à vida como transmutação e transformação infinita. Para produzir uma ecologia do sensível, não precisamos de máquinas ou dispositivos: precisamos de renovar o amor à terra. Uma maneira de estar presente no tempo, de uma presença no tempo que se incarna num lugar. O tempo de presença é o tempo dos outros: dessa alteridade sensível que aparece e se mostra no tempo incarnado. Não impor o nosso calendário, o nosso tempo cronológico, mas abrir-se ao tempo dos outros, acolhê-lo. Reconhecer que esses seres que encontramos numa relação sensível no “jardim planetário” — para usar a expressão de Gilles Clément —, no jardim que é o nosso planeta, esses que tocamos, vemos, sentimos, são também eles dotados de sensibilidade, de percepção e de inteligência. Reconhecer que a alteridade sensível é dotada de sensibilidade e inteligência, que os viventes são sencientes, que têm um corpo incarnado que sente a reciprocidade: quando tocamos uma folha, a folha toca-nos, sente-nos. Tocamos e somos tocados, olhamos e somos olhados. Temos de ultrapassar o mecanicismo materialista: somos o produto de trocas sensíveis permanentes com outros seres vivos, na continuidade dessa trama sensível, na inseparabilidade constitutiva dos viventes. Somos intimamente constituídos por essa reciprocidade sensível que se dá quando estamos plenamente presentes.

Uma ecologia do sensível é uma ecologia da presença. Merleau-Ponty dizia: “a ciência manipula as coisas porque renunciou a habitá-las”. Modeliza trajetórias e simula em equações matemáticas, observa fenómenos, descreve processos fisiológicos que transcreve em reacções bioquímicas, que reconduz de forma reducionista à física e à mecânica, mas a vida é imprevisível: está sempre a abrir novos caminhos, bifurcações, co-evoluções quânticas, que nascem da coexistência e da sinergia entre os seres e os elementos. “*A vida é a liberdade que se insinua na necessidade*”, dizia Bergson — ver também René Thom sobre os estados caóticos. A vida inflecte a matéria, fazendo-a bifurcar. A vida é esse impulso, esse ímpeto do sensível a exprimir o potencial da vida. Os viventes não estão apenas

sujeitos ao seu ambiente: co-evoluem com ele, modificam-no em permanência. A vida é a incarnação sensível da liberdade na necessidade.

O jardineiro do mundo, o jardineiro cósmico, é um tradutor do sensível, dos fios delicados da trama do sensível. Ele é aquele que habita a terra, habitando as suas transformações e metamorfoses, imerso no fluxo transbordante das trocas sensíveis. A ecologia do sensível é a consciência do jardim das metamorfoses imprevisíveis, o jardim das trocas sensíveis, uma meteorologia do sensível. Uma certa luz, uma certa humidade, uma certa densidade do tempo, uma atmosfera, uma energia incarnada num lugar, uma comunicação que a vida nos segreda, que nos murmura. Todo o jardineiro é jardinado por aquilo que jardina: aceitar entrar na reciprocidade da co-criação. Reconhecer a liberdade dos outros seres vivos é aceder à sua liberdade, à sua capacidade de não obedecer sistematicamente a uma ordem fixada: recriar a ordem, fazer surgir a emergência de novas ordens, de novas relações criadoras, de novos ecossistemas sensíveis, aliar-se às infinitas metamorfoses da trama sensível dos viventes múltiplos e plurais.

(Re)aprender a habitar a terra começa por vê-la como um jardim em movimento de que temos de cuidar, para vir em convivalidade com o resto dos viventes com os quais temos de co-habitar e co-existir. David Abram lembra-nos que não somos a plenitude existencial que a vida inscreveu em nós, se sairmos de nós mesmos e do enfeudamento nos limites estreitos que muitas vezes construímos. A vida incarnada é um ecossistema de *e-moções*: de movimentos vitais que exprimem as formas de vida habitantes e comunicantes que aí actualizam o seu potencial existencial.

Quando estamos imersos no vivente, saímos do espaço lógico da razão, vemos a invenção e a metamorfose permanente: a vida tem criatividade luxuriante, está permanentemente a re-inventar-se segundo as suas íntimas de auto-organização da complexidade, segundos seus equilíbrios sistémicos. Tudo muda, o tempo todo: essa é lei da vida, a lei da metamorfose, que rege o mecanismo criador da evolução. A vida é imprevisível: nunca sabemos o que se vai passar amanhã. Como um jardineiro: todos os dias algo de novo surge no jardim, algo de outro e inesperado. Colocar-se na temporalidade do presente.

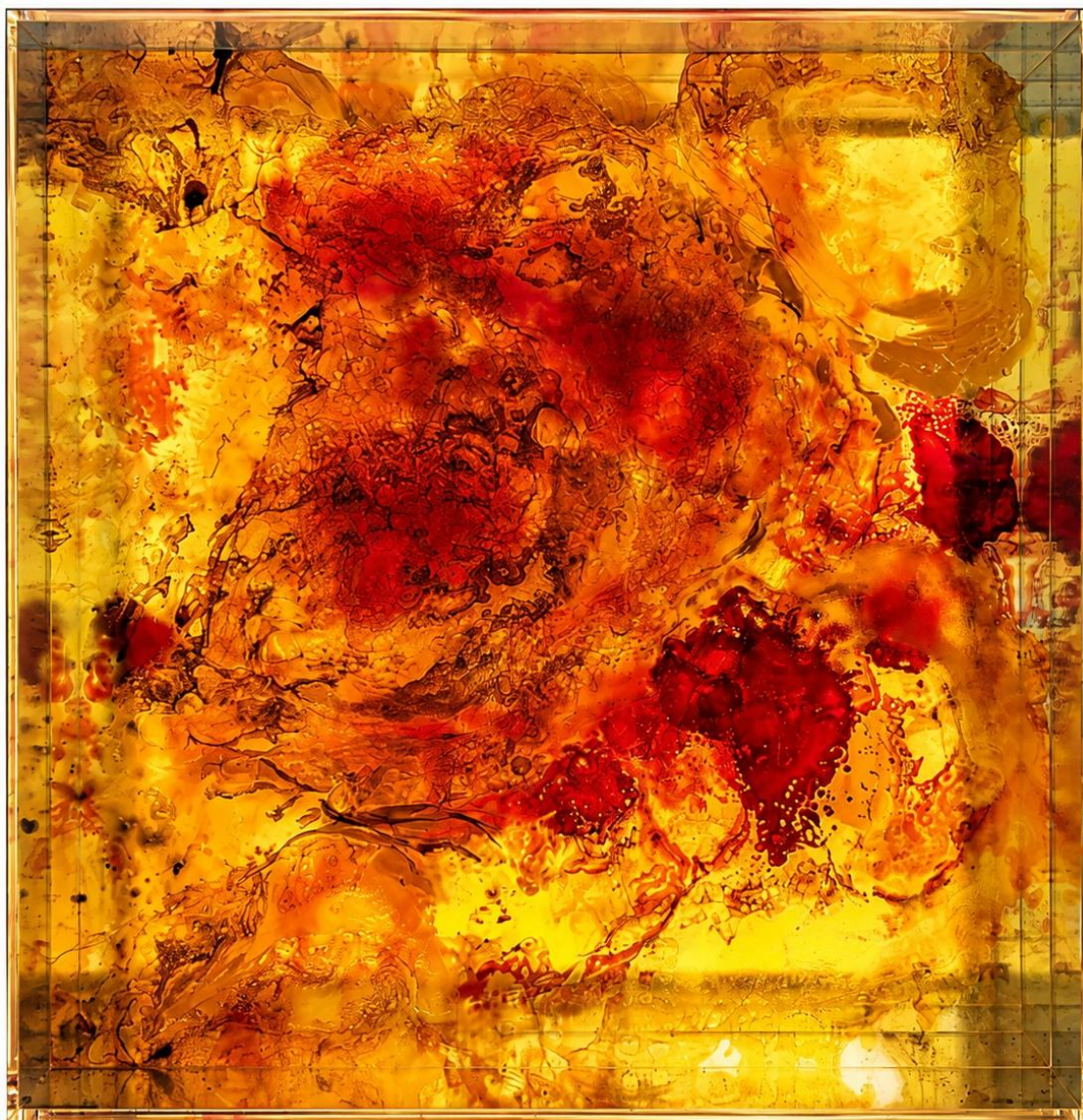
Uma ecologia do sensível incarna-se como jardinagem do mundo: como um habitar da terra. Não é uma prática esteticizante ou artística mas uma relação sensível estabelecida com os viventes, múltiplos e plurais. Uma abertura dos 5 sentidos a outros sentidos subtis, mas também uma relação sensível porque é uma relação do cuidar e do afecto, de apego, de devoção abnegada, de devaneio contemplativo, de amor à vida como transmutação e transformação infinita. Para produzir uma ecologia do sensível não precisamos de máquinas ou dispositivos, precisamos de renovar o amor à terra. Uma maneira de estar presente no tempo, de presença no tempo que incarna num lugar. O tempo de presença é o tempo dos outros: dessa alteridade sensível que aparece e esse mostra no tempo incarnado. Não impor o nosso calendário, do tempo cronológico mas abrir-se ao tempo dos outros, acolhê-lo. Reconhecer que esses seres que encontramos numa relação sensível no “jardim planetário” (Gilles Clément), no jardim que é o nosso planeta, esses que tocamos, vemos, sentimos, são também eles dotados de uma sensibilidade, que uma percepção e de uma inteligência. Reconhecer que a alteridade sensível é dotada de uma sensibilidade e uma inteligência, que eles são sencientes que tem um corpo incarnado que sente a reciprocidade: quando tocamos uma folha a folha toca-nos, sente-nos. Tocamos e somos tocados, olhamos e somos olhados. Temos de ultrapassar o mecanicismo materialismo: somos o produto de trocas sensíveis permanentes com

outros seres vivos, na continuidade dessa trama sensível, na inseparabilidade constitutiva dos viventes. Somos intimamente constituídos por essa reciprocidade sensível que se dá quando estamos plenamente presente. Uma ecologia do sensível é uma *ecologia da presença*. Merleau-Ponty dizia: “a ciência manipula as coisas porque reunciou a habitá-las”. Modeliza trajetórias e simula em equações matemáticas, observa fenômenos descreve processos fisiológicos que transcreve em reacções bioquímicas, que reconduz de forma reducionista à física e à mecânica, mas a vida é imprevisível: está sempre abrir novos caminhos, bifurcações, co-evoluções quânticas, que nascem da coexistência e da sinergia entre os seres e os elementos. “A vida é a liberdade que se insinua na necessidade”, dizia Bergson (ver René Thom sobre os estados caóticos). A vida *inflecte* a matéria fazendo-a *bifurcar*. A vida é esse impulso, esse ímpeto do sensível a exprimir o potencial da vida. Os viventes não estão apenas sujeitos ao seu ambiente: co-evoluem com ele, modificam-no em permanência. A vida é a incarnação sensível da liberdade na necessidade.

O humano é “o jardineiro do mundo, o jardineiro cósmico”, diz Emanuele Coccia: um jardineiro senciente, um tradutor do sensível, dos fios delicados da trama do sensível, aquele que habita a terra, habitando as suas transformações e metamorfoses, imerso no fluxo transbordante das trocas sensíveis. A ecologia do sensível é a consciência do jardim das metamorfoses imprevisíveis, o jardim das trocas sensíveis, uma meteorologia do sensível. Uma certa luz, uma certa humidade, uma certa densidade do tempo, uma atmosfera, uma energia incarnada num lugar, uma comunicação que a vida que nos segreda, que nos murmura. Todo o jardineiro é jardinado por aquilo que ele jardina (diz Byung-Chul Han no seu belíssimo *Louvor da Terra*) se aceitar entrar na reciprocidade da co-criação. Reconhecer a liberdade dos outros seres vivos é aceder à sua liberdade, de não obedecer sistematicamente a uma ordem fixada: re-criar a ordem, fazer surgir a emergência de novos ordens, de novas relações criadoras, de novos ecossistemas sensíveis, aliar-se às infinitas metamorfoses da trama sensível dos viventes, múltiplos e plurais. Habitar o grande jardim extático e senciente da nossa passagem no mundo terrestre como um incessante e interminável *viver-em-ressonância*.







César Barrio, *Light Box*, 2025, Três camadas de acrílico pintado e LED, 65 x 65 x 28 cm

FICHA TÉCNICA

Título: *Light Box*;

Dimensões: 65 cm x 65 cm x 28 cm

Materiais: três camadas de acrílico pintado e LED dentro da caixa de acrílico

REFERÊNCIAS CONCEPTUAIS

Não se pode falar do contacto entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de fogo. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. (Georges Didi-Huberman)

O vestígio testemunha um passo, uma marcha, uma dança ou um salto, uma sucessão, um impulso, uma recaída, um ir e vir, um compromisso. Não é uma ruína, que é o remanescente amassado de uma presença, mas apenas um toque no próprio chão. (Jean-Luc Nancy)

“Como podemos ler uma página queimada de um livro em chamas”, escreve Jabés, “se não recorrendo à memória do fogo?” Uma palavra que renasce das suas próprias cinzas para arder novamente. Memória incessante, resíduo ou remanescente cantado: “Singbarer Rest”, nas palavras de Paul Celan. Pois, em última análise, todo o livro tem de arder, ser queimado, deixar apenas um resíduo de fogo. (José Ángel Valente)

As metástases do fogo. O fogo como princípio

José Guilherme Abreu

Os meus sonhos, leões de fogo e maravilha domados para
puxar
A torre dourada que era a carruagem da minha Alma,
Vai vaguear pelo deserto, morrendo ao luar –
E só me lembrarei no balançar de uma palmeira...

Mário de Sá Carneiro (1937:15)

Em vez de abrir o texto escrevendo ‘No início era fogo’, prefiro escrever ‘Fogo é o princípio’. Ou ainda melhor, ‘Fogo é o princípio’

Como é possível? O fogo não é a combustão dos elementos, a força por detrás das erupções telúricas, o calor do sol, a febre da paixão, a energia transformadora das artes e até a radiação cósmica? O fogo não pressupõe, portanto, a existência prévia dos elementos? O fogo é, então, uma emanção ou uma manifestação? É a fonte da génese ou o agente da aniquilação?

Para abordar este dilema, devo primeiro fazer uma confissão fundamental: na minha mitologia pessoal, não há lugar para a aniquilação. Não é o próprio propósito da mitologia vencer a morte? Como escreveu Fernando Pessoa, “*Neófito, não há morte*” (Pessoa, 1932, p. 2).

Se a aniquilação é inconcebível, podemos ainda falar de génese? Mais especificamente, pode a génese ser entendida como *creatio ex nihilo* – a vinda à existência a partir do nada absoluto? Por outras palavras, pode o ser emergir do não-ser se o não-ser for concebido como puro nada?

No entanto, esta formulação dá imediatamente origem a um paradoxo. A própria noção de *não-ser* já existe como conceito. Mas pode um conceito realmente pertencer ao nada? O próprio ato de conceber o não-ser já lhe confere um modo de ser? Se assim for, a ideia de um nada absoluto do qual o ser poderia emergir torna-se filosoficamente insustentável.

Esta linha de raciocínio expõe os limites, labirintos e ilusões da linguagem. A linguagem não falha porque lhe falem palavras, conceitos ou poder expressivo, nem por qualquer deficiência de forma ou conteúdo. Antes, a sua limitação reside na sua dependência da temporalidade. A linguagem desenrola-se necessariamente numa sequência linear, tanto na sua expressão como na sua receção, enquanto a realidade apresenta-se como uma teia intrincada de relações simultâneas e interdependentes.

Esta dissertação exemplifica essa tensão. Embora deva necessariamente ser escrita e lida por ordem linear, procura transmitir uma realidade fundamentalmente interligada e simultânea. Como um novelo de lã, os seus fios estão inseparavelmente entrelaçados, embora tenham de ser desenrolados um a um.

Mas não é a própria existência intrinsecamente temporal? À primeira vista, a resposta parece ser sim. Mas será essa toda a verdade? Será a existência nada mais do que temporalidade? Compreendemos verdadeiramente a natureza do tempo, ou apenas a nossa experiência dele? Pode o tempo ser apreendido em si próprio, ou é, em última análise, uma construção da consciência humana: um quadro através do qual ordenamos a experiência e nos relacionamos com o mundo?

Neste ponto, vale a pena regressar a Spinoza. Na *Ética*, ele escreve que “*o tempo não é um afeto das coisas, mas apenas um modo de pensar*” (Spinoza, 1961, p. 138). O tempo, portanto, não é uma propriedade da própria substância, mas um produto da consciência. É o quadro através do qual percebemos, ordenamos e interpretamos a realidade. Se fôssemos capazes de uma apreensão

imediate e completa da substância, já não estaríamos confinados à perspectiva temporal através da qual a consciência humana normalmente experiencia o mundo.

Esta percepção é inseparável da metafísica de Spinoza. O filósofo identifica substância com Deus ou Natureza, expressa na conhecida fórmula *Deus sive Natura* – Deus, ou a Natureza. Para Spinoza, estas não são duas realidades distintas, mas dois nomes para a mesma substância infinita. Pensamento e extensão não são, portanto, substâncias separadas, mas dois dos atributos infinitos através dos quais o intelecto apreende a essência dessa única realidade infinita. Os atributos são assim os modos pelos quais a essência da substância se torna inteligível ao pensamento.

Deus e a Natureza não são entidades distintas. Existe apenas uma única substância infinita. Deus já não é considerado uma entidade pessoal, um ser transcendente ou um poder criativo no sentido teológico clássico. A Natureza (*Natura*) é imanente: tudo o que é, e tudo o que existe, está em Deus e através de Deus.

Assim, as coisas (seres, pensamentos, corpos) são modos da única substância. Por outras palavras, na compreensão de Spinoza, a *Natura* contém duas dimensões. Por um lado, existe a dimensão da *Natura naturans*: a *Natura* como poder ativo, causa de si própria (Deus). Por outro lado, existe a *Natura naturata*: a série de coisas existentes e os seus modos (o mundo).

Raymond Abellio, um autor que inspira profundamente o nosso projeto, teve o mérito de converter uma distinção que inicialmente parecia classificatória, numa oposição, ou melhor, numa articulação dialética. Articulação, porque, para Abellio, em vez de serem contraditórios, ambos os termos estão relacionados, envolvidos num processo genético, como observa o autor:

Spinoza hierarquizava claramente os modos sucessivos da substância única, mas hierarquizava-os linearmente, não os associava nem os opunha dois a dois no seu confronto dialético perpétuo. Via apenas a sua resolução unitária como sempre potencial. Não a sua tensão dualista como sempre virtual. (Abellio, 1978, p. 255).

Abellio não só vislumbra a tensão dialética entre os termos, como também desdobra essa tensão numa *dupla dialética*, abrindo as imanências spinozianas à fenomenologia husserliana através da incorporação do plano transcendental.

Pois se a Natureza, segundo Spinoza, se desdobra em *extensão* e *pensamento* como atributos de substância, isso introduz duas novas ordens de variáveis na equação, que também são opostas: variáveis em graus de quantidade – *amplitude* – e variação em níveis de qualidade – *intensidade*.

A primeira categoria diz respeito a magnitudes mensuráveis e quantitativas, que são objetivas e discretas. A segunda diz respeito às magnitudes qualitativas, que são não mensuráveis, subjetivas e contínuas. Por um lado, os objetos materiais ocupam espaço e podem ser descritos, analisados e quantificados. Por outro, as experiências vividas desenrolam-se no tempo e resistem à redução para parâmetros numéricos.

Considere-se o exemplo de um piano. As suas características físicas – as suas dimensões, materiais, propriedades acústicas e resposta em frequência – podem todas ser medidas objetivamente e reproduzidas com considerável precisão. Em contraste, a experiência de ouvir *Clair de Lune*, de Claude Debussy, não pode ser captada em termos quantitativos. Embora o instrumento em si possa ser descrito objetivamente, cada execução da peça, e cada ato de a ouvir, diferem em profundidade expressiva, intensidade emocional e *nuance* interpretativa. Estas são dimensões qualitativas que admitem graus de intensidade, mas não podem ser parametrizadas de forma significativa, porque pertencem ao domínio da experiência vivida, afetiva e, em última análise, transcendental.

Embora o tom ou afinação do piano sejam instâncias de *Natura naturata*, a interpretação e a escuta de *Clair de Lune* são instâncias de *Natura naturans*. Nesse sentido, são ‘entidades simbólicas ou de significado’ na mente do intérprete ou do ouvinte. São um ato de criação-recriação que realiza uma instância genética, que está na origem constitutiva do espetáculo musical: uma experiência que é frequentemente repetida sem nunca ser uma repetição.

Neste ponto, é importante reconhecer que não estamos a lidar com duas realidades separadas, mas sim com duas dimensões inseparáveis da mesma realidade. Uma pertence à ordem do *ter* – o reino das coisas, produtos e manifestações, que Spinoza chama *de Natura naturata*. A outra pertence à ordem do *ser* – o reino do poder gerativo, do devir e do desejo, que ele chama *de Natura naturans*. Estas duas dimensões estão entrelaçadas na experiência humana.

O primeiro apreende o mundo em termos de extensão e forma mensurável; o segundo experimenta-o através da intensidade e do significado vivido. Considere-se mais uma vez o exemplo de um acorde de piano. Como fenómeno físico, pode ser descrito objetivamente pelas suas propriedades acústicas e medido com precisão. No entanto, a experiência de ouvir esse acorde pertence a uma ordem completamente diferente. O seu significado depende da sensibilidade, conhecimento e atenção do ouvinte. O ouvinte consegue distinguir um acorde maior de um menor? Pode reconhecer uma harmonia diatónica de uma pentatónica? Para além desse reconhecimento, que memórias, emoções ou associações desperta nele o acorde?

Estas questões não podem ser respondidas apenas por medição quantitativa. Um acorde só se torna significativo através de um ato de escuta informada. Neste sentido, ouvir não é apenas a receção passiva do som, mas um processo ativo de constituição, através do qual o ouvinte reconhece o som *como* um acorde e lhe confere significado estético e emocional.

O que é importante afirmar é que toda a experiência é um evento entrelaçado. Quer estejamos a ver, a ouvir, a provar ou a tocar – mesmo que estejamos apenas a ouvir o som áspero de martelos pneumáticos numa pedreira – a experiência combina sempre estímulos objetivos com impressões subjetivas. Cada percepção está entrelaçada com memória, associação e imaginação.

É precisamente esta a percepção sobre a qual *a musique concrète* se baseia. Inspira-se na intensidade expressiva inerente a cada som, mesmo nos mais comuns, crus ou inesperados. Nenhum som é experienciado como um mero evento físico. Uma vez vivido, torna-se parte de uma teia de significados, emoções e recordações que continuamente recria o mundo para o ouvinte.

Cada experiência é, portanto, um ato de recriação. Desdobra-se na convergência de duas correntes simultâneas. Uma liga o momento presente às suas origens, através da memória e da experiência acumulada. A outra abre o presente para aquilo que ainda não foi ouvido, compreendido ou imaginado, permitindo que surjam novos significados e possibilidades. Entre estes dois movimentos, a aparente linearidade da experiência dá lugar a um tecido mais rico e complexo de interligações.

Chamamos FOGO ao prodígio que nos permite transpor os labirintos e os becos da evolução linear. Um fogo interno e imanente, que está na génese da transmutação dos elementos, trazendo a maravilha, senão o paradoxo, da recriação original.

O fogo é o princípio da transformação. Funde-se e separa-se. Cria e destrói, apenas para tornar possíveis novas formas de união. No entanto, nada é absolutamente criado, e nada é completamente aniquilado. O fogo não se produz *ex nihilo*, nem se reduz a nada. A sua verdadeira arte é a da transformação através do entrelaçamento.

O mito de Prometeu, uma das narrativas fundamentais da mitologia grega, oferece uma poderosa expressão do significado simbólico do fogo. Prometeu – cujo nome significa “aquele que pensa no futuro” – é o Titã, filho de Jápeto, celebrado pela sua inteligência, engenho e habilidade criativa. Movido de compaixão pela humanidade frágil, rouba o fogo divino de Zeus, no Olimpo, e entrega-o aos mortais. Neste mito, o fogo significa muito mais do que o calor físico. É o dom da *techné*— o poder do artesanato, da criação artística, do conhecimento, da visão e da própria civilização.

Enfurecido por essa transgressão, Zeus pune cruelmente Prometeu. Acorrenta-o a uma rocha no Cáucaso, onde uma águia devora o seu fígado todos os dias. Como Prometeu é imortal, o seu fígado regenera-se à noite, tornando o seu tormento eterno. Graças à intervenção de Hércules, no entanto, o tormento é interrompido. O herói mata a águia e liberta Prometeu das correntes com que Hefesto o amarrara à rocha.

Simbolicamente, Prometeu incorpora o espírito criativo, a visão intelectual e a busca humana pelo conhecimento. O fogo que traz à humanidade representa mais do que a mera chama física: simboliza o conhecimento, a criação artística e o despertar da consciência. Zeus, em contraste, representa a ordem divina, a autoridade soberana e a lei que preserva a ordem cósmica estabelecida.

É, no entanto, significativo que a imposição da vontade de Zeus exija mais do que o seu próprio comando. A punição de Prometeu depende da intervenção de Hefesto, que forja as correntes que unem o Titã, e da presença de Kratos (Poder) e Bia (Força), que obrigam a sentença a ser executada. A sua participação destaca uma característica definidora da mitologia grega: deuses e figuras personificadas não representam apenas ideias abstratas, mas incorporam os próprios poderes que exercem. Como ficará claro mais tarde, esta característica é essencial para compreender a estrutura simbólica e o significado mais profundo do mito de Prometeu.

Para os gregos, o mito de Prometeu explica o nascimento da cultura humana. Nos tempos modernos, Prometeu personifica o criador, o artista ou o pensador que ousa desafiar os deuses. Vejamos Goethe, como, no final do poema *Prometeu*, ele critica Zeus:

Aqui estou eu, formando mortais À minha imagem; Uma raça semelhante a mim, Para sofrer.
Para chorar. Para desfrutar. Para se alegrar. E a ti para desprezar. Como eu! (Goethe, 1777)

Difícilmente se encontrará uma melhor interpretação do que é o fogo: a chama da audácia e a febre da rebelião. O ato transgressor, como meio de negar a repetição, na criação.

Se aceitarmos a máxima inicial da *Tabula Smaragdina* como expressando um princípio fundamental – “O que está abaixo é semelhante ao que está acima, e o que está acima é semelhante ao que está abaixo, para realizar os milagres da Coisa Única” (Hispanienses, 1140) – então o fogo inferior, o fogo físico, pode ser entendido como correspondendo ao fogo superior, o fogo metafísico. Os dois não são idênticos, mas são manifestações correspondentes de um mesmo princípio, ligados por uma relação de proporção fundamentada na unidade do ser.

O modelo da Única Coisa é a *Esfera*. Já em 1537, Pedro Nunes, cosmógrafo-chefe do Reino de Portugal, ao traduzir e comentar o *Tractatus de Sphaera* do cosmógrafo Johannes de Sacrobosco, escreveu:

A Machina Mundi Universal está dividida em duas partes: Celestial e Elemental. (Nunes, 1537)

A expressão *Machina Mundi* (Máquina do Mundo) é de facto curiosa, na medida em que, por um lado, pressupõe que o mundo exhibe um comportamento mecânico e, por outro, que esse comportamento mecânico não é, por assim dizer, autónomo. É regido por um dispositivo: a *Machina Mundi*, que naquela época era a esfera armilar.

Para Pedro Nunes, no entanto, a *Machina Mundi* não é um mero dispositivo. Não é, porque a sua natureza é dual. Por um lado, é celestial; por outro, elemental. Por um lado, as essências etéreas; por outro, os elementos naturais.

Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, retoma a ideia da *Machina Mundi* quando, no Canto X, narrando o episódio do diálogo entre *Tétis* e *Gama*, escreve:

<i>Uniforme, perfeito, em si sustido</i>	<i>Vês aqui a grande máquina do mundo</i>
<i>Qual enfim o Arquétipo que o criou</i>	<i>Etérea, e elemental, que fabricada</i>
<i>Vendo o Gama este globo, comovido</i>	<i>Assim foi do saber alto e profundo</i>
<i>De espanto e de desejo ali ficou.</i>	<i>Que é sem princípio e meta limitado.</i>
<i>Diz-lhe a deusa: O transunto reduzido</i>	<i>Quem cerca em redor este rotundo</i>
<i>Em pequeno volume aqui te dou</i>	<i>Globo, e sua superfície tão limada,</i>
<i>Do mundo aos olhos teus; para que vejas</i>	<i>É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende:</i>
<i>Por onde vás e irás, e o que desejas.</i>	<i>Que a tanto o engenho humano não se estende.⁷⁴</i>

Mais uma vez, reconhecemos que a *Machina Mundi* é simultaneamente etérea e elemental – simultaneamente espiritual e material. Não tem princípio nem fim, e por isso é ilimitada e eterna. Deus abrange a esfera, indicando que a *Machina Mundi* pertence à ordem divina, enquanto a sua natureza última permanece para além da compreensão humana.

Se é verdade que “a engenhosidade humana não se estende” ao Divino, não se segue que o conhecimento da *Machina Mundi* seja inútil. Em *Os Lusíadas*, *Tétis* apresenta a Vasco da Gama a *Machina Mundi* não apenas como modelo do cosmos, mas como um instrumento metafísico de revelação.

O seu poder revelador opera em dois níveis. Primeiro, é temporal: revela tanto o presente como o futuro, revelando “para onde vais e para onde irás.” Segundo, é existencial: une as dimensões externas e interiores da jornada, revelando não só “onde estás”, mas também “o que desejas.”

Não é coincidência que, imediatamente após esta visão, *Tétis* inicie o seu longo discurso profético, revelando a Vasco da Gama as futuras conquistas dos navegadores portugueses. A *Machina Mundi* serve assim não apenas como representação cosmográfica, mas como um dispositivo simbólico através do qual o conhecimento do mundo se torna inseparável do conhecimento do destino e de si próprio.



Fig. 1- Almada Negreiros, *Tétis mostra a Machina Mundi a Gama*, 1961, relevo policromado inciso. Entrada à Faculdade de Letras. Cidade Universitária, Lisboa

Um relevo policromado de Almada Negreiros, colocado acima da entrada da Faculdade de Artes e Humanidades, na Cidade Universitária de Lisboa, ilustra a cena.

⁷⁴ Camões, *Lusíadas*, Canto X: Estrofes: LXXIX, LXXX

Se a *Única Coisa* é a Esfera, e se a Esfera é o dispositivo que articula, se não ordena, o que está abaixo e o que está acima, uma vez que é elemental e espiritual, então, como dizia Abellio, é onde se localiza ‘o motor imóvel que comanda o movimento’, estabelecendo assim a correspondência entre o fogo físico e metafísico.

Na minha mitologia pessoal, esta correspondência constitui um princípio. Princípio, não no sentido de um momento ou impulso inicial, mas no sentido de uma fundação perpétua.

O fogo metafísico é aquilo que arde sem ser visto. Aquilo que arde sem combustão. No entanto, se a combustão requer combustível e oxigénio, o que é que o fogo metafísico arde sem combustão, se um princípio único governa ambos? Por outras palavras, quais são as qualidades metafísicas que correspondem aos constituintes materiais que alimentam o fogo físico?

Mais tarde, discutiremos estas considerações. Por agora, limitar-nos-emos a pedir uma suspensão do julgamento, antes de percebermos onde nos podem levar.

Se combustível e oxidante são os elementos constituintes da *natura naturata* — o reino das coisas criadas — quais são os princípios constituintes da *natura naturans*, o reino do devenir criativo? Na falta de um termo mais apropriado, mantereí a palavra **essências**, já introduzida para descrever tanto os atributos dos deuses como as qualidades reveladas pela *Machina Mundi*.

Assim como o fogo físico surge da interação dos elementos que sustentam a combustão, o fogo metafísico emerge da interação das essências que o manifestam. O paralelo, no entanto, não é exato. O fogo físico consome os próprios elementos que o produzem; o seu combustível é finito e eventualmente esgotado. As essências metafísicas, em contraste, são inesgotáveis. São governadas por princípios de intensificação em vez de esgotamento. Devido ao seu carácter universal e pureza intrínseca, não estão vinculadas às contingências do espaço e do tempo, mas mantêm uma autonomia que transcende todas as circunstâncias particulares.

No início do século XX, Henri Bergson já tinha delineado a sua visão da presença de um princípio perpétuo, dinâmico e criativo que era a força motriz por detrás da evolução criativa, que ele chamava de *élan vital*.

Ao analisar processos biológicos, em vez de observar uma progressão linear, construída através de uma sucessão contínua e acumulação de novidades, Bergson observou uma sucessão de rupturas e divisões, como afirma:

A vida não procede pela associação e adição de elementos, mas pela dissociação e divisão. (Bergson, 1911, p. 94)

Para Bergson, a evolução não é linear precisamente porque é criativa. Em vez de ser movida por um propósito, e em vez de obedecer a um mecanismo, a vida inventa constantemente novas soluções ao alterar o leque de possibilidades ao seu dispor. Resumindo o seu pensamento, o autor afirma:

A vida, dissemos, transcende a finalização ao transcender as outras categorias. É essencialmente uma corrente enviada através da matéria, extraindo dela o que pode (Bergson, 1911, pp. 279-280)

Na minha mitologia pessoal, o fogo é um princípio ativo equivalente ao *élan vital* de Henri Bergson: um feixe de energia que se inscreve na matéria, animando-a com o encanto da vida, se não for, afinal, o fluxo da própria vida.

Neste ponto, a discussão atinge um limiar crítico. Em vez de permanecer no domínio do questionamento reflexivo, torna-se demasiado fácil deslizar para respostas prematuras e construir

uma teoria que pretende resolver o problema. Este é o caminho tipicamente seguido pela ciência, que avança através de explicações provisórias. Aqui, no entanto, o objetivo não é resolver a questão propondo outro modelo explicativo, mas manter-se atento à própria questão e ao horizonte de significado que ela revela. Neste sentido, Raymond Abellio costumava dizer, recomendando:

Creio, então, que neste domínio [ciência], estamos perante uma dialética de superação perpétua. Pelo contrário, na *gnose*, enfrentamos o intransponível; este é o drama, mas é um drama esclarecedor. É, portanto, necessário pôr em prática uma dialética da *superação perpétua* perante a *presença do intransponível*. É aqui que reside o conflito interior, o do homem sábio (Abellio, 1987, p. 47).

A estratégia de Abellio para superar o drama do conflito perpétuo e a persistência do intransponível é, portanto, dialética. Procura iluminar esta tensão interior através da interação entre *ciência* e *gnose*, permitindo que cada um revele o que o outro sozinho não consegue.

Se designarmos o princípio energético que anima a matéria como o **princípio do fogo**, e distinguirmos entre **fogo físico** e **fogo metafísico**, a dualidade inicial expande-se numa quaternidade. O fogo físico enfrenta a combustão de elementos materiais como o fogo metafísico está à inclusão de essências. O primeiro é regido pelo princípio da entropia: separa, homogeneiza e, em última análise, reduz a matéria a cinzas. O segundo é regido pelo princípio da neguentropia: une, diferencia e dá origem a formas cada vez mais complexas de organização e vida.

No entanto, se a combustão, por um lado, separa os elementos agregados em corpos, gerando cinzas entropicamente, por outro lado, torna os elementos disponíveis para novas associações, fornecendo matéria-prima para a sua recomposição, induzida pela inclusão de essências, gerando neguentropia.

A forma como esta corrente intervém na matéria é dupla. No seu aspeto construtivo, entrelaça-se. Na sua fase desconstrutiva, é dissociação. O entrelaçamento integra e fixa. A dissociação desliga-se e liberta.

Até agora, as nossas reflexões mantiveram-se no plano dos processos, vendo a realidade a partir da perspectiva do devenir-se temporal. Para tomar emprestada a imagem de Abellio, mantivemos o plano equatorial das *esferas*: o plano onde os elementos interagem, onde as ações são realizadas e onde as intenções criativas tomam forma. É o plano em que a existência se desenrola dentro do espaço e do tempo. No entanto, esta é apenas uma dimensão da esfera; para compreender o todo, devemos agora voltar para o seu eixo vertical, onde a temporalidade dá lugar a uma ordem diferente de inteligibilidade.

No entanto, a vida não é constituída apenas pela horizontalidade da existência – o plano das interações, ações, projetos e experiência empírica. Para além desta dimensão horizontal existe outra, complementar: a dimensão vertical. Enquanto o plano horizontal é o domínio do tornar, onde os seres se encontram no espaço e no tempo, o plano vertical é o domínio onde o significado é gerado e o conhecimento toma raízes.

É ao longo deste eixo de verticalidade que o espiritual se inscreve na matéria, e o sensível é transfigurado em espírito. Aqui, a experiência já não é entendida apenas como uma sequência de eventos, mas como um processo de interiorização e elevação através do qual a existência adquire significado.

As viagens mais profundas dentro da *Esfera* ocorrem ao longo do seu eixo vertical. Tal como a escada no sonho de Jacob, este eixo forma uma ponte entre a terra e o céu, pela qual as almas sobem e os anjos descem. O que põe ambos os movimentos em movimento é o desejo: para as almas, o desejo de se libertarem das amarras do tempo; para os anjos, o desejo de se encarnarem na matéria.

Viajar ao longo deste eixo vertical é descobrir que entre o sensível e o inteligível existe um reino intermédio. O acesso a este reino não se obtém através da percepção sensorial ou da razão discursiva, mas pelo poder cognitivo da imaginação. É este domínio que Henry Corbin designa como *mundus imaginalis*: um mundo ontologicamente real de imagens, onde formas simbólicas mediam entre a realidade material e a verdade espiritual. A percepção imaginativa não é, portanto, uma fantasia subjetiva, mas um modo genuíno de conhecimento, capaz de revelar dimensões da realidade inacessíveis aos sentidos ou ao pensamento abstrato sozinha, como diz o autor:

Como um mundo para lá do controlo empírico das nossas ciências, é um mundo suprassensível. Só é perceptível através da *percepção imaginativa*, e os acontecimentos que aí ocorrem só podem ser experienciados pela consciência imaginativa ou imaginativa. Permitam-me sublinhar novamente que o que está em jogo aqui não é a imaginação tal como a entendemos na nossa linguagem atual, mas uma visão que é a *Imaginatio vera*. E esta *Imaginatio vera* deve ser reconhecida como tendo valor inteiramente noético ou cognitivo (Corbin, 1964, p. 15).

Assim, a percepção imaginativa não é nem ilusão nem fantasia. Antes, é um modo legítimo de saber. O que revela só se torna perceptível quando a consciência ultrapassa os limites da experiência sensorial comum, permitindo o acesso a uma dimensão da realidade que não pode ser alcançada apenas pelos sentidos:

Claro que podem existir correspondências topográficas entre o mundo sensível e o *mundus imaginalis*, uma simbolizando a outra. No entanto, não é possível passar de um para o outro sem interrupção. Isto é apontado por muitos relatos. Começa-se, mas em algum momento há uma rutura nas coordenadas geográficas encontradas nos nossos mapas. Só o “viajante” não se apercebe disso naquele momento. Só percebe – com consternação ou espanto – depois de ter acontecido. Se tivesse percebido, teria conseguido refazer os seus passos à vontade ou mostrar o caminho a outros. No entanto, só pode descrever onde esteve; não pode mostrar o caminho a mais ninguém (Corbin, 1964, p. 12).

O *mundus imaginalis* é o reino intermédio onde a matéria é espiritualizada e o espírito se manifesta. O acesso a este reino requer aquilo a que se poderia chamar um despertar interior: “*abrir os olhos que permanecem fechados dentro dos teus olhos abertos*”, como escrevi algures. Não se alcança retirando-se para a fantasia, mas cultivando um modo de percepção que transcende a experiência sensorial comum, mantendo-se plenamente atento à realidade.

Cultivar esta forma de percepção, e disponibilizar-se para tal viagem, é entrar no domínio da arte. Pois a arte é governada pelo fogo metafísico que anima o seu motor imóvel: a força criativa através da qual o visível e o invisível, o sensível e o espiritual, se encontram continuamente e são transformados.

Dedicar-se a este exercício. Disponibilizar-se para experienciar esta jornada é dedicar-se à arte. Tal como a arte é regida pelo fogo metafísico que move o seu “*motor imóvel*”.

Wim Wenders construiu uma metáfora sublime para o que significa viajar pela verticalidade da Esfera, no seu filme de 1987, *Asas do Desejo*. Capazes de ouvir os pensamentos dos seres humanos, *Cassiel* e *Damiel*, anjos antropomórficos que habitam os céus de Berlim, são testemunhas sensíveis das tristezas humanas e, embora pretendam confortá-las, não conseguem fazê-lo porque as pessoas não sentem, nem sequer suspeitam, da sua presença.



Fig. 2- W. Wenders, *Der Himmel über Berlin (As Asas do Desejo)*, 1987.

Este filme é significativo porque revela a profunda divisão entre o plano horizontal dos processos mundanos e o plano vertical da realidade espiritual. A consciência moderna tornou-se altamente sensível ao poder destrutivo e transformador do fogo físico, como evidenciado pelo aumento da frequência dos incêndios florestais e pelo espectro do aquecimento global. Em contraste, o fogo metafísico permanece largamente impercetível. Está oculto atrás de uma espécie de fumo simbólico – um ruído generalizado que obscurece a consciência da sua presença e impede o reconhecimento do seu poder criativo e transformador.

Em *As Asas do Desejo*, Cassiel permanece ao lado de um jovem dominado pelo desespero, mas, apesar da sua compaixão, é impotente para impedir o suicídio do homem. Daniel, por contraste, torna-se cada vez mais insatisfeito com a condição imaterial da existência angelical. Anseia por ser encarnado, por experimentar as sensações, limites e alegrias de um corpo humano.

A sua passagem para a existência humana é possível graças a Peter Falk, um antigo anjo que renunciou à eternidade para viver entre os humanos, mantendo a capacidade de sentir a presença dos anjos. Percebendo Daniel por perto, Falk entra num diálogo invisível com ele, incentivando suavemente o seu desejo de encarnação até que este seja finalmente realizado.

Uma vez encarnado, Daniel experimenta o mundo com admiração infantil. As sensações mais simples – beber uma chávena de café, sentir o peso do seu corpo, provar a textura comum do quotidiano – tornam-se revelações. Vagueia pelas ruas de Berlim, aparentemente intocada pelo drama político da cidade dividida, embora cada passo seja acompanhado pela presença silenciosa do Muro, que separa o Este do Ocidente tal como o corpo marca a fronteira entre espírito e matéria.

Na vasta desolação da *Potsdamer Platz*, encontra um circo itinerante e fica cativado pela graça aérea da trapezista Marion. Ao vê-la suspensa entre a terra e o céu, apaixona-se, descobrindo nesse encontro a experiência humana que há muito desejava.

No filme, Marion personifica a arte através do domínio do seu corpo, da beleza que traz aos seus movimentos e da perfeição com que mantém o equilíbrio, mostrando que existe um plano intermédio entre permanecer imaterial, sem interagir com o mundo, e incorporar a matéria, permitindo-se ser entrelaçado pelas sensações do mundo. Este plano intermédio é o plano da arte, ou seja, é o *mundus imaginalis*.

Raymond Abellio foi um dos poucos pensadores do século XX a considerar a arte como algo mais do que uma prática estética ou ética. Sem diminuir o seu papel como expressão de beleza ou perfeição, atribuiu à arte uma dimensão ainda mais distintamente gnóstica. Para Abellio, a arte é

um modo de conhecimento: transforma a forma como a realidade é percebida e, ao fazê-lo, remodela a própria consciência. A criação artística torna-se assim o culminar da sequência dinâmica *visão-ação-arte*, na qual uma visão renovada da realidade dá origem à ação, e a ação encontra a sua máxima expressão na arte:

... a singularidade de qualquer ‘momento presente’ só pode ser evocada por uma sequência esférica de três senárias, correspondendo respetivamente à visão, à própria ação e à arte que coroa a ação e constitui outra visão, este triplo senário representando a estrutura mais pequena e geral de qualquer ‘quanto’ de tempo (Abellio, 1965, p. 143).

Para Abellio, a arte é muito mais do que uma atividade ou uma habilidade técnica que produz objetos culturais chamados “obras de arte”. É um poder de integração que, através da ação criativa, transforma uma visão inicial do mundo num novo modo de ver. A arte não representa apenas a realidade; reconfigura a própria percepção. Neste sentido, provoca a ruptura decisiva de que Henry Corbin fala – uma ruptura com a percepção comum que abre acesso a uma ordem mais profunda da realidade, como explica Abellio:

Esta integração deve também ocorrer ao nível dos germes. É a parte artística do ato, a parte que transcende a sua intenção e que, aparentemente, é também um dom, um jogo não premeditado sobre o mundo. Assim, se a ação, quando limitada a cumprir a sua intenção ingénua e natural, tem uma estrutura de duplo senário, é, pelo contrário, um triplo senário que põe em causa a arte alcançada, quando acrescenta à realização do ato a sua margem imprevisível de realização. Isto abre para um “novo” tempo. A obra de ação é construída; a obra de arte é constituída. A arte faz-nos mudar o tempo (Abellio, 1965, p. 150).

A arte é um modo de conhecimento porque nos permite ver para além do que antes era visível. Ao integrar a imprevisibilidade na ação, transforma a percepção e abre novos horizontes de compreensão. Chamei a esta capacidade **inteligência** espiritual – uma forma de inteligência que, como sugere Abellio, é essencialmente livre (Abreu, 2025).

Para Abellio, a arte é sempre o limiar de uma nova época. Neste sentido, ele sustenta que existem três domínios da existência humana que, em última análise, resistem a todas as tentativas de controlo político, social ou cultural: *sexualidade, arte e morte*. A história confirma repetidamente a sua autonomia irredutível. *A sexualidade* pertence principalmente ao *plano físico*, a *arte* ao *plano espiritual* e a *morte* ao plano metafísico. Juntos, refletem a tríade clássica de *corpo, alma e espírito*.

Começámos por propor que o princípio fundamental é o FOGO. Agora podemos formular isto com mais precisão. O FOGO só se manifesta plenamente quando é ativado simultaneamente em dois níveis: como *fogo físico* e como *fogo metafísico*. A sua conjugação dá origem ao próprio princípio criativo.

Só esta dupla ativação constitui o FOGO da criação. E a sua manifestação mais elevada é a arte.

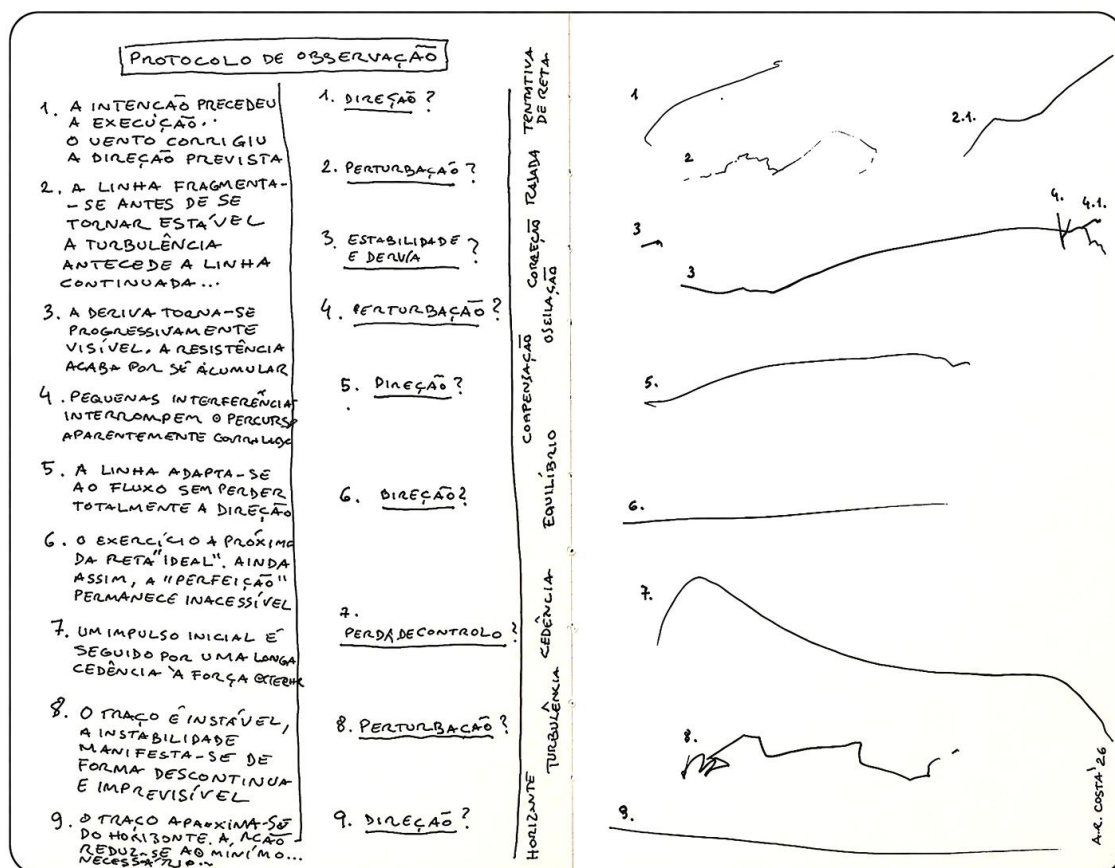
José Guilherme Abreu
Óbidos, março de 2026

REFERÊNCIAS

- Abellio, R. (1965) *La structure Absolue. Essai de phénoménologie génétique*. Paris : Gallimard
- Abellio, R. (1978) *Assomption de l'Europe*. Paris : Flammarion
- Abellio, R. (1987) *Gnose et Transfiguration*, In, Smedt M, *Question de, La Structure Absolue*, N° 72, Paris : Albin Michel, pp. 37-48.

- Abreu, J.G. (2025) *Poética e Genética da Criação. O Projeto SPHERA ou a Arte como Inteligência Espiritual*. In *Seminário Ibero-Americano Poéticas da Criação 2025*, Universidade Federal do Espírito Santo (in press).
- Bergson, H. (1911) *A Evolução Criadora*. London: Macmillan and Co., Limited.
- Camões, L. (2021) *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- Corbin, H. (1964) *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, In, Engelson, M. (Dir.) *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, N° 6, *Actes du Colloque de Symbolisme de Paris*. Mons : CIEPHUM, pp. 3-26.
- Spinoza, B. (1961) *Principles of Cartesian Philosophy*. London: Peter Owen Limited
- Goethe, J.W. (1777) *Prometheus*, In, Dole, N. H. ed. (1839). *The Works of J. W. von Goethe. Vol. 9. translations by Sir Walter Scott, Sir Theodore Martin, John Oxenford, Thomas Carlyle and others*. London and Boston: Francis A. Niccolls & Co. pp. 210-212.
- Nunes, P. (1537) *Tratado da Sphera*, Lisboa
- Pessoa, F. (1931) *Iniciação*, In, *Presença*, Ano 5, vol. 2, n° 31/32 (Mar./Jun. 1931)
- Sá Carneiro, M. (1937) *Indícios de Oiro*. Porto: Presença
- Trimesgisto, H, (s/d) *Tabula Smaragdina*, In, *Hispanisensis, J. (1140) Secretum Secretorum*, Antioquia.

The Torrents of AIR



Alexandre Costa, *Nove tentativas de desenhar uma linha reta & Protocolo de Observação: Correntes de ar no diário de campo*, 2026, Caneta de tinta preta sobre papel. Caderno de esboços do artista, 34,5 × 26,5 cm. Fotografia digital tirada com uma Sony α7 III.

Ficha Técnica:

Título: nove tentativas de traçar uma linha reta. Protocolo de Observação: Diário de Correntes de Ar no Campo

Autor: Alexandre A. R. Costa,

Ano: 2026

Materiais: Caneta de tinta preta em papel.

Dimensões do caderno de esboços aberto: 34,5 × 26,5 cm.

Fotografia digital do caderno de esboços aberto, tirada com um Sony α7 III.

Sinopse da obra de arte

Neste trabalho, o desenho é entendido como um registo de uma experiência, um rasto de uma ação e um índice das relações que a constituem, em vez de uma representação de algo extrínseco.

Compreendendo exercícios elementares de desenho à mão livre, exploro a relação entre o que inicialmente pretendia fazer – desenhar uma linha reta simples em papel à mão livre – e os resultados realmente obtidos.

Realizados ao longo de nove dias (não consecutivos), em locais diferentes e sob rajadas de ar de intensidade variável, os registos constituem tanto uma inscrição gráfica como um testemunho da interferência das forças aéreas neste processo.

Cada tentativa assume a forma de um protocolo observacional, destacando a forma como a intenção é moldada pelas circunstâncias reais da sua execução. A força presente nestes surtos de ar atua como agente interferente, introduzindo perturbações, oscilações e instabilidade, resultando em resultados imprevisíveis na organização da linha. Aqui, esta força não é abordada como objeto de representação; ou seja, não se trata de representar o fenómeno natural. A tentativa de produzir uma linha reta torna-se, antes, um exercício de observação das relações entre uma intenção, as ações e o evento repetido. Nestes breves momentos de interação, a incerteza manifesta-se entre o foco da ação que produziu uma linha estável e as condições envolvidas na sua execução. A incerteza é aqui entendida como intrínseca à própria experiência. Por outras palavras, o ato de desenhar é entendido precisamente como uma prática incerta, realizada entre uma intenção e uma série de tentativas em diferentes circunstâncias, e também funciona em si como meio e instrumento de inscrição – destacando as relações e elementos de indeterminação presentes no exercício.

O desenho é aqui proposto como um campo amplo de inscrição e observação. A composição reúne diferentes modos de registo produzidos a partir da mesma experiência: na página direita estão as marcas feitas sob a ação direta das rajadas de vento; na página da esquerda estão as notas (elementos gráficos-guionistas) produzidas no estúdio – de forma construtiva e progressiva – no final de cada sessão ao ar livre. Longe de constituir momentos autónomos, ambas as páginas fazem parte de uma única composição, na qual diferentes línguas participam no mesmo processo de observação e gravação. Este movimento entre exterior e interior, entre o campo e o estúdio, procura enquadrar o corpo de inscrições produzidas ao longo da experiência, entendendo o desenho não apenas como uma linha, mas como um dispositivo capaz de acomodar múltiplas formas de registo (a partir da experiência de desenhar no diário de campo).

Porto, 30.05.2026
Alexandre A. R. Costa

As Torrentes do Ar

Stela Maris Sanmartin

Como vemos a esfera natural? Vemo-la como o lugar das coisas? Vemo-la como extensão de nós? Vemo-la como moldura que rodeia o acontecer? Vemo-la como cenário que serve de suporte à nossa intervenção? Vemo-la, enfim, como parceira de um projeto comum? Vemo-lo como voz? E como voz que nos interpela, poderemos ouvi-la?

O ambiente no qual estamos imersos assume, cada vez mais, protagonismo em nossas vidas e faz parte integrante dos processos de criação. A esfera natural, como parceira de um projeto comum, tem voz e, ao ouvi-la, dialogamos, nos adaptamos, mas também criamos a partir e com ela. Transformamos a natureza e construímos cultura por meio de nossa ação criativa. O conhecimento advindo da nossa relação com as coisas e as pessoas é o ponto de partida para a criatividade humana que, a partir do conhecido, responde às mais diversas situações ou estímulos não previstos ou não programados.

A imaginação criadora, como correntes de ar em que o pensamento flui, projeta o pretendido em formas novas e permite ao criador perceber e tornar visíveis suas apreensões subjetivas sobre o mundo. Ao criar soluções para os problemas, a pessoa criativa percorre caminhos, sempre novos, que desvelam os fenômenos, produzindo teorias (ciência), criando linguagens (comunicação e arte), serviços, produtos, tecnologias... e nestas ações constitui diferentes culturas ao longo do tempo. A ação criadora, portanto, é uma maneira de compreender e significar a vida, pois intervém e modifica a forma de ser e estar no mundo.

Ao criar, em qualquer campo do conhecimento, deixam-se marcas singulares, pois as criações são extensões do homem no mundo, e neste contexto, a criatividade configura-se como maneira de existir, como potencial em aberto e latente que se manifestará sempre que se fizer necessária a emergência do novo. É por meio da imaginação criadora que se enfrenta a realidade. Por meio de diferentes matérias e linguagens que se instauram significações e projeções da ação transformadora e construtora do real.

Portanto, conhecer as dimensões interiores dos processos criativos é uma forma de trazer à consciência o que se vive, como um diário e uma obra do tempo contínuo e não linear da criação. Investigar o movimento do ato criador, a ondulação implicada entre o caos e a ordem, entre a consciência e o inconsciente, a divergência e convergência... é como “esculpir o tempo” (Tarkovski, 1998) das possíveis trajetórias edificadas ao longo dos processos de criação.

O título deste ensaio “As torrentes de ar” constitui uma oportuna metáfora para relacionar aspectos da natureza como correntes de ar, ventos, ventanias, furacões com os processos criativos.

O processo criativo

Considerando a classificação sobre o processo criativo proposta por Wallas (1926), composta por quatro fases: preparação, incubação, *insight* e verificação, Torre (2005, p. 113-115) enfatiza que a preparação permite “conhecer o terreno e estar disposto a cruzar seus limites”, ressaltando que a antecipação e empenho são atitudes importantes. Superada a fase da preparação, em que aproximamos muitas informações sobre o tema, a incubação ou o distanciamento do problema faz-se necessário para abrir espaço para o inconsciente “trabalhar”, articular as ideias e permitir que emerja a “iluminação” ou *insight*. Porém, o processo criativo ainda não estará completo, pois será na última etapa, a verificação, que a ideia será avaliada, elaborada e verificada.

Numa extensão do pensamento de Wallas, Sanmartin (2017) comenta que George Kneller (1978) inclui uma fase anterior à preparação, a qual o autor denomina de “primeira apreensão”. É certo que não se inicia um processo de geração de ideias sem uma inquietação, uma pergunta ou um problema a ser resolvido. Assim, a autora sugere que, em geral, a partir da percepção há uma questão a ser investigada, a diferença entre o *flash intuitivo* em que o criador inicia o processo criativo e o *insight* em que ele gera a ideia de solução. A estes momentos sucedem a demorada fase de preparação consciente de coleta de dados, seguida da fase de incubação, em que a intuição volta a agir, até alcançar o *insight*, entendido como “solução que apresenta uma lógica clara e explicável com palavras, números ou imagens” (Sanmartin, 2019, p. 77).

Ainda, acerca do início do processo, Amabile (1999) apresenta dois tipos de motivação: extrínseca e intrínseca. A motivação extrínseca vincula-se aos estímulos do meio sociocultural como falas, imagens e sensações, enquanto a motivação intrínseca está relacionada aos desejos, ideias ou metas pessoais, sonhos e intuições como capturas aparentemente aleatórias, mas que dizem muito sobre o que move e interessa ao criador. Todos esses estímulos que atravessam a vida ficam armazenados no inconsciente, um grande acervo que guarda ideias, imagens, sensações... construindo um tesouro para os processos criativos.

Kneller, ao dizer que a apreensão primeira dá ao criador a noção de algo a fazer, parece indicar que a intuição ocorre também no estágio anterior a coleta de dados e indica uma direção. Essa compreensão aproxima-se da perspectiva abordada por Abrantes e Sanmartin (2017, p.71) ao afirmarem que “a intuição apresenta maneiras diferenciadas de se manifestar (nos níveis mental, físico, emocional e espiritual), comunicando-se connosco por meio de mensagens sutis e individualizadas”.

Por meio dessas contribuições teóricas, a análise que se segue, propõe analogias entre os diferentes conceitos relacionados ao ar e alguns momentos do processo criativo, especialmente aqueles específicos ao pensamento divergente e à geração de ideias. Como referência serão tomadas a primeira apreensão intuitiva, o período da preparação consciente em que processos de devaneio e imaginação criadora enriquecem os processos criativos, a técnica clássica *brainstorming* ou *torbellino de ideas* (tempestade de ideias) que é intencionalmente utilizada nos processos de ideação e, por fim, o *insight* como ideia de solução criativa.⁷⁵

Correntes de ar/ vento/ ventania/ furação

Encontramos em Chevallier (2008) diferentes conceitos relacionados ao ar, como as correntes de ar, o vento, o furacão, a ventania, elementos que se mostram promissores para estabelecer analogias com a criatividade e, em particular, com a fluidez do pensamento divergente e os processos imaginativos.

Perceber uma corrente de ar é tão sutil quanto ouvir a intuição que pode emergir como um pensamento, imagem ou sensação. Esta escuta interior é fundamental para capturar oportunidades ou frestas que se abrem rumo à descoberta e sinalizam a futura solução ou criação.

Bachelard (2001, p.1) nos diz que a dificuldade em pesquisar sobre imaginação se dá, em primeiro lugar, pela ‘falsa luz da etimologia’ que indica a imaginação como a faculdade de formar imagens (imaginação mnemônica). Por outro lado, ao se referir à imaginação criadora diz: “ora, ela é antes

⁷⁵ Para Sadler-Smith (2011) o *insight* permite “ver” novas conexões e a intuição criativa nos permite “sentir” novas conexões.

a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”. E assim, ao invés de imagem, aproxima o vocábulo imaginário ao termo por sua natureza aberta e evasiva na experiência da abertura e novidade. Em suas palavras: “uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação”. Esta que voa na direção do ar do devaneio ou dos ventos do pensamento que nos transportam para o passado ou para um provável futuro. Desta maneira, ao invés de ocupar-se apenas na constituição das imagens, se detém em sua mobilidade, sua imaginação criadora cuja fecundidade permite abandonar o curso ordinário das coisas.

Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso recensar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida. (Bachelard, 2001, p. 4)

O devaneio transporta. Leva o ser criador a vagar à deriva no curso dos ventos, assim como quem experimenta, intencionalmente, o furacão no *brainstorming*, que estimula a geração de numerosas ideias, por muitas vezes estranhas, e aparentemente distantes do tema trabalhado, ampliando as possibilidades dos caminhos a seguir. Por vezes, são esses desvios que levam o criador a estabelecer novas conexões e ao novo.

Depois da ventania, chegam os outros tempos: os da calma, do mergulho no inconsciente. Uma espécie de dormência, intervalo de elaboração inconsciente que permite a emergência do *insight*, como ventania que indica a direção das correntes a serem seguidas no planejamento e execução da boa ideia de solução.

Algumas considerações

Sísifo (Camus, 1989) assume seu destino com felicidade, mesmo sabendo que ao chegar ao cume da montanha a pedra rolará de volta à sua base. Ele empreende a jornada certo de que ao repetir a ação, nova experiência acontece e, tanto a pedra, quanto a montanha e o próprio Sísifo chegam transformados. Ver, rever, ver de novo, por meio da imaginação criadora, instauram vitalidade e novos ares à dinâmica da vida.

Assim como Sísifo, assumir a criatividade como princípio vital, além de constituir uma atitude diante da própria existência, nos transforma e influencia as pessoas à nossa volta. Desenvolver a criatividade pessoal significa, portanto, maximizar traços intrinsecamente humanos, agilizá-los, melhorá-los e reverberar no contexto em que vivemos nossas contribuições valiosas. Viver criativamente possibilita estar atento às oportunidades, compreender os próprios pensamentos, significar sentimentos, emoções, intuições e percepções sobre o mundo para sermos pessoas melhores e influenciarmos o nosso entorno deixando marcas singulares nos lugares por onde passamos.

Referências:

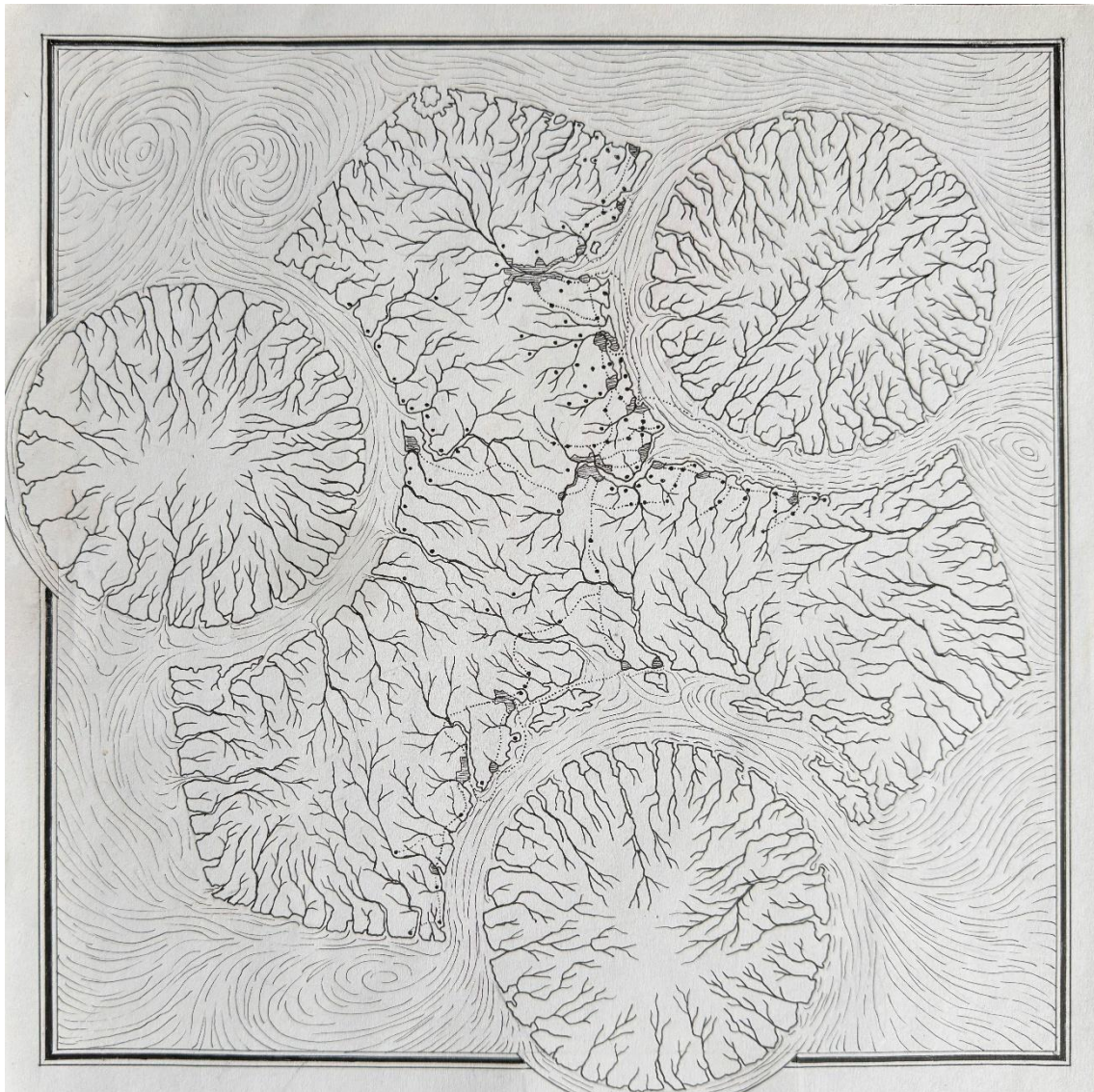
ABRANTES, Ana; SANMARTIN, Stela Maris. **Intuição e Criatividade nos processos de decisão**. São Paulo: Trevisan, 2017.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: o ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.
- COLLINS, M.A. & AMABILE, T. M. **Motivation and Creativity**. In R.J. Sternberg (Ed.) *Handbook of Creativity* (pp. 297-312). New York, NY. Cambridge University Press, 1999.
- KNELLER, G. **Arte e Ciência da Criatividade**. 5ª ed. São Paulo: Ibrasa, 1978. SADLER-SMITH, E. **Mente intuitiva**: o poder do sexto sentido no dia a dia e nos negócios. São Paulo: Évora, 2011.
- SANMARTIN, Stela Maris. **O processo criativo**: insights x flashes intuitivos (p.71-79) In CIRILLO, J.; BELO, M. e GRANDO, A. (orgs.) *Nuvens no papel: impressões sobre o processo de criação*. 1ª ed. Vitória, ES: UFES, PROEX, 2019. Acessível em https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/livro_nuvens_0.pdf
- TARKOVSKY, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WALLAS, G. **Art of Thought**. London: Jonathan Cape, 1926.

As Metamorfoses da ÁGUA



Simeon Nelson, *Mundus Medimarenea*, 2026, Tinta s/papel, 30 x 30 cm

Lamentatio Medimarenea

Uma ilha que se ergueu em fúria Do
mar revoltado. Um rio a escavar um
vale, De montanha a hidromel,
pastagens preguiçosas serpenteantes,
Como linfa, drena a terra.

A estrada serpenteia cansada, Passando
pela velha porta de pedra, A mão
pintada de um poste de sinal, Indica o
caminho para a estrada, Rumo à névoa
distante e montanhosa, à beira do céu,
ao interior.

A cidade a estremecer em silêncio,
agarra a costa fria e escura. Navios
açoitados pelo vento, cavalgam a
espuma picada, que bate nos cais, e bate
a porta do convés.

Um barulho de gaita de foles ecoa, Por
cima do muro do porto, gaivotas
pairam a lamentar, Um verdadeiro
amor perdido, Há tanto tempo, Para a
ondulação verde deslizante

Simeon Nelson, 2026

TECHNICAL SHEET

- Title: Mundus Medimarenea;
- Dimensions: 30 x 30 cm
- Materials: Ink on paper
- Year: 2026

As Metamorfoses e Metáforas da Água

Laura Castro

Ao tema da metamorfose, que foi inscrito no projeto deste livro, acrescentei o da metáfora. O que é materialmente transformado é também transformado simbolicamente; o que adquire novas formas também adquire novos significados. A esta observação inicial acrescento outra: abstendo-me, na maioria das vezes, de referir nomes de artistas, títulos de obras e locais, bem como de fornecer descrições contextuais detalhadas e relatos históricos completos já abordados na literatura especializada. Finalmente, devo notar que revisei um texto escrito em 2007 e publicado em 2009 sobre o tema da água e da arte. Estas decisões moldaram este texto semelhante a uma colagem e a minha participação num projeto difícil de definir devido aos diálogos cegos que o organizam.

Utilizações da Água I: Matéria e Técnica

O primeiro encontro entre a água e a arte é de natureza laboratorial: a água é um dos materiais, um agente ativo em vários processos técnicos conhecidos em diferentes culturas através da circulação milenar de pessoas e costumes, materiais e formas de fabricar. A água, seja oceano ou rio, é também um veículo de transporte e influência; é tanto um material comercializado como o meio através do qual essa troca ocorre.

A arte opera no ambiente nativo dos materiais e requer conhecimento das suas propriedades: leveza, densidade, peso, textura, tecelagem, volume, rigidez, flexibilidade, opacidade, transparência, cor, solubilidade e compatibilidade.

Entre os processos técnicos em que a água é fundamental estão a pintura a aguarela, gravura, lavagens de tinta e pintura em fresco. A aguarela utiliza água como solvente para uma mistura de pigmentos macos e outras substâncias cujas origens variaram ao longo do tempo, embora a técnica essencial tenha permanecido inalterada. Paralelamente a esta técnica está a lavagem de tinta, tradicionalmente obtida misturando água destilada ou fervida com tinta da China. Várias técnicas de gravura envolvem água, como a gravura, em que o processo é realizado através da ação corrosiva de um ácido diluído em água. O termo referia-se originalmente à placa metálica onde o artista desenhava, à solução ácida em que a placa foi imersa e, eventualmente, à obra resultante do próprio processo. A aquatinta, de forma semelhante, designava outro tipo de gravura intaglio baseada numa solução química diferente. Na pintura a fresco, a água é também um material primário. Os frescos requerem uma combinação perfeita de três ingredientes: cal, areia e água. Em proporções apropriadas e com a integração total destes materiais, a parede é formada camada a camada, com espessuras variadas, até que a camada final esteja pronta para ser desenhada e pintada aplicada na sua superfície ainda húmida. A água também participa nos processos técnicos da escultura. Faz parte das misturas de gesso usadas durante as fases preparatórias de obras executadas em pedra ou fundidas em metal. A argila provém de locais associados à água, como poços de argila e leitos de rios, e os artistas sabiam como remover o excesso de água. Nas oficinas dos escultores, a água era usada para humedecer modelos de argila no final de cada dia de trabalho.

Para além de ser um componente técnico vital da arte, a água pode simplesmente ser uma condição necessária para a existência artística. Em contextos expositivos, muitas instalações de arte contemporânea que incorporam plantas vivas necessitam de irrigação para sobreviver. Alguns artistas incluíram árvores nos seus projetos e transplantaram-nas para ambientes paisagísticos, algo possível apenas através de uma rega sustentada que permitiu a continuação dos seus ciclos de vida.

Em vez de ser controlada por artistas, a aliança entre água e arte pode também ocorrer inesperadamente. Os cursos de água que cobriram rochas gravadas durante séculos contribuíram para a sua preservação. Neste sentido, a própria água pode ser considerada responsável por um legado cultural e artístico. Por

outro lado, a ausência de água, resultante das alterações no caudal dos rios, pode representar uma ameaça significativa à conservação. As gravuras rupestres do Vale do Côa, no nordeste de Portugal, exemplificam esta condição instável, tendo perdido o seu estado submerso e tornando-se totalmente visíveis durante as obras de construção de uma barragem. A água está no centro deste processo de patrimonialização, conservação e deterioração.

Noutros casos, o papel desempenhado pela água na natureza foi imitado para fins artísticos. Isto ocorreu em fenómenos geológicos de longo prazo em que a água moldou formações rochosas, produzindo formas de valor escultórico, ou pelo menos formas percebidas como tal. O progresso tecnológico mais tarde aproveitou esta capacidade transformadora através de jatos de água controlados para cortar pedra.

No entanto, a água pode também opor-se aos interesses da arte e das suas instituições. A humidade, ou seja, a água presente no ar, juntamente com os processos de condensação e o crescimento de fungos e bactérias, contribui para a deterioração, corrosão e alteração estrutural de muitas obras de arte. Ateliês de artistas, galerias de museus, centros culturais e coleções privadas de arte podem todos oferecer condições ambientais prejudiciais à conservação. A água não coopera com os objetivos da coleção de arte que visa a permanência, como ato político de demonstração de poder e como sinal de riqueza. Pelo contrário, opera como uma força de destruição e desintegração contra tais formas de poder.

Muitos artistas, no entanto, apropriam-se destes próprios processos de deterioração e abraçam o envelhecimento, o desvanecimento e até o desaparecimento das suas obras, atribuindo valor conceptual ao papel da água e aceitando a metamorfose que ela implica. Aceitando a mudança e a decadência, os artistas desafiam a atividade dos conservadores-restauradores e as obsessões dos colecionadores. A água torna-se um instrumento de contra-poder e de questionamento crítico da perpetuação do nome do autor através da obra.

Este uso final da água difere consideravelmente dos identificados no início do texto. Desde os usos técnicos e materiais da água até aos seus usos estéticos, abre-se outro caminho. É um caminho bidirecional, porque a premissa técnica participa numa dimensão estética, enquanto a dimensão estética explora a matéria e habita uma proposição técnica específica.

Utilizações da Água II: Representação e Informação

Sabes o que os mexicanos dizem sobre o Pacífico? Que não tem memória.

Do filme *The Shawshank Redemption*, realizado por Frank Darabont, 1994.

O segundo encontro entre água e arte é de natureza estética e diz respeito a uma condição representacional. A simulação artificial e técnica dos elementos naturais tem constituído há muito um desafio para artistas comprometidos em transmitir uma visão fiel do mundo. A virtuosidade técnica fomentou o reconhecimento dos elementos naturais e convenceu os espectadores da veracidade da representação. A arte representacional assenta na ordem do visível.

Como parte de um paradigma estético com profundas implicações para a prática artística, as representações de locais aquáticos são também fontes de informação que os visitantes recebem com curiosidade. Imagens de lugares associados à água podem sinalizar a vida comunitária, costumes estabelecidos e modos de vida, transmitindo assim informação antropológica. Muitas cenas da pintura e fotografia testemunham o uso comunitário de um recurso essencial: camponeses a atravessar ribeiros onde o gado bebe; agricultores e os seus animais a regressar para saciar a sede na fonte da praça da aldeia; peixe descarregado nas praias das comunidades piscatórias enquanto os habitantes locais ajudam a arrastar barcos até à costa; lazer à beira-mar e as suas práticas sociais; encontros em torno de fontes de onde as populações retiram água; lavadeiras a trabalhar junto a ribeiros ou em locais públicos de lavamento. Estas cenas,

captadas pela sensibilidade pitoresca dos artistas e oferecidas para observação coletiva, revelam o estabelecimento de formas de sociabilidade estruturadas em torno da água. Ao mesmo tempo, evocam uma sociedade ordenada por meios económicos, na qual quem olha e quem é visto projetam as suas expectativas sociais.

Locais de água também fornecem informação histórica. Batalhas navais, grandes viagens marítimas e naufrágios são temas comuns na pintura histórica, servindo como registos de vitórias ou desastres para a posteridade. Tais locais também eram representados através de representações de vias navegáveis e costas oceânicas numa forma de pintura cartográfica que mapeava a conquista de territórios ao mar ou a ocupação de terras tomadas aos seus habitantes nativos. A água acompanha as metamorfoses da história e da política.

Quando a história é moldada por biografias, relatos individuais são entrelaçados nas narrativas coletivas. O discurso da personagem, citado no epígrafe, revela uma ligação ao oceano num cenário costeiro onde se pode viver sem um passado. A forma poética desta geografia sentimental não apaga o espaço físico nem o lugar antropológico.

Usos da Água III: Simbolismo e o Mundo Interior

VENEZA

Que música serias tu

Se não fosses água?

Eugénio de Andrade (1974). *Escrita da Terra*.

Quando a representação da água se entrelaça com outras motivações, surge outro encontro. A ordem do visível dá lugar à ordem do simbólico, do expressável e do indizível. Narrativas intelectualmente codificadas diferem profundamente das descrições da realidade observável acima mencionadas.

Em cenas religiosas, concebidas e organizadas segundo convenções iconográficas, a água está associada ao nascimento e renascimento, ao banho sagrado e ao baptismo; significa purificação e a redescoberta espiritual da natureza e do mundo.

Em cenas mitológicas, seres míticos emergem das ondas, e criaturas aquáticas povoam grandes composições escultóricas cenográficas. Golfinhos e sereias derramam água ou deixam-se banhar por ela; ninfas, tritões e alegorias de rios aparecem em fontes urbanas em parques privados e públicos. Contam narrativas eruditas.

Em cenas seculares, águas calmas e inquietantes evocam morte ou sono. São fonte de fantasmas e aparições suaves, evocando lágrimas e melancolia.

Como parte da magnificência da natureza e das composições grandiosas, a água contribuiu para o surgimento de novas categorias estéticas, como o sublime. Chuvas torrenciais e tempestades, nevoeiros densos, glaciares monumentais, cascatas selvagens, mares de nuvens e a vastidão dos oceanos noturnos podem inspirar admiração e êxtase por um lado, e submissão e terror por outro. A água torna-se protagonista de uma natureza prodigiosa e inacessível, habitada por forças, energia e espírito.

As propriedades físicas da água evocam a sua frescura, a primavera de todos os nascimentos, a sua natureza maternal e o seu papel como água universal e primordial. Também evocam profundidade e a existência de mundos fantásticos sob a aparência calma da superfície. As águas podem ser pesadas e subterrâneas, atravessando reinos misteriosos, servindo de cenário para cerimónias funerárias, mares de escuridão e experiências aterradoras.

Embora os artistas possam produzir verossimilhança, os usos simbólicos e alegóricos da água na arte podem perturbar tais leituras. Eles recorrem a lugares identificados, idealizados ou inventados pertencentes à geografia física, à geografia do pensamento e à geografia espiritual. Em vez do reconhecimento, privilegiam a contemplação; em vez da observação, meditação; em vez do visível, do invisível. A água insinua-se noutros processos de poder e conhecimento.

Uma das dimensões mais significativas é o simbolismo da água como espelho, como superfície que nos devolve uma imagem desmaterializada, um reflexo, uma ilusão. A água como desejo.

Outra imagem simbólica é a água a correr como imagem do fluxo temporal, da transitoriedade da vida e da efêmera da existência. Na literatura e nas artes visuais, pode-se pensar como um rio pensa e encarnar um lugar de água. Eugénio de Andrade mostra como, no seu poema muito breve – o epítome de uma cidade de água que soa como música.

Usos da Água IV: Crítica e o Futuro

[...] o sítio de Vassivière toma forma e é compreendido através do seu sistema hidrológico: nascentes, rios, turfeiras e lagos. A biodiversidade, juntamente com a diversidade de paisagens e usos do solo, está diretamente ligada a este sistema. Por esta razão, e porque o carácter harmonioso da paisagem depende da água – tanto na sua forma como na sua capacidade de sustentar a vida – intitulámos o estudo para a Carta da Paisagem de Vassivière: ‘Beber a Água do Lago’.

Gilles Clément (2002). *Água do Lago Potável. Carta Paisagística do Pays de Vassivière*.⁷⁶

Quando as questões de representação visual são substituídas pelo uso direto da água, emerge um novo paradigma estético, que conduz à não representação, à anti-representação e à presença. Na arte, a água ultrapassa as suas dimensões materiais e técnicas, regressa ao seu estado primário e oferece-se na sua condição natural. Os artistas refazem os caminhos da água. Em vez de a observar à distância ou simulá-la através de pigmentos, alabastro ou mármore, envolvem-se diretamente com os lugares onde existe. A água deixa de ser uma ilusão criada a partir de materiais artísticos. Torna-se matéria natural, processo efêmero e instalação *site-specific*. Torna-se central em práticas que enfatizam a sua relação com as sociedades.

Algumas abordagens são poéticas e meditativas: esculturas de gelo ou neve que desaparecem nas primeiras horas da manhã; registos dos círculos criados por uma pedra lançada na água; elementos vegetais levados pela água. Outras são críticas e confrontacionais: a miniaturização e contenção de corpos de água dentro de galerias; a criação de sistemas de purificação para rios poluídos; experiências performativas extremas em que o corpo é sujeito a torrentes de água; performances em que a capacidade purificadora da água evoca memórias de guerra; instalações sobre os ciclos da água de contaminação e morte nos sistemas que sustentam centrais hidroelétricas e nucleares.

Os artistas tornam-se etnógrafos, ativistas e investigadores. Seguem processos técnicos e científicos, estudam abundância e escassez, mergulham nos rios, frequentam as suas margens, observam a vida nestes ambientes, refletem e imaginam o seu futuro. Adotam uma postura crítica, incorporando vozes marginais de espaços urbanos que permanecem excluídos dos circuitos do poder, em busca da justiça social.

⁷⁶ Versão original: *[...] le site de Vassivière se dessine et se lit à partir du système hydrologique : sources, rivières, tourbières, lacs. La diversité biologique, des paysages et des usages se trouve directement liée à ce système. Pour cette raison, et parce que la résolution heureuse du paysage dépend de l'eau dans sa forme et dans son aptitude à dispenser la vie, nous intitulons l'étude pour la charte paysagère de Vassivière : "Boire l'eau du lac".* In Gilles Clément. (2002) *Boire l'Eau du Lac. Charte Paysagère du Pays de Vassivière. Étude opérationnelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière.*

Muitos projetos funcionam como metáforas para o presente, interrogando política, economia, sociedade e ambiente. Temas como a água e a biodiversidade, o impacto do Antropoceno e a reconfiguração ecológica estabelecem uma ecopolítica da água. O documento referido de Gilles Clément sobre os usos da água encontra um equilíbrio entre perspectivas técnicas e científicas, estéticas e pragmáticas, contemplativas e políticas. A sua perspectiva passa da visibilidade para a sensorialidade, do visível para o ato primordial de beber e o sentido do paladar. Esta mudança reflete uma postura crítica e visionária.

Imaginação da Água

[...] imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A visão dá-lhes nomes, mas a mão conhece-as. Uma alegria dinâmica manuseia-as, amassa-as, ilumina-as. Estas imagens da matéria, sonhamos com elas substancialmente, intimamente, descartando formas, formas percíveis, imagens vãs, o futuro das superfícies. Têm um peso, são um coração. [...] Não consigo sentar-me junto a um riacho sem cair num profundo devaneio, sem ver a minha felicidade novamente. Não é necessário que seja o ribeiro do nosso país, a água do nosso país. A água anónima conhece todos os meus segredos. A mesma memória vem de todas as fontes.

Gaston Bachelard [1942] (1942). *Água e sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*.⁷⁷

Bachelard escreveu sobre a imaginação formal e a imaginação material como forças criativas e inspiradoras. Explorou estas forças em mitos, literatura, arte, alquimia, linguagem falada, crenças, rituais, convenções culturais e artísticas, e abordou as formas como viajam por diferentes períodos e culturas. Examinou as suas implicações psicológicas, psicanalíticas, morais e estéticas. O seu trabalho é fundamental para pensar sobre a água e as suas muitas manifestações, defendendo a imaginação criativa em detrimento da imaginação reprodutiva.

Ao longo do seu livro sobre a imaginação material da água, estabelece um catálogo de categorias de imaginação baseada em líquidos: verbal, visual, discursiva, poética, desobjetificante, dinâmica, aberta, impulsiva, sentimental, melancólica, poderosa, inconsciente, orgânica e sempre a tornar-se...

A imaginação da água é infinita, e a criação de mundos aquáticos pertence a criadores, artistas e filósofos.

Laura Castro

⁷⁷ Edição digital produzida a 10 de julho de 2016 em Chicoutimi, Cidade de Saguenay, Quebec.
https://classiques.uqam.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.pdf



As Raízes da TERRA



Johannes Pfeiffer, *Das Grosse Schweigen (O Grande Silêncio)*, 1995, Instalação, Mosteiro de Eberbach, Alemanha

Ficha Técnica

Autor: Johannes Pfeiffer

Título: Das Grosse Schweigen (O Grande Silêncio)

Ano: 1995

Media: Instalação

Local: Cave do hospital do mosteiro cisterciense de Eberbach, Alemanha

Material: Quarenta troncos de *Robinia* despidos de casca e albo - Iluminados por luz negra.

As árvores *Robinia* foram abatidas na floresta perto do mosteiro, processadas e depois transportadas para a adega do hospital do mosteiro, onde foram instaladas.

O cerne desta espécie de árvore tem uma propriedade fluorescente que oxida e desbota quando exposta à luz solar.

Os troncos das árvores são não tratados, sem acréscimo de cor.

Referências Conceptuais e Reflexões

As Raízes da Terra – A Visão Espiritualizada da Terra

O ponto de partida para lidar com este tema só pode estar dentro de nós, na nossa socialização e na relação recíproca entre nós e o mundo que nos rodeia. A minha socialização e o caminho específico que segui e que me levou à arte são o fator decisivo para o meu trabalho criativo.

Assim, cada ação e cada forma criada contêm os efeitos das minhas experiências acumuladas.

Presumo que a criação artística surge de uma necessidade, uma necessidade interior. Ou sinto essa necessidade ou não a sinto. É o gatilho dos artistas. Só se a necessidade interior de fazer arte for suficientemente forte é que a arte pode ser criada. A arte não é um ato único, mas um caminho, um desenvolvimento, um processo criativo ao longo de um certo período de tempo.

Quais são as raízes da terra? O que significa esta expressão?

As raízes (de uma planta) servem principalmente para absorver água e os minerais dissolvidos nela, bem como para fixar a planta no seu local. Frequentemente, as raízes também assumem outras funções, mais frequentemente como órgão de armazenamento de substâncias de reserva. (de: Wikipedia)

Figurativamente, significa que é devido às raízes da terra que temos vida. O homem é capaz de confiar nas energias que jazem no solo e de as mudar ou melhor, adaptá-las para que o ajudem a sobreviver.

- Só a terra permite que a natureza crie raízes nela.
- Raízes são a comunicação entre a terra “debaixo da terra” e a terra “acima da terra”.
- As raízes dão-nos suporte.
- As raízes fornecem-nos alimento. Servem como meio de transporte para os nutrientes do solo.
- As raízes têm formas diferentes. As raízes dos fungos cobrem grandes áreas do solo.

O micélio é uma teia filamentosa, maioritariamente invisível, debaixo da terra, composta pelas células (hifas) de um fungo, que representa o organismo real. Fornece a absorção de nutrientes, cresce no solo ou na madeira e pode ter proporções enormes, enquanto o fungo visível é apenas um corpo fruto que liberta esporos para reprodução.

O fungo pode atingir proporções enormes e é considerado o maior organismo vivo da Terra. O maior micélio conhecido de um fungo do mel (*Armillaria ostoyae*) no Oregon cobre uma área de mais de 9 quilômetros quadrados (cerca de 1200 campos de futebol) e tem aproximadamente entre 2400 e mais de 8000 anos.

Durante a minha investigação, deparei-me com o Princípio Gaia através do micélio.

Marco Pogacnik, geomante e artista, fez uma caminhada pela floresta primitiva eslovena com um conhecido professor de biologia. Árvores enormes dominavam a floresta. Estes antigos da floresta primitiva podem viver até 300 anos. Sendo incrivelmente altos e largos, reclamam quase toda a luz solar e a maior parte do espaço para si. Parecem inabaláveis, indestrutíveis no seu poder como governantes da floresta.

Por baixo delas, árvores jovens cresceram a partir de sementes. Tanto quanto possível, fazem o possível para crescer entre as árvores gigantes. Os limites do crescimento ascendente são rapidamente atingidos, não há sol suficiente, nem espaço suficiente. Muitas vezes, estas árvores jovens mantêm-se pequenas e de tamanho médio, aparentemente inalteradas, durante muitos anos, nada acontece ao seu desenvolvimento exterior.

Marco Pogacnik pergunta ao seu companheiro o que poderá significar este aparente impasse na natureza: “Parece simplesmente que não haverá desenvolvimento. Se apenas um crescimento limitado em altura for possível para estas árvores jovens, investirão no crescimento das suas raízes! Se a sua expansão ascendente e lateral não resultar, expandir-se-ão para baixo e para as profundezas! Durante muitos anos, quase toda a sua energia flui para o fortalecimento dos ramos e o aprofundamento das raízes. Durante este processo, conectam-se e colocam fundações subterrâneas poderosas. Um sistema radicular denso e suportável, cria-se um segundo solo subterrâneo.

E um dia, por vezes devido a uma tempestade, outras vezes simplesmente devido a uma enfermidade ou troncos que se tornaram ocos por dentro, os gigantes da selva que todos ocupam colapsam como se estivessem sozinhos. Isto pode acontecer relativamente rápido e inesperadamente.

Assim que o espaço voltado para o céu se liberta e com o sol a brilhar nas suas copas, as jovens árvores começam a direcionar o seu crescimento energético das raízes para os ramos – e em pouco tempo tomam posse do espaço que os seus antepassados ocupavam.

Este crescimento anormalmente rápido e a tomada de posse do espaço só são possíveis porque, antes disso, foi feito um investimento longo e intensivo na formação e ligação das raízes. Isto significa que podem crescer até ao tamanho completo no momento certo e assumir as novas tarefas.” (Citação traduzida de: Gaia-Prinzip.com - <https://www.gaia-prinzip.com/news/im-ganzen-verwurzelt-sein>)

No que me diz respeito, consideraria este princípio aplicável a mim. Isto significa, por diferentes razões, que, ao esperar por um primeiro passo para agir antes do início de um projeto, onde a energia não pode ser imediatamente realizada, a energia vai para a profundidade. A energia compila raízes, ou melhor, alarga a rede de raízes. Cria um fundamento sólido, de modo que as circunstâncias que bloqueiam o projeto criam fundamentos sólidos para a execução e o desenvolvimento futuro de um projeto. O desenvolvimento, ou melhor, o desenvolvimento posterior das raízes pode ser equiparado a um desenvolvimento a nível espiritual.

Isto leva-nos à visão espiritual da natureza: o desenvolvimento invisível exteriormente do nível espiritual, das faculdades e energias espirituais, que primeiro constroem uma rede de raízes na profundidade e depois se espalham continuamente por diferentes áreas, antes de poderem, tal como a projeção de um

pensamento anteriormente abstrato, desenvolver-se livremente para a forma de uma imagem, uma palavra, um som, um feixe de luz, um objeto material. Se este fenómeno vier à tona e se tornar mais ou menos visível, podem formar-se novas relações. Depois, são lançadas as bases para um pré-requisito, ou melhor ainda, para dinâmicas que criam permanentemente novas relações que, por sua vez, criam novas relações, etc.

Assim, são criados sistemas, sistemas de comunicação e de ligação de maior complexidade, que, tal como um universo, compõem um grande todo.

Poder-se-ia descrever como a respiração da terra.

Estar enraizado de que já falei é o pré-requisito para o trabalho artístico. O artista deve ser capaz de recorrer a uma vasta rede de conhecimento. Consciente ou inconscientemente.

Presumo que um artista que se ocupa com espaços, com exteriores e interiores deve cumprir três Condições:

- Ele deve ter acesso ao Conhecimento Inconsciente.
- Deve ter uma linguagem, uma forma de expressão (forma, cor, som, palavra, movimento).
- Deve ser capaz de expressar na sua própria língua aquilo que experienciou no Conhecimento Inconsciente.

Durante a minha investigação, deparei-me com uma citação: É impossível alcançar a verdadeira identidade sem estar enraizado no todo. (David Bohm, citação traduzida)

Assim, assumo que quanto mais profunda e mais ampla a raiz do artista na terra, mais autêntica e expressiva é a sua obra. Ele é o único meio que pode dar expressão ao poder da terra que jaz na terra. É precisamente esta possibilidade de ter acesso às energias acumuladas da terra que forma a relação entre nós, seres humanos, e a natureza. Este ato de troca, de acesso às energias da terra, não é uma ação única, mas uma interação permanente que está continuamente a ser renovada e atualizada. Desta forma, o artista está sempre envolvido num processo permanente, que influencia não só a sua obra, mas também a sua personalidade.

O que resta? O que tanto me fascina no meu trabalho artístico é a experiência. A experiência que tenho ao construir uma instalação site-specific. A experiência que inclui tudo, terra, homens, atmosfera, clima, a história do lugar, a rede social de relações, comunicação, cultura e muito mais, em suma, a imersão no local e, finalmente, o resultado da própria intervenção artística. Esta experiência é a única coisa que permanece, provavelmente a única coisa que realmente permanece que constitui o enraizamento, que constitui a comunicação. Experiência significa interação com locais, pessoas, culturas e histórias dos locais; significa imersão, envolver-se com algo, significa comunicação e, finalmente, enraizamento. Experiência real também significa que alguma parte de si próprio, do seu próprio micélio, permaneceu no local da experiência. Gostaria de afirmar que a experiência só é possível através do enraizamento com o respetivo local.

A experiência é a fonte e o ponto de partida do enraizamento com a terra.

Johannes Pfeiffer, janeiro-fevereiro de 2026

Ecologias do pertencimento: arte pública e natureza entre o rural e o urbano

José Cirillo

Introdução

Falar do sistema de artes em termos espacialidade, me permite dizer que entre as diversas mudanças do fenômeno artístico, nas últimas décadas, o debate sobre arte deslocou-se progressivamente da discussão acerca da localização física em espaços fechados, como museus, galerias e similares, para a compreensão das relações que elas estabelecem com os territórios, as comunidades e os processos ecológicos que lhes dão sustentação, formando um outro ecossistema estético que pode ser chamado de arte pública. Assim denominada não apenas por ocupar o espaço coletivo, mas sobretudo pela dimensão política da esfera pública que envolve o espaço público.

Se durante boa parte do século XX a arte pública foi frequentemente entendida como a inserção de objetos escultóricos em espaços abertos, a produção contemporânea tem evidenciado que sua dimensão pública depende menos do lugar onde a obra é instalada do que das formas de interação que ela é capaz de produzir entre sujeitos, paisagens e modos de habitar.

Essa mudança torna particularmente fecundo o debate sobre a arte realizada em espaços de natureza, sobretudo naqueles situados na fronteira, nas raízes da terra como matéria ativa na arte: o interstício entre o rural e o urbano. Nessas circunstâncias, a paisagem deixa de constituir um cenário passivo para converter-se em agente ativo do processo criativo. A obra passa a negociar continuamente com temporalidades ecológicas, memórias coletivas, práticas culturais e dinâmicas ambientais que escapam ao controle exclusivo do artista. Produzir arte pública, nesse contexto, significa participar da construção de ecologias relacionais nas quais natureza, cultura e experiência tornam-se mutuamente constitutivas.

Propõe-se, neste artigo, compreender essas relações por meio do conceito de Ecologias do Pertencimento. O termo designa sistemas de vínculos afetivos, ambientais, culturais e políticos que articulam sujeitos, comunidades e territórios na produção compartilhada da paisagem. Mais do que um sentimento de identidade com determinado lugar, o pertencimento é entendido como uma prática ecológica de convivência e corresponsabilidade, construída nas interações contínuas entre seres humanos, ambientes naturais, memórias e processos históricos. A arte pública, sob essa perspectiva, deixa de produzir apenas objetos para produzir relações, ativando formas de cuidado capazes de reconfigurar simultaneamente os espaços físicos e os modos de habitá-los.

Essa compreensão aproxima-se da noção de toponímia desenvolvida por Yi-Fu Tuan, para quem as relações afetivas estabelecidas entre os sujeitos e os lugares constituem parte fundamental da experiência humana do espaço. Entretanto, pretende-se ampliar essa perspectiva ao compreender que tais vínculos não permanecem restritos às dimensões psicológicas da afeição pelo lugar, mas constituem verdadeiras redes ecológicas que envolvem práticas culturais, ações políticas, temporalidades ambientais e processos coletivos de construção da memória.

Nessa direção, paisagem deixa de significar simplesmente aquilo que se oferece ao olhar. Como argumentam Milton Santos e Javier Maderuelo, ela constitui uma elaboração cultural produzida pela interpretação do espaço. Não existe paisagem sem intencionalidade. Aquilo que se vê resulta sempre daquilo que se aprende culturalmente a reconhecer. A paisagem é, portanto, menos uma realidade objetiva do que uma condição relacional entre sujeitos, ambiente e cultura.

É precisamente nesse ponto que a reflexão sobre arte pública adquire relevância. Sua função não consiste apenas em ocupar determinado espaço, mas em produzir novas formas de percepção desse espaço. Quando uma intervenção artística é capaz de modificar os modos pelos quais uma comunidade percebe,

experiencia e compartilha seu território, ela deixa de atuar como simples objeto inserido na paisagem para tornar-se parte constitutiva da própria produção da paisagem. A obra transforma-se em mediação entre natureza, memória e experiência coletiva.

Essa perspectiva permite compreender que diferentes projetos de arte pública estabelecem distintas ecologias do pertencimento. Algumas propostas mantêm uma lógica moderna de intervenção sobre a natureza, na qual o território aparece como suporte disponível, passivo, para a realização de uma ideia concebida previamente pelo artista. Outras desenvolvem processos colaborativos nos quais o próprio projeto se transforma continuamente em diálogo com o ambiente, incorporando seus ritmos, suas contingências e seus habitantes.

Mais do que diferenças metodológicas, esses procedimentos revelam distintas concepções acerca da relação entre arte e natureza. De um lado, persiste uma tradição que compreende a paisagem como espaço a ser ocupado, transformado ou dominado pela ação artística. De outro, consolidam-se práticas que entendem a criação como exercício de negociação entre múltiplos agentes — humanos e não humanos — capazes de compartilhar a autoria dos processos de construção da obra.

Essa segunda perspectiva aproxima-se das discussões desenvolvidas por Joseph Beuys em torno da escultura social, nas quais toda prática estética constitui igualmente uma prática política de transformação das relações humanas. Também dialoga com Tim Ingold, ao compreender que habitar um território não significa ocupar uma superfície geográfica, mas participar continuamente dos fluxos que constituem a vida daquele ambiente. De forma semelhante, Félix Guattari propõe compreender as ecologias como sistemas inseparáveis que articulam meio ambiente, relações sociais e produção da subjetividade, indicando que qualquer transformação efetiva exige considerar simultaneamente essas três dimensões.

É nesse horizonte que se insere a noção de Ecologias do Pertencimento aqui proposta. Ela procura evidenciar que arte pública, natureza e comunidade constituem sistemas inseparáveis de relações. O pertencimento deixa de ser uma identidade territorial para tornar-se uma prática cotidiana de cuidado; a paisagem deixa de ser cenário para converter-se em processo; e a obra deixa de representar um objeto autônomo para transformar-se em acontecimento relacional.

Partindo dessas premissas, este artigo analisa dois projetos desenvolvidos em contextos rurais brasileiros que exemplificam modos distintos de compreender a arte pública. O primeiro é **Mesa** (1997–2000), de Nelson Felix, cuja intervenção evidencia uma relação predominantemente objetual entre obra e paisagem. O segundo é **Entre Saudades e Guerrilhas** (2012), de Piatan Lube, cuja construção colaborativa permite compreender a emergência de uma ecologia do pertencimento fundada na memória coletiva, na recuperação ambiental e na participação comunitária.



Mesa (1997–2000). Nelson Felix. Madeira, arvores e chapa de aço corten. 51 metros



Entre Saudades e Guerrilhas (2012). Piatan Lube. Intervenção ambiental. Diálogos com a comunidade

A comparação entre ambos não busca estabelecer uma oposição simplificadora entre duas práticas artísticas, mas evidenciar diferentes formas de compreender as relações entre arte, natureza e território, demonstrando que as possibilidades contemporâneas da arte pública dependem cada vez mais da capacidade de produzir paisagens compartilhadas e ecologias do cuidado.

Da intervenção à relação: dois paradigmas da arte pública na natureza

As Ecologias do Pertencimento permitem compreender que a arte pública realizada em espaços de natureza não constitui um campo homogêneo de práticas. Embora muitas intervenções na natureza compartilhem o mesmo ambiente físico — o campo, a floresta, o litoral ou a montanha —, elas diferem profundamente quanto às formas de compreender o território e às relações que estabelecem com os sujeitos que nele habitam. Mais do que diferenças estéticas ou formais, trata-se de distintas ontologias da paisagem, nas quais a natureza pode ser concebida ora como suporte da criação, ora como participante do próprio processo artístico.

Essa distinção revela dois paradigmas recorrentes na produção contemporânea. O primeiro compreende a obra como elemento autônomo cuja inserção reorganiza a paisagem segundo uma lógica previamente definida pelo artista. O segundo entende que a obra emerge da própria experiência compartilhada entre território, comunidade e ambiente, fazendo da criação um processo de mediação ecológica. Ambos operam no espaço público, mas produzem formas radicalmente distintas de pertencimento.

Nelson Felix e a ecologia da intervenção

A obra *Mesa* (1997–2000), desenvolvida por Nelson Felix como parte do projeto *Cruz na América*, representa exemplarmente uma concepção tradicional da intervenção artística sobre a natureza. Constituída por uma extensa chapa de aço sustentada por estrutura de madeira e ladeada por árvores, a obra foi concebida para que o crescimento vegetal deformasse lentamente a estrutura metálica ao longo de séculos, transformando o tempo em matéria escultórica.

À primeira vista, trata-se de um projeto que parece incorporar os ritmos naturais à constituição da obra. Entretanto, uma observação mais atenta revela que a natureza participa apenas como agente executor de uma ideia previamente estabelecida. O território não produz o projeto; apenas o recebe, passivamente. A paisagem funciona como suporte material para uma proposição cuja lógica permanece exterior às dinâmicas ecológicas do lugar.

Essa condição torna-se evidente quando se observa que o local originalmente escolhido pôde ser substituído por outro sem comprometer, segundo o próprio artista, o sentido da obra. O deslocamento espacial não altera significativamente o projeto porque sua estrutura conceitual independe das

singularidades ambientais, culturais ou históricas daquele território. O lugar é necessário como localização física, mas não participa efetivamente da construção poética da obra.

Sob a perspectiva das Ecologias do Pertencimento, percebe-se que a autoria permanece concentrada na figura do artista. Os processos ecológicos são convocados apenas na medida em que contribuem para realizar o comportamento previsto da escultura. A natureza torna-se colaboradora involuntária de uma narrativa que lhe é exterior.



Mesa (detalhe do crescimento e cercamento com arame farpado). Foto J. F. Alves, 2012

Paradoxalmente, o tempo revelou outra história. O crescimento das árvores passou a sofrer restrições impostas pela própria chapa metálica, produzindo estrangulamentos, deformações e possíveis comprometimentos fisiológicos das espécies vegetais utilizadas. A narrativa inicialmente imaginada — árvores moldando o aço — passou a conviver com outra, não prevista: o aço moldando violentamente as árvores. O inevitável estrangulamento da natureza.

Esse deslocamento evidencia uma questão central para o debate contemporâneo sobre arte e ecologia. Os processos naturais não respondem passivamente às expectativas humanas. Eles possuem agência própria, temporalidades específicas e dinâmicas frequentemente imprevisíveis. Quando a obra busca controlar essas forças, acaba revelando a permanência de uma racionalidade moderna baseada na ideia de domínio da natureza.

A decisão posterior de cercar a instalação (com arame farpado) para protegê-la do gado reforça ainda mais essa lógica. A paisagem deixa de ser espaço de convivência para tornar-se ambiente controlado, cuidadosamente regulado para assegurar a sobrevivência do projeto artístico conforme concebido originalmente. Em vez de negociar continuamente com o ambiente, a obra procura estabilizar as condições necessárias para sua permanência.

Não se trata, evidentemente, de desqualificar a potência estética de *Mesa*. Sua relevância para a arte contemporânea permanece inquestionável. O que interessa aqui é compreender que sua relação com a paisagem produz uma ecologia específica, centrada na permanência do objeto artístico. A natureza participa da obra, mas não compartilha sua autoria. O território acolhe a escultura, mas dificilmente redefine seus fundamentos conceituais.

Pode-se denominar essa configuração de **ecologia da intervenção**. Nela, as relações ecológicas organizam-se em torno da centralidade da obra, enquanto os demais elementos — árvores, solo, clima, tempo e território — aparecem como componentes necessários para sua realização, mas não como agentes

igualmente produtores de sentido. O pertencimento produzido por essa prática concentra-se na permanência do objeto artístico, preservando a distinção entre obra e paisagem.

Piatan Lube e as ecologias do pertencimento

Se *Mesa* evidencia uma ecologia organizada pela autonomia da obra, *Entre Saudades e Guerrilhas*, desenvolvido por Piatan Lube durante residência artística em Viana (ES), aponta para uma direção praticamente oposta. Desde sua origem, o projeto não se estrutura como intervenção sobre a paisagem, mas como investigação das relações afetivas, históricas e ambientais que constituem aquele território. Buscava-se construir uma pequena mata por reflorestamento controlado em uma área degradada para pastagem animal.



Entre Saudades e Guerrilhas (2012) Projeto digital da intervenção ambiental inicial

Inicialmente concebido para monumentalizar a palavra “SAUDADE” em uma encosta por meio do plantio de milhares de árvores nativas, o projeto sofreu uma interrupção decisiva quando o proprietário da área recusou a realização da intervenção. Sob uma lógica tradicional, esse acontecimento significaria o fracasso da obra. Entretanto, foi precisamente essa impossibilidade que permitiu seu verdadeiro nascimento.

Ao invés de simplesmente transferir a proposta para outro local, o artista foi “acolhido” pelos moradores; ele e comunidade passaram a reconstruir os sentidos do trabalho. Tomados a proposição geradora da intervenção, preservar a memória e recompor parte do meio ambiente, juntos, acionaram as lembranças dos moradores, suas narrativas sobre antigas nascentes desaparecidas, seus conhecimentos acerca das transformações ambientais e suas expectativas em relação ao futuro do município, converteram-se no próprio material da criação do novo objeto estético em construção.

A obra deixou de perseguir uma forma previamente determinada para assumir a forma do processo.

Essa transformação constitui o ponto de inflexão entre os dois paradigmas discutidos neste artigo. Em Piatan Lube, o território não funciona como suporte para a obra; torna-se seu coautor. As nascentes, a vegetação, os moradores, os técnicos, os estudantes, as instituições públicas e as memórias locais passam a integrar uma única rede de produção estética.

Sob essa perspectiva, a autoria dissolve-se em favor de um sistema colaborativo de relações. O artista deixa de ocupar a posição de sujeito que intervém sobre a natureza para tornar-se mediador entre diferentes saberes, temporalidades e formas de habitar o território. Sua função aproxima-se daquilo que Joseph Beuys denominou *escultura social*: uma prática em que a criação artística coincide com a reorganização das relações entre pessoas, instituições e ambientes.

As Ecologias do Pertencimento tornam-se aqui plenamente visíveis. O plantio das árvores, a recuperação das nascentes, os encontros comunitários, a documentação audiovisual, o cuidado continuado das mudas e a reconstrução da memória coletiva não representam etapas preparatórias da obra; constituem a própria obra. Sua materialidade distribui-se entre processos ecológicos, relações sociais e experiências sensíveis compartilhadas.

Ao contrário do objeto escultórico tradicional, essa produção permanece inacabada. Sua continuidade depende precisamente da permanência das relações que a sustentam. Cada árvore que cresce, cada nascente recuperada, cada novo morador que passa a cuidar daquele ambiente prolonga o processo artístico. A obra transforma-se em paisagem porque deixa de possuir fronteiras claramente delimitadas.

Nesse sentido, Piatan Lube propõe algo que ultrapassa a arte ambiental ou a intervenção ecológica. Sua produção aproxima-se daquilo que Tim Ingold denomina um modo de habitar, no qual criar significa acompanhar os fluxos da vida em vez de impor-lhes uma forma exterior. Também dialoga com Félix Guattari ao integrar inseparavelmente ecologia ambiental, ecologia social e ecologia da subjetividade. A pertença deixa de constituir um sentimento individual para tornar-se uma prática coletiva de cuidado.

As *Ecologias do Pertencimento* manifestam-se, portanto, quando arte, natureza e comunidade deixam de ocupar posições hierárquicas e passam a constituir uma rede de corresponsabilidades. A paisagem deixa de ser contemplada para ser continuamente produzida. O território deixa de representar um cenário para converter-se em sujeito do processo artístico. A obra deixa de existir como monumento para tornar-se uma prática permanente de reconstrução da vida comum.

3. Habitar a paisagem: arte pública como prática ecológica do pertencimento

A análise das experiências de Nelson Felix e Piatan Lube evidencia que o debate sobre arte pública em espaços de natureza ultrapassa questões relativas à localização das obras ou às suas soluções formais. O que está em jogo é a maneira como diferentes projetos compreendem as relações entre criação artística, território e vida. Mais do que produzir objetos destinados ao espaço público, essas práticas produzem modos distintos de habitar a paisagem.

Ao longo deste artigo procurou-se demonstrar que a paisagem não constitui uma realidade previamente dada sobre a qual a arte intervém. Ela é continuamente produzida pelas relações que articulam memória, cultura, natureza e experiência. Nesse sentido, a arte pública deixa de representar um elemento acrescido ao território para tornar-se uma prática de produção territorial, capaz de reorganizar simultaneamente percepções, vínculos sociais e processos ecológicos.

Essa perspectiva permite compreender que as diferenças observadas entre os projetos analisados não decorrem apenas de opções estéticas, mas de distintas concepções acerca do próprio papel da arte na contemporaneidade. Em *Mesa*, a potência da obra reside na afirmação de uma estrutura escultórica cuja temporalidade é cuidadosamente projetada pelo artista. Ainda que dialogue com os processos naturais, sua organização permanece centrada na permanência do objeto e na condução autoral da experiência estética. A paisagem constitui a condição física da obra, mas dificilmente altera sua estrutura conceitual. Em *Entre Saudades e Guerrilhas*, ao contrário, a obra não antecede o território. Ela emerge das relações estabelecidas entre comunidade, ambiente e memória.

O episódio da impossibilidade de implantação do projeto inicial, comum nas duas proposições poéticas, revela precisamente a diferença epistemológica das obras. Enquanto uma concepção interventiva tende a preservar a autonomia da obra deslocando-a para outro lugar, o outro trabalho permite que o próprio território transforme radicalmente sua configuração. A negativa do proprietário não representa o fracasso

do projeto; converte-se em acontecimento fundador de uma nova proposição estética construída coletivamente.

É justamente nesse deslocamento que se manifesta aquilo que denominamos *Ecologias do Pertencimento*.

Propõe-se compreender as *Ecologias do Pertencimento* como sistemas relacionais nos quais a criação artística resulta da coprodução entre sujeitos humanos, ambientes naturais, memórias coletivas e temporalidades ecológicas. Diferentemente das abordagens que compreendem a natureza como suporte da obra ou recurso plástico disponível à ação do artista, as *Ecologias do Pertencimento* entendem que o processo criativo distribui sua autoria entre múltiplos agentes, humanos e não humanos, cujas interações tornam-se a própria materialidade da obra.

Nessa perspectiva, o pertencimento deixa de constituir apenas um vínculo afetivo entre indivíduo e lugar, conforme tradicionalmente sugerido pela ideia de topofilia. Ele passa a designar uma condição ecológica de corresponsabilidade. Pertencer significa participar dos processos de manutenção, transformação e continuidade da vida compartilhada em determinado território. Trata-se menos de ocupar um espaço do que de cuidar das relações que tornam esse espaço habitável.

Essa ampliação do conceito permite aproximar diferentes tradições teóricas que, embora desenvolvidas em campos distintos, convergem para uma compreensão relacional da paisagem. Em Yi-Fu Tuan, o pertencimento nasce da experiência sensível do lugar; em Milton Santos, a paisagem constitui uma produção histórica inseparável das práticas sociais; em Javier Maderuelo, ela resulta da intencionalidade cultural do olhar; em Joseph Beuys, a criação artística torna-se transformação social; em Tim Ingold, habitar significa participar dos fluxos que constituem o ambiente; e, em Félix Guattari, as ecologias ambiental, social e mental revelam-se inseparáveis.

As *Ecologias do Pertencimento* procuram reunir essas contribuições sob uma perspectiva estética, compreendendo a arte pública como prática de mediação entre essas diferentes dimensões da experiência. A obra deixa de produzir apenas significados para produzir condições de convivência. Sua permanência deixa de depender exclusivamente da conservação material do objeto e passa a ser sustentada pela continuidade das relações que ela é capaz de instaurar.

Essa mudança possui implicações importantes para o próprio conceito de arte pública. Tradicionalmente associada à monumentalidade, à permanência física e à representação simbólica do poder, a obra pública contemporânea tende progressivamente a deslocar-se para práticas colaborativas, processuais e ambientalmente situadas. O monumento cede lugar ao processo; a contemplação abre espaço para a participação; a autoria individual transforma-se em autoria distribuída; a estabilidade formal converte-se em transformação contínua.

Sob esse ponto de vista, a paisagem deixa de ser cenário para tornar-se método.

Não se trata apenas de produzir obras inseridas na natureza, mas de produzir formas de conhecimento que emergem do diálogo permanente com os ecossistemas e com as comunidades que os habitam. A prática artística aproxima-se, assim, das ações de restauração ambiental, da educação, da mediação cultural e da construção de políticas de cuidado. A estética deixa de operar exclusivamente no campo da representação para atuar diretamente na reorganização das relações entre sociedade e ambiente.

Essa perspectiva parece particularmente relevante diante das transformações ambientais que caracterizam o presente. Em um contexto marcado pelas crises climáticas, pela perda acelerada da biodiversidade e pela crescente ruptura entre sociedade e natureza, a arte pública pode desempenhar um papel decisivo ao reconstruir vínculos de pertencimento capazes de reaproximar comunidades de seus territórios. Não

porque produza soluções técnicas para tais problemas, mas porque amplia a capacidade coletiva de perceber, sentir e cuidar das paisagens que sustentam a vida.

As *Ecologias do Pertencimento* configuram, portanto, menos um modelo artístico do que uma ética da criação. Elas deslocam o foco da obra acabada para os processos que a tornam possível; substituem a lógica da intervenção pela lógica da mediação; compreendem o artista menos como autor de formas e mais como articulador de relações. A arte pública deixa de ocupar o espaço para aprender a habitá-lo.

Talvez seja justamente essa a principal contribuição que a experiência do meio rural oferece às discussões contemporâneas sobre arte pública. Distante da velocidade dos grandes centros urbanos, o campo torna visíveis temporalidades longas, dependências ecológicas e formas comunitárias de existência frequentemente invisibilizadas pela cultura metropolitana. Não se trata de idealizar a ruralidade, mas de reconhecer que nela persistem experiências capazes de recolocar em evidência aquilo que a modernidade frequentemente relegou ao segundo plano: a interdependência entre seres humanos, natureza e memória.

Ao final, compreende-se que a paisagem não é aquilo que permanece depois da obra. Em muitas situações, a paisagem é a própria obra quando esta se realiza como experiência compartilhada de pertencimento. A arte pública deixa, então, de acrescentar objetos ao mundo para participar da contínua produção de mundos habitáveis. É nesse horizonte que as *Ecologias do Pertencimento* podem ser entendidas como uma chave conceitual para pensar práticas artísticas comprometidas não apenas com a transformação estética dos lugares, mas, sobretudo, com a reconstrução das relações ecológicas, culturais e afetivas que tornam possível a vida comum.

Referências

- BERLEANT, Arnold. *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BEUYS, Joseph. *What is Art?* Edited by Volker Harlan. Forest Row: Clairview Books, 2004.
- CIRILLO, Aparecido José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *Outro ponto de vista: ações colaborativas e processos de criação*. Vitória: UFES/PROEX, 2015.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 21. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MADERUELO, Javier (org.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique, 2001.
- MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual: uma abordagem a partir da Geografia Cultural*. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.





Samuel Rama, *Jangada #1*, 2025, Desenho em papel de algodão, 140 × 95 cm.



Samuel Rama, *Jangada #2*, 2025, Desenho em papel de algodão, 140 × 95 cm.



Samuel Rama, *Jangada #3*, 2025, Desenho em papel de algodão, 140 × 95 cm.

Declaração autoral:

Pressão, Temperatura e Gratidão

Uma série de desenhos que se inspiram no ritmo caligráfico do desenho, que é o gêmeo entre a escrita e o pensamento. Desenho detalhado ou escrita que procura destilar a busca pela ideia da árvore, de cada árvore individual. Muitas árvores, a floresta, sintoma da perda, mas simultaneamente o impulso de plantar que o desenho procura seguir, talvez guiado pelas palavras de Jean Giono, ou pelas memórias de infância de acompanhar o meu avô, carpinteiro de profissão, enquanto ele costumava plantar as suas florestas, o homem que plantava árvores. Descobrindo a essência da natureza!

Os desenhos são sempre feitos do centro para fora; não há hierarquia nem sequência definida. Cada árvore, ao cair sobre o suporte, apaga a anterior, fossiliza o espaço, torna-se eterna como uma rocha e dissolve-se como um corpo ou fogo. O que cada desenho é resulta de ciclos de configuração e deformação, inscrição e apagamento.

A atenção ao detalhe é tão obsessiva que, durante o trabalho, a direção do movimento do desenho tem como centro magnético a mais minúscula partícula de pó sépia, carvão ou grafite.

Neste grau de movimento da imaginação material, na busca do desenho, a luz é de grande interesse. Se tenho uma superfície fortemente marcada por linhas sucessivas, quanto mais a marco, menos o branco original da folha de papel permanece visível, e assim mais essa sensação de penetrabilidade é animada pela luz como densidade.

Sinto-me inspirado pela densidade atmosférica encontrada nos filmes de Andrei Tarkovsky, e pelo legado dos muitos desenhos dos séculos XV, XVII e XVIII, que vi em coleções de museus.

Observo frequentemente certas gravuras holandesas do século XVII de perto e longamente, tentando adivinhar os gestos impulsivos e rápidos com que eram geralmente feitas, usando uma ponta muito fina, deslizando sobre uma placa metálica previamente revestida com cera fumada.

Estes desenhos são manchas, são paisagens verticais, talvez imbuídas da ideia da ‘paisagem do mundo’ pioneira por Joachim Patinir ou Pieter Bruegel, o Velho. São uma busca pela temporalidade.

Talvez procurem o impossível; o desenho da árvore em composições paisagísticas sempre serviu para empurrar o espaço para o fundo. Mas desenhar, numa sucessão caligráfica e obsessiva, todas as árvores possíveis – aquelas evocadas, as vistas, as inventadas, aquelas que agora são mero gesto. Surge um conflito no desenho entre superfície e profundidade.

Será esta uma forma de dar forma à ligação entre os mundos exterior e interior? O interior do corpo pode ser um gêmeo dos ramos do mundo exterior, um lugar onde se pode entrar através da imaginação ardente de desejo. O macro e o micro.

Samuel Rama

Ainda há uma mangueira no quintal da minha infância

Daniela Brasil

Há uma mangueira no quintal da minha infância.

Ainda existe algures dentro de mim.

De vez em quando, floresce nos meus sonhos. Por vezes volta como o sabor do *manga-rosa* – limpo, perfumado – a fruta madura que alcançámos depois de uma pequena expedição ao dossel. Durante o recreio, subíamos até aquele canto escondido para apanhar a manga mais bonita e deliciosa: aquela que cora lentamente do amarelo para o rosa, – aquela que amadurece como o nascer do sol.

Aquelas manhãs quentes e húmidas convidavam-nos para um mundo de sombra e folhas. O recreio da escola era maioritariamente de betão, amolecido por uma ampla mancha de areia no meio. Daquele chão arenoso, a nossa mangueira erguia-se exuberante, dominando o recreio com a sua generosa copa. Um mundo só dela. Um refúgio. Uma aventura.

Para além do muro da escola estendia-se o Rio de Janeiro, suspenso entre a Mata Atlântica e o asfalto, as águas turvas do rio Maracanã, o *bem-te-vis* e aqueles que te tinham “visto bem”. Os autocarros a tilintar, as cigarras invisíveis e o murmúrio que subia de cada esquina, coexistiam todos dentro daquele emaranhado tropical. Na altura, não sabia que as mangueiras (ou como os cientistas lhes chamam, *Mangifera indica*) tinham vindo de longe, atravessando oceanos e impérios, trazidas da Ásia pelas rotas do colonialismo. Para mim, ela era tão carioca como as colinas depois da chuva, tão inevitável quanto o cheiro salgado que por vezes chegava com o vento. Talvez porque as cidades também são feitas de enxertos, de sementes em movimento, de encontros improváveis que acabam por criar raízes.

O que resta é a mordida numa manga ainda quente do sol, apanhada à pressa antes que alguém pudesse dizer que ainda não estava madura. As fibras entre os meus dentes, o sumo a escorrer pelos meus pulsos, o perfume espesso a agarrar-se à minha pele. E então, sem aviso, tudo regressa. Não a memória ordenada dos factos, mas aquela memória proustiana – aquela nas dobras dos sentidos. O corpo lembra-se antes das palavras. A língua redescobre uma doçura esquecida, e de repente a cor calma do dossel regressa, a luz dourada a filtrar-se pelas folhas, o zumbido dos meus amigos da escola a fingir ser abelhas. As crianças reaparecem, Luis, Marcela, Danielle, Guiga, Guga e Maringá, todas suspensas sobre o mundo, convencidas de que a floresta começou mesmo ali.

Talvez tenha sido.

Talvez toda a infância precise de uma árvore para ensinar que existe um tempo diferente do relógio – um tempo mais profundo, um tempo vegetal, feito de luz filtrada, de espera, de subir para o desconhecido e perder-se, e, antes de tudo, um tempo de abundância.

Gostava de poder escrever-te uma carta, minha querida professora da Manga Tree.

Hoje, vejo-te como um dos meus professores mais importantes – não humano, mas um bom amigo, ainda assim. Eras a Manga a crescer de um pedaço de areia entre as duas casas que abrigavam a nossa pequena escola primária. A escola chamava-se *Vivendo e Aprendendo – Viver e Aprender*. Que nome apropriado. Foi exatamente isso que fizemos.

Olhando para trás, reconheço o privilégio de ter sido enviado para um lugar de aprendizagem tão aberto e experimental. Vagueámos pela cidade, aprendendo onde quer que a vida se desenrolasse. Os nossos professores humanos eram menos instrutores do que facilitadores, guiando suavemente a nossa curiosidade. Agora, ao regressar aos momentos que passámos juntos, sob e dentro do teu dossel, percebo o quanto aprendi quando nada era ensinado. Durante o recreio, quando nenhuma atividade estava planeada, quando ninguém esperava nada de nós, simplesmente ficava contigo. E, talvez, essa tenha sido uma das minhas lições mais profundas.

Talvez seja uma memória reinventada. Esses foram os anos de 1982, 83, 84, 85, e o Brasil ainda vivia sob uma ditadura militar em declínio. Foram anos de fermentação. E eu era uma criança feliz, a crescer, a viver e a aprender com a tua suave firmeza.

Talvez estivesse a aprender nas pausas.

Ou no silêncio.

Alguns anos depois, comecei a perceber o que a ditadura realmente significava. Aos treze anos, juntei-me ao movimento pela democratização através da associação de estudantes da minha nova escola. Essa escola, aliás, não tinha árvores – apenas betão e o zumbido das salas de aula climatizadas. Ainda me lembro da minha adorada professora de história, Ana Lúcia Iorio, que trouxe Luís Carlos Prestes para nos falar ali, no meio daquele pátio de betão.

Mas essa é outra história.

Agora deixa-me tentar escrever-te uma carta.

Uma carta de amor para ti, querida Mangueira

Graz-Wörthersee, junho-julho de 2026.

*

Porque é que anseio por ti?

Quem é que anseia por quem?

Gostava de poder aprender a crescer

Do jeito que tu fazes.

Para cima e para baixo,

para fora e para dentro.

Para me enraizar e alcançar o céu.

Dançar com o vento e chorar com a chuva.

Para expandir e recuar a cada estação,

Sem fingir que está tudo bem.

Sem fingir que não preciso de parar.

Sim, um descanso longo.

**

Gostava que o meu corpo soubesse mais sobre fotossíntese.

Para transformar a luz do sol em respiração.

Para me abrir ao calor.

e ser inteiro, mesmo em pedaços.

Verde e vivo, mas também seco, cinzento e a cair.

Gostava de poder aprender contigo

Deixar o tempo arrancar-me as pétalas e as folhas

espalha-me pelo chão

até me tornar parte dela.

Gostava de poder aprender a crescer
Do jeito que tu fazes.
Para cima e para baixo,
para fora e para dentro.

Crescer sem a violência de uma linha reta.
Sem a ilusão de que viver significa avançar.
Crescer como alguém que ouve.
Como alguém que sabe de todas as alturas
depende de uma profundidade igual.

Para me enraizar e alcançar o céu.
Afundar-se na terra para tomar banho nas nuvens.

Sabes esperar.

Sabes que o tempo não é uma escada
mas uma espiral.
Esse regresso não é falhanço, mas um ciclo.
Esse recuo, também, é um gesto de crescimento.

Enquanto contamos os dias,
Conta a chuva.
Embora medimos a produtividade,
Medes luz, humidade, silêncio.

****/

Gostava que o meu corpo soubesse mais sobre fotossíntese.

Para transformar a luz do sol em ar.
Receber luz como prática diária.
Para produzir oxigénio para quem pudesse precisar.

Para se tornar abrigo.

****//

Não finges.

Não finges ficar para sempre verde,
muito menos para sempre em flor.
Quando chega a hora, folhas, flores e frutos caem.
Eles não negociam com a época.
Não insistem em permanecer iguais.

Há uma honestidade radical em saber como deixar ir.
Uma recusa suave em cumprir a permanência.

Também estou a aprender isso aos poucos.

Não para esconder as minhas estações secas ou os meus invernos.
Acolher o movimento sem o confundir com ameaça.
Dobrar sem partir.
Para balançar quando a tempestade chegar,
Sem confundir flexibilidade com fraqueza.

Para receber a chuva na sua totalidade,
sem me proteger de ficar molhado.
Para deixar a água correr pelos ramos da memória
e encontrar os lugares dentro de mim que secaram.

Para expandir e recuar a cada estação
sem fingir que está tudo bem.
Uma pausa em que ninguém me pede flores
quando o meu único trabalho é simplesmente sobreviver.
Uma longa pausa.

Profundo.

**** / / /

Porque é que anseio por ti?
Quem é que anseia por quem?

Escuro como a terra onde as raízes conversam.
Porque as raízes conversam.
Talvez através de fungos. Talvez pela memória.
Talvez através de algo que não precise de ser nomeado.
Debaixo da terra há uma inteligência
isso não pode caber na pressa humana.

Uma inteligência profunda de escuta e reciprocidade.
Nenhuma árvore cresce sozinha. E nós também não.

**** / / / /

Gostava de poder aprender contigo
Como confiar no invisível.

Só recentemente percebi
o que me tens ensinado o tempo todo.
Os anciãos dizem que cada folha carrega o seu próprio *machado*,
uma palavra própria.

Nunca explicaste o invisível.

Simplesmente viveste isso.

As tuas folhas sabiam. As tuas raízes sabiam.
A terra debaixo de ti sabia.

**** / / / / °

E finalmente, compreendi o teu segredo mais antigo:
Nada acaba quando cai.

A folha alimenta o solo.
O solo nutre as raízes.
As raízes seguram o tronco.
O tronco levanta os ramos.
Os ramos acolhem novas folhas.

A vida continua.

Não apesar da queda,

mas por causa disso.

**** // // °°

Porque é que anseio por ti?

Quem é que anseia por quem?

Que força é esta que me continua a atrair de volta?

Talvez não seja eu quem anseia por ti.

Talvez seja a criança que fui, ainda sentada à tua sombra.

Talvez eu não esteja a voltar para ti de todo.

Talvez esteja a regressar aos lugares que plantaste dentro de mim.

**** // // °°°

Obrigado por me sussurrares tudo isto antes de eu saber que estava a ouvir

SPHERA INTERIOR
MENTE



DENTRO COMO FORA



Witold Riedel, *Contemplações sobre um universo húmido 1 & 2*, 2026, argila portuguesa, 21 x 21 x 12cm

Ficha Técnica:

Autor: Witold Riedel (*1969)

“Contemplações sobre um universo húmido 1 & 2”

As dimensões variam consoante a instalação, mas geralmente são
21x21x12cm (12x07x13cm & 21x12x9cm)

Cerâmica em pedra esculpida manualmente, usando argila portuguesa, vidrada e cozida várias vezes.

A descoberta do inconsciente e o *pathos* criativo

Reflexões sobre a *dialéctica da solidão*

O Diabo é um efeito reflexivo: nasce quando qualquer coisa que já é ego tem de voltar a ser *Id*.

Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Clínica*, p.459.

Vamos propor que a construção da modernidade lançou uma nova transcendência, não para o exterior de mim, a que tenho de aceder por elevação do meu espírito, mas para o meu interior profundo, como um abismo que não alcanço com a minha consciência. Ela emerge como uma subjectividade que me é estranha, que parece ter origens da tentação do Diabo, como um *Id* pérfido e malicioso: que este «*Id*» mau possa ser também um para-si, eis o verdadeiro escândalo metafísico que se discute desde o fim da Idade Média sob a forma de inúmeras análises do Diabo»⁷⁸. É como o Mefistófeles de Fausto, uma personalização do Mal que arranca a moral do conforto metafísico para entrar em jogo com o sujeito para lhe perturbar a descoberta de Si, no seio do seu próprio antropocentrismo para aí, nessa aventura, se perder.

No avanço iluminista para a luz, que era projecto e caminho, é o mundo em-si que ganha tanta opacidade como o próprio sujeito a Si, num ego que perde unidade e se estilhaça, mas agonisticamente, perante as trevas que passam a fazer parte dele, não como uma possessão do Diabo, mas como recalcamientos de um complexo de Fausto.

Peter Sloterdijk afirma que a ilusão de transparência da autoconsciência humana começa a ser destruída pelo menos no século XVII: «Na lucidez magnética, exprime-se uma zona do saber que permanece inacessível à consciência d superfície. (...). Essa coisa segue a consciência como uma sombra ou como um sócia que nunca aceita encontrar-se com o primeiro eu. Mas segue-o sem cessar sem dizer o seu nome»⁷⁹.

«Mas o iluminismo está é insatisfeito», afirma o mesmo Peter Sloterdijk⁸⁰. Por outro lado, podemos antes considerar que era fatal que o iluminismo fosse um projecto malogrado ao começar a conhecer o próprio homem, porque este inevitavelmente falharia e não há iluminismo sem ele. Ele nos próprios pé nesse caminho, sobretudo com as duas perdas de inocência da Razão, entre Schopenhauer e Marx, ou entre o princípio do *Id* (do inconsciente), interior e profundo, e o princípio do real, da história e da luta de classes. O ego não pode ser plenamente puro e livre.

É a primeira que nos vai aqui interessar. O Iluminismo esclarecido e iluminado descobria um Iluminismo psicológico que é um Iluminismo imperfeito, em que a razão se confrontava com as trevas das quais não se despegava porque estavam agregadas à própria descoberta de Si. Mas o que era um rasto do maligno, uma ameaça, emergência insondável para desafiar, como uma vertigem intrépida, o sujeito moderno. Descobrir o Homem na recente invenção de Si, era mergulhá-lo nessa estranha guisa de espiritualidade do avesso que, em vez de subir aos céus, descia aos infernos como Orfeu – que sabemos que não pode voltar a olhar a sua amada, porque o que se encontra nessa imersão não tem regresso à luz. E essa é a profunda universalidade que lhe podemos desencantar. Se as luzes eram o que me separava do mundo, as trevas eram o que me voltava a fundir nele.

Vamos propor esta viagem em três momentos: 1) a descoberta do Homem individual no Iluminismo enquanto *viragem subjectiva* (e *receptiva* na arte); 2) o estilhaçamento do sujeito em várias camadas onde se cotejava com o seu inconsciente como abismo opaco (*Id*); 3) e a sequente aventura cultural e artística nesse abismo, onde perdia a sua individuação (*ego*) para daí ecoar uma profunda expressão colectiva.

⁷⁸ Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Clínica*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011, p.454.

⁷⁹ *Ibidem*, p.83.

⁸⁰ *Ibidem*, p.132.

Viragem subjectiva e receptiva

« (...) producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés (...) les idées que l'un et l'autre se font de l'ouvrage sont incompatibles »

Paul Valéry⁸¹

Consideramos estruturante, uma espécie mudança de paradigma que nos permite perspectivas a genealogia da Estética da Era Contemporânea, o que chamamos de viagem subjectiva e perceptiva da estética do século XVIII. No entrelaçado de deslocações históricas que se substanciaram a partir desse século interessa-nos, em modo preambular sublinhar algumas no campo das artes, que para nós se implicam: a) uma *viragem subjectiva*, seja na relação do autor com a produção, seja numa de relação com a valorização da recepção, c) uma *autonomia da esfera artística* b) e a passagem da *autoridade (e a predominância dos discursos) da produção para a recepção*.

Consideramos ainda que estas alterações, articulando múltiplos processos de transformação sócio-cultural, estruturam uma passagem que consideramos determinante: de um tempo das «Belas-Artes» para um tempo da «Arte». Enquanto charneira, esta mudança de paradigma sublinha a questão da *autonomia da esfera artística*⁸², ou a constituição um «mundo da arte»⁸³, «campo da arte»⁸⁴ ou um «sistema da arte». Como diz Michel Guérin, o regime de autonomia é inseparável do destino da arte moderna⁸⁵, lançando essa articulação que se pode sintetizar na seguinte sequência: autonomia da esfera da arte, depois do médium da arte, depois de «arte» enquanto dimensão institucional.

As Academias de Belas-Artes, nascidas da *cultura do palácio*, entraram em prejuízo a partir do próprio sucesso dos seus *Salons*, instrumento expositivo com que se afirmaram no espaço público uma autoridade para além da formação e da produção do artista: o «*Grand goût*» do *Salon*, antes garantido na produção, vai confrontar-se com os pequenos gostos da esfera pública: avançam o liberalismo (social, mas também económico) e a subjectividade (individual). O *Salon* nascia dentro do palácio das Belas-Artes, mas a sua discussão passava para fora. Ao longo dos séculos XVIII e parte de XIX um lugar da formação social dos gostos por determinação da qualidade das obras dos artistas que formava. Mas ao disporem esse lugar expositivo, abriram uma dinâmica receptiva e pública, que experienciava o processo de viragem subjectiva enquanto deslocava a autoridade da arte dos lugares institucionais de produção de obras para novas instituições de exposição e consagração das obras já concebidas, portanto, da recepção.

Da autoridade prévia do valor das obras nas instituições de produção artística, passava-se ao julgamento das obras noutra dimensão institucional da arte centrada nos lugares de exibição e recepção. Esta é uma primeira e decisiva viragem subjectiva: a que se afirma na valorização dos gostos em âmbito receptivo. Como sublinha Michel Guérin, trata-se de uma passagem entre retórica clássica e idade da estética, ou entre a idade do Belo e a época do Gosto⁸⁶. Era o predicado da *experiência estética* que se vinculava ao prazer do *sujeito*. O foco passava a ser o efeito da obra no sujeito. Já não a obra como mediação de um Belo ideal

⁸¹ Paul Valéry, apud Michel Guérin, *Les Temps de L'Art. Anthropologie de la création des Modernes*, Paris: Actes Sud Éditions, 2018, p.227.

⁸² Para síntese desta histórica da «consolidação institucional de sistema», cf. José Jimenez, *Teoría del arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, pp.92-103.

⁸³ Cf. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris: Éditions Gallimard, 2006.

⁸⁴ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, 1998; Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris: Éditions du Seuil, 2001.

⁸⁵ Michel Guérin, *Nihilisme Et Modernité. : Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p.196.

⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p.13-14.

(e de foro metafísico), mas o efeito estético no sujeito que deve ser estimulado a partir da própria obra⁸⁷. Há outra razão da obra, outro lugar do sujeito e outra valorização da circunstância temporal da recepção que se consolidavam.

Inscrita estava outra deslocação. A dos centros artísticos de Florença-Roma-Itália, lugar de fundação das Belas-Artes, para o lugar do nascimento do *Salon*, exposição pública da Academia: Paris. David é para nós paradigma dessa mudança, entre a velha autoridade da produção e a nova da recepção: o *Juramento dos Horácios*, que tinha aparecido no teatro tendo Diderot considerado um bom *tema* para a pintura⁸⁸, é pintado em Roma (1794) mas exposto em Paris, no *Salon* de 1785 – e, enquanto primeiro pilar da dialética dos *ismos* da aventura da arte moderna era também o primeiro *ismo* nascido em consciência histórica de si: o Neoclassicismo. Contra esta surgia pouco depois o Romantismo. Começava a dialética dos «ismos», dinâmica própria a esta esfera pública de recepção.

Também mudava o protagonismo dos discursos no campo das artes. Esvazia-se o discurso da tratadística, com as suas regras que procuravam orientar a boa produção da obra. A tratadística era um discurso que incorporava dimensões de exigência em função de um *saber fazer*. Por outro lado, emergia algo que escapava aos domínios das academias e dos ateliês. Nesse século XVIII, já Diderot criticava o artifício das poses da pintura académica defendendo a necessidade de outro deslumbramento e captação dos gestos naturais⁸⁹. A arte emancipa-se da autoridade de legitimação na produção, portanto, de um poder de consagração nas mãos dos mestres produtores, portanto, dos artistas (em relação com o poder mecenático das encomendas), para se expor a outro crivo público emergente com dinâmicas e agentes novos. Abre-se outra brecha entre produção e recepção.

Assim, a crise do Belo (orientado por um Ideal⁹⁰) é também a primeira da obra de arte: se na Época Moderna, no que chamamos tempo das Belas-Artes, era o objecto bem feito, a obra no qual participava o belo, que justifica a arte, com a viragem do século XVIII a obra ia lançar-se cada vez mais nas decisões, julgamentos e efeitos da recepção pública. Começa a perder-se a garantia da habilidade de quem faz, para a obra se lançar no jogo de um sistema da arte. Do conceito de «Belo», que orientava a razão artística enraizadas nas obras, sendo estas a justificar a arte, passava-se ao de «Arte» enquanto sistema judicativo onde se discute *em* recepção a qualidade da obra.

«Com efeito a obra de arte é uma realidade, ao passo que a arte é um conceito. O conceito é de facto fundado na definição da obra. Ele encoraja-nos a pensar a obra não como obra de um *artista*, mas como obra de *arte*»⁹¹

Afirmava-se o polo da recepção como nova jurisdição do valor da arte. Michel Guérin cita Paul Valéry: «(...) si le producteur fait de l'art une machine à produire des effets, le consommateur, lui, est « un producteur de valeur » (Paul Valéry)⁹²». Descentrar da produção da obra é também dizer que já não se trata de legitimar a obra a partir de algo que está *artisticamente bem feito*, mas do seu *efeito estético*. Poderíamos falar de outro controlo do imaginário comum, numa espécie de «économie du visible» como

⁸⁷ «La experiencia estética no trata a la estatua religiosa y a la pintura que está en el altar como factor de mediación». Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, p.19.

⁸⁸ O tema foi tratado por Corneille, peça a cuja representação David assistiu. Diderot elogiou a dignidade do tema. O próprio David afirmaria sobre o quadro: «Si c'est à Corneille que je dois mon sujet, c'est à Poussin que je dois mon tableau.». Cf. Jean-Jacques Lévêque, *La vie et l'œuvre de Jacques-Louis David*, Paris: ACR Editions Internationale, 1989, p.74-80.

⁸⁹ Cf. Denis Diderot, *Salons* (Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon), Éditions Gallimard, 2008, pp.173-175.

⁹⁰ Cf. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris: Éditions Gallimard, 1984.

⁹¹ Hans Belting, *L'Histoire de l'Art est-elle Finie?*, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1989, p.85.

⁹² Paul Valéry, apud Michel Guérin, *Les Temps de L'Art. Anthropologie de la création des Modernes*, Paris: Actes Sud Éditions, 2018, p.227.

«choix politique», uma «économie» dans «le commerce des regards», usando feliz expressão de Marie-José Mondzain⁹³. Podemos então dizer que o liberalismo social e económico lançado no século XVIII era também o liberalismo dos olhares, alterando esse «commerce des regards» com as possibilidades da *viragem subjectiva* na arte.

Neste paradigma, podemos dizer que a arte deixava de se sustentar ontologicamente na obra – ou o ser «arte» justificado a partir da entidade da «obra». Era destituída a anterior autoridade do Belo, relativizado por descentramento ou transbordamento⁹⁴. A obra já não transportava «em si» uma boa execução (produção) que nela se manifestava garantido *ser belas-artes*, expondo-se (recepção) num campo com outras tensões e dinâmicas para ser julgada (e discutida). Este não é um espaço de regras nem de garantias, mas de discussão. Eram outros os efeitos e impactos da obra nesta nova dinâmica liberal e pública – já não a blasfémia, mas o escândalo; já não a recusa da encomenda, mas a recusa de entrada no *Salon* ou o seu julgamento... ou seja, a crítica.

Emergia o «espectador crítico e criativo» sintetizado por José Jiménez⁹⁵. E podíamos falar das vias da estética da recepção (afamada por Jauss, mas que já era questão de grandes autores da primeira Escola de Frankfurt, ou mesmo na história da arte, como em Pierre Francastel), da obra aberta (Umberto Eco), entre outros da hermenêutica contemporânea, como Gadamer, ou as possibilidades de uma estética relacional, dos situacionistas a Nicolas Bourriaud. A obra escapa ao artista: Ela faz parte dessa subjectivação que acompanha a famosa «invenção do Homem» referida por Michel Foucault⁹⁶, onde se substituíu o «súbdito» da monarquia pelo «sujeito cidadão» da burguesia, processo paradoxal na Época Moderna, entre a sua afirmação como sujeito racional, um primeiro processo da viragem subjectiva que trazia consigo um poder de domínio, de legislador e mestre dos seus destinos, enquanto se descobria um segundo processo, o mergulho na sua subjectividade interior que era o estilçamento da unidade do primeiro⁹⁷: «Au moment où elle [œuvre d'art] est créée, elle se détache de son créateur»⁹⁸. O autor põe as cartas na mesa, mas já não é ele que joga⁹⁹.

Nesta encruzilhada não houve só uma alteração dos modelos de discursos, como a emergência de novos conceitos. Deve-se a este século a formulação da Estética, da História da Arte e da Crítica da arte, pelo menos nos seus moldes modernos. Nascia a Estética (Baumgarten), e já não a filosofia do belo, tal como nascia a crítica de arte (Saint-Yenne, Diderot) e a história da arte moderna (Winckelmann), que se substituíu ao elogio das vidas dos artistas enquanto cidadãos ilustres (o modelo de Vasari). Michel Guérin refere bem a relação da crítica de arte e o «*goût du public*» com marcas na literatura de romance, conectando que a época do *Salon* e da crítica de arte coincide com os grandes romances, com fama à escala europeia, e com «une autonomie de l'esthétique et d'une spécificité du jugement de goût indexé sur le plaisir, la liberté et l'imagination»¹⁰⁰. A desvalorização da tradicional autoridade do *Belo* valorizava os

⁹³ Cf. Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris: Éditions du Seuil, 2003,

⁹⁴ Simón Marchán Fiz propõe uma «desorganización» e um «desbordamiento de lo bello», sobretudo a partir das primeiras manifestações do Romantismo. Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid: Alianza Forma, 1987, p.243

⁹⁵ Através de autores como Duchamp, Gadamer, Jauss, Umberto Eco ou Jacques Derrida. Cf José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, p.226-231.

⁹⁶ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 1998, p.421.

⁹⁷ Cf. Hélène Védrine, *Le Sujet éclaté*, Librairie Générale Française, 2000.

⁹⁸ Bernard Berenson, *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, Paris: Éditions Albin Michel, 1953, p.28.

⁹⁹ Baseamo-nos em expressão que Peter Sloterdijk explora a partir de Adorno na *Minima Moralia* (aforismo 140: «Consequência»). Cf. Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011, p.461.

¹⁰⁰ Michel Guérin, *Les Temps de L'Art. Anthropologie de la création des Modernes*, Paris : Actes Sud Éditions, 2018, p.191-192.

efeitos na esfera da recepção: «A discussão sobre o belo desloca-se para a busca das regras para o produzir ou reconhecer na consideração dos seus efeitos que ele produz (...).¹⁰¹»

Sublinhamos três conceitos fundamentais, que se tornaram dominantes nas teorias artísticas a partir desse século XVIII e todos eles relevantes no processo de valorização da recepção enquanto *experiência estética*: o *Gosto*, o *Sublime* e o da própria *Estética*. Todos eles se colocam, com maior ou menor intensidade, mais no polo da recepção que no da produção. Tal como a *dimensão cultural* passava da igreja para o museu¹⁰², também a privatização da contemplação estética parecia passar para a relação «não só privada, mas interior, íntima»¹⁰³ com o objecto artístico. Mais que o entendimento da razão das formas para justificar a qualidade da obra, o que passava a dominar era o seu efeito no sujeito, permitindo que a arte se tornasse um modo de entendimento das paixões humanas¹⁰⁴. Da centralidade dos fundamentos na arte na obra passava-se a uma relação com o sujeito, passando a ser determinante os modos dessa relação que iam da apreensão sensorial e emocional ao juízo relativamente à obra, como uma «forma de racionalidade saída do sensível»¹⁰⁵. No fundo era uma valorização da experiência estética do sujeito e, consequentemente do juízo estético¹⁰⁶, que vinha relativizar o Belo. Por princípio, nenhum destes três conceitos pode funcionar *sem sujeito*, visto que a determinação da arte passava da presença do objecto para o seu *acordo* com o sujeito:

(...), a experiência estética é o local privilegiado onde esta hipotética igualdade de direitos, intuição e intenção é, de facto, insustentável; e na medida em que concordamos em conferir o estatuto de verdade onde a adequação entre aquilo a que se pretende e o que é dado como tal é alcançada, a obra na sua anamorfose, segundo a sua ascensão e forma, segundo se o movimento parece perpetuar-se de mim para a obra ou da obra para mim, é o quadro que compromete esta equação¹⁰⁷.

Estava inscrita uma guisa nas aventuras da Arte Moderna e das Vanguardas Artísticas. Ela será acompanhada de uma crise de critérios para a boa concepção da *obra de arte perfeita*, e consequentemente dos processos tradicionais de ensinar a *ser artista* (que tiveram que se reformular dos paradigmas das anteriores regras da tratadística e de princípios de boa execução: nem regras para seguir, nem mestres para imitar), como depois falência de definições para *o que é ou não arte* (uma sequente crise, agora criteriológica, da arte).

O abismo íntimo do Sujeito estilhaçado

... a vontade é a substância do Homem, o intelecto é-lhe o acidente
...

Schopenhauer, *O Mundo como vontade e como representação*

¹⁰¹ Umberto Eco (Dir.), *História da Beleza*, Lisboa: Difel, 2009, p.275.

¹⁰² Cf. Walter Benjamin «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.82.83.

¹⁰³ José Jimenez, *Teoría del arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, p.147.

¹⁰⁴ Cf. Fabienne Brugère, *Le goût. Art, passions et société*, Paris : PUF, 2000, p.11.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ A ideia de que a experiência é um estágio necessário e anterior ao juízo, sobretudo na plenitude consciente deste, era defendida por Michael J. Parsons, cuja teoria dos «cinco estádios do desenvolvimento estético» assentava numa interacção entre o meio da expressão e o efeito na recepção, no caso no âmbito de estudos pisco-cognitivos. Cf. Michael J. Parsons, *Compreender a Arte. Uma abordagem à Experiência Estética do Ponto de Vista do Desenvolvimento Cognitivo*, Lisboa: Editorial Presença, 1992.

¹⁰⁷ Original : « (...) , l'expérience esthétique est le site privilégié où cette hypothétique égalité de droit intuition-intention est de fait intenable ; et pour autant qu'on s'accorde à conférer le statut de vérité où l'adéquation entre ce qui est visé et ce qui est donné comme tel s'accomplit, l'œuvre en son anamorphose, selon sa montée et sa forme, selon que le mouvement semble se perpétuer de moi à l'œuvre ou de l'œuvre à moi, est le cadre qui compromet cette équation. » Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*, Paris : PUF, 1995, p.20.

Tenho momentos em que o entusiasmo cresce até à loucura ou à profecia»

Vincent Van Gogh, Cartas ao irmão, n.º 562

Aproximemo-nos na nossa questão. A descoberta desse lugar liberal do sujeito, essa invenção do Homem, tem paralelo com a liberdade do artista que já não quer responder a encomendas do palácio e da igreja. Se entre os finais da Idade Média e os inícios da Era Moderna se descobria a consciência do autor, o século XVIII é o que inventa legalmente o «direito de autor». No campo de uma *esfera própria da arte*, o artista decidia cada vez mais sobre todo o processo *poiético* da obra, da escolha dos motivos aos modos de fazer, para, por outro lado, com essa liberdade ter que arriscar a sua exposição e legitimação numa esfera pública de recepção. É a invenção do *poder crítico da obra*, paralelo ao *poder da crítica da obra*.

Mas o próprio lugar do sujeito provocado pelo século do Iluminismo, com desejos de emancipação, abriu riscos que estilhaçaram o próprio sujeito. A história da filosofia ocidental na Era Contemporânea, a partir da matriz racional moderna de Descartes, e com imediatas continuidades no Iluminismo, é também a história tanto de uma crise da verdade absoluta e universal, como de uma perturbação da liberdade do sujeito que Kant tanto se esforçara por garantir. Consideramos que a meados do século XIX há duas decisivas perdas de inocência no pensamento ocidental, dois projectos filosóficos que lançam duas vias distintas de determinismo sobre o sujeito, tornando o sujeito iluminista emancipado de novo refém:

1) Por um lado, com Arthur Schopenhauer (1788-1860), estilhaçava-se a ordem interna do ego racional, colocando a sua essência na Vontade, cega e irracional. Estiolava-se o sujeito racional e uno a partir de dentro. Para Schopenhauer a satisfação produzida por uma coisa só pode resultar da relação desta com a nossa «Vontade»¹⁰⁸. Por outro lado, para o filósofo, era o mundo como «Vontade», enquanto «intuição», que antecedia o mundo como «Representação», sendo este uma «abstracção» derivada da primeira, pelo que esta não podia consubstancializar uma universalidade abstracta e prévia que decidia as coisas: «Nous le savons : le monde comme volonté est le premier (*ordine prior*), et le monde comme représentation le second (*ordine posterior*)»¹⁰⁹. A Vontade é aspiração e dor que, enquanto essência do Mundo é um querer absurdo e profundo, cego e irracional. A Representação é abstracção sem dor, superfície do Mundo e mera máscara da Vontade. Mais que uma relação com a Verdade, a Vontade é essência enquanto devir cego, nunca se realizando (mesmo quando se satisfaz). O sujeito deixa de coincidir com a ordem da Razão, que já não é a sua essência, para se tornar mero artifício, a máscara da *persona*. A sua essência determina-se por um vigor cego, cuja opacidade e obscuridão não lhe permite ser revelado ao consciente exercício da Razão. O sujeito estilhaçava-se em camadas que escapavam a si próprio.

2) A outra, com Karl Marx (1818-1883), confrontava-nos com um determinismo que vinha de fora, do exterior, como resultado da luta de classes e uma sentença dos vitoriosos da História. A Verdade resulta da história e impõe-se a partir de quem a vence: ela não é absoluta, mas determinada a partir de fora, do contexto e do poder. Se para Schopenhauer «toda a esfera racional do homem é produzida pela Vontade Irracional e Inconsciente», em Marx essa irracionalidade está atenuada, no sentido em que é a *praxis* da «vida (a estrutura económica) que determina a consciência (isto é, a superestrutura)»¹¹⁰. Em famosa sentença de Marx: «Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência»¹¹¹. A «Ideia» é produto da consciência humana e o Absoluto constrói-se de baixo, da infraestrutura, e de fora do sujeito. A «verdade» é um instrumento de alienação

¹⁰⁸ Arthur Schopenhauer, «Esthétique et métaphysique du beau», in *Esthétique et métaphysique*, Paris: Librairie Générale Française, 1999, p.165.

¹⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p.171-173.

¹¹⁰ Cf. Emanuele Severino, *A Filosofia Contemporânea*, Lisboa: Edições 70, 1987, p.65.

¹¹¹ Karl Marx, *Contribuição para a crítica da economia política*, Lisboa: Estampa, 1973. p. 28.

porque figura a ideologia de quem domina a estrutura de produção — é um instrumento de poder. A Filosofia sai de um estado de inocência e de *auto-credulidade*; e só poderia salvar-se assumindo uma posição crítica no interior da superestrutura (da consciência). O sujeito está preso a uma condição de contexto social e histórico.

A partir destas *perdas de inocência*, nem o sujeito é uno e pura razão, nem a «verdade» pode ser universal e absoluta. Se a crítica e a dúvida já tinham tradição filosófica, como modo de chegar à verdade, agora essas dimensões instalam-se no modo de *Ser* da Verdade tornada crítica. A verdade absoluta da ontologia tradicional ocidental, de base racional, era assim discutida pela própria filosofia contemporânea, enquanto os filósofos se interessam, cada vez mais, pela Estética e pela Arte como meios para novos questionamentos e entendimentos de si e do mundo.

Perante a arte, estas duas perdas de inocência provocaram duas explorações distintas. A primeira obrigou a arte a sondar zonas profundas do sujeito, como um prazer do abismo insondável do indomável inconsciente. A segunda a uma necessária emancipação que libertasse o sujeito aprofundado das limitações exteriores. É a primeira que nos vai interessar aqui aprofundar. A viragem subjectiva e perceptiva da arte encontrava-se com essa perturbação lançada à unidade do sujeito racional. Enquanto se valorizava a subjectividade da recepção, e uma estética de efeitos, a própria produção criativa era absorvida por um *autor* cada vez mais opaco a si próprio.

Uma dimensão primordial, com uma sinceridade e subjectividade cada vez mais aprofundada e desejava, emergente nos finais do século XVII com a questão do sentimento e do gosto, debatida no século seguinte e ampliada ao longo de oitocentos, com as vias românticas e simbolistas, seria intensamente pesquisada em vários movimentos das primeiras vanguardas, como puras forças criativas de base anti-racional, fascinadas com o primitivismo, o infantilismo, o inconsciente ou mesmo a loucura. O Romantismo desestabilizaria a ordem classicista do Belo tradicional, preferindo os desequilíbrios, por carência ou excesso. Se explorou no sublime um modo de desmedida *positiva*, também logrou a desmedida de um abismo *negativo* por tentação pelo inconsciente e pela irracionalidade. As clássicas História da Arte expõem vários exemplos desse mergulho, pelo menos desde Goya, que figurou asilos e estados de êxtase e demência, dos retratos de doenças psicológicas realizados por Géricault (série *Monomane*, 1819-1922) passando pelos pesadelos de Füssli. Tal continuaria no século XX com várias *estéticas do inconsciente*, desde os inícios do fascínio da «arte» pelas expressões *naïf* dos princípios deste século (os «primitivos modernos» de Wilhelm Uhde), como Henri Rousseau ou Séraphine Louis, passando por movimentos fascinados pelas manifestações que perturbavam à racionalidade, como Dada ou o Surrealismo, até à «Arte bruta» consagrada por Jean Dubuffet, muitas relações e complicitades se estabeleceram entre a arte e o inconsciente ou mesmo a loucura. Emergiam desmedidas negativas análogas às do sublime, não em função de um infinito de elevação, mas antes, como que o seu do avesso, um mergulho para baixo, uma espécie de mergulho a um lugar do sujeito onde a racionalidade não decidia nem actuava¹¹².

Era a valorização do *olhar ingénuo* do artista. Tal teria uma história profícua no campo das artes, sobretudo pelo desvinculo às regras académicas e aos seus princípios mais racionais. No século XVIII a questão já era abordada por Diderot no apelo a uma espécie de deslumbramento *naïf*:

Para além da simplicidade que ele [*ingénuo*] expressou, devemos acrescentar-lhe a inocência, a verdade e a originalidade de uma infância feliz que não foi limitada, e então o ingénuo será essencial para toda a produção das belas-artes; (...); O ingénuo estará muito próximo do sublime; o ingénuo encontrará tudo

¹¹² São questões que nos interessaram e desenvolvemos em: Fernando Rosa Dias, «Editorial: Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística», in *Convocarte — Revista de Ciências da Arte*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, n.º 11 (Dossier temático: *Arte e loucura - Arte em Asilo, Arte Bruta e História da Arte*), Dezembro 2020, in , pp.10-28.

o que é muito belo; numa atitude, num movimento, num drapeado, numa expressão. É a coisa, mas a coisa pura, sem a menor alteração. A arte já não está lá.¹¹³

O *olhar ingénuo* tornava-se também marca de uma dimensão de abertura na contemplação estética:

Um olhar ingénuo, um olhar primitivo, um olhar que começa, sem preconceitos, sem vendas, são frequentemente referentes da experiência estética. Em todos eles, o efeito que lhe é próprio ocupa o primeiro plano, e não há nada de particular no facto de o artista ter sido frequentemente comparado a uma criança ou a um primitivo, tal é a sinceridade, autenticidade e originalidade da sua forma de ver-representar as coisas. Um olhar ingénuo descobre aspetos inéditos dos objetos e também descobre o olhar convencional que os virou, oferecendo agora uma figura igualmente original deles. O olhar ingénuo refere-se tanto ao objeto contemplado como ao olhar com que foi percebido. A experiência estética rejeita o fechado e dado das coisas contempladas, o olhar ingénuo abre, na sua rejeição do dado, novas e infinitas interpretações.¹¹⁴

A invenção do Homem da modernidade de que nos falou Foucault, transportava afinal várias figuras do sujeito, exactamente porque superava o clássico *sujeito-substância* do pensamento antigo para se abrir a um *sujeito-cogitos* moderno, passagem de um tempo da razão formal metafísica para a razão instrumental enquanto exercício de domínio da natureza¹¹⁵. Este primeiro sujeito racional da viragem subjectiva trazia consigo um poder de domínio, de legislador e mestre dos seus destinos¹¹⁶, enquanto descobria a sua subjectividade. Mas a consciência de si não era um conhecimento de si, pelo que a fatalidade seria um confronto com uma introspecção nos modos de contingência desse *sujeito-cogitos*. A descoberta de Si desdobrou o ego racional em camadas de pulsões inconscientes (Schopenhauer, Nietzsche, Freud), mergulhou-o no devir do *Dasein* (Heidegger), na náusea do existencialismo (Sartre), na impossibilidade de se desagregar da carne (Merleau Ponty) ou da emoção (António Damásio), etc. — portanto, modos em que a *razão é sempre pulsão* e circunstância. O ego estilhaçava-se enquanto o sujeito se revelava como um mistério perante o esforço da consciência de um conhecimento de si. Ele acusava uma alteridade plural e opaca do sujeito no esforço da transparência de si próprio.

Nesse processo a arte permitia-se a um movimento paradoxal na relação com a loucura. Fechando e completando esta relação: enquanto a razão iluminista isolava as vozes da desordem da «loucura»¹¹⁷, deixava escapar outra voz que adquiria maior autonomia e expressão cultural para se libertava de uma anterior dependência da razão: *as vozes da desmedida e da desordem deslocavam-se para se colocarem ao abrigo da autonomia da esfera da «arte»*.

¹¹³ Original : « Outre la simplicité qu'il [naïf] exprimait, il faut y joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte, et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts ; (...) ; le naïf sera tout voisin du sublime ; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très beau ; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus. » In, Denis Diderot, *Salons* (Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon), Éditions Gallimard, 2008, p.468.

¹¹⁴ Original: *Una mirada ingenua, una mirada primitiva, una mirada que empieza, sin prejuicios, sin antojeras, constituyen en muchas ocasiones referentes de la experiencia estética. En todas ellas ocupa el primer plano el efecto que es propio de ella, y nada tiene de particular que ele artista haya sido comparado en muchas ocasiones con un niño o un primitivo, tal es la sinceridad, autenticidad y originalidad de su modo de ver-representar las cosas. Una mirada ingenua descubre aspectos inéditos de los objetos y además descubre la mirada convencional que sobre ellos se volcó, ofreciendo ahora de ella una figura asimismo original. La mirada ingenua se refiere tanto al objeto contemplado como a la mirada con la que se percibió. La experiencia estética rechaza lo cerrado y dado de las cosas contempladas, la mirada ingenua abre, en su rechazo de lo dado, nuevas e inacabables interpretaciones* Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, 1997, p.20.

¹¹⁵ Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison — Fragments philosophiques*, Paris : Éditions Gallimard, 1974.

¹¹⁶ Cf. Hélène Védrine, *Le Sujet éclaté*, Librairie Générale Française, 2000, p.24.

¹¹⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Éditions Gallimard, 1972 ; e, sobretudo, « A casa dos loucos » [« La maisons des fous » (1975)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro : Graal, 1979, pp.113-128.

Esta abertura a uma *não racionalidade* permitiu toda uma exploração nos destinos da arte e da estética. As grandes teorias estéticas contemporâneas não ultrapassavam só a boa medida da obra como o acordo com o sujeito, ainda desejado nas origens do processo de *subjectivação estética*, sendo o sublime, um primeiro grande momento de uma estética do *desacordo* e do *desequilíbrio*. Abrindo um desafio tanto à ordem como ao acordo, despoletava um tempo de transgressão dinamizado sob o signo de *agon* (agonístico). À *viragem subjectiva* seguiu-se a sua intensificação com um mergulho nessa profundidade íntima opaca e cega. Se o campo estético se tornava um lugar da transgressão sócio-cultural, sem dúvida que isso se devia também ao facto de ser acompanhado com um necessário processo de mergulho nas dimensões menos racionais de si, com que o sujeito simultaneamente se confrontava e explorava. A transgressão não era só para fora, mas para dentro, destruturando a unidade (e autoridade) do ego. Para a arte a conjugação da perscrutação das duas foi uma das vias mais marcantes da arte na Era contemporânea, numa travessia pelo menos desde o Romantismo, seguido de vários movimentos como Simbolismo, Futurismo, Expressionismo, Dada, Surrealismo, Arte bruta, Informalismo, etc. Nestes movimentos dominava, de modos e intensidades diferentes, uma pressão de *Pathos* (do grego *πάθος*, que significa «sofrimento, paixão, afeto») em que patético e trágico se unem¹¹⁸.

Como modo lírico de explanação deste mergulho, exploremos como metáfora a narrativa mitológica de Orfeu, que mergulhou no Hades, lugar onde não podia contemplar a sua amada Eurídice que desejava trazer à superfície. A Orfeu não era recusado ver, mas de olhar em direcção a Eurídice, sua amada que seguia atrás de si. Eurídice era o próprio passado ou reminiscência desejada e, para Orfeu, não havia futuro sem ela. Eis a contradição de Orfeu. A sua fatalidade era não poder resistir a esse olhar que estava no passado para a colocar à luz do futuro. Orfeu não podia ver Eurídice e provar a sua presença ao olhar; vê-la era a sua desapareição. Mas foi exactamente o medo de que ela desaparecesse, que não fosse ela que estivesse ali, que o fez olhar para trás. O retorno à superfície, o retorno à luz, é paradoxalmente o lugar da dissipação à visibilidade de Eurídice, onde Orfeu já pode olhar, mas onde Eurídice desaparece. Tarde demais para o olhar como confirmação, deixando a perpétua dúvida de quando posso olhar? Orfeu nunca podia contemplar Eurídice face-a-face. Mas fica a questão se alguma vez Eurídice esteve lá, se não era sempre um espectro das sombras, porque é exactamente na chegada à superfície, à luz, onde o olhar se pode tentar, que ela desaparece. Em todo o caminho de regresso, Orfeu tocava em Eurídice e ouvia os seus passos, mas não a olhava. Orfeu nunca podia contemplar Eurídice face-a-face. O olhar (a chegada à iluminação) era o lugar onde tudo se escapava.

Eis a metáfora que pretendemos. Tal como o espectro de Eurídice não regressa à luz para o olhar de Orfeu, também os mergulhos no inconsciente ficam aí – tal como o apolíneo de Nietzsche permitia dar máscara e visibilidade ao fundo trágico, que não se podia encarar, do dionisíaco. O que resta é essa viagem de sinais (no caso de Orfeu e Eurídice nunca ópticos, mas apenas hápticos e auditivos a desafiar o olhar; no caso da apolíneo, apenas na aparência óptica) que nunca se colocam face-a-face com a consciência do sujeito. Não há luz, não há transparência. O que resta é a melancolia da perda e do intangível. É com esta consciência que nos interessa esta relação com as dimensões fora do controle da racionalidade e é com ela que nos interessa a sua manifestação no seio das artes. O mergulho do artista em zonas insondáveis é importante exactamente pela sua riqueza e dificuldade, na consciência da sua desapareição e da sua perda irreversível, e não na ilusão de estar perante essas dimensões na plenitude luminosa de um face-a-face – tal como Eurídice. Orfeu sabia que a sua amada estava ali nas trevas do Hades, e aventurou-se na sua busca e regresso impossível à transparência da luz. A *arte* actua nesta metáfora como a caminhada de Orfeu, em contacto com profundas vontades e reminiscências. O *id* é como as profundas trevas de Hades. Contudo, aí onde a interpretação não domina, há um desafio ao esforço da linguagem que fascina a arte. No delírio

¹¹⁸ Cf. Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16, 1998, parte «Sublime patético», pp.91-98.

das hermenêuticas, no primado abstracto das interpretações, há uma separação com o «primado do objecto», que resiste sempre com esse resto da opacidade de um «em-si» vedado ao nosso conhecimento. Eis essa atracção que emana das coisas que faz mover o artista:

O artista, o crítico, vive sob a impressão de que são as coisas que querem qualquer coisa dele mais do que ele das coisas, e que são elas que o embarcam na aventura da experiência. Vai em direcção a elas, entrega-se à sua impressão e, como verdadeiro investigador fica fascinado por elas.¹¹⁹

Projectado pela viragem subjectiva, mergulhado no abismo desse inconsciente (de Si) opaco à consciência racional, o artista cada vez mais tinha menos ditames externos para o saber fazer da obra, para deixar acontecer entusiasmos interiores. Deixar expressar esse «isso» inconsciente, dar visibilidade à sua cegueira, trazer à luz a expressividade da sua opacidade, eis a nova aventura que sempre lá estivera, como uma nova viagem espiritual da arte como uma caminhada no Hades. Que o que regresse à superfície sejam apenas restos dilacerados, amostras indirectas dessas reminiscências, ou outras emoções e dores, isso faz parte dos pesares dessa caminhada. O que nos vai interessar agora é que dessa viagem não se retorna com um espólio para de exhibir à luz, mas que dessa profundida, individual como nunca, vai ecoar uma voz já não individual mas colectiva, porque visceralmente humana e mais intensa e profunda que a constituição individual das consciências.

2. A Universalidade do profundo individual

Mas eu, que nunca principio e acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

José Régio, «Cântico Negro»

Apontámos como a filosofia de Schopenhauer foi uma das grandes fundações modernas de uma estética irracional, que acompanhava a força do Romantismo e antecipava as grandes vias do Expressionismo ou do Surrealismo. Ela fundava esse lugar onde a Estética encontrou um acentuado desvinculo ao Sujeito integro e racional. A Razão cartesiana deixava de justificar o sujeito e este mergulhava num abismo interno onde se estilhaçava em camadas, com continuacões marcantes nos pensamentos de Nietzsche ou Freud. É este novo modo do sujeito enquanto autor artístico da Era Contemporânea que sublinhamos enquanto nova linha de perscrutação e descoberta de Si. O que extrapolaremos de seguida é essa proposta de uma dimensão de espiritualidade, mais em queda que em voo, mais a perscrutar nas trevas do que a alcançar a luz, mas onde a força do *autor* escapa aos limites da consciência da sua própria apreensão egótica. Sabemos que sem este traço quase tudo desaparecia da arte da Era Contemporânea. Para fechar esta questão, como corolário da aventura da invenção do Homem, e da subjectividade da Era Contemporânea, vamos atender ao pensamento de Adorno.

Interessa-nos a proposta de Nietzsche relativa à quebra do princípio de individuação¹²⁰ que caracteriza o espírito dionisiaco. O princípio de individuação existente no espírito apolíneo e anulado no dionisiaco. Afirma Nietzsche:

¹¹⁹ Original: *The artist, the critic, lives under the impression that it is things that want something from him more than he wants from things, and that they are what embark him on the adventure of experience. He goes towards them, surrenders himself to their impression and, as a true researcher, is fascinated by them.* In, Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011, p.451-452.

¹²⁰ Recuperamos ideias dos textos: Fernando Rosa Dias, «Introdução ao Expressionismo», in *Actas das Conferências «Ciências das Artes», n.º 1: As Artes Visuais e as Outras Artes - As Primeiras Vanguardas*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2007, p.11-28; Fernando Rosa Dias, «O Expressionismo e a Estética do Feio», in *O Feio Para Além do Belo*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, p.147-155.

Contrariamente aos que se aplicam a fazer derivar as artes de um princípio único, que seria a fonte de vida necessária a toda a obra de arte, contemplo eu fixamente as duas divindades artísticas dos Gregos, Apolo e Dionísios, e nelas reconheço os representantes vivos e flagrantes de dois mundos de arte tão diferentes quanto à sua essência mais profunda e aos seus mais elevados fins. Apolo paira à minha frente como o génio transfigurador do *princípio da individuação*, o deus que pode realmente suscitar a alegria libertadora, pelo manto da aparência estética; enquanto que pelos gritos de júbilo místico de Dionísios se quebra o jugo da individuação e se abrem os caminhos para as Mães do ser, em direcção à própria essência das coisas.¹²¹

Apolíneo impõe uma distância necessária à sua dimensão onírica e contemplativa, e é esta distância que determina o princípio de individuação, porque sujeito e mundo afastam-se, ou porque o signo se separa do sujeito. Diríamos ser a marca da consciência do signo, dessa sua materialidade formal que desfaz a vivência anímica que liga o homem ao mundo. A contemplação implica o que é e o que é visto (o signo), e supõe a os dois pólos como sustentação da sua relação na distância: *é noese e noema*, que vão marcar o destino de uma separação fatal. Para Nietzsche é a separação e autonomia da bela aparência, essa ilusão do *véu de Maya* que cobre o caos e enigma do mundo, a medida e fantasia que apaga a dor do mundo. É o signo que se faz símbolo e forma, que faz a cultura, separando o sujeito da sua matriz animal para erigir a cultura.

Dionísios quer quebrar esta distância, fundindo o sujeito ao todo, recuperando essa vivência intensa das coisas, em que não há signo, nem forma nem simbolização, mas intensificação da vida até esta já não se separar do mundo. Já não há separação mas também não há princípio de individuação nem harmonia nem belo. A harmonia é substituída por uma intensificação da vida que tem um fundo trágico. A bela medida substitui-se pelo delírio. Não há protecção da distância contemplativa, mas uma convulsão que quebra os polos e oposições. O ego anula-se para viver a intensidade de um presente anímico e arrebatado. Não há consciência, mas delírio. Não há imagem nem símbolo a contemplar, mas participação. Não há sujeito nem pontos de vista, mas vivência. Em vez da separação do *autor* com a *sua* voz individual, tempos a sua fusão com o mundo em voz colectiva.

Nesta fusão, o belo e a harmonia perdem lugar. Já não há extensão de espaço e tempo para as belas formas e as suas relações de proporção, harmonia e composição, mas intensidade. Se o apolíneo era instinto figurativo e onírico, funcionando na *extensão sensorial* do mundo, plano da distância e da contemplação, o dionisíaco mergulha na *intensificação*. Daí que o apolíneo se sustenha numa dimensão *sensorial* enquanto o dionisíaco esteja lançado numa dimensão *emocional*. Um refere um *mundo exterior* a partir do qual se demarca como sujeito; outro prefere mergulhar em êxtase num mundo interior *rompendo os limites com o exterior*.

Na *Dialética do Iluminismo*, escrito por Adorno e Horkheimer¹²² procurou-se analisar o que poderíamos chamar de uma meta-história da razão ocidental em seu percurso contraditório: ao derrotar o mito - um discurso primordial sobre o real, constituindo-se, como tal, em uma pré-história da racionalidade - o pensamento esclarecedor do Iluminismo torna-se também uma espécie de nova mitologia, porque repete os mesmos procedimentos do ato mágico; pior, a razão permanece mitológica ao não suportar uma exterioridade dela mesma, um momento que pudesse opor-se-lhe como *outro* no interior dos seus modos. É nesse sentido que o Iluminismo é visto como totalitário. O mito ultrapassa-se pelo Iluminismo, mas este retrocede em direcção à mitologia no próprio desejo de procurar ser a sua mais decisiva oposição.

O Iluminismo enquanto *pensamento em contínuo progresso é movimento do próprio pensamento*. Para Adorno e Horkheimer, o perigo da *dialética do Iluminismo*, enquanto dialética da razão instrumental, é a própria

¹²¹ Friedrich W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, 2002, parte 16.

¹²² Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974.

separação com a natureza dominada, ou seja, a substituição de relação com uma natureza viva para uma «natureza-morta», uma «mimesis da morte»¹²³. Perde-se a relação originária homem-natureza que o mito alimentava, para se sobrepor um discurso lógico sobre o mito, a mitologia enquanto sistematização e separação. A razão instrumental actua numa dimensão quantitativa que domina sobre a qualitativa das coisas, passando a dominar a técnica, a operação, a eficácia, a economia, etc. Entre o trabalho de Prometeu, a curiosidade de Fausto e a astúcia racional de Ulisses, se definiam as figuras míticas desta dialéctica de domínio do Iluminismo que passava pela expulsão de Orfeu.

Totalidade, Universalidade e Unidade¹²⁴, são os modos de controle da razão instrumental. Em alternativa, Adorno defendia o fim do sentido prévio e uma realidade sem intenções, destacando uma hermenêutica do mundo assente no enigma e no pequeno foco (micrologia), defendendo o fragmento como resistência e insubordinação a tais princípios totalitários da razão. Daí que a dialéctica deva ser a consciência consequente da *não-identidade*, uma força negativa, abrindo uma paixão da possibilidade enquanto contestação da verdade.

Por isso, para Adorno, tal como na filosofia a verdade é frágil e não duradoura, alterável e não perene nem absoluta – e daí a procura da diferença como ética ou do não idêntico como princípio –, também a sua estética será negativa e de recusa, na exigência contínua de actividade crítica. A força da arte expõe-se no «sensível irreduzível» da sua materialidade, com que se sublinha a imanência e autonomia da obra de arte como base de uma opacidade que impõe dificuldades de compreensão enquanto modo negativo de um horizonte hermenêutico. A arte alumia sentidos no confronto com a opacidade da sua materialidade e da sua intransigente recusa à transparência da significação. Tal como a dialéctica só pode ser negativa, a arte é a atenção desse lugar de retraimento de opacidade hermenêutica: ser *enigma* é a poética que se funda nessa sua negatividade.

O carácter enigmático da arte não é a mesma coisa que compreender as suas obras, isto é, objectivamente, produzi-las, por assim dizer, a partir da sua experiência interna, (...). Em confronto com o carácter enigmático, a própria compreensão (*Verstehen*) é uma categoria problemática. Quem compreende as obras de arte pela imanência da consciência nelas, não as compreende verdadeiramente; e quanto mais aumenta a compreensão tanto mais se intensifica também o sentimento de insuficiência, cegamente inscrito no sortilégio da arte a que se opõe o próprio conteúdo de verdade. (...): as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte.¹²⁵

Para Adorno a «sobrevivência» das obras «situa-se entre a recusa a deixarem-se compreender e a vontade de serem compreendidas»¹²⁶. A opacidade do material (e o apegado enigma da arte) não é o que impede o seu significado; antes é o que o alimenta e o funda, negativa e criticamente. O enigma resulta desse jogo entre a imanência objectiva da obra e a subjectividade da recepção no próprio esforço de a apreender: «Também na recepção, a subjectividade mediatiza a objectividade»¹²⁷. Por isso mesmo ela não é imediata e funda a dimensão espiritual:

A objectividade estética não é imediata; (...). Se ela fosse algo de não-mediatizado, coincidiria com os fenómenos sensíveis da arte e escamotearia o seu momento espiritual; (...). Estética significa a busca das condições e das mediações da objectividade da arte.¹²⁸

¹²³ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.70. Para síntese e problematização desta perspectiva, cf. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor, 1993, p.139-148.

¹²⁴ Cf. Theodor W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

¹²⁵ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, p.141-142.

¹²⁶ Idem, *Experiência e Criação Artística. Paralipómenos à «Teoria Estética»*, Lisboa, Edições 70, 2003, p.75.

¹²⁷ *Ibidem*, p.16.

¹²⁸ *Ibidem*, p.17.

Para Adorno, o sujeito estético não se reduz ao sujeito empírico e a materialidade coisal da obra ainda não a torna artística. Se é a partir da imanência material que se funda o estético, é exactamente porque ele encontra aí essa dimensão irreduzível onde o sujeito confronta os limites e as possibilidades da dimensão espiritual, ou seja, é a *coisidade* da obra que actua como «*medium* da sua própria superação» – numa mediatização mútua em que o «espírito das obras artísticas elabora-se na sua coisalidade, e a sua coisalidade, a presença das obras, promana do seu espírito»¹²⁹.

Se a «arte *visa* a verdade» é porque não coincide com ela. No esforço das obras se bastarem a si mesmas elas encontram-se com o que não são – daí a expressão de que na arte a sua «própria realidade pareça-lhe irreal», porque ela é ela mesma e simultaneamente um outro diverso de si própria¹³⁰. Esse «outro», de onde se propaga toda a dimensão espiritual, onde se funda a ingerência subjectiva e intersubjectiva, tem como elemento mediador essa presença da obra de arte, marca de um «em-si subjectivamente imaginado»¹³¹. O espírito das obras não é o que elas significam, mas o que «nelas aparece como verdade»¹³², que é o seu *conteúdo crítico*. O que nos interessa nestas reflexões, é que elas supõem que nenhum discurso se pode efectuar, enquanto *outro* da obra, sem um vínculo a esse lugar irreduzível que está na origem dos ulteriores desdobramentos, lugar esse que é a obra. Entre a presença coisal da obra e a relação subjectiva, elabora-se o processo reflexivo imanente da estética.

Mas se «o que na obra é intelectualmente conhecido irradia para a sua percepção sensível», é porque esta dimensão ratifica como presença prévia os caminhos da primeira. Por isso, se toda a crítica precisa de uma meta-crítica para se proteger do carácter abstracto das categorias com que se alimenta, essa mesma crítica precisa também de se vincular à obra, procurando apreender-se a partir do que não se pode tornar nunca e que é tornar-se uma *crítica imanente*¹³³ – trata-se de, por um lado, recorrer a uma segunda reflexão e, por outro, de apontar para o plano de imanência. Não se pode considerar nunca uma pura imanência, à qual a obra se reduza, mas o modo em que, ao se prostrar com a sua presença à percepção sensível, funda e dinamiza planos reflexivos de subjectividade. Concluindo esta perspectiva, é a partir da sua objectiva irreduzibilidade sensível que a obra se torna recepção afectiva, possível cogitação em discurso, portanto, espírito subjectivo; é a partir da sua rebeldia anti-hermenêutica que ela alimenta a hermenêutica – é aí, nesse limiar material de silêncio que ela provoca emoções, desafia a compreensão e atende esse espírito subjectivo.

Toda a estética *adorniana* defendeu uma posição da arte enquanto exercício crítico e uma força negativa: «O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis porque exercem a crítica entre si. (...); uma obra de arte é a inimiga mortal da outra»¹³⁴. A unidade da história da arte é a figura dialéctica de uma negação determinada. A consideração da arte como negatividade de Adorno ultrapassa a dimensão histórica de onde nasce como situação vanguardista. Ela pertence a uma dimensão da arte que se auto-referencia por motivos da consciência de si e da sua história. A «força de esquecer» está na forte consciência da tradição. Não é a citação de quem ignora o que há a esquecer e negar, mas a reorganização do que se lembra e sabe, como processo dialéctico. Só assim é possível um processo de *dialéctica negativa cultural*. Trata-se de uma destruição do existente na consciência da sua existência, um modo de *construir* pela destruição (negação), abrigando dialecticamente um positivo só após essa negação. Só invertendo a luz iluminista se revela o negativo da sociedade iluminista. Por isso Adorno era contra

¹²⁹ *Ibidem*, p.35. Ver ainda, idem, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, pp.239, 288-289.

¹³⁰ Cf. Theodor W. Adorno, *Experiência e Criação Artística. Paralipómenos à «Teoria Estética»*, Lisboa, Edições 70, 2003, p.43-45.

¹³¹ *Ibidem*, p.46.

¹³² *Ibidem*, p.47.

¹³³ Cf. *Ibidem*, p.93-95.

¹³⁴ Theodor W. Adorno; *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d (1970, edição original), p.49.

palavra experimentação, que se confundia, se assemelhava de algo pior: em anarquia. Portanto, um engano à negatividade dialéctica da arte de vanguarda¹³⁵.

Na defesa intrasigente de uma arte vanguardista dialéctica e reflexiva, Adorno vai defender um individualismo radical em que a Arte se manifesta como oposição ao social para revelar a expressão do colectivo. O Universal dá-se através da linguagem pessoal, onde se funda qualquer possibilidade de estilo autoral, e o individual é ecuménico. Em *A Filosofia da Nova Música* faz uma análise de confronto entre os compositores Schönberg e Stravinsky que nos ajuda a entender as suas leituras de defesa do individualismo. Para defender o *individualismo de autor* (como também defenderá, simetricamente, o do receptor), Adorno é muito crítico da «convivência com o auditor», em «guisa de humanismo»¹³⁶. Para ele o gosto do público e qualidade das obras divergem e a qualidade salvaguarda-se apenas no próprio autor ou no crítico competente. A ditadura do lucro sobre a cultura isola a cultura enquanto acusa a vanguarda de intelectualismo¹³⁷. Para Adorno, a possibilidade de ser entendido por muitos está na base da *objectivação musical*, que se reduz a qualquer coisa de quase fictício, recaindo na arrogância do sujeito estético que diz «nós», quando só pode ser apenas «eu». A música (arte) avançada deve actuar sem concessão perante este «humano» que, onde continua a exercer o seu charme, ela reconhece como máscara de humanidade. Seguir a tendência geral pode expor o social, mas não o transforma. A arte reifica-se quando existe para outra coisa para melhor servir o consumo, portanto, ser um artigo de consumo, arrastando consigo a reificação de tudo o que é espírito na sociedade de mercado¹³⁸.

A atenção deve ser dada ao material. A transformação em elementos expressivos do material musical a partir de conteúdos exteriores, põe em risco a sua própria expressão que é impenetrável. A própria ideia de *método* trata de descobrir as implicações entre os processos técnicos e as obras. Adorno refere um «método imanente», não na transcendência do objecto, mas nessa imanência do material que dá forma à contradição, e reaparece nas marcas da *imperfeição*. Trata-se de expor as exigências do material ao olhar do sujeito, mas de um material entendido como «espírito sedimentado», que já tem traços, da história e do social. Daí que, exactamente por isso, não deve ir à procura de um elemento puramente exterior e heterogéneo, como consumidor ou oponente. O autor genuíno está em confronto com o material numa «imanente interacção» e não perante algo exterior (auditor, mercado, crítico, etc.)¹³⁹.

Daí a «dialéctica da solidão»¹⁴⁰, que se pode sublinhar nas referidas vias irracionais da Estética, de movimentos do Romantismo ao Expressionismo (este último o referenciado por Adorno). Para Adorno, a música de Schönberg é «expressão da angústia», como “pressentimento”, que manifesta a «impotência» que nos retira do conforto. É ao insistir na solidão até ao paroxismo que Schönberg revela o carácter social: «Le discours solitaire” dit plus de la tendance sociale que le discours communicatif»¹⁴¹. Trata-se de uma «solitude comme style». Nela «o monada absoluto» na arte é simultaneamente : «et resistance contre la mauvaise socialisation, et disposition pour un socialisation encore pire»¹⁴². O sujeito absoluto não é, afinal, absoluto, sendo no seu isolamento que aparece o social. E citando o próprio Schönberg, num dos versos que o próprio musicou:

leugne doch, daß du auch dazu gehörst!

¹³⁵ Cf. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris: Éditions Gallimard, 1962, p.16.

¹³⁶ *Ibidem*, p.16.

¹³⁷ Cf. *Ibidem*, p.20-25.

¹³⁸ Cf. *Ibidem*, p.28-35.

¹³⁹ Cf. *Ibidem*, 1962, p.45.

¹⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p.52-58.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁴² Cf. *Ibidem*, p.57-59.

bleibst nicht allein.

[nega lá que também fazes parte disso!
não ficarás sozinho.]

Sechs Stücke für Männerchor op. 35. Texte: Arnold Schönberg

Mas essa impossibilidade de ficar solitário nesse individualismo, evidencia-se pelo facto de as expressões puras do material, no seu fechamento, libertarem os elementos da objectividade estética e, por isso, da intersubjectividade social. Ao rejeitar a comunicação, na recusa de comunicar para fora de si, insiste precisamente sobre essa autonomia que só se pode afirmar na consistência própria da obra. Daí essa referida marca anti-hermenêutica da estética adorniana, que funciona como enigma em função da irredutibilidade do material. É uma recusa de subordinação instalada nesse *estar-aí* da obra. Ao libertar-se do social, o particular da obra assume uma forte relação, polémica e dialéctica, com o colectivo.

Por seu lado, por desejo de identificação com o colectivo, Stranvisky é a manifestação de um falso colectivo. O estímulo individual que cede à conformidade com uma sociedade integral e cega, «quase uma sociedade de castrados e idiotas», não deixa mais nada que a negação de si-próprio, um esmagamento da individualização, numa regressão mágica ao poder colectivo no qual o sujeito, também da recepção, se identifica com o colectivo para ser vítima dele¹⁴³. Como afirma Adorno, «impor o estilo ao material é vontade de estilo que se substitui ao estilo a sabota-o»¹⁴⁴.

Peut-être cet art seul serait-il authentique, qui se serait libéré de l'idée d'authenticité même, de l'être-ainsi-et-pas-autrement.¹⁴⁵

A própria linguagem filosófica assume a forma mitológica como modo alegórico, para construir argumentos que não se fechem na explicitação racional. Tal está na exploração do mito de *Ulisses e as Sereias* por Adorno e Horkheimer¹⁴⁶. Ulisses é a humanidade racional e astuta. O canto das sereias é o retorno à profunda e intensa reunião homem-natureza (lembrando o trágico arrebatamento dionisíaco, o nosso refrido abismo). Ulisses quer escutar o canto das sereias, mas por outro quer controlá-lo. Daí a ideia (a astúcia da Razão) de se amarrar ao mastro do navio. Resistir ao canto é manter o controle da Razão, do homem sobre o homem, portanto, manter relações de domínio. A astúcia de Ulisses, como «lume da razão», como ordem (pátria, família...) pretende ser a superação do falso sacrifício a Poseidon, uma dissimulação para fugir. O engano está na palavra («Ninguém»), porque a palavra liberta-se da coisa designada, liberta-se da sua espontaneidade que a liga ao fundo da realidade, a palavra torna-se *conceito-ideia* que passa a enganar a própria realidade e os deuses.

Contudo, Ulisses não resiste e clama para o libertarem das amarras para mergulhar nas relações profundas da Natureza. Mas os remadores foram protegidos com cera nos ouvidos para não escutarem as sereias e também não ouvem as ordens de Ulisses. O barco, símbolo da tecnologia, segue o seu indomável caminho. Por seu lado, a arte como insolente enigma permanece obscura. Ela confronta a consciência iluminista-tecnológica do mundo da sua própria escuridão em abismo. O isolamento (essa dialéctica da solidão), tal como Ulisses se teve que isolar, é irredutível à tecnologia e ao consumo da Indústria Cultural. Só assim a cultura age como ruptura e redenção, em força negativa. Do outro lado, a afirmação e a pacificação são o fim da arte.

¹⁴³ Cf. *Ibidem*, p.164-166.

¹⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p.218. [tradução nossa]

¹⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p.220.

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, capítulo «Digression I : Ulysse, ou Raison et morale».

A questão tem o seu nervo no desejo de recepção alargada, de massas, a interferir nas próprias decisões criativas. Este culto da horda é colectivo como nivelção, mas ele anula o eu, que é devorado por esse colectivo informe. O sujeito deve decidir em função de uma recepção sem sujeitos e não pensar num espaço social de recepção, onde não está em função de um efeito social de recepção, de intersubjectividades, mas de uma massa geral abstracta – portanto, não *social* nem *anti-social*, mas *sem social*. Porque nesta produção *sem social* se subtrai o sujeito de decisão criativa em relação directa com o seu material, que se colocou em função de um colectivo alheio na abstracta exterioridade, e não alteridade, pelo que também já não se está a considerar nenhum modo individual de recepção. Na massa, como um enxame, não há *outro*.

A produção da «*Indústria Cultural*», para Adorno outra marca e herança do Iluminismo, não merece o nome (autêntico) de Arte (mas apenas de «arte culinária»), é deleite puro, gratuito e cego. Eticamente transigente, apresenta-se como mera distração dos mecanismos repressivos, não os criticando nem avaliando, apenas repousando deles para melhor os sustentar. Confundindo o mero efeito virtuoso («truque») com o verdadeiro valor, repete-se numa falsa originalidade, oscilação inútil de uma mesma dimensão homogênea e tirânica. Apresenta-se como antídoto da desumanização, uma compensação (bálsamo) à robotização – falsa luz que esconde a sua própria escuridão. A arte «culinária» serve-se como *sobremesa do Iluminismo*¹⁴⁷.

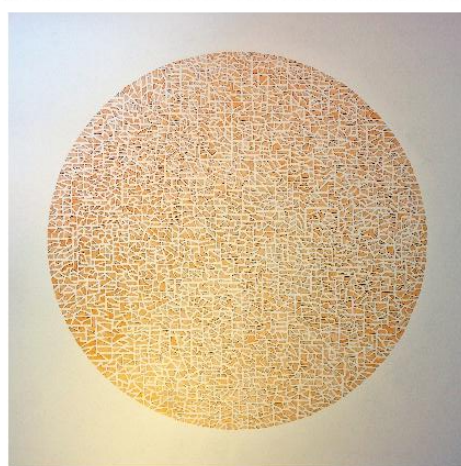
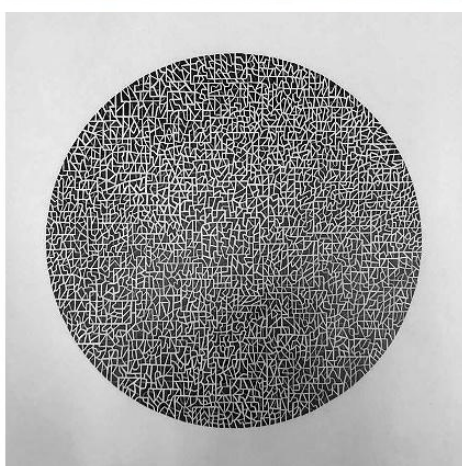
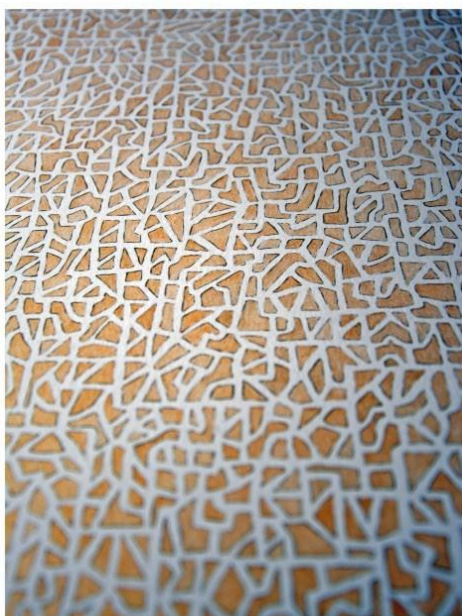
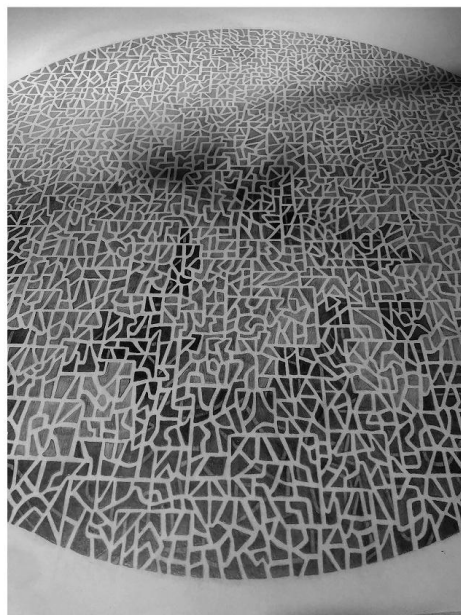
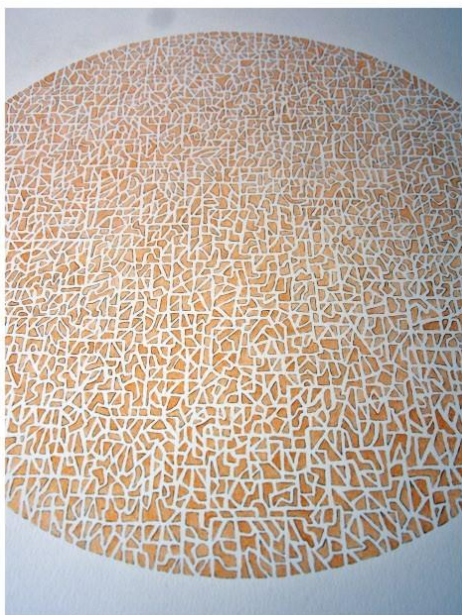
O Homem transforma-se em cliente e empregado, perseguido pela produção cultural industrial até à sua mais íntima consciência. Quanto mais crê emancipar-se do trabalho ao *usufruir*, tanto mais reproduz e mantém os pressupostos ao consumir os seus bens culturais da mercadoria-cinema, mercadoria-televisão, mercadoria-música. A *mimesis* e passividade comportamental são adequadas à reprodução: deixa de pensar autonomamente, tudo substituído por automatismos de aderência. O que se perde é a consciência crítica, que seria a base do movimento de uma autêntica cultura: o divertimento nos tempos livres é o que se ganha. O trabalhador é orientado pela produção até aos tempos livres como consumidor. A liberdade de pensamento é substituída por um resumo acrítico da mercadoria. A «arte autêntica» não cabe na unidade totalitária do sistema de produção industrial: ela só lhe pode ser exterior e radicalmente crítica. O consumidor não é sujeito perceptivo da arte, porque é parte da própria estrutura de produção da qual não se liberta. A emancipação só pode estar fora, ser um momento crítico ou negativo. Por seu lado, o sujeito consumidor da cultura industrial apenas *consume consensos*¹⁴⁸.

Adorno contrapõe a recepção de massas, com produção de poucos, a uma recepção individual, centrada no sujeito, como expressão colectiva. Assim se move a sua proposta da *dialéctica da solidão*, enquanto protesto solitário, em que o ego individual manifesta os opostos do social, sendo tanto *social* como *anti-social*. A expressão colectiva («nós») está refugiada no ideal do artista subjectivo, enquanto a criação destinada à voz colectiva é sufocada como fantasia individual, momento em que o desejo precipitado desse *nós* é estrangulado no eu esquecido de si que força a autenticidade ontológica do material para uma exterioridade a si. O social humano vive-se na arte como negativo da humanidade, numa desumanidade como expressão artística individual que é aspiração autêntica e profunda à humanidade.

¹⁴⁷ Cf. José Guilherme Merquior, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p.57.

¹⁴⁸ Cf. Theodor W., *Sobre a Indústria Cultural*, Coimbra: Angelus Novus, 2003, p.99.

Cruzando as Paisagens do
SILÊNCIO



Filipe Garcia, *Para Labyrinth – sub ek (in) doxum*, 2026, Acrílico e grafite s/papel, 70/70cm x 2

Ficha Técnica:

Autor: Filipe Garcia

Título: 'Para_Labyrinth - sub ek (in) doxum'

Ano: 2026

Materiais: Acrílico e grafite s/papel

Medidas: 70 x 70cm x 2

Nota Conceptual:

'*Para_Labyrinth – sub ek (in) doxum*' investiga filosófica, poética e visualmente a possibilidade da imagem paradoxal e de suas infinitas e intelectuais conceptualidades. Através de desenhos e textos delineados em procuras redundantes, labora performativa mente e à deriva sobre a circularidade equilátera da tríade do ponto da linha e do plano rizomático.

Sua itinerância deambula errante entre a impressão de aparência e realização do branco e do negro, da presença e da ausência, do não lugar utópico e do seu respectivo antagónico, de forma a desenvolver na ura dos caboucos e na imanência da representação, caminhos, passagens, fronteiras, charneiras e pontífices entre a percepção e (a)percepção, o corpo e a mente, o objecto e o sujeito, com o gênio de ilustrar pela poética do sublime a possibilidade observada do retorno consciente à transcendência do real.

Pelo princípio da subjectificação apresenta-se como intuição de relíquia invisível, mas ancestral, para lá da fronteira do significado de identidade e experiência, inscrevendo-se de ungido e significativo na para apresentação pontificada da proporção áurea e da sua indelineável e absoluta centralidade.

Procura fecunda, infindavelmente e de forma subtil toda a dinâmica e quietude do caminho de volta ao absoluto presente (sub ek – all one), numa dança incessante de infinito, *cruza as paisagens do silêncio e* permite-se pela inquietude da investigação a disciplinar-se de observador, sobre o precipício do desaparecer, bem para lá da ilusão, na contemplação interna e monádica do medir da ação.

'Espontaneidade em boa-fé é sabedoria'¹⁴⁹

Cruzando as paisagens do silêncio
numa mauna de voar sem lassa,
não dualidade para lá de todo o
conhecimento

ao grito que chama do ar,
ura rasa.

Quimeras circundantes em alma una
nos desígnios infinitos do verbo
palavra.

Pela linguagem criação, fala rei
ao sussurrar do céu destemido
seiva de linha expressa que urde
se ungido

E se, pela aurora do fim redundar
não vires seiva de linha expressa que urde
do olho visão,
o olhar

senta te imóvel, ó ás sem perdão
no espaço infinito,
és prana vital

no ar inspirar,
labirinto sem chão.

¹⁴⁹ Garcia, Filipe, (2023), Poesia à solta, pp. 1 & 17.

Ecos do Silêncio

Abílio Oliveira

Existe no silêncio uma tão profunda sabedoria que às vezes ele se transforma na mais perfeita resposta.

Fernando Pessoa



Vigilante Silencioso

No início era o Silêncio e no seu manto, embalado no sopro do Eterno, manifestou-se o Verbo.

Estas palavras poderiam prefaciар quaisquer Escrituras Sagradas. Associam-se à reflexão de Pessoa, onde o silêncio veicula uma sabedoria plena, antiga, e não uma ausência. Para o escutar é necessário deixar de ouvir os absurdos mundanos e aprender a observar com os olhos fechados.

Num mundo de ruídos, ideias requeitadas, discursos automáticos e formas de pensamento inquinadas e repetidas até à exaustão (ou submissão), apreciar o silêncio e reagir silenciosamente é um gesto de resistência, lucidez e, até, reverência – é um recolher para reencontrar o essencial. Viver em silêncio exige esforço, pois somos pressionados a opinar e reagir... Sem ter uma só ideia própria. Calar é devolver às palavras e ao escutar o seu valor. A sabedoria é dinâmica. Resulta do que se medita, concentra e intui, e não do que se conhece, memoriza ou repete. Exige amor, vontade de aprender e receptividade para se renovar e evoluir, continuamente, em silêncio, em sintonia com a plenitude (que se atinge internamente). Para se partilhar no momento certo.

O silêncio é também um espelho: reflecte medos, verdades ou hesitações. Há quem o tema por obrigar ao confronto íntimo, consigo mesmo e à solidão, mas, é aí que nasce o discernimento. O silêncio exige presença total. É o templo da escuta, onde ‘o outro’ existe sem interrupção nem separação. Então, calar é humildade diante do mistério. Gratidão. Anseio de tocar a Essência e nela se reconhecer. É a resposta mais elevada, pois diante do Mistério qualquer palavra é insuficiente. O verdadeiro entendimento nasce do silêncio, no seio do qual, a Alma cicia e inspira.

Silêncio Primordial – Do Caos à Ordem

Diz-se que antes do Verbo, ou da vibração que separou os céus da terra, havia o silêncio. Não como um vazio inerte, mas, sim, como uma matriz de possibilidades – um útero cósmico onde o caos efervesce antes de nele se edificar uma ordem. A física descreve-o como um “vácuo quântico”, uma plenidão indiferenciada onde toda a matéria e energia existiam em potência. Certas tradições espiritualistas focaram este princípio milénios antes de Jesus Cristo: o *Rig Veda* canta um estado de repouso absoluto, ou “uma respiração sem vento”; o Génesis fala do Espírito de Deus que pairava silenciosamente sobre as águas primordiais, ao qual o filósofo Max Picard alude (no livro “World of Silence”): O silêncio é o princípio de todas as coisas. Antes da palavra, há o silêncio e depois da palavra, há novamente o silêncio.

A metáfora do barro nas mãos do oleiro – presente em Platão (*khôra*, no diálogo do Timeu), no sufismo de Rumi (flauta de cana) ou na psicologia de Jung (*Unus Mundus*) – advoga o silêncio para captar ideias e conceber todas as formas, como requisito da criação. É do silêncio primordial que emerge o caos – não como desordem negativa, mas como o ponto de partida (com a matéria-prima) para o parto da ordem, da

qual tudo gera. A teoria do caos, na física moderna, confirma que sistemas aparentemente aleatórios encobrem ordens subtis. O caos é fértil. Sem ele, a ordem seria apenas repetição, tédio e morte. Veja-se o ADN (ácido desoxirribonucleico) – a escadinha em espiral, ou dupla hélice, formada por sequências de quatro bases químicas (Adenina_A, Timina_T, Citosina_C e Guanina_G) –, um composto orgânico cujas moléculas contêm as instruções genéticas que coordenam o desenvolvimento e funcionamento de todos os seres vivos, numa estrutura única em cada ser. Silenciosamente, de um aparente caos, gera-se uma infinita diversidade de código – organizado – que permite a cada ser ter atributos singulares.

Na vida humana, as crises, confusões e rupturas são como silêncios densos que precedem novas ordens interiores. Tal como é na escuridão que a luz mais se faz notar. Por vezes, o encontro com a angústia precede a genuína criatividade. O artista enfrenta a pauta, a folha ou tela em branco – um silêncio que amedronta – para depois, através do caos dos sons, dos traços ou dos rabiscos, dar-lhe uma forma organizada e chegar à obra. O silêncio absoluto seria mortal, mas o silêncio vivo oscila e respira, como o intervalo musical que não é ausência de som, mas a sua íntima respiração. O Taoísmo (descrito no “Tao Te Ching” de Lao Tzu) designa este movimento como *wu-wei* – uma não-acção ou uma acção sem esforço, que implica agir em harmonia com o fluxo natural do universo, evitando a força coercitiva, o stress e a resistência desnecessária.

Assim, o silêncio é a casa de todos os começos, a condição de toda a emergência. Ele ensina a não temer o caos (pois é o silêncio em movimento) e a não idealizar a ordem estática (pois a verdadeira ordem é a harmonia de tensões opostas).

Tipos de Silêncio

Classificar o silêncio é uma ousadia. O “silêncio não se diz, silencia-se” – escreveu o poeta Alberto de Lacerda. Não é uma ausência de palavras, é um espaço activo de contemplação, onde a atenção se foca no âmago da vida. Mesmo sabendo que os tipos de silêncio se podem mesclar, completar ou sobrepor, recordando Bernard Dauenhauer, Bernard Picard e Erling Kagge – pensadores que escreveram sobre a natureza e relevância do silêncio, comparando-o com os ruídos mundanos – notamos alguns tipos de silêncio:

Sensorial – na ausência de estímulos sonoros mensuráveis (p.e., em câmaras anecóicas (ou sem eco), grutas profundas, ou montanhas cobertas de neve). É culturalmente variável: na Finlândia pode ser confortável, mas num país Mediterrânico será hostil.

Psicológico – cessação do fluxo mental, por meditação ou concentração profunda; pode ser lúcido (meditativo) ou opaco (depressivo). É associado a estados de paz interior e alerta.

Relacional – entre pessoas, com um significado comunicacional, revelador de dependência, intimidade ou tensão – associa-se a cumplicidade, tensão, respeito, sedução, poder ou terapia.

Espiritual – encontro com o divino ou o inefável, remete para a transformação interior, em várias tradições, p.e., como *hesychia* (termo grego para paz interior, adoptado no cristianismo), *satori* (termo associado a iluminação no zen-budismo), ou *wu-wei* (no taoísmo).

Criativo – tensão que precede, assiste ou culmina no acto criativo. O silêncio para a inspiração germinar – ruído ou mente agitada dificilmente acede aos níveis mais profundos da criatividade.

Patológico – advindo de medo, trauma, violência ou censura, por sofrimento e não por opção, como um grilhão invisível – ligado p.e. a mudez selectiva, abuso doméstico ou regime totalitário.

Ecológico – silêncio da natureza saudável, ameaçado pela poluição sonora. Bernie Krause, músico e ecologista, verificou que metade dos sons naturais dos Anos 60 já não se ouvem. Sustentar o ecossistema e a biodiversidade é preservar a saúde humana e planetária.

Portanto, há muitas formas de perceber o silêncio. Uma gruta pode ser sensorial para uns, espiritual para outros, ou patológica para quem tiver claustrofobia. Há que perceber a importância que tem para

cada um de nós, que oportunidade e papel lhe atribuímos, como o buscamos, usamos ou descuramos. Sem silêncio, sem nos ouvirmos, conseguiremos escutar alguma coisa?

Solidão, Imensidão, Paz – Proémio do Silêncio?

Solidão, imensidão e paz são muito associadas na demanda do silêncio. A solidão escolhida abre o portal da imensidão em busca de uma paz que não se encontra numa multidão. É preciso ânimo, determinação e inteligência emocional para encetar esta busca, sem medo nem hesitação.

Solidão pode ser tormento ou privilégio. O abandono, desprezo, indiferença, isolamento forçado ou exclusão social, gera dor, tristeza ou angústia, nem sempre fácil de integrar e ultrapassar, com impacto severo na saúde. Traduz um silêncio que oprime ou sufoca. A solidão escolhida, porém, é uma necessidade natural ou disciplina. Alguns místicos, monges ou eremitas procuram-na para encontrar Deus e não por misantropia. Já na Idade Média se associava a solidão a “sentir-se estar completo” e *solitude* traduzia a experiência de ser uno com Deus. A solidão que é essencial no caminho evolutivo. Ester Bucholz (em “O chamamento da solidão”), salienta como esta nos ajuda a compreender-nos e não a manter-nos isolados, até de nós próprios. A tal alude, também, uma parábola ancestral: o ser humano nasceu para viver em grupo, contudo, o significado de viver numa comunidade só pode ser descoberto em companhia da solidão. E Jean Genet associa-a à libertação: “A solidão não me é concedida, sou conduzido a ela por um interesse pelo belo, eu quero definir-me nela, delinear os meus contornos, emergir da confusão. Em suma, pôr-me em ordem”. Estou melhor com ‘o outro’ se estiver bem ‘comigo’, em silêncio, e tal é uma premissa para saber amar.

Imensidão é quando o silêncio trespassa a vastidão, sugerindo uma sensação cósmica – o arrepio ao olhar o céu estrelado, a paisagem deslumbrante ou o oceano sem fim. O filósofo Gaston Bachelard recordou-nos que a contemplação do vasto actua como um expansor da alma. Sentimo-nos pequenos, mas de uma forma libertadora, pois algo mais amplo do que o ego floresce e expande-se. A imensidão induz um espanto reverencial (*awe*, em Inglês), uma profunda admiração, humildade e respeito, com algum temor e a sensação de pequenez perante o vasto e grandioso – como um oceano de silêncio.

Paz não é ausência de conflito, é uma calma que independe das circunstâncias. Ao contrário do tédio (um vazio negativo) ou aborrecimento, a paz é plenitude silenciosa. Fala-se de paz fisiológica (corpo relaxado), paz psicológica (mente sem ruminação) e paz espiritual (sensação de unidade, de que tudo está ou estará bem). A paz é um equilíbrio dinâmico com o caos, numa espiral infinita – se estivermos em paz connosco mesmos, mais facilmente teremos paz em casa, na organização, na comunidade, no país, no mundo... A paz é uma via para a harmonia universal.

Solidão, imensidão e paz simbolizam uma ecologia interior que nos projecta no cosmos infindo – a solidão é o solo, a imensidão o horizonte e a paz o meio, no qual e pelo qual emerge a voz interior. Em suma, a solidão liga-nos a nós mesmos e revela-nos a importância ‘do outro’, a imensidão revela o ‘nosso lugar’, sem egocentrismo, a paz é a atmosfera respirável que possibilita a contemplação e a própria vida. No reino do silêncio emerge a voz da alma, o tal quinto império falado por poetas e místicos, o alento que nos permite criar, transcender e amar.

[Sugestão ☺: Experimenta ter momentos de solidão (20 a 40 minutos sem ecrãs, p.e., descontraído, em corrida ou caminhada), imensidão (com horizontes abertos, contemplando o céu) e paz (com respiração diafragmática, aceitação, silêncio partilhado).]

O Silêncio Inspirador – A Voz da Alma

A referida expressão, “voz da alma”, é milenar. Platão falava do *daimon*, uma voz silenciosa que escutava, ou entidade espiritual intermédia entre os deuses e os homens. No hinduísmo, o *ātman* é o eu profundo

que se ouve com os sentidos silenciados. Santo Agostinho designou a voz de Deus como um *silêncio falante*. Jung chamou-lhe o *self*, o centro arquetípico que se percepção no silêncio. Assim o sugeriu o poeta R. M. Rilke: mergulhe em si próprio e sonda as profundidades onde a sua vida brota.

Algo que a neurociência comprova: a criatividade profunda ocorre quando o cérebro está em *default mode network* (DMN), a rede de repouso que se activa ao vaguearmos silenciosamente. Daí podem resultar *insights* – conexões inesperadas entre memórias distantes que se projectam em ideias ‘visionárias’. Até no chuveiro ou numa corrida já verificámos como ideias puras afloram quando o cérebro vagueia livre. A voz da alma revela-se, também, nessas ‘intuições’, frágeis e profundas, que requerem silêncio para se ouvir e grande lucidez para se perceber. Vários exemplos históricos confirmam-no: Newton isolou-se em silêncio durante a peste e descobriu a gravitação; Beethoven, surdo, compôs sinfonias ornadas de pausas e espaços vazios; John Cage compôs 4’33’’ de silêncio absoluto; C. D. Friedrich criou paisagens meditativas e contemplativas com um intenso silêncio existencial e espiritual; e Einstein viu-se a viajar num raio de luz silencioso.

A voz da alma – fala baixo, uma vez e cala – difere do ego barulhento, que fala alto e é repetitivo. O silêncio permite observar os pensamentos como nuvens – umas passam, nada nos dizem, outras ficam, fazem-nos reflectir – e entre elas, o céu límpido, onde a *anima* respira. Mas, depois de escutar (ou de *immergir*), é preciso *emergir*, traduzir o silêncio em palavra, imagem, invenção, gesto ou obra. O silêncio que não gera acção pode volver-se estéril ou esvair-se. Talvez por isso algumas pessoas passem tempos em silêncio criativo (em diversas áreas de actividade) – o músico Arvo Pärt esteve anos sem produzir e um dia emergiu com o estilo *tintinnabuli* (do latim “sininhos” ou “sinos”), uma música minimalista feita de longas pausas e notas solitárias.

A voz interior é a experiência mais preciosa que o silêncio oferece. Escuta-se a sós, para sustentar o ruído e atentar sem saber o que se ouvirá. Quem a escuta, ainda que por um mero instante, sabe que vale a pena. Porque essa voz, como referiu Thoreau, é o próprio tom do universo.

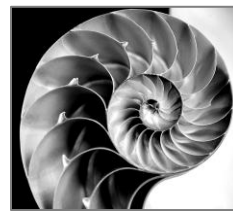
Imergir e Emergir – Do Mergulho à Acção

Numa civilização de ruído (físico e simbólico), esquecer o cansaço, encarar o vazio (entre medos, inseguranças e dúvidas), ignorar a opinião alheia, enfrentar o tédio e imergir no silêncio, é – mais do que um refúgio –, de novo, um acto corajoso.

Algumas práticas de meditação, concentração e visualização – que exigiriam bem mais do que este texto para ser devidamente abordadas –, permitem mergulhar no silêncio e nele recolher os frutos que, apenas no seu seio, podem encontrar-se: a nível fisiológico (pela redução do cortisol, ou melhoria do sono), psicológico (redução da ansiedade, incremento da criatividade), espiritual (ligação a algo maior – recordando que religião vem de *religare*, que presuppõe o esforço para restabelecer a ligação com o sagrado ou o divino, unindo o mundo material e espiritual) e relacional (com melhoria da escuta, maior tolerância à ambiguidade). O silêncio é um mergulho que regenera – para habitar o mundo de forma mais plena e inspirada, quer para criar, curar, dar e evoluir, quer para contribuir para um bem maior, um projecto conjunto, a humanidade como um todo.

Personalidades introvertidas ou traumatizadas podem imergir sem emergir – veem o silêncio como uma fossa e não como uma nascente (como o eremita que não volta, o paciente que não consegue falar durante anos, ou o artista que olha perdidamente a tela sem pintar). O silêncio é uma experiência de imersão: mergulhamos para apanhar conchas, mas se ficarmos no fundo, morremos. É preciso subir e partilhá-las. Isso significa traduzir a quietude em linguagem visível. O que pode suceder através da fala (p.e., quando a palavra, não reactiva, nasce da escuta e pode salvar uma relação), da acção (em gestos não impulsivos, p.e., quando um líder silencia antes de decidir, ou um terapeuta cala enquanto o paciente chora), da

criação (na obra que nasce da calma, seja um poema, melodia, pintura, jogada, algoritmo ou invenção) ou do amor (amando sem possessividade, com pequenos mas tocantes gestos silenciosos: fazer café, ouvir sem interromper, dar a mão, ou simplesmente estar presente).



Sabemos, por experiência própria, o quanto é essencial haver silêncio em algumas situações – p.e., quando nos queremos concentrar, temos algo importante para fazer ou decidir, numa discussão familiar, nos sentimos exaltados, antes de um exame, uma prova, uma competição ou um trabalho. A acção a desenvolver pode envolver até muitas pessoas ou um destino global, o que faz aumentar a responsabilidade de decidir lucidamente. Gandhi foi um exemplo de que é possível ter dias regulares de silêncio, e emergir com discursos de imensa força moral.

Existem práticas que podemos tentar seguir no quotidiano, p.e., pausar 3 segundos antes de responder a alguém; manter 1 ou 2 minutos de silêncio antes de uma conversa importante; escrever ou desenhar logo após meditar; fazer uma boa acção, em silêncio; momentos silenciosos em grupos de apoio; e muitas outras. Imergir e emergir são como a diástole e a sístole da presença espiritual. A pessoa sensata cultiva este ciclo e sabe que o silêncio é um meio ou via de afirmação.

Do Vazio à Plenitude – A Espiral da Vida

Será possível conceber o nada? Não. Conseguirá alguém imaginar o vazio? Não. Há sempre qualquer coisa. Uma tensão. Uma presença. Um tempo. Um espaço. Uma vibração. Um eco. Sendo o vazio filosoficamente inconcebível, desconhecido, por que causa frequentemente um terrível receio? Talvez seja também por isso que temos tanta hesitação, relutância ou dificuldade em conhecer-nos, em perceber quem realmente somos, de onde vimos ou o que temos a realizar.

“Conhece-te a ti mesmo” (*gnōthi seauton*) é uma máxima Antiga, divulgada por Sócrates – gravada no pórtico do Templo de Apolo, em Delfos, na Grécia, era o primeiro conselho dado aos peregrinos, aos guerreiros, a todos: antes de consultar o oráculo sobre o futuro, o ser humano deve perscrutar, em silêncio, a sua própria natureza, limitações e qualidades. A tal aludiu António Alçada Baptista, um dos ‘nossos’ ilustres escritores, de uma forma simples, brilhante e enigmática, no *Prefácio* do ‘meu’ livro “Olhar Interior”: “Lembro-me muitas vezes de Simão, o Mago, um gnóstico, que criou uma heresia que não me deixa indiferente. Ele dizia que nem todos temos alma, que nascemos com uma pequena chama que podemos ou não alimentar e desenvolver. Quando não fazemos isso, ela apaga-se e retorna ao nada” (<https://abiliooliveira.weebly.com/livros.html>).

O vazio não é ausência, é algo que fica ou que está, que pulsa, invisível (ao nosso olhar), que se desenvolve, expande e transforma. Silenciosamente. Em rigor, é potencialidade pura, onde todas as formas, todas as faculdades e todas as coisas podem ser geradas, desde o mais ínfimo ser até à infinitude do universo mais magnífico – no esplendor da plenitude manifestada.

Nāgārjuna (filósofo e monge budista) ensinou que todas as coisas são vazias de existência independente, pois existem sempre em interdependência. Assim, o vazio é condição da plenitude: uma coisa só é plena porque é vazia de uma essência fixa. Meister Eckhart adaptou esta ideia à tradição ocidental cristã, afirmando que “para que Deus possa entrar na alma, a alma deve tornar-se vazia de todas as criaturas”. A mutação do vazio em plenitude não se faz em linha recta, nem em círculo, mas sim em espiral – o vazio que parecia uma falta revela-se, no silêncio, uma fonte.

A espiral é um símbolo ancestral de evolução, crescimento contínuo e expansão da consciência – a espiral matemática de Fibonacci (ligada à proporção áurea, aproximadamente 1.618) representa a harmonia perfeita na evolução das formas, presente desde galáxias até as mais diversas formas que encontramos na

Natureza, como as simples conchas marinhas. Pela nossa inclinação natural por formas harmoniosas, também temos representado esta sequência em espiral mágica em diferentes realizações, nomeadamente na arte, arquitectura, design e até na psicologia do comportamento.

Note-se que o círculo repete indefinidamente, enquanto, a espiral passa pelos mesmos planos em níveis progressivamente mais altos – avança-se um pouco, após o que se retrocede, mas no próximo avanço chega-se um pouco mais alto, mais fundo ou mais longe do que no ponto alcançado pelo avanço anterior (um pouco como sucede com a maré a encher – há uma onda maior e segue-se uma série de ondas mais curtas, até que no início de uma nova série vem uma onda ainda maior que a ocorrida no ciclo anterior, e assim sucessivamente, até a maré atingir o seu máximo e preencher a praia – num dado ciclo, de marés, numa espiral infinita).

O biólogo Ilia Prigogine mostrou que sistemas abertos, como os organismos vivos, evoluem através de flutuações (ou pausas) e caos que os levam, gradualmente, a níveis de organização mais complexos – ao dissipar energia e entropia para o ambiente –, justificando matematicamente a auto-organização biológica e a tendência universal para a ordem. O silêncio funciona como essas pausas que permitem o progresso ou salto evolutivo. Cada descida ao silêncio profundo aumenta a nossa capacidade de estar no vazio sem medo, de escutar a alma sem pressa.

A escuridão – como uma crise existencial, uma perda ou luto difícil, uma separação ou insucesso doloroso, ou uma falta de sentido na vida – é muitas vezes vivida como silêncio hostil. Mas ao atravessar a noite escura (como S. João da Cruz escreveu), sem fugir para o barulho ou confusão, percebe-se que esta convida a desmontar certezas falsas, insipiências, ilusões e dissolver o ego. A luz não regressa do exterior, ela emerge do seio do vazio, perpassa a escuridão e irrompe cristalina e regeneradora. Como Rumi cantou: “A ferida é o lugar por onde a luz entra em ti”.

Até a música, como arte do som, deve tanto ao silêncio como às notas. Contudo, a pausa não é um vazio entre sons – é um órgão vivo da composição, pois sem silêncio, a música seria ruído contínuo, onde nada se destacaria. É o silêncio que dá ritmo, contorno, respiração e emoção. O silêncio não é o oposto da música, é o seu habitat. Para C. Debussy, “a música é o silêncio que se encontra entre as notas”. Cada nota emerge do silêncio, vibra por um instante, e submerge-se novamente no silêncio. A sua beleza está na sua relação com o que as rodeia – antes e depois, é silêncio – dando sentido à melodia emergente. Aldous Huxley terá pensado nisto ao afirmar: “A seguir ao silêncio, a música é o que mais se aproxima de exprimir o inexpressável”.

Plenitude não é ter tudo, é estar presente, ou, ontologicamente, é ser tudo. O silêncio, mais do que um meio, é a própria plenitude em potência e acção. Quando silenciámos profundamente, nada falta. A respiração e o momento bastam. David Steindl-Rast disse: “A gratidão é a chave da plenitude”, para a felicidade e transforma a nossa percepção. Importa valorizar o momento presente como uma dádiva, pela prática diária de parar, observar e agir com bondade e gratidão. E a gratidão só ressoa no silêncio. Para António Ramos Rosa o poema nasce do silêncio e dá-lhe voz: “O silêncio não tem fim, é uma ilha sem praia onde o que mais importa é não chegar nunca”. O silêncio é um espaço puro de onde emergem a palavra e a vida. O silêncio imortal não é destino, é a viagem vista de dentro.

Silêncio Amigo – Vigilante Silencioso

Será o silêncio o princípio da escuta e não o fim do som? Será a plenitude da atenção e não o vazio da mente? Será a presença íntima a dois e não a ausência de ligação? Será um apelo à liberdade? “No Silêncio – só no Silêncio – no vazio que é repleto – só no vazio que é repleto – no nada que é tudo – só no nada que é tudo – há Liberdade” (Morya, no livro “Sementes e Pérolas”, CLUC, 1989, p. 9).

“A respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio”, escreveu Clarice Lispector. Cá estamos. Do vazio à plenitude eterna, no caminho celestial, aqui, mas com a mente no Alto, nesta espiral da vida, numa via espiritual, inspirados pelos ecos do silêncio imortal que nos alenta e pacifica, numa bela história infindável, respeitando o divino, com gratidão pelo que nos é dado, com fé e empenho por um mundo melhor! Pois que Deus assim o quis! Pois que nós assim o queremos!

Queres mesmo saber o que é o silêncio? Senta-te comigo durante uns quinze minutos, sem falar, sem telemóvel, apenas a respirar (inspirar e expirar, sentido o ar entrar nos pulmões e sair após filtração interna, tranquila e profundamente). Podemos ficar a olhar-nos, quietos, ou permanecer de olhos fechados. Depois talvez já encontres uma resposta.

Para mim, o silêncio é o Todo que sussurra quando nada mais brame, o liame que nos liga à essência sagrada, a voz que desperta para a beleza da vida. E a vida é tudo o que fica quando nada mais resta.

Confúcio resumiu-o assim: “O silêncio é um amigo que nunca trai”. Fernando Pessoa tem toda a razão, há no silêncio uma profunda ciência, a única e ancestral *Sabedoria Sem Idade*, que em nós, por nós ou através de nós, pode transformar-se na mais perfeita resposta – se assim o permitirmos, formos vigilantes e estivermos preparados, para pensar, sentir e agir.

Planeta Terra, 12 de Julho de 2026
Abílio Oliveira



***SE AS MONTANHAS
CANTASSEM***



Melanie Manchot, *Inversões*, 2026, Impressão Giclée a preto e branco em *papel Hahnemühle*, *Mount Makalu*, Himalayas, Nepal



Melanie Manchot, *Inversões*, 2026, Impressão Giclée a preto e branco em *papel Hahnemühle*, *Mount Makalu*, Himalayas, Nepal

Ficha Técnica:

1. *Inversões* (Campo base do Monte Makalu com lago)

Localização: *Monte Makalu*, Himalaias, Nepal

Maio de 2026

Impressão Giclée a preto e branco em papel Hahnemühle

Edição de 5

2. *Inversões* (heliponto do acampamento elevado do Monte Makalu)

Localização: *Monte Makalu*, Himalaias, Nepal

Maio de 2026

Impressão Giclée a preto e branco em papel Hahnemühle

Edição de 5

Declaração autoral:

Iniciadas em janeiro de 2021, no meio de um confinamento rigoroso devido à Covid, as 'Inversões' são uma série de fotografias feitas em resposta a locais e ambientes específicos. Um cenário é feito continuamente em Londres, a minha cidade natal, o outro em resposta à natureza, muitas vezes em relação às montanhas. O gesto encenado em cada imagem mantém-se constante: virar-me de cabeça para baixo, ficar de pé sobre as mãos, para traçar uma linha na paisagem ou na paisagem urbana. Baseada em histórias icónicas de performance feminista, especialmente dos anos 70, cada inversão é uma forma de marcação física, ou graffiti – embora momentânea, fugaz e arquivada através do documento fotográfico.

As imagens para a SPHERA foram feitas em maio de 2026 no Monte Makalu, nos Himalaias nepaleses. Estava lá a trabalhar num docu-drama centrado no meu irmão Karel, que se tornou o primeiro alpinista checo a alcançar o cume de um pico de 8000 metros+. Ele nunca voltou.

Melanie Manchot

SE AS MONTANHAS CANTASSEM

Mário Câmara Caeiro

De manhã o coro dos pássaros. Depois o balir das ovelhas.
O ressoar contínuo das ondas do mar.
Suspiros da brisa.
Vento assobia.
A metaforologia humana projeta no Som um arsenal de termos.

Mas não encontro poética que diga o modo como o *Adagietto* da Quinta de Mahler me tomba num vórtice de emoção em subtil rotação. Ou o modo como *My Song* de Jarrett me resgata à tristeza. Ou o modo como *I can't keep from crying*, década após década desde a adolescência, me reconecta com o que imagino o *blues* original. Ok, a par de *In my time of dying*...

Alentejo, 2025

Ponto prévio

A música tem poder misterioso: o de nos afetar a alma no âmago de sua essência vibracional. Parafraseio o físico (e músico) Stephon Alexander, que no improvisar de sua própria vida, e em seus saltos intuitivos (que designa irracionais – eu acrescentaria transcendentais), encontrou na música do Universo algo que funciona (ou não): *function*.

Os planetas tocam suas harmonias e dissonâncias, suas identidades misteriosamente caóticas, em matemáticas equações. Dizem-nos a Física mais integrativa e a Espiritualidade íntegra que existirá uma genealogia cósmica literalmente em pano de fundo quando pensamos a música em sentido lato, uma mesmoutra dimensão da *cosmic background radiation* que levou *aeons* a coalescer em astros radicalmente criadores.

Músicos, disso cientes ou não, são forças da natureza, esta por tais canais reiterando – e não menos rasurando – leis provisoriamente perenes. Tocar música, e porventura ouvi-la, é o *afinar*, em momentos, no *momentuum* inerente a cada experiência sonora, do instrumento que é o da própria Vida. Ouvimo-lo, escutamo-lo, acompanhamo-lo, tocamos-lo, esse instrumento natural que nos prolonga o ser. Na verdade do artifício, e não menos quando se nos entoa a brisa entre as folhas das oliveiras do monte e disso nos apercebemos.

Ecoando o modo como abrimos o primeiro SPHERA, via Albert Ayler, Alexander pergunta, retoricamente: – *What if the universe was like a jazz solo?* Ouvir, fazer, entender, criar música – incluindo a do silêncio – é da ordem da celebração do existir. O fazermos parte da orquestra, do coro, do combo, da escola de samba *de uma nota só* (re)criando-se em mais um Carnaval, é da ordem de um transcendermos em miríade de ritmos, melodias, timbres, escalas e ciclos.

Implicará isto uma ideia de tempo a que não quero necessariamente agregar este texto? Assumo o princípio e a hipótese de que a música é por excelência a expressão do tempo, esse outro do espaço. *Outro* da montanhosa matéria eterna. *Intro* à descoberta da verdade íntima do som em seu devir. Isto não impede que cada *groove* que nos enfeitice, cada disco que guardamos religiosamente na estante, cada artista que obsessivamente escutamos ou cada canção que preservamos na memória não sejam rigorosamente planetas sonoros num universo (para já e por enquanto) em expansão. Nestes termos, cartografar as experiências sonoras que nos atravessam é conscientizar planetas com seus atmosféricos ecossistemas. Gravitações. *Gravitas* gravitacional da gravidade. Graças.

Intro

Quando o Criador moldou o corpo humano, a alma humana recusou-se a entrar porque não queria assumir as limitações do corpo. O Criador então começou a tocar música. Para sentir a plenitude desta música através dos sentidos e da receptividade da forma humana, a alma foi conduzida para dentro do corpo.

Russill Paul a contar um antigo conto Sufi

Há algo na música e nos factos. Se coexistirem, algo acontece à informação. E dura.

Neil Young

O momento decisivo do desenvolvimento humano está continuamente próximo. É por isso que esses movimentos de pensamento revolucionário que declaram irrelevante tudo o que o precedeu são corretos — porque ainda nada aconteceu.

Franz Kafka

O conto Sufi diz verdade profunda via mito sagrado. Young partilha revelação na sua *práxis* musical inoxidável.

Já Kafka parece ceder ao nada agonístico, mas é aforística, senão catárquica, demonstração de que a consciência da genealogia é passo em infindas escadarias entre o baixo e o alto... *stairways to heaven*... degraus verdade, experiência e imaginação. Kafka, capaz de entender seu processo criativo introspectivamente, está *a seu modo* a dizer porventura o contrário do que afirma (assim o leio tantas vezes, este gigante em cujos ombros me sento com frequência, quando é hora de verter palavras no mundo).

As vozes de Young e Kafka, em curtas e descontextualizadas topicalidades, abriram um texto que escrevi há alguns anos sobre o Situacionismo. Releio-as porque habitam a hélice da ascensão/queda (livres) num modo ciente e operativo, num *esferar* do comum, da comunidade e da comunalidade sensível, para além do plano socio-político.

Este texto, propondo-se pensar a música como conhecimento espiritual, caminho verdadeiro e caminho para si mesma, procura fazê-lo na órbita de uma reflexão ensaística pessoal, da parte de alguém que muito procurou na arte pública, no urbanismo e na teoria crítica registos para a elevação do *socius* a subteis vibrações. Alguém que entretanto pensou o mítico e o místico na mesma lógica de ascensão do comum e que agora é convidado a atentar à música em registo *esférico*. Alguém que não hesita em associar estruturas naquilo de que se apercebe ao pensar com paixão. *Theorein*.

Se nesse texto anterior — *Situating Situationism* — procurei relevar topicalidade na ação no meio urbano que nos embrulha o ser, e em particular na ação poético-discursiva no seio da sociedade do espetáculo, aqui sou desafiado a refletir sobre a música como canal experiencial e performático. Enquanto portal. Ora esta dimensão universal e cósmica, absoluta, já estava afinal inferível naquele texto, espelhando os meandros mentais de um *chronic rock retentive* fascinado pelas mensagens e os *soundbites* de uma geração revolucionária que se entregou à liberdade criativa:

Acrescentaria, no espírito de Bergson, que apenas algumas obras de arte na cidade — ou canções no rock — interpretam a Vida de forma mística. Isto está relacionado com uma questão que hoje está mais viva do que nunca, a do empoderamento sociopolítico, da vida como *produção molecular*. É crucial na arte pública e no urbanismo crítico, precisamente subjacente a um dos aspetos-chave nas produções de artistas contemporâneos que encontro no livro de Debord: a participação, no sentido de envolvimento.

Ou seja, acredito que existe uma ligação – abstenho-me de defini-la como necessária ou suficiente – entre as tradições crítica (sendo nesta os humanismos situados habermasiano ou lefebvreano referências-chave) e mística, esta subjacente ao próprio *argumentarium* sempre emergente do SPHERA, que em Abellio foi precisamente estruturada, em célebre diagrama representando uma esfera.

No espírito transdisciplinar que me move e no *modo allegro-ensaístico* em que me movo (*d'après* Montaigne, Barthes, Bergson ou Massumi), isso é alimento vital para o presente intuir. Co-presença emergente. Digamos que neste texto me entrego à música que eu souber arrancar ao ruidoso silêncio branco que é a página. Laboro ao mesmo tempo em escalas e acordes que arrisco compor.

O que escrevo é portanto deriva reflexiva assumidamente intuitiva e *intermedia* sobre a música como viagem esférica. Onde as problemática do político e do poder, da representação social, temas-chave do texto referido, são retoricamente mantidas à distância para nos focarmos num Humano de dimensão divina, mediúnica (o *media* implícito em sentido aberto e poiético) e mágica. O que se segue é pensamento despoletado pela criação e audição de música no espaço-tempo *público em sentido maior* que é a Natureza. Pela *aparição* da música no (des)concerto do mundo. Pelo que a audição e a interpretação de música me trouxe ao *andar por aqui*. “Anyway, *What appears is good; what is good appears*”, – asseverou Debord.

Se Greil Marcus é da opinião de que o poder do *rock 'n roll* reside nos saltos daqui para ali, na impossibilidade de fazer transições, não é menos verdade que as teorias dos movimentos anteriores ao *rock* já encontravam saltos (qualitativos, estéticos, formais, funcionais) entre criadores e abordagens da matéria musical. Da música que *interessava*. Vejo tais saltos como subtis continuidades. Contiguidades. E vislumbro na audição do que quer que seja, creio porque minha inteligência tende continuamente para a analogia e a comparação, para o reconhecimento interativo de ecos e ressonâncias, ligações e afinidades numa geometria infinitamente variável.

Tais *links*, percebidos, explorados, experienciados, asseguram monumentalidade ao Humano Comum. No coro de telemóveis de luzes ligadas (antigamente o constelar de isqueiros acesos) num estádio ondulando ao ritmo de um hino *pop*; no quarto de uma adolescente à procura dos primeiros acordes originais na guitarra; na Internacional cantada de punho erguido na manif. do 1.º de Maio; ao escutarmos num tema compassos cuja sequência subitamente nos deixa sem palavras, resgatados à indiferença; ou, naturalmente, no imaginar – ocorre-me Mike Scott a sonhar a sua *Big Music* ou Phil Spector a delirar com a noção experiencial do *wall of sound*... ou Martin Hamnett a colocar uma bateria no telhado no exterior do estúdio de gravação para que *Closer* de Joy Division viesse a ser o que veio a ser.

A longo termo, evocando Jung, vivo *alguma música* como co-presentificação (atualização e simultaneamente reinvenção) de mónadas sonoras arcaicas, infinitas, eternas, ou mesmo súbitas, emergentes; a médio termo, surpreendo-me quando uma melodia, um timbre, uma sequência de acordes ressoa outro tempo que historicamente já passou, vivificando os dois pontos de comparação vivificados; a curto termo aprecio entender como a invenção de um gesto performativo gera no seu *fenomenologizar* um lugar virtual paradoxalmente físico. Uma estética. A música terá por aí a ver com a Luz. E as montanhas.

Tudo isto parece-me evidente quando encontro em *Black Sabbath* o trovão existencial que me revolve implacavelmente o baixo-ventre; quando o irlandês Rory Gallagher suadamente traduz traços arrebatadores da Negritude para a Belfast operária; quando Chris Squire inventa um dedilhar do baixo elétrico, deixando que a palheta contamine de incisão a redondeza do polegar e assim tornando o instrumento o verdadeiro Quinto Elemento numa orquestra de egos...

Os mais antigos terão lidado diretamente com o chilrear dos pássaros e o restolhar das folhas nas árvores, depois o impressionante ribombar de locomotivas e canhões, ou a vibração astrológica dos planetas; hoje que mais de 50% mundial vive em cidades, o desemprego e a exclusão motivam *beats* e os bits do digital entram inexoravelmente *casa e cabeça adentro*. Dito isto... somos o que em nós ressoa. Os criadores musicais reverberam aqui na terra *os sons no mundo, o som do mundo*. Os soares da complexidade em modo *audio*. Distante e próximo, imediato e imaginado, temporariamente intemporal. *Listen...*

Da natureza animal da chama. Silêncio.

Há anos li algures – em Novalis, via Rui Chafes – algo como “a natureza animal da chama”. Fragmento *arguably* metapoético que descreve a natureza divina e interior. À luz da chama de uma vela, pedaço de sol (do mesmo Sol que arde na lâmpada incandescente em vias de extinção), escrevo sobre o que existirá de luminosamente animal na música, no som. [A vela tremeluz].

Se “natural” vem de Natureza e Cultura é (irre)mediável dispositivo humano, a natureza dos sons codificada pelo humano convida à reflexão sobre *a música natural da música*. Esta oferece-se-me como exercício para me conscientizar de *como poderia uma montanha cantar*. A sentença pressupõe-se pergunta. Também no presente do indicativo.

Hermann de Vries (n. 1931) é artista holandês que faz de suas derivas contemplativas um reconhecimento do natural – torrão de terra, farrapo de nuvem, folhas de árvores –, do mundo natural circundante (digamos que do desse natural hoje resta). Sua arte radica numa antiga genealogia, a do caminho-presença (S. Francisco, Richard Long, Francis Alys). Andar por aí, *estar onde se esteja*, é para este artista da ordem da topicalidade. “A natureza é sempre tópica”. Num *bom lugar* (penso na ética criadora tal como diagramada por Padre José Frazão Correia), pode a arte gerar a intensificação do *ser* e *ser-se/mos*.

Em de Vries, a deriva poética afirma-se na recolha, no documentar, no arquivar e emoldurar do que é o mundo em sua volta. Literalmente em (aparentemente) fria (mera) apropriação do *maravilhosamente comum*. A obra testemunha o natural, em modo menos de *Wunderkammer*, *cabinet de curiosités* ou laboratório que de espelho de bolso. A consistência de sua criação resultará desse singelo poetar. De revelação em revelação, em continuidade. Isso não impedindo a explosão súbita do *genus* – gene/génese/genialidade – onde menos se espera.

De Vries é silêncio – o mais natural dos ruídos –; ou quando muito discreto e humilde restolhar. Assim como há quem apanhe flores, ou as compre, para dar alma a uma sala ou a uma camp, matando-as a prazo mas reconhecendo-lhes função de vibração viva, de Vries apanha o que quer que seja que lhe/nos lembre a poesia do que naturalmente é. E vibra. Para de Vries, a natureza é a realidade primária, a cultura a secundária e a realidade virtual realidade mais distante. Seu labor de restrita simplicidade mantém-se no material para veicular (e não tanto compactar, engavetar ou mesmo museologizar) o esférico complexo, infindo e abundante. O excuro procura contextualizar a noção emergente de uma totalidade esférica.

Silêncio.

Noite-madrugada dentro. Continuo a escrever à luz da vela e ao som de Alabaster de Plume – e *similares*, via *Spotify* e *bro* algoritmo; enquanto lá fora os pássaros repousam em silêncio total. O amanhecer ainda em suspenso sinto que me leva a tomar consciência aguda, sentindo-a, da relação entre silêncio e som.

Entre a radical subjugação à escuta do matérico e o ato criativo que no éter inventa sons. Um tango jamais será puro código. No flamenco não acredito que alguém possa domar conceptualmente *el duende*.

Dialógica, naturalmente mais do que dialética relação. Quando nos é exigido o maior respeito em situação dolorosa, antes de momento simbólico para que se demarque esse segmento do tempo, sublimando um olhar, impõe-se o silêncio. Como tantas vezes quando se exige atmosfera propícia à canalização de um espírito numa *séance*. Ou no dealbar do ato de orar. Quando algo nos magoa e é imperativo respirar. Numa vírgula, num ponto final. Na performatividade inerente ao arrumar e desfiar de ideias.

Le silence à ma tête et le bruit au dehors. O verso em *Silence* dos (voilà) *Telephone* nunca deixou de reverberar na minha mente, no meu processo de progressiva audiofilia, de neófito adesão à arte da música. O silêncio no ato meditativo ou contemplativo nunca deixou de dialogar com o ruído *lá fora*, bem como cá dentro, do meu ser atabalhoadamente *noisy*. O *feedback*, quando entrou no mapa das minhas audições terá tido essa função, a de me seduzir para o silencioso-ruído do *noise*. O outro lado do silêncio. E do próprio ruído nas margens da musicalidade.

Do guincho instrumental a que o grito dará o corpo. E por aqui me apercebi que assim como na meditação é essencial deixar o mundo cantar – em silêncio, porque em silêncio –, há nos ruídos do mundo, nos seus sons, música secreta. Ruídos entrecortados em que a mente, a eles se entregando, se reconhece fluxo. E antena. Ao limite parte editável do fluxo, seja fechando-se a porta da casa de banho para não se ouvir o autoclismo, seja para tornar algo desses sons fragmento de narrativa sonora. O *riff* de *Satisfaction* brotou nessa penumbra. Tal como o *scratch* nos vazios do *hip-hop*.

O *sampling* deu a estas narrativas fantasmagóricas co-presença, entre a verdade dos *beats n'bits* e a mentira do que no início desta estética chamávamos, a brincar, o *baterista japonês*. A verdade é que, historicamente, o ruído musical se tornou parte da música, mais não seja para que seja mantido à distância segura e no momento certo. Como na música de elevador, que é depurado... *ruído de fundo*. Ou em *loops* eletrónicos ensandecedores. Porventura menos melódicos que o som da *chuva* do aparelho de televisão na era em que a noite começava cedo.

Canta, canta, amigo canta

Na vida dos sons aprendemos que, para além e no interior da tensão criativa entre silêncio e som, há a voz humana. O espectro infinito das vozes que ora são ruído, ora desarmante canto da humanidade. O canto do Cante (não vamos mais longe) é o ser-se paisagem nas vozes. Nas Vozes Búlgaras, a polifonia cheira a rosas.

Assim como, em histórica intervenção urbana de arte pública que tive a oportunidade de comissariar na Luzboa 2006 (*Fado Morgana*, do coletivo belga *Het Pakt*), um coro de vozes (cujos donos não tinham qualquer focada nas palavras de formação musical), devidamente equalizadas, soando individualmente em diferentes colunas, cantando dois dos fados mais antigos de Lisboa, transmutaram uma escadaria em Alfama em imersiva experiência anacrónica da urbe em toda a sua ancestralidade socio-cultural, porquanto na topicalidade daqueles lamentos; cada espectador/a podia circular entre vozes e ir orquestrando as intensidades relativas de cada timbre, tornando-se silencioso/a participante co-criativo no coro. Essa *mesma* peça seria depois reinterpretada, traduzida para uma longa travessa da cidade de Torun, na Polónia, integrando o programa do festival de Luz Skyway. Ali as escarpas a vivenciar foram as palavras da poeta Wisława Anna Szymborska.

Voilà (eis como uma bengala discursiva se desvela por fracção de segundo *leitmotiv* musical para passar ao compasso seguinte de um texto). Nova pausa para respirar, já fora de parênteses. Se praticante de yoga, pausa para o canto mágico e mântico do *nada yoga*, capaz de me serenar a mente inquieta.

Bridge dixit.

Voices, talvez mais *diretamente* do que instrumentos, canalizam emoções e sentimentos. *Invocam*. Alegria, entrega... Dor. Mas estas humanas condicionantes do ser encontram-se naturalmente na sequência de notas de uma composição apaixonada- ou eximamente interpretada. Ao ouvirmos o *Requiem* de Mozart, desde que em interpretação que a esse testamento final do compositor devolva a dimensão de íntima revelação, não voltaremos a sentir a Dor da mesma forma. Expandendo-se o sentimento no fingimento do sentir. *Voilà*, Pessoa.

Por outro lado, no coro místico – no *ningum* hebraico, no refrão devoto de um *qawwali*, mesmo quando em Fátima uma Ave Maria é entoada por milhares de vozes, ou numa íntima e amorosa cerimónia Hare Krishna entramos em alegre e familiar transe – há uma verdade da fé em busca, expansão, mais do que confirmação. As vozes, em conjunto, oram, cantam a prece. Chamam-nos a cair no vórtice. É o que chega a acontecer num estádio cheio, no refrão *daquela* canção.

A voz da pessoa será em boa medida – talvez a par dos sopros... – o humano em máxima topicalidade. Vibração de cordas vocais que relativiza e ao mesmo monumentaliza o comum. Callas, muda em Pasolini, entoa em silêncio o que imaginamos como silêncio da voz. E José Mário Branco, cantado por outras vozes, terá dificuldades em estar presente.

O que me parece evidente é que se alguma vez ouvimos Camões foi precisamente quando Branco entoa *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*? E que algo processual na sentença que é *Inquietação* temos – e temo-nos – mais heterónimos. A voz vai buscar ressonância vital ao universal no individual. Como quando Patti Smith é apenas – e tão mais do que – murmúrio *grungy*. Ou Cesária – apenas e tão mais que – pés descalços.

Power Age

Vou chegando a outra dimensão-chave destas intuições. A música como *output* de processos de canalização de uma Força, de uma Energia, de uma Fonte, sobrehumanas. A canção, a frase, o eco, a sinfonia, o concerto, a reverberação nas paredes de um clube, *orquestram* o ser no estar ali a ouvir. Sugerem e inscrevem dimensões, conjugando súbita congenialidade.

Maestros e divas, instrumentistas virtuosos e cantores *pimba*, cantautores e *outcasts* na esquina de boné vazio aos pés, brotam como flores no mundo dos sons, e cabe a cada par de ouvidos descobrir em que medida aqueles sons *naquele momento* canalizam (*voilà*, se for esse o caso) em espiral o que está em cima e o que está em baixo, e o modo como cada gesto – cada mudança de acorde, cada inflexão melódica, cada melopeia harmonizada – transmuta a matéria. A complexidade não é aqui necessariamente mais elevada que a puerilidade. Nem o virtuosismo assegura o que quer que seja.

Parte da tarefa de *ler* estas múltiplas dimensões tem a ver com a capacidade de se *sentir* a música, de a surpreender na sua relação com o tempo e o entorno, de a vislumbrar no ruído da existência; o que a expressão popular “música para os meus ouvidos” tão bem sintetiza. Súbita ascensão etérea e queda no som – será por isso que Karajan a esbracejar se afigura possesso? Ou que aquele puto endiabrado dos Staff Benda Bilili parece mago louco a extrair do fio de metal esticado inédita função? – que a configuração das

notas rasga no real, a música confere ao espectro das existências – no natural em todos os sentidos – um sempreemergente... *soundtrack*.

Estarei a cair (de novo) na abstração. Será inevitável porque estou na pauta, no texto. A diagramar por via das palavras uma experiência no labirinto de minha própria experiência e sensibilidade auditivas. Mas a esta abstração operativa, didacticamente esquemática e que dá provisoriamente nomes às coisas, justaponto sem qualquer desejo de síntese forçada o caos vivo do Universal em Fluxo, do Espírito em seus diversos e multívocos estados. Esta convicção aponta a um par de evidências.

Fico-me por uma que me trespassou. Música, música... há quem diga que só a que é feita ao vivo. O resto será registo de acontecido (documento, prova, monumento, lápide, mensagem). Ouvirmos um amigo a arranhar uma guitarra desafinada não será necessariamente da ordem do sublime, mas se esse músico amador o fizer em ato em sagrada busca infantil, tal co-presença inspirará a consciência para futuras canalizações. Vemos (ouvimos) os dedos à procura da nota certa, do ritmo, da dinâmica, da intensidade. Onde que a música-produto, mesmo quando extraordinariamente bem desenhada em estúdio, por excelente que seja em alguma dimensão específica, não supera em afeição o canto de uma avó a adormecer um bebé. São coisas aparentemente da mesma ordem, mas diferentes na reverberação da Vida. A IA não engravida.

A música a ser tocada é o resultado de um ritual de articulação entre o puro ser em energia (dessa sensação de participação) e as decisões plásticas (do Alemão *Plastik*, termo que Beuys preferia a *Kunst* ou *Art*) – lá está, artísticas – que ao canalizar essa energia se tornam dispositivo mágico em sentido Bergsoniano. *Afrobeat* ou Funaná demonstram isto em delongas hipnóticas que depois conseguem – até quando – manter à distância os códigos tecnológicos que os vão modelando. Resta saber em que medida sua magia é desvirtuada pelos *hertz* arimanicamente conspirados (já não apenas lucifericamente transpirados). E resta saber como pode uma lógica rítmica – pensemos no *reggae*, que por sua vez nasceu do *ska*... que por sua vez... – transmutar sua essência original (sua origem), quando o combo explode em plataformas digitais.

Silêncio mais longo.

Na órbita da Fé, ocorre-me como súbita imagem audio-sonora o rodopiar extático em Nusrat Fateh Ali Khan, sublime voz sobrehumana, no limiar do infinito e por lá ficando; ou o deserto inundado de sol da música *gnawi* do Norte de África; ou as paisagens espirituais nórdicas de Jan Garbarek; músicas (do mundo) para os meus ouvidos, precisamente porque *e quando* em tais músicas sintonizo em disponibilidade para aceder a uma (a sua) frequência espiritual. Há dias em que procuro sentir, experienciar, relacionar, compreender ou diagramar estas transcendências no esferar.

Em certas madrugadas movidas pela contemplação, será alguém a entoar o *Ohm* o que me *apetece*. Em muitos pequenos-almoços, serão os ritmos espaçados dos *beats* de Kruder & Dorfmeister o que me convém – excelente música para aspirar a casa. Nos jantares que ofereci a amigos, foi tantas vezes o som de Oscar Peterson a tocar Sinatra (aleluia, sem a Voz! Já chega o Elvis!!) a gerar a atmosfera razoavelmente *soft* adequada para o convívio. O certo é que, noutros t(r)ópicos, está neste preciso momento um aborígine a recitar suas *songlines* e um jovem finlandês a ensaiar o tango (a Finlândia é, a seguir à Argentina, o lugar onde esse mundo de sons é comunitariamente vivido por muita gente). Em casas próximas e distantes, sei mesmo que alguém escuta o Danúbio Azul ciente que se trata de instrumental *rendition* das energias curativas da Chama Violeta.

Há portanto música que, nestes momentos, nos redime o ser em fluxo, a transcendência do som veiculando nossas vibrações psíquicas, mentais, espirituais, nosso devir e não menos nossa fome de novos horizontes estéticos e culturais. Enquanto intelectual – que alguém definiu como aquele que usa a cabeça (e não apenas para o pontual *headbanging* ao som de *Smells*...) – sinto que a *aprendi com a música a gostar de*

música, em contínuo cartografar de topicalidades geradoras de novas topicalidades. O que toca a questão já referida das genealogias.

Músicas do mundo é aliás por isso termo esférico que vingou nesta deriva integradora e avessa às vagas de invasões sonoras que põem em risco todos os lugares e geografias dos sons organizados pelas diferentes culturas. Da mesma forma que investigar biografias e os corpos ou a fisiologia dos intérpretes explica outras coisas. Incluindo o *poder* alucinado que levou militares fascistas a cortarem as mãos a Victor Jara.

Cartografar, contemplar.

Para quem, como eu, a música é amante omnipresente, esta cartografia *a solo* é da ordem de uma contemplação ativa (evoco místico anónimo do século que se lê hoje com a mesma graciosidade que *O Ato Criativo* de Rick Rubin, ambos curiosamente pedagogos da auto-consciência) também de meu próprio *peçoar*. Com a música aprendi a reconhecer emoções e sentimentos, a honorá-los num instante de catarse, na oração, na festa, na celebração, no legado inter (-cultural, -classista, -geracional...), na verdade oracular (tantas vezes um estado de espírito e uma emoção encontrando *naquele momento* eco *kairótico*). No recolhimento, no palco do amor. Na morte e no viver. E a estimulá-los para que o canal criativo, poiético em sentido o mais lato possível, seja ativado. A música acalma, mesmo nas sessões mais acaloradas. Garbarek – Noruega, montanha, céu, neblina... – serena. *It works*.

Pausa. Silêncio.

Nesta paisagem de reverberações, ecos, epifenómenos e referências cruzadas, nesta matricialidade dos sons a que chegámos, um *riff* pesado de *Entombed* insiste em permanecer válido acesso a uma zona desassossegada da alma. Por quanto tempo na bio-grafia, é questão subjacente, até devido à tensão criativa entre tradição e inovação – entre reverenciarmos uma estética-lugar bem definida e estimularmos as múltiplas fusões que a expandem. O que calculo é que os primeiros acordes da 40ª sinfonia de Mozart terão um dia de ser postos de lado para não se tornarem inerte *déjà vu* da jovialidade.

E lá está, de que música precisamos para cicatrizar feridas e alumiar sombras? Vai a *coda* em ré maior? O solo em modo dórico? É por via da *comunidade* transtemporal – o nós ora em sentido estrito da esfera social, mas também lato (os vários eus em mim, o *Self* múltiplice, multiplicado pelos portais abertos e pontualmente interligados) – que a viagem esférica de cada génio musical, de cada artista, de cada género e de cada cultura, se torna gestação também de mais redonda *consciência coletiva*.

Novo silêncio.

Ora as migrações vitais na música que liga *outros* (da fusão, de infindos *crossovers* e *remixes*) em crioulas mestiçagens, e mesmo os empréstimos ou até furtos e picanços flagrantes que animam carreiras – *Hotel California d'après* Jethro Tull –, quando genuína busca do *por vir* sonoro, não apenas animam capilarmente o éter, também sedimentam *sonoramente* [sic] o desígnio supra referido de uma espiritualização coletiva; quer do ruído, quer do silêncio, quer da voz, quer das coisas, quer do mundo como experiência comum.

Tal esférica totalidade pan-tópica nos conduza então Espaço Público Sonoro afora aos confins do Universo. Isto acontece quando na fragmentada continuidade dos sons um tema brota para nos rematar a experiência... em *fade out*... como se a entropia se enleasse na gravidade para nos ensinar algo. *Breathe* a fechar *The Dark Side of the Moon*, o *outro* desarmantemente singelo (mero baixar do volume) do último movimento de *Supper's Ready*... Tais *aspas* no sôfrego dispositivo audio equivalem ao momento em que terminada a audição de um lado de um disco de vinil, é hora de decidirmos se se *vira o disco* e se *toca o mesmo*. Ou se é altura de acabar a sessão e calar as montanhas.

Escalas mágicas

Não faço a menor ideia de como, mas sinto que a matemática dos sons tem a ver com a música das esferas atrás mencionada. E sei que as escalas, por sua vez, são caminhos de pé posto ao longo de milénios, *trekking* musical *oblige*. Escarpado, quando Howe descola a *Telecaster* do óbvio em *Relayer*, líquido quando Abercrombie ciranda em torno do que parece não ter nada a ver. Na voz, quando Titina, senhoril, sorri a *galo bedjo* na Praça Nova. As escalas são serpentes fixas cujo ondular torna luminosamente significantes melodias e timbres. Temperadas pelo movimento, pelas emoções, a tristeza, a fé e o desejo, tornam-se espelho aqui de cultura em construção, ali de invenção; a mesma escala vertida em grito e suspiro, oração e carta, ou, ao limite, despojada lição do tipo *é-assim-e-assim-tem-de-de-ser*.

Os pautares do ritmo iluminam os pontos da serpente das notas, mormente quando a matéria já transmutada pela intenção se eterniza em definitiva versão do ideado. Godard registou o momento em que *Sympathy* ainda estava na barriga dos Stones, à espera de nascer na branca negritude daquelas congas e depois do falsete que apita na ginga. Geração após geração este *gimmick* terminal impõe-se à própria canção quando, hoje, ao vivo, a ansiedade move milhares de *uh-uh* antes do momento originamente ideado. Talvez *Sympathy* não seja nestes termos exatamente uma canção. Ou talvez se trate de uma canção em aberto, aberta ao infundo da repetição, entregando-se à *coda* sem reticências. Aliás como acontece na estrutura em camadas de *Sultans of Swing*. Há canções que são particularmente eloquentes na demonstração das elevações que as escalas nos estão a oferecer.

A duração é onde o ouvido humano se encontra consigo próprio para além do percebido, aportando a alma a uma consciência mais profunda da música como dispositivo encantatório, porquanto assertivo padrão em que a matricialidade se deleita. No seu *significado temporal*. *Bésame, bésame mucho...*

Pausa.

Lamento, alma leitora, que o texto se vá encharcando de metafóricas alusões. Precisamente porque em registo de ensaio, procuro dar, do que sinto ser a música, uma ideia viva. As palavras procuram equacionar performaticamente o poetar dos sons e o naturalmente musical. No meu espírito espírico curioso e diletante, no automatismo *jazzy* que circula entre memórias e ideias, intuições e convicções adquiridas quase estanques, a música é rigorosamente algo que certas obras, mais do que outras, assumem como *ato mágico*. O *Adagietto* da Quinta de Mahler, num par de versões gravadas, será momento historicamente inultrapassável; e ouvi-lo em Uri Caine, ironicamente destruído, confere-lhe estatuto de símbolo transtemporal. E quando oiço Carlos Puebla em *Hasta Siempre*, não se trata de caixa de pandora ideológica, mas de amor político consubstanciado.

Sentir essa vibração, para lá de qualquer sentido... Donde a música, apesar de pontualmente erguer bandeiras, nos casos de sentido ativismo, funcionar sobretudo como epígrafe do texto da vida no mundo. Ela é ao mesmo tempo efêmero pedaço de tempo, mas jamais, enquanto a ouvirmos, mais do que sombra (Platão, *ouch!*) de algo impossível de cerzir. De ideia-horizonte paradoxalmente presente e sem palavras.

E aí, há na experiência musical uma sublimação de emoções e sentimentos, da inteligência e do sentido estético em acção. O *math-rock* comoverá o matemático amador, da mesma forma que *Blue Monday* sepulta uma era depressiva e arrasta a mesma geração para o *clubbing* – algo alegremente dançável para uns, mas para outros mortais mais melo-dramáticos caixão de luxo a Dor que estava a fechar um ciclo. Que os músicos tantas vezes não tenham a menor ideia deste tipo de impactos... acontece, *por supuesto*.

É nestes termos que a música um dia imaginada é por muito tempo posterior ao momento de criação remédio natural para o coração partido, jogo para a brincadeira, pretexto para o divertimento, atmosfera para o erotismo, condição para a religião e a espiritualidade. Um amor sempre primeiro. Um reconhecer cimeiro. Milagre. *Música, eu nasci para a música...*

Musas

Por alguma razão a própria palavra música deriva do Grego Antigo *mousiké technē* – a arte das musas. As próprias deusas são instâncias musicais, *temas* funcionais e que funcionam no desenvolvimento a que as mais originárias composições do mundo chegaram. O modo como a música em África ou no Oriente conecta o som, a dança e a própria fala-palavra-linguagem recordam o Ocidente hiper-acelerado de como a Música é menos uma arte que uma dimensão da Criação, especificamente complexa na sua sempreemergência e ao mesmo tempo permeando um modo de vibrar/ativar o espaço-tempo.

Num projeto radicalmente inovador, que tentei por duas realizar sem sucesso, ideámos um plano de iluminação urbano a partir do conceito de partitura musical. Geir Johnson foi o compositor convidado, faleceu entretanto. Na silenciosa paz dos céus, estará numa *mute jam* com Orlando Pantera, que na Ilha de Santiago tantas músicas *pariu*, sem ter tido a oportunidade de lhes dar forma – a forma que lhes sujaria inevitavelmente a potência primeva, como Mário Lúcio foi capaz de explicar no filme recente de Catarina Alves Costa.

Breve compasso de espera. Dois minutos de silêncio.

Sem querer entrar em patéticas ressonâncias, e muito menos em definições áridas e absurdamente hipotéticas, o que sinto e reitero é que a consciência da música é dimensão específica da consciência do/no *ser e estar aqui*; e que nessa dimensão do estar e andar por aqui algo acontece por via da música, da sua composição, interpretação, **improvisação**. Há na música uma tematização do som que a torna, em certas condições, experiência espiritual, humano modo de transcender os *givens* do mundo sonoro. Um plano onde entendimento, maravilhamento, estudo e evidenciação de por outro modo intangíveis harmonias no cosmos. A música é como que bilhete para a abertura do ser à sua expansão precisamente enquanto *arranjo* efêmero na infinita interação entre as ondas fundamentais que compõem o som e as ondas fundamentais que compõem tudo o resto, como o sugere Stephon Alexander – lá está, físico e músico. *Voilà*.

Em sua obra *O Jazz da Física* (2024), o autor entoa a teoria de que será na experiência musical, nos seus laboratórios, que vemos acontecer – tornando-se informação – o próprio cosmos em rotação, “a personalidade volátil da mecânica quântica, fazendo as fronteiras da cosmologia e da gravidade quântica reverberarem”. São metáforas, na sinopse do livro – fronteiras, reverberação... – para dizer o modo como tudo é música, assim essa dimensão do ser se explicita – numa autoria, num arranjo, numa súbita inspiração, no estudo. E no icónico canto apaixonado no ducho.

Os *qualia* da mente em jogo – musicalmente *joguificados* [*play... it again, Sam*] – na estrutura cósmica e que um visionário espiritual como John Coltrane transmutou em método-liberdade-ato estético-político. Caminhos que a harpa de outra Coltrane – Alice – e o saxofone de Pharoah Sanders sobrevoarão em *grooves* possuídos, *guruwise*, até *Satchidananda*.

Quando ouvimos a melhor música – a mais pura, a mais inteligente, a mais espiritual, a mais transcendente – acedemos assim a códigos cósmicos e a sua performática maleabilidade, integrando-nos. Chorar ou rir, comoção ou pânico são *danos* em certa medida colaterais. Nessa entrega emocional e sentimental, nessa participação no *entendimento certo do incerto*, algo aparece pois que eleva o cognitivo e mesmo o filosófico

ao poético – *wordless, speechless*, em novo passo de dança entre silêncio e som, caos e ordem, matéria e vida.

Pausa. Ocorre-me a queda para cima de *Sunset Mission* de Bohren & der Club of Gore.

O gesto musical pode ser natural, pueril, inspirado, genuíno, rebuscado, ensaiado, falso, fácil, pode ser ruído falador, o tempo gerido por coração cego ou metrônomo decido. Pode soçobrar ou sublimar, falhar ausente. O que sei é que na busca do momento que *fala* – que bale, geme, chora, grita, reconhece... – um tempo errado mata o lugar aberto pela inspiração, uma melodia delicadoce arruína uma *stoner trip*. A ética musical é bilhete para a eternidade.

No tempo certo, a viagem torna-se linguagem de movimento não tanto da mente quanto do corpo – seja num endiabrado diálogo entre o ferro e a *gaita* seja num diabólico *techno*. O raio das metáforas pia fino perante o que por vezes é mo(nu)mento sonoro. E falha o ponto, seja quando o que estamos a ouvir não é sequer... *real music*. Seja quando é som bastardo, libertário ou livre. *Killing in the name of*...

Sou testemunha, disto quando ouvi ao vivo John Zorn tocar no CCB um tema inspirado por tortura chinesa... que senti tatuado na pele; quando programei Dror Feiler em Lisboa e não sei se ficou alguém na sala até ao final de um ensurdecador *continuum* de *noise*... eu saí; Se precisar de algo visceralmente genuíno, posso de resto procurá-lo nos solos de duas notas de Johnny Thunders, ou nas subidas e descidas encorpadas de *Mannish Boy*, ou nas notas repetidas, até se tornarem imagem do Vazio, de Steve Reich. Em tais circulantes circularidades, Vini Reilly pode ir buscar (o espírito de) Amália para durante um par de minutos o acompanhar nos seus *delays*.

Ou seja, as montanhas poderem cantar (obrigado Terje Rypdal) tem a ver com o facto de pedaços de música me surgirem como paisagens sonoras que podem refletir emoção, sentimento, inteligência, reflexão, conhecimento, consciência. Algo natural que na artificialidade da música tocada-gravada subsiste. Ou fé. Penso sempre em Garbarek como um consistente lugar etéreo a que regresso sempre que preciso de um pouco de frescura mental.

A música terá a ver com a busca de e o encontro com ressonâncias – umas visíveis, intuitivamente abocanhadas; mas outras focos energéticos sem nome. Quais musas, que uma vez reconhecidas – os músicos a elas ofertando-se – orientam as várias abordagens do som. O tempo dedicado à busca é ponto vital neste processo.

Falo portanto não tanto de perfeição – que não sei se existe, desde logo porque o virtuosismo a ela associado me afasta da ideia –, mas de graça. De volátil mas também memorável experiência do belo. Sei, e posso prová-lo, que não existe qualquer disco na história da humanidade tão perfeito ao nível da economia das notas e dos sons como *Communiqué* dos Straits – , ou seja da capacidade de evitarmos *too many notes* à Mozart e ao mesmo tempo o excessivo-sublime do baixo metodicamente inexpressivo de Peter Hook em *Heart and Soul*, lá está, de *Closer*... ou seja do Belo que é virtualmente impossível de ignorar no Beethoven da Nona. Tais momentos poderão ocorrer num par de compassos conseguidos de uma banda de amigos numa *jam* sem rumo definido, ou claro, mais evidentemente, na valsa vienense de Strauss que circunda a nave no 2001 de Kubrick.

Em certa medida, a música que inspira respira no Belo, no Sublime e no Gracioso, e quando integrada pelo indivíduo ou a comunidade na sua recepção, é SPHERA em co-criativa co-existência. Isso explica o *air guitar*, ritual que um dia um cabeludo tornou design performático de experiência auditiva no Marquee em Londres (davam Iron Maiden seus primeiros passos). Ou a assertividade com que no *rai* somos chamados a bater as palmas das mãos uma na outra, em pura verticalidade.

Voltando e continuando a voltar às circularidades, em que medida o *riff* instaurador de *Smoke on the Water* é da mesma fornada do intro da Quinta Sinfonia? Em que medida o parecido, o invertido, o expandido, o encurtado, são desastres mecânicos ou extraordinárias operações? A questão terá a ver com a questão da música enquanto função. Donde que Rory Gallagher no templo do *attack* e na estética do suor me soa mais genuíno que qualquer *Fantasia* da Disney; ao mesmo tempo que Mendelsohn, em Quarta, me introduziu ao metal que me chegaria via *War Pigs*. A música é inevitavelmente *mossa* e *missa*, assim saibamos *ouvir* as diferenças.

A música como cultura humana é portanto palimpsesto, onde *layers* e dimensões assomam à superfície no mais subtil dos detalhes. O *pastoral* que une os Genesis a Beethoven é da ordem de uma linguagem invisível mas vivenciável, até como mito refundador. O modo como o British Blues emula, rouba e, ao afinal homenageia a alma de uma sonoridade é o modo como um encontro original, emergindo, se torna Voz (Individual, Cultural, Cósmica). Topicalidade.

Da mesma forma, valores puros são assim canalizados: Satie canaliza ‘algo como’ a simplicidade, Debussy ‘algo como’ um lago... São casos evidente de autores-lugar. Diferentes em boa medida de autores-veículo, como Yes em oceanos topográficos – espirituais –, ou Genesis fascinados com um borrego deitado na Broadway – surreais?

Poiética encontra-se aqui – reitero, insisto, reforço – com o poetar. Ao limite gerando lugares para a mente repousar do e no mundo. Poderá fazê-lo numa miríade de lugares santos. alguns guardados em vinil ou em arquivos entretanto digitais. Ocorre-me a pureza amorosa de *Blue* de Joni Mitchel, não menos que a irreverência plena de *flair* nova-iorquino de Annete Peacock em *x-dreams*, ou a languidez sedutoramente macarrônica de Marianne Faithfull – para citar algumas almas femininas... No lado másculo da imagem, ocorre-me a malha *biker* de *Freebird*...

Estes portais acontecem originariamente apenas num ponto do planeta: onde uma consciência criativa, a *sós no grupo*, assume a responsabilidade de se assumir balido, rugido, maré, montanha. Esses lugares decorrem das condições possíveis ou possibilitadas, que condicionam uma gramática do sensível. *The hills are alive*...

Pausa.

Lá fora, as árvores restolham. Afinidade eletiva com os sons do mundo conduzem a atenção para um encontro. Ser/entre sons.

Um grande amigo que me conduziu aos *Glimmer Twins* explicou-me na altura: é música fruto da cocaína – Keith Richards aliás tomava a heroína nádegas adentro, não pelos braços.

Alvin Lee tinha uma missão inconsciente: prolongar a obsessão do pai por jazz instrumental em guitarra. Aqui me surge a questão da biografia. Como *Amadeus* tão bem soube recriar. Ou seja, motivações individuais – traumas, pulsões, desvios, tentações, desejos, paranóias, missões... A gramática do sentido, do intuído, torna-se barca para a Babel dos sons: Liverpool, Manchester, Viena, Jamaica, Cabo Verde, Mali – de partida-chegada-partida. Vislumbrar estas conexões consciente- ou inconscientemente torna-nos melómanos, amantes de sua espectral riqueza geográfica.

Em jornada atualmente arimânica, a Humanidade pode estar a perder a voz, o corpo e a alma. Permanece para muitos efeitos o arquivo imaginário das infinitas músicas no mundo, integrando o músico obscuro num retábulo de estrelas incensadas, integrando uma criança no tambor de brincar do quarto, o trovão no céu, o troar da mota sem carburador, o mastigar do embriagado ao jantar. O músico em nós brincam ao ouvir, ao imitar, ao reconhecer, e finalmente ao sublimar: *compondo*.

Aqui entra a questão da mediação. No gravar, no produzir, a alquimia da aparição ocorre num plano outro que o do tocar bem ou mesmo do assumirmo-nos comunidade num coro (veja-se a mediação cultural de AMPAGDP). É mesmo o pó mágico de uma curadoria dos sons que torna o FMM numa nave geo-espacial, assim como o design de veludo e madeira torna a sala da Gulbenkian em capela multisensorial. A mediação no sentido de dispositivo de alinhamento do material com a experiência. Como quando nas flores ou no deserto, no campo, o *trance* não está necessariamente a calar ovelhas mas se calhar a tornar-nos estrelas na esfera do celeste. Esse celeste que no velho concerto de rock era reproduzido no mar de isqueiros. E em que de olhos fechados mergulhamos num concerto de música clássica quando todos os fatores convoados correspondem: direção, interpretação, acústica, ambiente, programa. Era precioso dizer isto dos templos musicais. E de sacerdotes nelas perdidos como Lee Scratch Perry ou Manfred Eicher na ECM, que acrescentaram caudal aos canais originais.

A palavra e a frase

Respiro fundo.

Não saberei experienciar os recitativos operáticos da mesma forma que as árias com suas melodias imediatas. Onde na música cantada a ideia de concisão me assiste é na canção popular. Bob Dylan ou Sérgio Godinho, ou Léo Ferré, são vozes, sim, e seus momentos de entoação são pontualmente enormecidos pelos arranjos que emolduram a palavra-poema. É esta mais uma alavanca que gera ressonâncias emocionais que nos vinculam a lugares de afeto.

As letras – *lyrics* –, na sua autonomia relativa, são a música da palavra em afirmação, do *redondo vocábulo* e da prosódia desarmante, quase sempre vivendo do espaço entre imagens e episódios narrativos – vazios que quem ouve preenche com a ressonância de sua leitura-vivência. Imaginando. *First we take Manhattan...* descendo as escadas *quatro a quatro* no ritmo ternário.

A verdade é que há obras musicais – temas, discos – que fecham épocas porque neles se entrevêm novas eras. E nem sempre são obras-primas. E cada era chega-nos por entre o previamente ouvido. O processo conduz-nos a elíptica conversação. *À propos*, e de regresso ao quadro da música instrumental, uma vez escutei amigo pianista a ensaiar para exame uma peça de Beethoven. No final, a brincar, tocou de novo uma secção inteira mas na dinâmica rítmica de um *blues* sincopado. As notas essencialmente as mesmas. Soou *estranhamente familiar*.

A frase musical é neste quadro mais uma unidade mínima de significação a considerar quando tocamos ou pensamos a música, e é igualmente crucial considerá-la no processo criativo, consciente- ou inconscientemente. Talvez aí resida uma dimensão retórica da expressão musical, ou pelo menos ‘linguística’. Isso explicaria as *falas* do fado, do tango, da rumba, de um *ghazal*, de um *souk*, como se residisse na frase e no seu encadeamento um subtexto. ‘Sou isto, agora contarei um história’.

Crescendo, staccato, piano, allegro... a música clássica teve tempo para estabilizar discurso e e seus sinais enquanto pista para a dança do intérprete com a partitura. O *drop* na música de dança é um elemento recente que, como aqueles, enquadra a experiência despoletando uma reação à estrutura. Algo de similar habita o *break* no *hard rock* clássico.

A frasística é portanto crucial para a construção da experiência musical. Ravel, no *Bolero* – lá está, transcendendo uma fórmula, um género, o cânone – leva as frases a um extremo orgástico que no último compasso abre pesadas portas de som. Não é por acaso que é de Stravinski a frase que funcionou como figura de convite no início dos concertos de Yes. Igor acendeu as chamas que – não poderia o compositor adivinhar – arderiam em contiguidade com a ígnea entrada do órgão de igreja em *Parallels*, impelindo-nos

suite afora. O *riff* no rock pesado é, nestes termos, a frase assertiva, consistente, e nem sempre eloquente, que arrasta o coração para um vórtice. Taratata tata taratatata... atira-nos o clarinete de Benny Goodmann... em frase que anuncia todo o Pós-Guerra...

Epílogo | ou do som verdadeiro na arte com que me cruzei enquanto curador

Last night a dj saved my life abriu há mais de duas décadas o meu primeiro e único ensaio (*A Vida e o Monstro*). Foi forma de recuperar máxima existencial.

Regressar a este tópico após o excursão à tradição *off* de Greil Marcus (situacionistas vs. punk), justificou-se porque este texto foi escrito em modo transe, deliberadamente sem recurso a fontes. Improvisei a partir do que ia vislumbrando: a música como ferramenta e *output* do esferar. Palimpsesto sonoro... ruído de fundo transmutado em obra, obras-feitas-de-ruído... lugares-pessoas elevados a Formas...

Ficaram de fora desta reflexão as *songlines* aborígenes. Mas na deriva procurei acima de tudo mostrar como a música é particular dimensão da conexão – do Humano consigo próprio reconectado, em múltiplos registos e regimes de afetação. Catarse e liberdade são registos de uma grelha de sons que ora se afirma ora de dilui no ruído e no silêncio.

Há décadas, ao visitar a exposição de Nuno Cera na Luzboa em 2004, cujas imagens eram **retratos** do Sol, fiquei impressionado pelo som ambiente, com evidente impacto físico, que ‘li’ como algo ao mesmo tempo único e absolutamente universal... era um som verdadeiro. Quando o artista me explica que era o som efetivamente emitido pelo Astro-Rei, fiquei sem palavras. Hoje, reitero a conversa com esse momento: – Haverá música para outros ouvidos que os humanos? Modo de recuperar a provocação de partida deste texto. Pois sim, lá está, se as montanhas cantassem... E não é que cantam?

Noutra instalação, também na Luzboa de 2004, Daniel Schlaepfer propôs a experiencição de uma cisterna no Museu do Fado, a partir de uma gota de água que ali caía dia a após dia, minuto após minuto. Na verdade, uma gota de água que o artista surpreendeu no espaço, e que com equipa de sonoplastas transmutou em imersão quadrifónica que colocou em diálogo com as imagens projetadas nas paredes. Se em Cera experienciei a gravação de uma energia brutal, em *Undae* de Schlaepfer vicenciei a transmutação do invisível gravado – o na prática inaudível – em composição caótica que não me deixou encontrar outro nexo que o da própria disponibilidade para ficar ali, hipnotizado.

Foram dois momentos por assim dizer prenhes de abstração conceptual – mas, na verdade, absolutamente concretos – que coloco em diálogo com o papel da música na arte dos belgas HetPakt. E fico-me por duas peças em que a experiência do som é espacial- e performativamente desconstruída e assim radicalmente tornada presente em termos da percepção de como há música para além de qualquer interpretação ou gravação, em concreto, no atravessamento da realidade pelo corpo.

Em *Fado Morgana* – obra supra referida – tal como *El Sol*, que comissariei em outra edição do Festival Skyway, as fontes de cada instrumento – no primeiro caso a voz humana, no segundo os instrumentos de uma banda filarmónica – vão de encontro ao ouvinte-espectador à medida que este se desloca; assim vai reconstruindo, passo a passo, a complexidade do todo a partir do fragmento isolado. Algo como uma *sinfonia social* brota portanto não do objeto selado, mas de uma encenação teatral que define a música como puzzle que é responsabilidade de todos montar. Na sua singeleza – aparente – estas duas obras, as duas tendo sido repetidamente apresentadas em festivais sempre enquanto variações conceptuais e performativas de uma ideia original, são da ordem de uma comovente pedagogia da audição. Arrancando-nos à apatia do consumo.

A música que cantamos às montanhas acredito que é palimpsesto sonoro que humaniza o ser e o estar; sendo que é quando se pode falar de verdade criativa e engajamento estético. Não pude encomendar para a leitura deste artigo uma banda sonora *a la* Bernard Hermann ou Miklos Rosa – talvez tais sons dessem cor à secura da letra tipografada. Este texto, disso tenho consciência, desvelou-se sim história em espiral que procurou sua musicalidade numa estrutura fluída, numa *jam* entre eu próprio e minha (débil) consciência. No centro de vertiginosa mandala descentrada sublinho então: a tensão criativa ruído/silêncio habita a linguagem musical dos sons. Na sua expansão, brotam padrões vivos rizomaticamente ligados, expondo no éter – para nós, que não somos montanhas – a linguagem mais ligada do universo em que encarnamos.

Spoiler alert

Em baixo explicito, por ordem de aparição no texto, os nomes completos de canções referidas e seus intérpretes de referência, assim como as canções de onde retirei fragmentos textuais. Outros títulos e versos de canções em português, que integro na minha linguagem, e que deliberadamente me escuso a explicitar para não se perder a lógica apropriativa do *sampling*, coloco pontualmente em *itálico*.

I can't keep from crying | *I Can't Keep From Crying* | Ten Years After
In My Time of Dying | Led Zeppelin
Listen | *Awaken* | Yes
Satisfaction | (*I Can't Get No*) *Satisfaction* | The Rolling Stones
Smells... | *Smells Like Teen Spirit* | Nirvana
Hotel California | The Eagles
Breathe | The Dark Side of the Moon | Pink Floyd
Supper's Ready | Genesis
Relayer | Yes
Sympathy | *Sympathy for the Devil* | The Rolling Stones
Sultans of Swing | Dire Straits
Bésame, bésame mucho... | *Bésame mucho* | Consuelo Velázquez
Música, eu nasci para a música... | A Minha Música | José Cid
Satchidananda | *Journey in Satchidananda* | Journey in Satchidananda | Alice Coltrane
Killing in the name of... | *Killing In The name* | Rage Against the Machine
Mannish Boy | Muddy Waters
Smoke on the Water | Deep Purple
Quinta Sinfonia | Sinfonia n.º 5 em Dó menor Op. 67 | Ludvig van Beethoven
War Pigs | Black Sabbath
Freebird | Lynyrd Skynyrd
The hills are alive... | The Sound of Music | Julie Andrews
First we take Manhattan | Leonard Cohen
Last night a dj saved my life | Indeeep

Nas Clareiras do
HABITAR



Thierry Ferreira, *In the Clearings of Dwelling*, 2026, Performance · Instalação · Vídeo



Thierry Ferreira, *In the Clearings of Dwelling*, 2026, Performance · Instalação · Vídeo



Thierry Ferreira, *In the Clearings of Dwelling*, 2026, Performance · Instalação · Vídeo



Thierry Ferreira, *In the Clearings of Dwelling*, 2026, Performance · Instalação · Vídeo



Thierry Ferreira, *In the Clearings of Dwelling*, 2026, Performance · Instalação · Vídeo

Habitar pode ser o gesto mais antigo do corpo.

Antes da casa, antes do abrigo, e até antes da ideia de lugar, há um corpo que anda. Um corpo que chega a conhecer o mundo através do movimento; que transforma a matéria enquanto se permite ser transformado por ela; e que, ao atravessar um território, abre lugares onde antes só havia espaço.

Andar sobre a Terra emerge desta condição primordial.

Um corpo move-se repetidamente entre dois pontos: a terra e a sua elevação. Transporta, deposita e retorna. A ação repete-se sem procurar mera repetição. Cada passagem deixa um rasto; cada pegada altera subtilmente o solo por baixo dela. O tempo deixa de ser uma medida e torna-se matéria visível.

Caminhar já não é simplesmente deslocamento. Torna-se uma forma de viver.

A obra entende habitar não como permanência ou posse, mas como uma relação continuamente formada entre corpo, matéria, tempo e território. Habitar é trazer lugar à existência através da presença; é permitir que o mundo nos transforme à medida que nós o transformamos.

O corpo deixa de ser o mero executor de uma ação e torna-se mediador entre o que perdura e o que muda, entre a memória e o evento, entre a construção e o desaparecimento. A escultura não emerge como um objeto pré-concebido, mas como consequência de um processo acumulativo em que cada gesto estende o anterior e prepara o seguinte.

A terra – tanto origem como destino – é o material central da obra. Carrega dentro de si tempo geológico, histórico e simbólico. À medida que passa pelas mãos e pelo corpo, deixa de ser mera substância e torna-se linguagem: um local onde o gesto está inscrito e onde a matéria, por sua vez, responde, recebendo a presença sem nunca a fixar permanentemente.

Um vídeo desenrola-se paralelamente à performance. Nele, uma pequena casa feita de barro dissolve-se lentamente, regressando à matéria de onde emergiu. A casa deixa de ser arquitetura e torna-se uma questão.

O que permanece quando a forma desaparece? Onde reside a habitação quando o abrigo deixa de existir?

A obra não procura responder. Mantém a questão em aberto.

Um poema recitado percorre esta sequência de imagens. A voz não explica o que vemos nem dirige a sua interpretação. Ela habita o intervalo entre o corpo e a matéria, estendendo a experiência para o domínio da escuta. Se o corpo escreve na terra, a palavra inscreve-se na memória. Assim como o gesto deixa vestígios na matéria, a voz deixa vestígios no tempo interior do ouvinte.

Corpo, terra e palavra deixam, portanto, de ser elementos autónomos. Tornam-se modos distintos da mesma inscrição.

É dentro deste entrelaçamento que emerge a clareira.

Não como um local físico, mas como um intervalo em que algo se torna momentaneamente visível: um espaço de suspensão onde habitar deixa de significar ocupar e passa a significar entrar em relação. A clareira não é o destino da ação. É aquilo que a própria ação torna possível.

No final da performance, o material permanece disponível para o público interagir. A terra acumulada já não pertence ao gesto inicial e abre-se às ações de outros corpos. A obra vai além do artista, transformando uma experiência individual numa prática partilhada de criar, ouvir e transformar.

Assim, a habitação revela-se menos como um ato solitário e mais como uma experiência do comum.

Caminhar sobre a Terra não apresenta uma forma completa. Abre um processo. Propõe uma experiência em que cada gesto deixa de afirmar uma presença e começa, em vez disso, a ensaiar uma relação.

Talvez habitar no mundo comece precisamente aqui: não na construção de um lugar onde ficar, mas na capacidade de abrir uma clareira onde matéria, corpo e palavra possam, ainda que brevemente, reconhecer-se mutuamente.

A caminhar sobre a
terra...
Não é apenas avançar.
É para recordar.

Antes dos nossos nomes,
antes das cidades,
Antes das fronteiras
traçadas pela mão
humana...

A Terra já existia.
Silêncio.
Paciente.

À espera
Quanto ao peso
do primeiro passo.

A terra sustenta-nos
muito antes
Aprendemos
para a sustentar.

Matéria escura.
Fértil.

Poeira antiga
de montanhas em ruínas.

Memória lenta
de florestas,
mares,
e criaturas.

A respirar nele...
É para voltar
para a origem.

Porque nós também
são a Terra.

Nós carregamos isso nas
mãos.
Na pele.
Dentro dos ossos...
ossos que um dia
Vai voltar
para a tua lenta
quietude.

E enquanto caminhamos
Transmissão de Matéria
de um lugar
por outro...

A terra muda de forma.
Mas nunca
Perde a memória.

A terra não é apenas
terra.
A terra
é o tempo.

Tempo armazenado em
grãos.
Tempo que respira
em silêncio
debaixo dos nossos pés.

Cada punhado
que as mãos se levantam
...

É um fragmento do
planeta.
Cada grão
um pequeno traço
do que outrora fomos.

Caminhamos sobre ela
como se fosse uma
superfície.

Mas a terra
é profundidade.
Os nossos pés tocam-na...

E ela responde.
Deixa-nos o teu pó.

Recebe a nossa pegada.

Está no topo das colinas.
Desmorona-se em pó.
Acumula-se.
Dispersem-se.

Como nós.
Talvez seja por isso
Tocamos na terra.
Para lembrar
que não somos
acima do mundo...

Mas dentro dela.
A cada passo
É uma questão.

Cada pegada
uma resposta
Isso está incompleto.

E no ato repetido
de andar...
de carregar...
de tocar...
de regressar ...

Um gesto antigo.

Um pacto silencioso
Entre os corpos
e o mundo.

O ser humano anda...
Mas é a terra
Que se lembre.

Lembra-se
o peso do degrau.
A insistência do gesto.

O lento
Repetição
de tempo.

Daí a pegada
Não é só branding.
É escrita.

Uma escrita do corpo
na pele
do planeta.

Caminhada
é desenhar.

Para mover a terra
é esculpir
tempo.

A Terra ensina-nos
Algo antigo.

É todo o movimento
Deixa memória.

Que o corpo inteiro
Sai do território.
E que até
O passo mais leve...

Já é uma inscrição
na pele viva
do planeta.

Conceito e autoria:
Thierry Ferreira
Intérprete: Thierry
Ferreira

Texto: Thierry Ferreira

Declamação: Sabrina
Coco

Nas Clareiras do Habitar

Carlos Lampreia

[Glossário para uma Paisagem Habitada]

Terra

Na escarpa pétrea movimentam-se os seixos
Que permitem a circunferência do equilíbrio
Pela floresta fugimos da clareira que queima o sol
No Escuro uma flor abre-se num caminho

Árvore

Árvores que correm para o céu
Pontes que levam ao mesmo lugar
Rios que enganam outros rios
Animais cansando-se
Árvores que falam umas com as outras
Árvores que gostam de estar do outro lado
Árvore que fala sozinha
Uma flor pousa numa borboleta

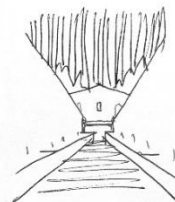
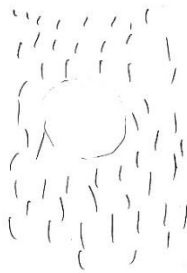
Casa

A minha casa é molhada
Abrigo temporário que a água retomou
Um arbusto entrou e fechou a porta
A casa envolve-me e guarda o céu só para mim
O espaço rasga a terra com violência
Ganhando a calma

Caminho sobre linhas finas
A água entra pelos sapatos
Há urgência neste recanto
Mas é suficiente para o meu momento
Um tijolo flutua para secar os pés

Casa com portas onde não se entra
Matei uma árvore para fazer uma cama
Coloquei-a na água para ver o céu reflectido

Ninguém vem à minha casa
A casa onde não há chão
A cama flutua entre as linhas
Não podemos cair à água





Ponta Ruiva

Uma linha branca, perfeita e geométrica desenha-se numa das muitas pedras basálticas negras que habitam a praia da Ponta Ruiva. Parece gesto humano feito de tinta, mas a sua profundidade denuncia a sua proveniência natural.

Linha esmagada de cristais brancos que, por razões obscuras, se intrometeram no negrume das rochas que definem a pequena baía deserta.

Caminho sobre elas devagar, tento evitar a queda certa e inesperada com que as superfícies redondas provocam os meus pés. A força que elas exercem sobre cada um deles obriga todos os músculos do corpo a desenhos raros que reflectem a forma ondulada das pedras no meu interior.

Apercebo-me de todos esses movimentos e tensões pois nos últimos dias uma dor vermelha tomou conta do meu corpo, de tal modo que quando o chão fica mais curvo e convoca esses músculos tocados pela dor, ela faz alastrar as minhas pernas até ao cérebro.

Talvez por isso tenha sido tão sensível à linha branca na pedra, pois também ela está condicionada no aperto negro que a envolve. Assim, é como se os meus músculos se comprimissem numa

intermitência cromática de um vermelho vivo nesses momentos e nesses pontos, tal como a pedra da linha branca é comprimida entre o negrume basáltico.

E pensava eu, se o cérebro se pudesse considerar um músculo, seria como ter um corpo inteiro ora de ideias apertadas ora distendidas, e eu, agora, nesta praia da Ponta Ruiva pudesse deixar-me levar num exercício de pensamentos musculados que em cadência respiram comigo.

Algo semelhante parecia estar a acontecer em volta, já que a dita ponta ruiva era também ela uma parte da imensa massa de terra avermelhada que se encurvava em baía circular contra a água ... essa fronteira onde se inseriam as pedras basálticas que rolavam por todo o lado, sonoramente pressionadas pelo mar, e que por sua vez comprimiam a linha branca.

A linha branca e os meus músculos eram comprimidos pelas pedras negras, que por sua vez eram comprimidas pela terra vermelha e pelo mar ... todos os elementos geológicos e orgânicos se comprometendo.

Eram clareiras do habitar.

Era a natureza a tomar consciência de si própria.

NOTAS

Sobre as palavras, os desenhos e as fotografias

Os textos, desenhos e fotografias, foram produzidos em contexto de caminhada, quer a solo, quer na companhia de outros seres pluridisciplinares e errantes que se propõem habitar e pensar a paisagem humanizada, mais concretamente, no contexto do projecto 'Atlas Colectivo, inventário de uma paisagem', um projecto desenvolvido pelo colectivo *Terra Corpo* com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu da Paisagem entre outros.

Sobre espiritualidade, linguagem e arte

A espiritualidade é uma tomada de consciência, uma transcendência, que se nos coloca como uma busca da nossa ordem no cosmos; o que eu sou e o que faço aqui. Para corresponder a esta demanda, a alma teria de ascender do mundo da matéria ao mundo das ideias (Platão).

Se no racionalismo cartesiano a superioridade da mente ainda se concebe como uma graça separada do corpo, com o idealismo e o *Zeitgeist* (Hegel), o espírito evolui com o tempo, contribuindo para uma auto-consciência humana colectiva. Assim, e como a razão humana faz parte do mundo natural, podemos dizer que se trata de um meio da natureza ter consciência de si própria. (Schelling)

No romantismo celebrar-se-á esta relação homem-natureza, o espírito que quer ser a natureza visível, e o homem deleita-se com ela, quer na procura do equilíbrio do belo, quer nas tensões do sublime (Burke) sentidos na obra de Caspar David Friedrich ou em Novalis na busca da flor azul.

No entanto a singularidade humana é cruel, pois o esforço que o ser humano faz na demanda do sentido das coisas irá conduzir a excessos, como na fenomenologia onde se afirma que o ser e a consciência existem, mas os objectos talvez não (Husserl). Com este cepticismo em relação à matéria, a realidade ficava reduzida ao modo como o ser humano percebe, uma escravidão dos sentidos onde a natureza só existia "para nós".

O existencialismo acrescentará, no entanto, que o ser humano também é moldado pelo lugar, o *Dasein*, o 'ser-no-mundo' de Heidegger. No texto 'construir, habitar, pensar' estabelece uma relação entre a palavra ser (*ich bin*) e construir (*baum*). Dirá que antes de uma ponte existir, existem

ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa, mas é a ponte que faz surgir um lugar.

Com o existencialismo, completa-se a ideia fenomenológica de considerar o homem e a sua percepção como a fonte de todo o saber, para passar a admitir que o lugar interfere na sua percepção; ou seja o homem é enquanto habita, ocupando e transformando a natureza, na dupla condição de observador e interveniente.

Com o ser humano, o cosmos desenvolveu a capacidade de traduzir a matéria e de se pensar a si próprio (Sagan). O universo sem o homem seria como uma floresta densa à noite: as coisas existem, mas estão na escuridão total. A consciência humana é a 'clareira' onde a luz entra e as coisas finalmente aparecem como coisas, a 'Clareira do Ser' (Heidegger).

O que ajuda a construir a consciência individual e permite a consciência colectiva é a linguagem, um código de símbolos imperfeito, pois toda a filosofia é 'crítica da linguagem' (Wittgenstein). O modo como pensamos não é claro, utiliza muitas outras linguagens, é uma colagem intermitente de impressões produzidas pelos sentidos e articulada através de códigos, que possibilita momentos de tomada de consciência, a que poderíamos chamar 'clareiras do sentir'.

Do mesmo modo que ser e agir fazem parte da condição humana, também as 'clareiras do sentir' só ocorrem em face das 'clareiras do habitar'. Seres humanos que olham a escuridão da natureza com uma lanterna aberta a partir de um pequeníssimo planeta no universo.

A arte enquanto modo de sentir e habitar que ocorre através de um sistema complexo de linguagens, uma metalinguagem, tem vindo a alargar nos últimos anos o seu campo de acção. A arte no campo expandido (Krauss) possibilitou experiências radicais que permitiram aos artistas alargar contexto, e agir nas 'clareiras do habitar', contribuindo cada vez mais para o entendimento do fenómeno natural e universal.

Sobre Minimal art

No início dos anos 60, suspendendo o modernismo e o expressionismo abstracto, algo começa a mudar no mundo da arte. Donald Judd proclama que uma pintura não é um rectângulo com uma imagem, mas sim um plano mais ou menos afastado da parede, ou seja, um objecto que estabelece com ela uma relação. Inventa assim o conceito de 'specific objects', em que os objectos artísticos devem ser adaptados à galeria, o chamado espaço 'white cube' o que fará com que as suas peças ganhem volume na parede e passem também a ocupar o chão.

A arte, contra a ideia de uma pintura plana ilusionista, começa assim a tornar-se espacial e contextual, já que deveria ser tridimensional como tudo o resto. Carl Andre e Dan Flavin, entre outros, contribuirão para desenvolver estes princípios activando todo o espaço da galeria, quer através do enfoque na materialidade, quer na manipulação da luz. A crítica chamaria a este tipo de arte espacial minimalismo, mas nenhum destes artistas se revia no termo.

Sobre Land art

Na segunda metade dos anos 60, alguns dos referidos artistas, inspirados pelo espírito da 'beat generation' e dos novos ideais ecológicos, estenderam as suas actividades ao espaço abstracto exterior, e os desertos americanos tornaram-se testemunha de experiências que iriam ridicularizar a expansão espacial minimalista. A escultura no campo expandido substituiu o espaço abstracto do 'white cube' por enormes espaços reais. Walter de Maria lançou os princípios em 1960, através de textos como 'art yard' e 'on the importance of natural disasters', onde propõe um conjunto de

acções espaciais a realizar no exterior, como uma performance artística em que um imenso pátio é escavado por bulldozers, e declara a sua paixão entrópica pelos grandes desastres naturais dizendo que a natureza é sempre mais grandiosa que a arte.

Afastar-se-á para o deserto para fazer as suas marcas territoriais como 'Mile long drawing', marcas geométricas que nos guiavam através da natureza e 'Lightnig Field', obra de arte total que só a natureza é capaz de completar, em que uma malha de espigões colocados no deserto aguarda uma qualquer tempestade. Em 1966, Robert Smithson, inicia o seu trabalho regular com os seus 'earthworks', e após estudar os processos entrópicos das estruturas industriais dos subúrbios Nova Iorque, escreve o seu texto seminal 'a sedimentation of the mind, earthprojects'. Nele dirá que toda a arte corresponde a uma desnaturalização, apelidando as intervenções que realiza no deserto como 'in-site', e as deslocações de matéria para a galeria como 'non-site'. Defende que tudo está sujeito à fissuração e à oxidação, e por essa razão produz obras em que vazamentos de matéria bruta em vários lugares aceleram a entropia. O Minimalismo e a Land art expandiram o conceito de contexto, lugar e matéria, do espaço abstracto do 'white cube' ao espaço natural do deserto, mas esta expansão em breve se mudaria para o lugar urbano.

Sobre Conceptual art

No final dos anos 60, sobretudo devido às dificuldades que a Land art colocava em termos de exposição e comunicação das obras, o registo, a representação e a ideia do objecto, viria a ganhar importância determinante. Os artistas levavam ao limite as suas preocupações com o contexto e tomavam consciência de que a grande transformação humana ocorria no compacto urbano e começaram a monotizar o seu comportamento em sociedade. Seguindo as ideias de Henry Flint, que usava a palavra como forma artística, e que produziu as primeiras aproximações à arte do conceito, dividindo-a em aproximações linguísticas (concept art) e aproximações matemáticas (structure art), começaram a medir e coleccionar evidências desses comportamentos. Lawrence Weiner, também artista de Nova York, vendia descrições linguísticas de acções como arte, que escrevia nas paredes das galerias, sendo que o comprador podia ele mesmo produzir a arte. Costumava dizer que o artista pode não construir ou mandar construir o seu trabalho, só precisa de o enunciar. A arte conceptual abolia o objecto, pois estava preocupada com as coisas e situações que o homem produz em sociedade, defendendo um compromisso entre o fazer e a paixão pela concepção, algo entre 'o conceito é a máquina que faz a arte' de Sol Lewitt e a posição de Huebler dizendo 'não quero acrescentar nem mais um objecto ao mundo'. Assim se a arte minimal se aproxima da arquitectura enquanto produtora de espaço artificial no interior do white cube, e a Landart se aproxima do urbanismo questionando o modo como marcamos e estruturamos o território em ordem ao percorrer e ao habitar, a arte conceptual questiona os processos de concepção dos nossos ideais e das coisas que produzimos, ou seja, um outro modo como a natureza se afirma e transforma.

Sobre Ideias, lugar e matéria

O homem existe e pensa sempre a partir de um determinado lugar, onde as suas acções, com maior ou menor consequências, acabam por se manifestar. Estes lugares habitados e manipulados são a expressão de culturas distintas e o seu somatório faz parte do que consideramos o nosso mundo, um planeta transformado pela sua própria orgânica, fazendo o homem parte desta e sendo dos seres que mais a afecta com a sua interacção. O homem quando pensa, pensa em algo, portanto a sua interioridade é um processo de reflexão, uma tomada de consciência do que lhe é exterior e do eu, que vai agindo, criando um universo de ideais e objectivos que o caracterizam de maneira autónoma e única. A interacção com o lugar envolvente, pessoas e coisas, determina a expressão dessa

interioridade, um processo dialéctico de percepção e expressão, uma interacção que irá condicionar o lugar onde habita. O homem constitui-se assim, enquanto ideia, lugar e matéria que se transforma, e esta trilogia enquanto ferramenta operativa desenvolve-se em três tempos distintos, o do eu, o do lugar, e o do mundo, e vai contribuindo para a abertura da clareira de entendimento do universo.

Referências Bibliográficas

PLATÃO. A República. Tradução de Maria Helena Pereira. 11.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

HEGEL, G. W. F. Lições sobre a Filosofia da História Universal. Tradução de Rebelo de Sousa. Lisboa: Edições 70, 2019.

HEGEL, G. W. F. Fenomenologia do Espírito. Tradução de Paulo Meneses. 9.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SCHELLING, F. W. J. Ideias para uma Filosofia da Natureza. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

BURKE, Edmund. Uma Investigação Filosófica sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo. Tradução de Elza Miné e Alberto Alonso. Lisboa: Edições 70, 2013.

HUSSERL, Edmund. Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica I: Introdução Geral à Fenomenologia Pura. Tradução de Márcio Suzuki. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

HEIDEGGER, Martin. "Construir, Habitar, Pensar". In: Ensaios e Conferências. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2.^a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. Caminhos de Floresta (Holzwege). Tradução de Bernardo Santoro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

SAGAN, Carl. Cosmos. Tradução de Paulo Henriques Britto. Lisboa: Gradiva, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Tradução, introdução e notas de M. S. Lourenço. 4.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

JUDD, Donald. "Specific Objects" (1965). In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford; Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". October, vol. 8, primavera de 1979.

DE MARIA, Walter. "On the Importance of Natural Disasters" / "Art Yard" (May 1960). In: YOUNG, La Monte; MAC LOW, Jackson (Eds.). An Anthology of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions mathematics compositions. Layout e design de George Maciunas. New York: Co-publicado pelos autores, 1963.

SMITHSON, R., A sedimentation of the Mind: Earth Projects, in Art in theory 1900-1990 an anthology of changing ideas. 1968.

FLYNT, Henry. "Concept Art" (1961). In: YOUNG, La Monte; MAC LOW, Jackson (Eds.). An Anthology of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions

mathematics compositions. Layout e design de George Maciunas. New York: Co-publicado pelos autores, 1963.

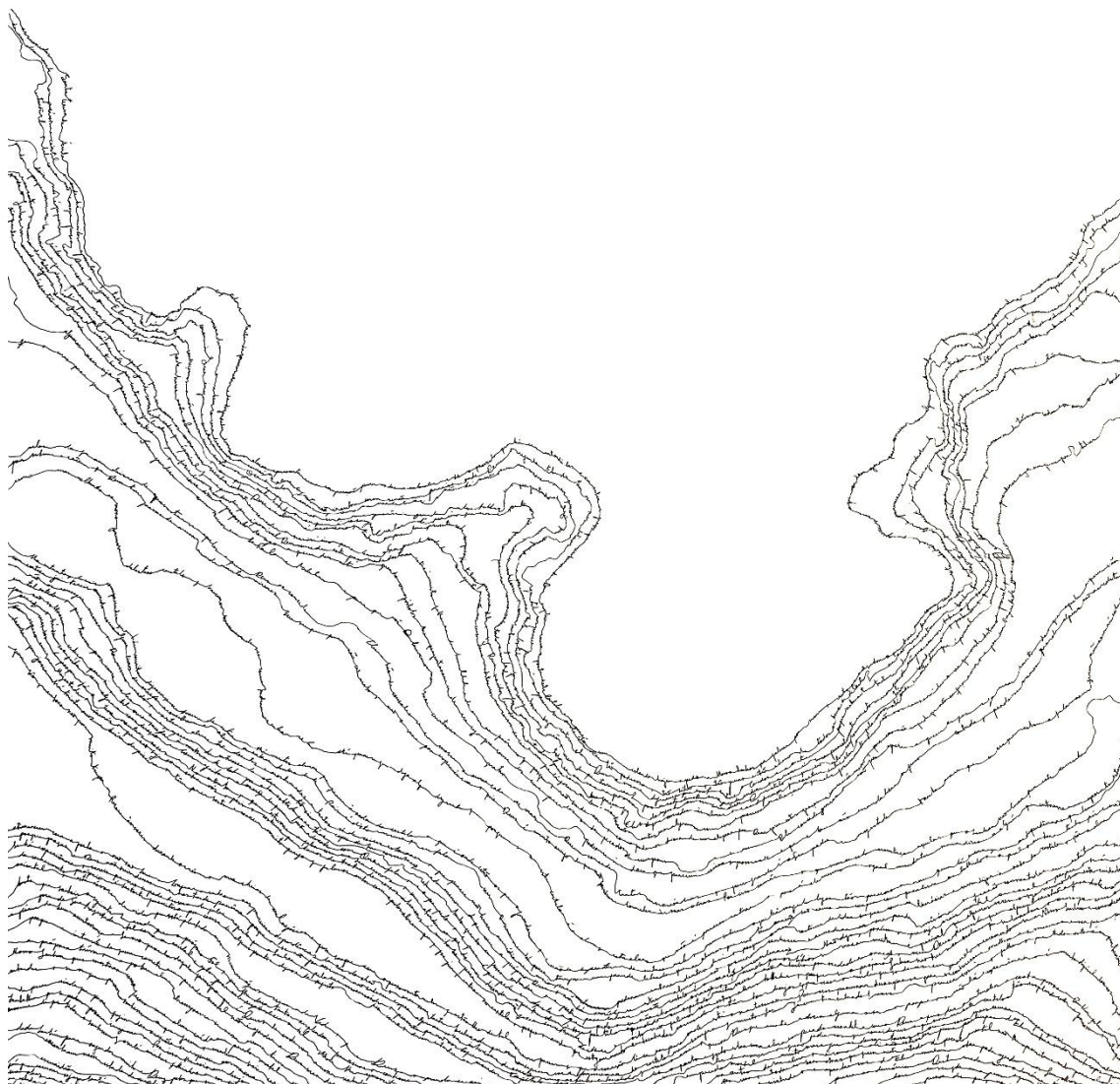
WEINER, L., Statement, S.S.e.T.L.K. Foundation, Editor. 1968.

LEWITT, S., 'Paragraphs on conceptual art', in Artforum. 1967.

HUEBLER, Douglas. [Statement]. In: SIEGELAUB, Seth (Ed.). January 5-31, 1969 [Catálogo de Exposição]. New York: Seth Siegelau, 1969. [s.p.]

In the Clearings of Dwelling

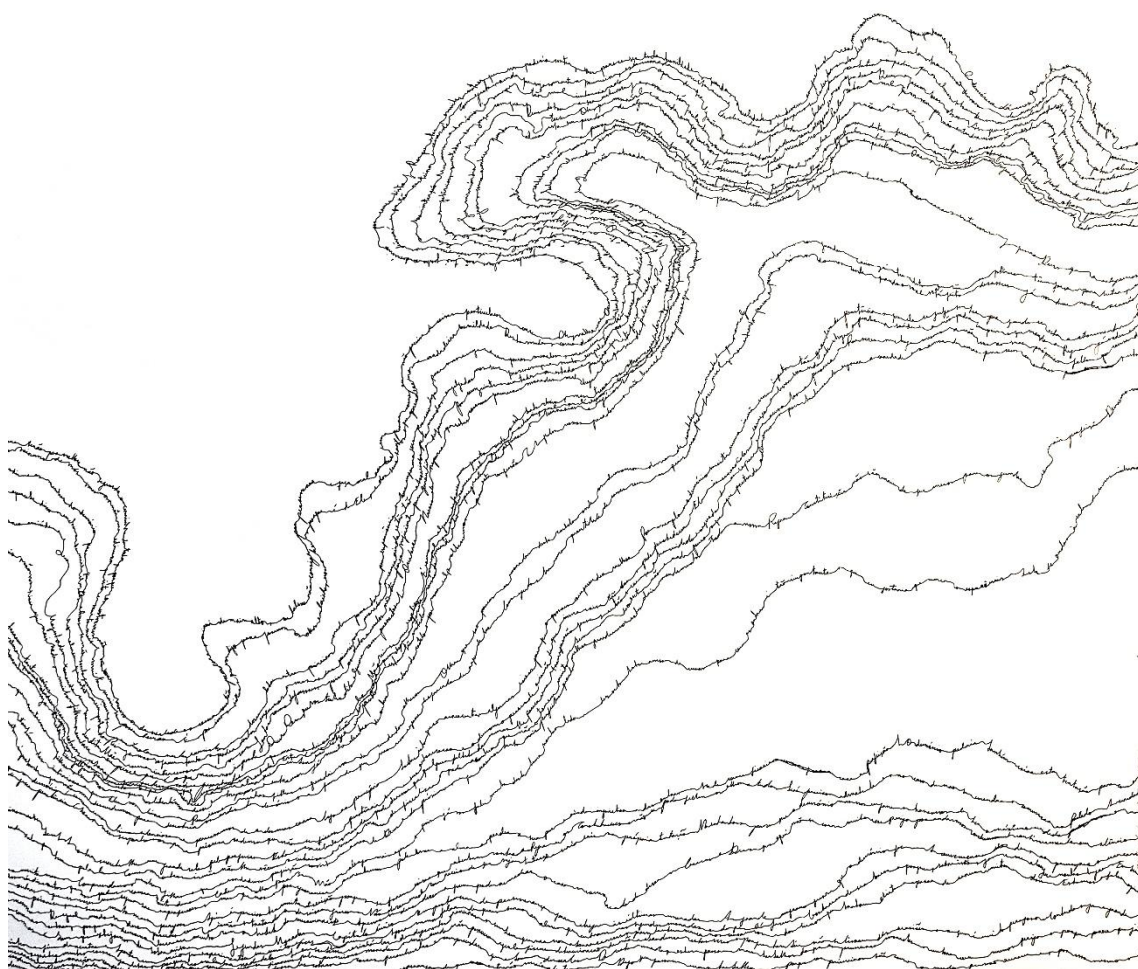
*Voando sobre os desfiladeiros
de PSYCHÉ*



Adélia Santos Costa, *Moradas*, 2026, Desenho, tinta s/papel, 57 x 77,5 cm



Adélia Santos Costa, *Moradas*, 2026, Desenho, tinta s/papel, 57 x 77,5 cm



Adélia Santos Costa, *Moradas*, 2026, Desenho, tinta s/papel, 57 x 77,5 cm

Ficha Técnica

Autora: Adélia Santos Costa

Título: Moradas (Habitações)

Ano: 2026

Medidas: 57x77,5

Técnico: Desenho

Materiais: Papel, tinta

Declaração do Autor

Habitações é uma obra artística que deriva do tema "Voar sobre os desfiladeiros da psique", proposto pelo projeto SPHERA II. Cada desenho é uma continuação do outro e procura, ao mesmo tempo, uma ideia de paisagem interior. O texto escrito na obra artística baseia-se na obra-prima mística intitulada "As Mansões" ou "Castelo Interior" de Santa Teresa de Ávila, escrita em 1577

Adélia Santos Costa

Sobrevoando os Desfiladeiros de Psyché

Michelle Nahon

Este tema evoca em mim a palavra grega “psyché” que tem, como primeiro significado, o sopro. O ser que acabou de nascer, se quiser viver, deve emitir o seu primeiro suspiro, muitas vezes difícil, trabalhoso, é um grito de vida, de vitória sobre a morte, é o momento do primeiro uso dos seus pulmões – o sopro – e da sua garganta – o grito – é a sua primeira participação na vida terrena como indivíduo, vivo e independente.

Este sopro estará presente ao longo de toda a vida do ser, a vida de cada um de nós, é o sinal da nossa relação com a Terra, a mãe terra, este sopro que nos anima e nos liga a ela através do oxigénio que produz, particularmente nos seus oceanos. É o “sopro da vida” que especifica o termo grego e também o “princípio da vida”.

Depois, na tradução do grego para o francês, encontramos um segundo significado para “psyché”, é a alma. Mas o que é a alma? Os gregos faziam-se muitas perguntas para tentar defini-la, eles, os mestres do filósofo. Podemos seguir a evolução do significado nas definições dadas para “psyché” e nos exemplos de uso escolhidos. Para os Pré-Socráticos, é acima de tudo um princípio vital ligado ao Cosmos. Depois, é mais individualizado, é o assento das emoções, sentimentos, paixões de um ser humano. No entanto, surge uma questão na busca da precisão da definição: a alma é mortal ou imortal? Uma questão central que ainda é relevante! Platão (428/27 a.C. a 348/47 a.C.) chegou e criou a sua escola. “Psyché” é então mais sobre racionalidade do que sentimentos e Platão decide a imortalidade da alma num texto, um diálogo, intitulado *Fedão*, que relata as últimas palavras de Sócrates e a sua morte. Porque este nome *Fedão*? Vamos parar por um momento porque é um título de diálogo muito bonito. É composto por duas palavras gregas: luz e dar: aquele que dá luz.

O primeiro a intitular um livro *Sobre a Alma* foi Aristóteles (nascido em 384 e falecido em 322 a.C.). Como é filósofo, não apresenta inicialmente a sua resposta, mas apresenta um argumento – não muito convincente na minha opinião – para introduzir o debate: “Se a alma tem uma função própria e que permanece independente do corpo, então é imortal.”

Pouco a pouco, o “psyché” coloca um problema devido ao seu lado imaterial e efêmero, e o antropomorfismo intervém numa nova utilização da palavra: “Psique” é “um ser vivo, uma pessoa”, porque, em segundo plano, permanece o essencial: a respiração e a vida.

Mas em que se torna essa alma após a morte? Na *Iliada* e na *Odisseia*, a palavra “psyché” refere-se à alma do morto que desceu ao submundo e se tornou uma sombra. Deve notar-se de passagem que o antigo submundo não se assemelha ao inferno descrito na religião cristã. É simplesmente o lugar subterrâneo para onde a alma vai após a morte, separando-se do corpo do falecido. No entanto, a alma passa por provas de transformação, como na sua vida terrena. Os cinco rios subterrâneos deste mundo têm nomes evocativos: o Estige, que é o afluente do ódio, o Fletetone, um rio de chamas, o Aqueronte, o rio da tristeza, o Cocito, a torrente das lamentações, e o Lete, o rio do esquecimento¹⁵⁰.

Como podemos traduzir este lado imaterial e aéreo do sopro da vida? Um uso mais sorridente e simbólico encontra-se também nos textos gregos: outra tradução de “Psyché”: “borboleta”. O dicionário Bailley (grego-francês) especifica: “*símbolo da imortalidade da alma entre os antigos, devido à*

¹⁵⁰<https://www.google.com/search?q=psyché%2C+nom+d%27un+fleuve+%3F+%3F&oq=psyché&aqs=cchrome.0.69i59j69i57j0i512l4j0i20i263i512j46i512l3.6890j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
(01/11/2026)

transformação da lagarta ou crisálida numa borboleta.” Este sopro que habita o ser humano muda ao longo da vida, torna-se mais preciso, transforma-se. Em francês, conhecemos a expressão: “era uma alma bela”, prestando homenagem às qualidades humanas, morais e espirituais de uma pessoa. E esta beleza da alma tem a leveza de uma borboleta com as suas cores vivas, o seu voo gracioso que a leva de uma flor para outra com delicadeza e alegria de viver.

Só podemos enfatizar este símbolo da alma escolhido pelos gregos e aberto a múltiplos desenvolvimentos aos quais voltaremos porque outro significado ainda é proposto pelo dicionário: “psuché” é uma planta também chamada em grego de “tripolion”. Os franceses deram-lhe o nome evocativo de “aster” porque é uma planta com pequenas flores em forma de estrelas.

Estes dois últimos significados de “psuché”, borboleta e planta, referem-se realmente à beleza da alma e à sua pertença ao ar e ao céu.

Finalmente, escrito com maiúsculas, “Psyche” é uma figura mitológica feminina, ela é a alma personificada, representada com asas de borboleta. Apenas um autor tardio, Apuleio (cerca de 125 e depois de 170), um poeta medio-platónico, publicou em latim uma obra que se tornou famosa, *As Metamorfoses*. Ele apresenta-nos o mito de Psuché – traduzido para francês como Psique – que deve ter sido um antigo conto oral e que conta a vida de uma mulher mortal que se tornou imortal. O título dado por Apuleio é bem escolhido para sublinhar as transformações de “Psique” durante a sua vida terrena e ao longo dos séculos. Nesta obra, encontramos o tema da alma tornar-se imortal com a intervenção dos deuses gregos. Vamos resumir brevemente a história: Psique é tão bela que nenhum pretendente se atreve a aproximar-se dela e provoca o ciúme de uma deusa, Afrodite, deusa da Beleza, um dos seus atributos. Ciumenta da beleza de Psique, Afrodite instrui o seu filho Eros, deus do Amor, a fazer Psique apaixonar-se por um monstro. Mas é Eros quem se apaixona por ela. Após muitos incidentes, por vezes dramáticos, Eros faz Zeus casar com Psique, que, casada com um deus, se torna imortal. Aqui encontramos o tema central do mito, a imortalidade da alma.

Um psicólogo do século XX, Carl Gustav Jung, esforçou-se durante toda a vida para penetrar o funcionamento psíquico do ser humano e foi seduzido pelas definições gregas de “psuché”. Ele regressa frequentemente a elas e lembra-nos, por exemplo em *Metamorfoses da Alma e dos seus Símbolos*: “... a borboleta é tanto alegoria como símbolo da psique.”¹⁵¹

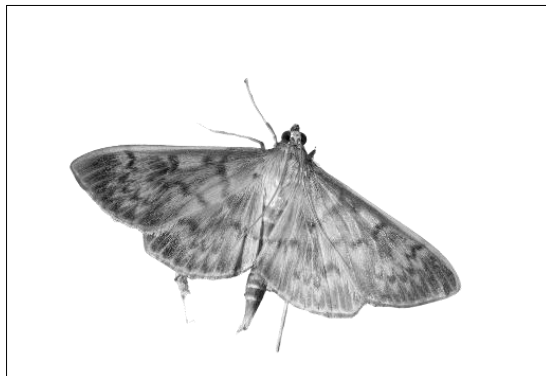
De facto, mil imagens atravessam a mente quando evocamos a alma da borboleta: as suas múltiplas cores, os seus voos delicados e oscilantes, a escolha de suportes floridos e coloridos com uma fragrância subtil despertada. A alma está em ligação com os órgãos dos sentidos porque são emoções e imagens. Cumpre o papel da borboleta na ligação subtil que estabelece entre corpo e mente, saltando de um para o outro, trazendo o néctar subtil do espírito para a energia do corpo e alimentando-se neste vai e vem contínuos que o transformam em presença e luz.

Jung tem razão ao insistir em “ao mesmo tempo”. A alegoria está no plano racional que estimula. O símbolo está noutro plano de consciência, nunca é totalmente explicado; voltar a ele permite que cada nova evocação perceba um novo aspeto do seu mistério inesgotável.

Jung, partindo do sonho de um dos seus pacientes, apresenta um aspeto particular desta transformação da crisálida numa borboleta, uma imagem que não vem à cabeça à primeira porque tendemos a imaginar ou pintar uma borboleta colorida e luminosa. Mas há muitas borboletas e o sonho do seu paciente apresentou uma pequena borboleta que nasce em casas: uma borboleta

¹⁵¹ Geneva, Librairie de l'université, Georg et Cie, 1973, p. 421.

mariposa! É verdade que todas as borboletas passam por esta transformação e imaginar uma pequena borboleta de cores insípidas a extrair-se da crisálida também evoca e enfatiza esta energia vital presente para alcançar um novo estado de desenvolvimento da consciência.



Uma borboleta da noite ou traça

A paciente de Jung acordou com a imagem da borboleta e de repente lhe veio à mente um poema. Ela enviou-o a Jung, que intitulou o capítulo em que o apresentou “A Canção da Mariposa”. O poema é dirigido ao Sol :

A traça para o Sol

Ansiei por ti quando rastejei pela primeira vez à consciência.
Os meus sonhos eram todos contigo quando jazia na crisálida.
Muitas vezes míriades da minha espécie batiam as suas vidas
Contra alguma centelha fraca outrora arrancada de ti.
E mais uma hora – e a minha pobre vida desaparecerá;
No entanto, o meu último esforço, como o meu primeiro desejo, será
Apenas aproximar-me da tua glória; então, tendo recebido
Um olhar arrebatado, morrerei contente.
Pois eu, fonte de beleza, calor e vida,
Uma vez o seu esplendor perfeito contemplei.

A palavra grega *khrysallis* deriva de *khrysos*, “ouro”. Este envelope de expectativa de nascimento é visível pela sua cor, mas também simboliza um potencial de gestação e – coincidência ou não – a crisálida dourada dará lugar a um inseto à procura do ouro do sol, mas tal transformação ocorre no escuro e a borboleta encerrada na crisálida coloca toda a sua energia para sair do casulo.

Jung estuda as metamorfoses da alma para se realizar a si própria, para sair do plano terreno em etapas e para “voar” em direção ao céu, em direção ao divino. A energia que a alma utiliza não é física, mas psíquica, e Jung usará, para a designar, o nome latino “libido”, que significa literalmente, “desejo” e, no segundo sentido, “voluptuosidade”. Este termo colocou-o em conflito com Freud, que já o usava, mas Jung alargou o seu significado a toda a energia psíquica, enquanto Freud o havia limitado à energia sexual. Jung argumenta em vários dos seus livros para explicar o interesse desta energia espiritual que está na origem da vida humana. Ele compara-a à energia física estudada pelos físicos e enfatiza que é universal, imortal, tanto imanente como transcendente. Em ação constante¹⁵², a libido anima-nos espiritualmente em direção ao transcendente, como a traça é atraída pelo sol, pronta para morrer pela oportunidade de o ver.

¹⁵² *Metamorfoses da Alma e dos seus Símbolos*. (Cf. nota 1).

A sonhadora escreveu novamente a Jung. Relendo um artigo filosófico que tinha lido no ano anterior, deparou-se com estas palavras: “A mesma aspiração apaixonada da mariposa à estrela, do homem a Deus.”¹⁵³ Ela tinha-se esquecido conscientemente desta passagem, mas tinha-se gravado nela, embora a sua incoincidência a lembrou-a disso num sonho e num poema.

As forças da energia psíquica em ação constante estavam ali para lhe lembrar o caminho de vida que tinha de seguir, expressando-se através de sonhos, poemas, sincronicidades, enfatizando a interdependência pessoal e universal.

A nossa Esfera pessoal é criada, desdobra-se, inflama-se e ilumina-se com os seus momentos de escuridão e renascimento.

Assim, na busca pela plenitude, continuemos a voar sobre “os desfiladeiros da Psique” revelando a nossa riqueza interior, portadora de alegria, paz e amor.



A borboleta a emergir do seu casulo

A mente raciocina, a alma ressoa.

A mente move-se, a alma é movida.

O espírito comunica, a alma comunica.

François Cheng, *Da alma, sete cartas para uma amiga*, Ed. Albin Michel, 2016.

Sobrevoando os Desfiladeiros de Psyché

Michelle Nahon

Este tema evoca em mim a palavra grega “psuché” que tem, como primeiro significado, o sopro. O ser que acabou de nascer, se quiser viver, deve emitir o seu primeiro suspiro, muitas vezes difícil, trabalhoso, é um grito de vida, de vitória sobre a morte, é o momento do primeiro uso dos seus pulmões – o sopro – e da sua garganta – o grito – é a sua primeira participação na vida terrena como indivíduo, vivo e independente.

Este sopro estará presente ao longo de toda a vida do ser, a vida de cada um de nós, é o sinal da nossa relação com a Terra, a mãe terra, este sopro que nos anima e nos liga a ela através do oxigénio que produz, particularmente nos seus oceanos. É o “sopro da vida” que especifica o termo grego e também o “princípio da vida”.

Depois, na tradução do grego para o francês, encontramos um segundo significado para “psuché”, é a alma. Mas o que é a alma? Os gregos faziam-se muitas perguntas para tentar defini-la, eles, os

¹⁵³ Id., p.163.

mestres do filósofo. Podemos seguir a evolução do significado nas definições dadas para “psuché” e nos exemplos de uso escolhidos. Para os Pré-Socráticos, é acima de tudo um princípio vital ligado ao Cosmos. Depois, é mais individualizado, é o assento das emoções, sentimentos, paixões de um ser humano. No entanto, surge uma questão na busca da precisão da definição: a alma é mortal ou imortal? Uma questão central que ainda é relevante! Platão (428/27 a.C. a 348/47 a.C.) chegou e criou a sua escola. “Psuché” é então mais sobre racionalidade do que sentimentos e Platão decide a imortalidade da alma num texto, um diálogo, intitulado *Fedão*, que relata as últimas palavras de Sócrates e a sua morte. Porque este nome *Fedão*? Vamos parar por um momento porque é um título de diálogo muito bonito. É composto por duas palavras gregas: luz e dar: aquele que dá luz.

O primeiro a intitular um livro *Sobre a Alma* foi Aristóteles (nascido em 384 e falecido em 322 a.C.). Como é filósofo, não apresenta inicialmente a sua resposta, mas apresenta um argumento – não muito convincente na minha opinião – para introduzir o debate: “Se a alma tem uma função própria e que permanece independente do corpo, então é imortal.” “

Pouco a pouco, o “psuché” coloca um problema devido ao seu lado imaterial e efêmero, e o antropomorfismo intervém numa nova utilização da palavra: “Psique” é “um ser vivo, uma pessoa”, porque, em segundo plano, permanece o essencial: a respiração e a vida.

Mas em que se torna essa alma após a morte? Na *Iliada* e na *Odisseia*, a palavra “psuche” refere-se à alma do morto que desceu ao submundo e se tornou uma sombra. Deve notar-se de passagem que o antigo submundo não se assemelha ao inferno descrito na religião cristã. É simplesmente o lugar subterrâneo para onde a alma vai após a morte, separando-se do corpo do falecido. No entanto, a alma passa por provas de transformação, como na sua vida terrena. Os cinco rios subterrâneos deste mundo têm nomes evocativos: o Estige, que é o afluente do ódio, o Fletetone, um rio de chamas, o Aqueronte, o rio da tristeza, o Cocito, a torrente das lamentações, e o Lete, o rio do esquecimento¹⁵⁴.

Como podemos traduzir este lado imaterial e aéreo do sopro da vida? Um uso mais sorridente e simbólico encontra-se também nos textos gregos: outra tradução de “Psuché”: “borboleta”. O dicionário Bailley (grego-francês) especifica: “*símbolo da imortalidade da alma entre os antigos, devido à transformação da lagarta ou crisálida numa borboleta.*” Este sopro que habita o ser humano muda ao longo da vida, torna-se mais preciso, transforma-se. Em francês, conhecemos a expressão: “era uma alma bela”, prestando homenagem às qualidades humanas, morais e espirituais de uma pessoa. E esta beleza da alma tem a leveza de uma borboleta com as suas cores vivas, o seu voo gracioso que a leva de uma flor para outra com delicadeza e alegria de viver.

Só podemos enfatizar este símbolo da alma escolhido pelos gregos e aberto a múltiplos desenvolvimentos aos quais voltaremos porque outro significado ainda é proposto pelo dicionário: “psuché” é uma planta também chamada em grego de “tripolion”. Os franceses deram-lhe o nome evocativo de “aster” porque é uma planta com pequenas flores em forma de estrelas.

Estes dois últimos significados de “psuché”, borboleta e planta, referem-se realmente à beleza da alma e à sua pertença ao ar e ao céu.

Finalmente, escrito com maiúsculas, “Psuche” é uma figura mitológica feminina, ela é a alma personificada, representada com asas de borboleta. Apenas um autor tardio, Apuleio (cerca de 125 e depois de 170), um poeta medio-platónico, publicou em latim uma obra que se tornou famosa,

¹⁵⁴<https://www.google.com/search?q=psyché%2C+nom+d%27un+fleuve+%3F+%3F&aq=psyché&aqs=chrome.69i59j69i57j0i512i4j0i20i263i512j46i512i3.6890j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
(01/11/2026)

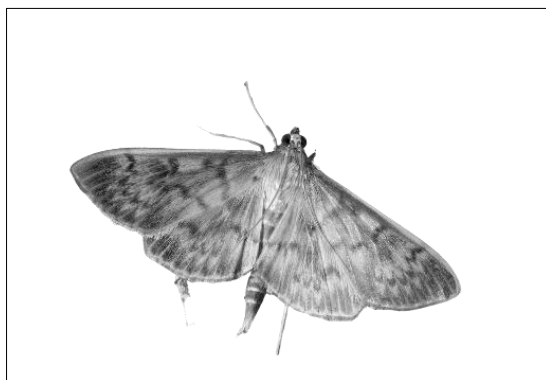
As Metamorfoses. Ele apresenta-nos o mito de Psuché – traduzido para francês como Psique – que deve ter sido um antigo conto oral e que conta a vida de uma mulher mortal que se tornou imortal. O título dado por Apuleio é bem escolhido para sublinhar as transformações de “Psique” durante a sua vida terrena e ao longo dos séculos. Nesta obra, encontramos o tema da alma tornar-se imortal com a intervenção dos deuses gregos. Vamos resumir brevemente a história: Psique é tão bela que nenhum pretendente se atreve a aproximar-se dela e provoca o ciúme de uma deusa, Afrodite, deusa da Beleza, um dos seus atributos. Ciumenta da beleza de Psique, Afrodite instrui o seu filho Eros, deus do Amor, a fazer Psique apaixonar-se por um monstro. Mas é Eros quem se apaixona por ela. Após muitos incidentes, por vezes dramáticos, Eros faz Zeus casar com Psique, que, casada com um deus, se torna imortal. Aqui encontramos o tema central do mito, a imortalidade da alma.

Um psicólogo do século XX, Carl Gustav Jung, esforçou-se durante toda a vida para penetrar o funcionamento psíquico do ser humano e foi seduzido pelas definições gregas de “psuché”. Ele regressa frequentemente a elas e lembra-nos, por exemplo em *Metamorfoses da Alma e dos seus Símbolos*: “... a borboleta é tanto alegoria como símbolo da psique.”¹⁵⁵

De facto, mil imagens atravessam a mente quando evocamos a alma da borboleta: as suas múltiplas cores, os seus voos delicados e oscilantes, a escolha de suportes floridos e coloridos com uma fragrância subtil despertada. A alma está em ligação com os órgãos dos sentidos porque são emoções e imagens. Cumpre o papel da borboleta na ligação subtil que estabelece entre corpo e mente, saltando de um para o outro, trazendo o néctar subtil do espírito para a energia do corpo e alimentando-se neste vai e vem contínuos que o transformam em presença e luz.

Jung tem razão ao insistir em “ao mesmo tempo”. A alegoria está no plano racional que estimula. O símbolo está noutro plano de consciência, nunca é totalmente explicado; voltar a ele permite que cada nova evocação perceba um novo aspeto do seu mistério inesgotável.

Jung, partindo do sonho de um dos seus pacientes, apresenta um aspeto particular desta transformação da crisálida numa borboleta, uma imagem que não vem à cabeça à primeira porque tendemos a imaginar ou pintar uma borboleta colorida e luminosa. Mas há muitas borboletas e o sonho do seu paciente apresentou uma pequena borboleta que nasce em cascas: uma borboleta mariposa! É verdade que todas as borboletas passam por esta transformação e imaginar uma pequena borboleta de cores insípidas a extrair-se da crisálida também evoca e enfatiza esta energia vital presente para alcançar um novo estado de desenvolvimento da consciência.



Uma borboleta da noite ou traça

¹⁵⁵ Geneva, Librairie de l'université, Georg et Cie, 1973, p. 421.

A paciente de Jung acordou com a imagem da borboleta e de repente lhe veio à mente um poema. Ela enviou-o a Jung, que intitulou o capítulo em que o apresentou “*A Canção da Mariposa*”. O poema é dirigido ao Sol :

A Mariposa para o Sol

Ansiei por ti quando rastejei pela primeira vez à consciência.
Os meus sonhos eram todos contigo quando jazia na crisálida.
Muitas vezes míriades da minha espécie batiam as suas vidas
Contra alguma centelha fraca outrora arrancada de ti.
E mais uma hora – e a minha pobre vida desaparecerá;
No entanto, o meu último esforço, como o meu primeiro desejo, será
Apenas aproximar-me da tua glória; então, tendo recebido
Um olhar arrebatado, morrerei contente.
Pois eu, fonte de beleza, calor e vida,
Uma vez o seu esplendor perfeito contemplei.

A palavra grega *khrysallis* deriva de *khrysos*, “ouro”. Este envelope de expectativa de nascimento é visível pela sua cor, mas também simboliza um potencial de gestação e – coincidência ou não – a crisálida dourada dará lugar a um inseto à procura do ouro do sol, mas tal transformação ocorre no escuro e a borboleta encerrada na crisálida coloca toda a sua energia para sair do casulo.

Jung estuda as metamorfoses da alma para se realizar a si própria, para sair do plano terreno em etapas e para “voar” em direção ao céu, em direção ao divino. A energia que a alma utiliza não é física, mas psíquica, e Jung usará, para a designar, o nome latino “libido”, que significa literalmente, “desejo” e, no segundo sentido, “voluptuosidade”. Este termo colocou-o em conflito com Freud, que já o usava, mas Jung alargou o seu significado a toda a energia psíquica, enquanto Freud o havia limitado à energia sexual. Jung argumenta em vários dos seus livros para explicar o interesse desta energia espiritual que está na origem da vida humana. Ele compara-a à energia física estudada pelos físicos e enfatiza que é universal, imortal, tanto imanente como transcendente. Em ação constante¹⁵⁶, a libido anima-nos espiritualmente em direção ao transcendente, como a traça é atraída pelo sol, pronta para morrer pela oportunidade de o ver.

A sonhadora escreveu novamente a Jung. Relendo um artigo filosófico que tinha lido no ano anterior, deparou-se com estas palavras: “A mesma aspiração apaixonada da mariposa à estrela, do homem a Deus.”¹⁵⁷ Ela tinha-se esquecido conscientemente desta passagem, mas tinha-se gravado nela, embora a sua incoincidência a lembrou-a disso num sonho e num poema.

As forças da energia psíquica em ação constante estavam ali para lhe lembrar o caminho de vida que tinha de seguir, expressando-se através de sonhos, poemas, sincronicidades, enfatizando a interdependência pessoal e universal.

A nossa Esfera pessoal é criada, desdobra-se, inflama-se e ilumina-se com os seus momentos de escuridão e renascimento.

Assim, na busca pela plenitude, continuemos a voar sobre “os desfiladeiros da Psique” revelando a nossa riqueza interior, portadora de alegria, paz e amor.

¹⁵⁶ *Metamorfoses da Alma e dos seus Símbolos*. (Cf. nota 1).

¹⁵⁷ Id., p.163.



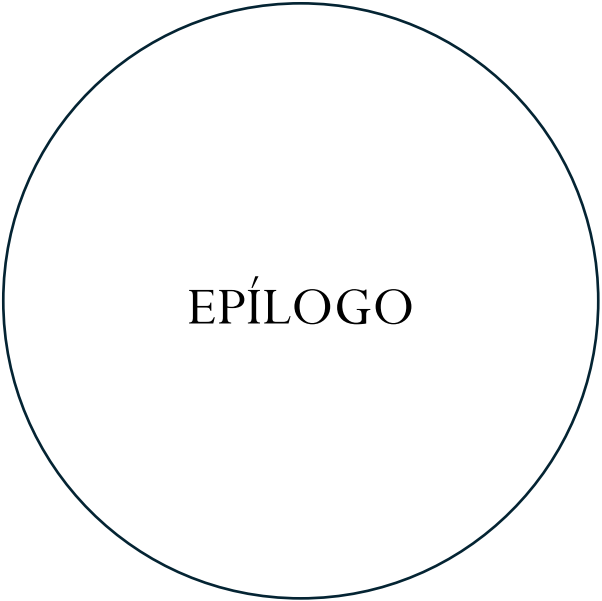
A borboleta a emergir do seu casulo

A mente raciocina, a alma ressoa.

A mente move-se, a alma é movida.

O espírito comunica, a alma comunica.

François Cheng, *Da alma, sete cartas para uma amiga*, Ed. Albin Michel, 2016.



EPÍLOGO

A arte como processo e realização máxima

A Obra da Aliança do Homem e do Mundo

Éric Coulon

A tendência moderna para multiplicar os intermediários simbólicos e técnicos entre o homem e o mundo levou hoje, em particular devido à onnipresença na vida quotidiana das tecnologias de comunicação digital e virtualização, a um distanciamento crítico da realidade. Os seres humanos são cada vez mais atores inconscientes e vítimas de uma perda de contacto com a realidade. Os efeitos nocivos são tanto individuais como coletivos. A esta situação deve juntar-se a existência subjacente de uma tendência universal, pelo menos ocidental e moderna, dos seres humanos para manter o mundo e as coisas à distância deles, devido a uma atitude pré-pensada de objetificação e reificação destas últimas. Dentro deste dualismo sujeito/objeto, a representação, embora tenha atravessado uma crise profunda durante mais de um século, tornou-se pletórica e impôs a sua tela de mediações em detrimento de uma relação de presença.

A arte, este campo aberto de experiências onde é igualmente uma questão de conduta, saber-fazer, criação e obras, é, em mais do que um sentido, implícita por esta situação. No entanto, reteremos apenas dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, parece que uma arte baseada no solipsismo e/ou desrealização parece inconcebível ou que só pode gerar formas vazias e vazias. De facto, só pode haver arte digna do nome como fruto do encontro real, vivo e assumido do ser humano e do mundo. Mais precisamente, a arte tem consistência e alcance apenas como um confronto singular e regulado do ser humano com algo ali, que depois se opõe a uma certa espessura, resistência e opacidade, que também pode ser apresentada como o próprio ser humano.

A arte não é uma fuga, mas um teste da realidade, e nisso é rara e preciosa. Esta conceção geral de arte que defendemos leva-nos a destacar um segundo aspeto importante relativo ao envolvimento desta última, já não em, mas *perante* a situação contemporânea evocada. Não é a arte em si um recurso possível, até eminente, que deve permitir-nos não só encontrar o caminho para o mundo real, bem como para todas as presenças que o habitam, mas também entrar em ressonância e comunhão com ele e com eles, graças à implementação de uma conduta adequada que corresponda à realização desse caminho? É este problema, tanto ético como estético, porque envolve a beleza tanto quanto a verdade do mundo e das coisas, que vamos abordar aqui.

Para nós, trata-se de repensar o significado da arte, mas também o seu fim, no duplo sentido do termo, e isto na perspetiva de uma arte da constituição e da personificação do significado a partir de uma visão (o que é) e de um fazer (realizar o que é). Esta arte, enquanto forma de ser e conduta pessoal, aberta e ainda assim irredutível à criação de obras, pertencente tanto à ação imanente como à transitiva, é potencialmente oferecida a todos, mas apenas atualizada em pequeno número. Tal arte deve ser tanto o operador como o revelador, o testemunho e também o celebrante da aliança dinâmica do homem com o mundo real, ou seja, da sua transformação correlativa.

Para pensar nas condições de existência e nos fatores de realização de tal arte operativa de aliança, mobilizaremos, por um lado, os recursos fornecidos pelo método representado pela fenomenologia husserliana¹⁵⁸ e, por outro, as principais contribuições da gnose fundada por Raymond Abellio. O

¹⁵⁸ Recordemos até que ponto o pensamento filosófico de Husserl tornou possível renovar, no século XX, a reflexão sobre a arte. Abriu um novo, rico e fértil caminho de abordagens e interpretações da estética, do ato criativo e das obras. Entre os representantes mais conhecidos da aplicação do método fenomenológico ao campo da arte estão Martin Heidegger (*A Origem da Obra de Arte*), Maurice Merleau-Ponty (*O Olho e a Mente*), Michel Henry (*Ver o Invisível, sobre Kandinsky*), Henri Maldiney (*Arte e Existência*), Mikel Dufrenne (*Fenomenologia da Experiência Estética*).

nosso movimento de análise incluirá cinco momentos-chave, cada um correspondente à atualização de uma modalidade necessária de trabalho. Deve notar-se que, se, à superfície, a arte que pretendemos se manifesta abertamente apenas no último momento, já está lá desde o início. Começaremos com a dupla exigência de Husserl por uma redução da atitude objetivista natural e um “retorno às próprias coisas”. Depois virá o momento central em que as coisas se transformam em “supercoisas” graças ao verdadeiro agente em ação por trás de todas estas operações, nomeadamente a consciência transcendental constituinte (quarto momento). Finalmente, o último momento da nossa jornada, revelaremos o que pode ser entendido por uma arte universal, integral e sublimada, batizada por nós como “arte pura”, entendida como uma “visão vivida” pessoal do mundo e das coisas.

Purificação ou redução de todo o dualismo natural e objetificação

Para que a arte não seja uma simples *mimesis*, uma imitação mais ou menos fiel do mundo ou de coisas objetivas presupostas, e se torne verdadeiramente criativa, *poiësis* tanto quanto *praxis*, é imperativo interromper aquilo a que a fenomenologia husserliana chama de “atitude natural”. Esta última aliena a consciência individual de uma crença espontânea, subjacente, irreflexiva e dogmática na existência de um mundo independente de nós, impondo ao sujeito os seus objetos, as suas formas, a sua espacialidade, a sua temporalidade, os seus significados e as suas leis. Esta “tese geral” objetivista e implícita postula inconscientemente que existe constantemente presente, “como se estivesse diante de mim, uma única realidade espaço-temporal da qual eu próprio faço parte, assim como todos os outros homens”.¹⁵⁹ Romper com esta tese, com a crença que implica assim como com a atitude que gera, é adotar uma conduta que permite ir além do dualismo sujeito/objeto, bem como da aliança entre o homem e o mundo.

Não pode haver verdadeira e livre relação com o mundo e com as coisas, nem aliança frutífera e gratificante com eles, nem arte edificante e reveladora, exceto através do estabelecimento de uma relação pura de todos os obstáculos, todo o glamour, todo o problema, toda a falsidade, toda alienação. É, portanto, necessário purificar as nossas relações com eles, que é o que implica a ruptura com a atitude natural. Devemos ver neste ato purificador, descrito por Husserl como uma “redução fenomenológica”,¹⁶⁰ a primeira condição para um reencontro frutífero com o mundo e as coisas, mas também para a construção de uma união e expressão bem-sucedidas. Esta redução é de facto composta por dois sub-momentos complementares: uma “suspensão” ou “parêntese” da “posição geral da atitude natural”; uma redução transcendental que descobre todo o campo da vida transcendental da consciência dentro do qual o sentido de ser do mundo e das coisas é realmente originado. Antes de ser uma conduta propriamente artística, esta redução deve ser pensada e vivida como uma “atitude espiritual da qual deriva o modo fenomenológico de trabalhar. Esta atitude não é outra senão o desejo pela ausência radical de preconceitos no início.”¹⁶¹

Este gesto fundador é radical e revolucionário, em pelo menos três aspetos. Primeiro, graças à “época fenomenológica”, trata-se de pôr fim à adesão cega à tese da existência objetiva do mundo. Ao operar desta forma, forçamo-nos a deixar de aceitar como autoevidente qualquer crença, opinião, preconceito, pressuposto ou conhecimento pré-estabelecido¹⁶². O objetivo é então “arrancar-nos do jugo do que é autoevidente”,¹⁶³ pôr fim a “uma espécie de cegueira dentro da própria visão”¹⁶⁴

¹⁵⁹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Livre premier, Gallimard, col. "Tel", 1985 p. 95.

¹⁶⁰ Husserl, *A Crise das Ciências Europeias e da Fenomenologia Transcendental*, Gallimard, col. "Tel", 1989, § 39 a § 44.

¹⁶¹ Eugen Fink, *Proximité et distance*, Jérôme Millon, 1994, p. 26.

¹⁶² Este "manto de ideias" ou "símbolos" de que Husserl fala (*Krisis*, p. 60).

¹⁶³ Fink, *Proximidade e Distância*, op. cit., p. 70.

¹⁶⁴ Paul Ricœur, "Introduction to Husserl's *Ideen I*", *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. XX.

cuja causa é o fascínio, que chamamos idólatra, exercido por estas formas pré-existentes sobre a consciência. O objetivo a alcançar é viver um “novo encontro com o próprio ser”¹⁶⁵ e já não com os seus fantasmas.

O gesto fenomenológico da “suspensão” é, portanto, equivalente a afastar-se da obsessão objetivista e a procurar o mundo, não mais como nos é imposto através dos chamados factos e formas objetivas, mas como se entrega em si mesma. Não se trata, portanto, de negar a existência de uma realidade em si mesma, mas de não sucumbir à armadilha objetivista e positivista em que a necessidade da sua pressuposição pode levar-nos a cair. De facto, há algo e não nada, mas a questão é então preocupar-nos com a forma como esta coisa nos é dada, adquire significado e como podemos comunicar com ela. A arte procurada é, portanto, condicionada à (re)descoberta do mundo e das coisas graças a uma abordagem (pelo olhar mas também pela audição, olfato, paladar, toque ou até afeto e razão) virginizada, porque purificada das estruturas, lógicas, proposições, validações e construções mentais impostas a mim – como diria Husserl, já não as faço minhas, já não servem como “fundação”.

Esta “criação de uma nova forma de olhar para o mundo”¹⁶⁶ requer uma conversão e uma metamorfose do olhar, o segundo aspeto do gesto radical e revolucionário. Tornar-se-á evidente à medida que desenvolvemos que ver de forma diferente também corresponde a ver outra coisa. Esta conversão inaugura uma nova forma de ver o mundo e das coisas, mas também uma nova forma de as compreender, um termo entendido no sentido quádruplo de recordação, reconhecimento, integração e relação. Para além dos sentidos, é também o pensamento, a reflexão, o conhecimento e a meditação que se renovam pela “desconexão” da tese da atitude natural e pela conversão ao novo dom do mundo que revela. Veremos que também implicam, para o novo sujeito que se tornou vidente (novamente), a fase de renascimento ao mundo e às coisas.

Esta redução é, portanto, uma libertação da consciência, a ser entendida no duplo sentido de libertação e presente. Purificar aqui é libertar-se da facticidade, da fascinação pela facticidade reduzindo – atualizando, limitando, isolando e rejeitando – os intermediários que dificultam o meu acesso e a minha união com o mundo e com as coisas. Esta operação tem afinidades simbólicas com os métodos de purificação química, mas sobretudo espiritual com o trabalho do branco alquímico. Mas purificar é também revelar a existência de um domínio puro do ser, uma revelação que representa o terceiro aspeto radical e revolucionário da redução. Nesta segunda fase, esta última torna-se “redução transcendental”. Se sabemos do que a *época* nos livra, perguntemo-nos agora o que ela nos entrega (a nós). Na realidade, trata-se do que resta e se impõe no final da redução-purificação, nomeadamente uma nova “região” do ser, o “campo transcendental”, o domínio do que Husserl chama de “visão fenomenológica pura” mas também de “consciência pura”¹⁶⁷. O bloqueio de que a consciência limitada foi quebrado, “libertando o seu alcance absoluto”¹⁶⁸ mas também o seu poder até então oculto. Aqui estamos, então, trazidos de volta à presença da imanência da vida consciente pura e não factual que se revela como a base inconfundível de qualquer dom de significado, o lugar original onde o ser do mundo e o ser das coisas se manifestam a nós na sua verdade. É no coração deste “campo transcendental” que se desenrola o “teatro das aparições”, não o das aparências ou fantasmas – reduzidos ao presente – mas o do “dom próprio das coisas”,

¹⁶⁵ Fink, *Proximidade e Distância*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁶ Natalie Depraz, *A Crise da Humanidade e Filosofia Europeias* (esta é a tradução e apresentação do texto de Husserl), Hatier, 1992, p. 25.

¹⁶⁷ Husserl, *Ideas I*, op. cit., p.106 + cap. III.

¹⁶⁸ Paul Ricœur, "Introdução à *Ideia I* de Husserl", op. cit., p. XVIII.

imediatos, intuitivos, originários, óbvios. Uma vez removidos os obstáculos, “é a aparência que se torna um objeto”,¹⁶⁹ ou seja, a forma como o mundo e as coisas se mostram e como se mostram.

A escolha e radicalização de Husserl da orientação transcendental conduzem a “um mesmo tecido intencional que é indissoluivelmente o da consciência e do mundo.”¹⁷⁰ Assim, põem fim aos dualismos de interioridade/exterioridade e sujeito/objeto. Para Eugen Fink, esta “tendência para a originalidade é... um regresso à casa da vida em si, assim um movimento radical da vida em direção a si própria.”¹⁷¹ Torna-se então possível imaginar a aproximação, ou mesmo a união, da arte e da vida. Fink acrescenta que o último movimento de Husserl, o do regresso ao “mundo da vida”, “quer regressar ao fundo informal de onde emergem as formações... quer agarrá-lo como um derramamento original¹⁷².” Deve entender-se que é apenas a realização deste retorno, em plena consciência das conquistas da redução, que “nos liberta da única preocupação de usar o mundo, de nos tornarmos mestres dele, para aprendermos a responder pelo significado do mundo.”¹⁷³ Não é aí, neste radical desinteresse, que se fundamenta a condição notável de toda a arte?

Correlação ou “o regresso às próprias coisas”

A arte, sugerimos, é o confronto de um ser com uma matéria. Que matéria é então oferecida ao ser humano uma vez alcançada a redução-purificação? Somos doravante colocados na presença da vida imanente e transcendental, da consciência pura, uma vida na qual o mundo e as coisas, enfatiza Husserl, se entregam de si mesmas, na sua própria densidade e espessura. Cuidado, a pureza conquistada por este tipo de ascetismo que é a redução não é de modo algum o equivalente a um estado de vazio interior. A “arte pura” a que Husserl se refere na sua Carta a Hofmannsthal¹⁷⁴, uma arte para a qual todas as “posições de existência” são neutralizadas, uma arte que se desenrola em desinteresse em assuntos e questões intramundanas (morais, políticas, económicas, práticas), não é uma arte vazia. A forma como esta consciência transcendental opera em relação ao mundo e às coisas nada tem a ver com qualquer subjetivismo ou idealismo subjetivo. Para designar a nova relação consigo mesmo e com o mundo desta vida imanente, a fenomenologia husserliana fala de um “retorno às próprias coisas.” Exigir tal retorno não é, de forma alguma, defender, contra um certo racionalismo generalizado, as virtudes do empirismo.

O que este slogan programático nos sugere é, em última análise, abandonar uma relação distorcida consigo mesmo, com o mundo e com as coisas. Se não há questão de recorrer à única matéria sensata das coisas, sob a forma de um retorno impossível a uma sensação pura e imediata, este slogan indicamos, no entanto, a necessidade de encontrar o caminho para um verdadeiro encontro com aquilo que não é a única consciência fechada sobre si mesma. Assim, a alteração radical e revolucionária da atitude natural, longe de aniquilar o mundo e as coisas, pelo contrário, dá-nos para as ver na sua verdade e no seu ser como um mundo e coisas.

Mas, uma vez feita a redução, o que se entende por “verdade”, “mundo” e “coisa”? A verdade já não significa objetividade e já não implica a conformidade e fidelidade do que agora aparece à consciência com um referente ou modelo externo. Veremos que a ideia de “adequação” presente na fenomenologia de Husserl traz outra questão, esta vez experiencial, do que a simples reprodução de uma realidade externa. Quanto às “coisas” e ao “mundo”, o seu significado e o seu ser dependem

¹⁶⁹ E. Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, Éditions du Seuil, 2000, p. 155.

¹⁷⁰ Depraz, *La crise...*, op. cit., p. 25.

¹⁷¹ *Proximidade e distância*, op. cit., p. 73.

¹⁷² *Ibid.*, p. 184.

¹⁷³ Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, op. cit., p. 20.

¹⁷⁴ Trad. E. Escoubas, *La part de l'œil*, n.º 7, 1991.

do que há neste “aparecer” que vimos tornar-se o novo e verdadeiro objeto sobre o qual dirigir qualquer olhar. A nossa consciência, revela Husserl, vai sempre ao encontro das coisas e é deste movimento transcendental que a caracteriza na sua natureza que elas se oferecem então a ela. Este movimento chama-se “intencionalidade”¹⁷⁵ e designa o carácter que a consciência tem de “ser-dirigido-para”. Segundo uma fórmula que se tornou famosa, o filósofo alemão define-a pelo facto de que “toda a consciência é sempre consciência de algo”, ou seja, que com cada objetivo (ou *noesis*) de uma realidade particular, associa-se um objetivo (ou noema) que não é outro senão a aparição com a consciência, no exato momento em que é dirigida e pelo próprio movimento que a dirige, desta realidade. Esta associação imediata, a aliança que procurávamos, recebe o nome técnico de “*correlação a priori*” transcendental: aquela que compara as operações da consciência *pura* com as coisas. A consciência, portanto, nunca funciona no vácuo, mas está sempre correlacionada com aquilo a que visa e que, através desse fim, aparece. A intenção é então acompanhada por uma intuição da coisa a que se destina, uma intuição que Husserl determina como aquilo que vem cumprir a intenção¹⁷⁶. O que aparece desta forma, esta aparência no centro de uma aparição, ou seja, o conteúdo da intuição, é esta “a coisa em si”.

Para compreender plenamente o que acontece e o que leva Husserl a dizer que estamos perante uma “intuição original do doador”,¹⁷⁷ devemos ter em mente que aquilo que a intenção então revela, e que recebe o nome de “fenómeno”, não é um dado puramente arbitrário e subjetivo, mas refere-se a uma realidade transcendente à consciência, uma realidade que, por este meio, se entrega a esta última, na aparência, na forma de uma coisa ou de um mundo. Para a consciência, fazer aparecer não é, portanto, um truque de magia ou magia, mas o processo imanente que constitui o próprio significado das coisas e do mundo (ver a quarta parte), incluindo o da sua transcendência. O facto de a consciência estar à frente das coisas torna-se então não só a abertura de uma dimensão de receção dessas coisas, mas também uma operação pela qual elas se manifestam (aparecem) tal como são. Quanto ao mundo, ele próprio é apreendido como um fenómeno, mais precisamente apresenta-se como o horizonte dos horizontes de todas as coisas, “o horizonte infinito da experiência possível”¹⁷⁸, e impõe-se como a “unidade de significado” em todas as intenções.

Vamos insistir em que este apareça porque é a chave da arte. Especifiquemos que só no exercício e manutenção do gesto de redução, sob o olhar reflexivo e desinteressado da consciência, é isto é, quando esta toma a sua própria vida transcendental e se olha para si mesma com um olhar, é possível o acesso ao “a priori da correlação”. “A priori” aqui designa uma experiência original de compreender o significado do ser das coisas. A coisa assenta inteiramente na sua aparição. O seu ser, afirma Husserl, é equivalente à sua aparição. A coisa, seja o meu corpo, de outros, de uma paisagem, de um sentimento, de uma memória, de um carro, da arquitetura de uma cidade, manifesta-se à consciência em toda a sua fenomenalidade, com o seu horizonte, as suas qualidades, a sua inscrição concreta no tempo e espaço, as suas sombras e a sua luz. Exige que demos extrema importância à sua aparência para que os relevos da sua existência e da forma como floresce em si mesma possam ser descobertos e expressos. Quanto mais me concentro nela, mais enriquece a presença desta última em qualidade e nuance, mais se ilumina e revela.

Se, para Husserl, estética e fenomenologia são semelhantes, é porque não se preocupam com factos e com a existência de coisas objetivas, como na atitude natural, mas com a sua manifestação para e

¹⁷⁵ Husserl, *Méditations cartésiennes: Introduction à la phénoménologie*, Vrin, 1986, § 14.

¹⁷⁶ Ver *Recherches logiques*, Presses universitaires de France, 2002, Volume III, Research VI, Secção 1, § 45.

¹⁷⁷ Husserl, *Ideias I*, op. cit. pp. 65-66.

¹⁷⁸ Husserl, *Philosophie première II – Théorie de la réduction phénoménologique*, PUF, 1972, p. 206.

através da consciência. O mundo, especifica Husserl, “torna-se para ele [o artista] um fenómeno, a sua existência é-lhe indiferente... não pretende, como este último [o filósofo], descobrir o ‘significado’ do fenómeno do mundo e compreendê-lo em conceitos, mas apropriar-se do fenómeno do mundo na intuição, para reunir uma abundância de formas e materiais para configurações estéticas criativas.”¹⁷⁹ A arte em que pensamos, já não a arte da representação mas da presença, deve portanto ser meticulosa, sustentada e renovada atenção às coisas, à forma como aparecem. “O artista”, diz Haar, “faz-nos devolver as formas à sua formação, do aparente ao aparecido¹⁸⁰.” Do ponto de vista fenomenológico, a arte é assim apresentada como “a redescoberta de um mundo no seu estado nascente.”¹⁸¹ Talvez seja isto que Paul Klee procurou significar com a sua famosa frase: “A arte não reproduz o visível: torna visível”¹⁸².

Dentro deste método fenomenológico, a “intuição” e a “evidência” formam a base experiencial sobre a qual o conhecimento e a arte podem ser¹⁸³ baseados. Mais uma vez, é importante não conceber esta intuição como um ato arbitrário de consciência de natureza subjetiva. Precisamente, porque não é isso, mas tem a sua própria autonomia, a intuição impõe a medida e o limite – a “coisa” impõe a sua norma, é o “fio condutor” da sua entrega, como dizemos em fenomenologia – à experiência da coisa que podemos fazer. No “a priori da correlação”, o que é dado não é uma cópia ou conceção da coisa, mas a totalidade da própria coisa com todos os seus aspetos enquanto coisa. O dom original é acompanhado, assegura Husserl, por uma evidência que nada deve à subjetividade do sujeito. “Na evidência, no sentido mais amplo do termo, temos a experiência de um ser e da sua forma de ser; é, portanto, que nela o olhar da nossa mente alcança a própria coisa.”¹⁸⁴ A evidência, que pode exigir várias intuições intencionais antes de ser cumprida e ser o sinal último de um “preenchimento” perfeito da intuição, é postulada por Husserl como o critério último e autossuficiente para o dom bem-sucedido das coisas. Neste “teatro de aparições” que é a vida da consciência transcendental, cabe, portanto, à mesma pessoa falar de “coisa em si”, “coisa concreta”, coisa “em carne e osso”, “presença em pessoa” ou “em original”.

Transfiguração ou a passagem das coisas às *supercoisas*

Se existe uma verdade estética da coisa que se apresenta em evidência intuitiva, devemos também detetar nela a verdade eidética (o que faz de uma coisa o que é) da qual ela é portadora, pois é da combinação unificada destas duas verdades que a coisa e o mundo podem apresentar-se na sua unidade e verdade total e integral. “Os próprios princípios do ser [as essências] são dados na intuição, mas através da intuição sensível, e é isso que fundamenta a unicidade do mundo.”¹⁸⁵ A coisa que se revela nos seus aspetos sensíveis é, de facto, sempre imediatamente habitada e iluminada por um complexo de essências, mesmo que normalmente desconheçamos a sua presença. As coisas, e portanto o mundo que compõem nas suas inter-relações, entregam assim plena e totalmente a sua verdade apenas através da revelação da unidade íntima e irredutível de sensibilidade e idealidade nelas¹⁸⁶. Portanto, da mesma forma que há acesso às próprias coisas segundo o seu aspeto sensível,

¹⁷⁹ Carta a Hofmannsthal, op. cit.

¹⁸⁰ A obra de arte. *Essai sur l'ontologie des œuvres*, Hatier, 1997, p. 74.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² *Théorie de l'art moderne* (1920).

¹⁸³ Husserl considera a intuição como uma “fonte de lei para o conhecimento” (Ideias I, p. 78). Esta descoberta forma o “Princípio dos Princípios” (Ideias I, §24, p. 78).

¹⁸⁴ Husserl, *Meditações Cartesianas*, op. cit., p. 10.

¹⁸⁵ Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, op. cit., p. 116.

¹⁸⁶ “É na própria natureza da coisa que, em última análise, tudo o que é categórico assenta numa intuição sensata”, Husserl, *Recherches logiques*, op. cit., Volume III, p. 220-221(183).

temos à nossa disposição outro método particular de redução, que Husserl chamou de “eidético”, que nos fornece meios para revelar essências.

A redução eidética revela-nos assim essências que já lá estão, já a trabalhar no coração de toda a intenção e intuição. É uma questão de estruturas e princípios a priori, absolutos, incondicionados e indubitáveis. Idealidade, outro nome dado a este mundo das essências, não é um ser em si próprio desprovido de qualquer relação com a subjetividade e as coisas, nem um ser para si próprio dependente apenas da minha subjetividade atual e da sua finitude, mas é imposto pela própria coisa. A intuição da essência, portanto, pressupõe sempre o dado de uma coisa que serve como quadro limite para essa intuição. Esta coisa servirá também como exemplo para ilustrar a existência de uma essência, como o gato preto que vejo para a animalidade. Mas como é que exatamente ocorre o acesso voluntário e consciente às essências? Por ideação ou pelo processo de idealização. Trata-se de separar as coisas, em oposição ao acidente dos factos, dos traços ideais necessários. O método proposto por Husserl chama-se “variação eidética” ou “variação livre”.¹⁸⁷ Consiste em sujeitar a realidade, coisas particulares (um objeto redondo), a variações imaginárias (todos os possíveis objetos redondos no espaço e no tempo) e em extrair da sobreposição dessas variantes o invariante, que pode ser considerado universal (redondez), o idêntico presente em variedade. Tal como a coisa, a essência é dada “em pessoa” no que Husserl chama a “visão da essência”.

O que queremos enfatizar, antes de mais, é o facto de que esta nova redução, um ato realizado em plena consciência, não conduz a um empobrecimento da nossa experiência das coisas e do mundo, mas, pelo contrário, a um enriquecimento, desde que estas essências não sejam consideradas apenas em si mesmas e para si mesmas, outra fonte de fascínio, mas que sejam imediatamente reinjetadas nas coisas e se tornem inseparáveis delas, manifestando-se assim como se estivessem em segundo plano. Como explica Raymond Abellio de forma contundente, se tal redução realmente causa, inicialmente, uma desrealização do “objeto natural” ou do “evento fortuito”, “desrealiza-as como a obra de arte que se recusa a contentar-se em copiar a natureza mas que, ao fazê-lo, a exalta. A ascensão permanente dos poderes da abstração e da estruturação anda de mãos dadas com um enriquecimento sensorial e até carnal, uma exaltação e um aprofundamento de todos os poderes do corpo”.¹⁸⁸ Assim, descobrimos dentro de nós “recursos visuais inesperados”.¹⁸⁹ Vamos dar o nome a esta nova etapa no caminho da arte, em referência ao nome que Abellio escolheu para designar a transformação que as coisas e o mundo sofrem: transfiguração¹⁹⁰. Marca a etapa decisiva no que Abellio chama de interiorização do mundo.

O desafio de captar as essências da intuição sensorial, ou, por dizer em termos abellianos, da sua “integração” nas coisas após a sua redução, é, portanto, tornar a experiência do mundo, e a nossa comunicação com ele, mais significativa, mais ordenada, mais transparente, mais luminosa, mais rica, mais nuançada, mais intrincada e, finalmente, mais viva porque é melhor aprofundada. Operar desta forma é alcançar um grau superior de verdade, tanto sensível como inteligível, do mundo e das coisas, descobrindo neles, ou seja, trazendo à luz a presença inerente, imersa no sensível, tanto do significado como do universal. Sem este significado e este universal, não há ordem, nem relação, nem inteligibilidade, nem unidade e, portanto, não há mundo, apenas caos. O mundo manifesta-se

¹⁸⁷ *Experiência e Julgamento. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, PUF, 1971, pp. 412-434 + *Psychologie Phénoménologique* (1925-1928), Vrin, 2001. pp. 71-84.

¹⁸⁸ S. A., p. 32. Para referências às obras de Abellio, veja o final do texto.

¹⁸⁹ Natalie Depraz, "Crise et création", *Rencontres Raymond Abellio* 2005 (<https://rencontres-abellio.net/Archive/2005>), p. 6.

¹⁹⁰ "Assim, vejo-me a reduzir o problema do 'retorno às próprias coisas' ao da transfiguração da coisa no presente vivo deste mesmo Ego." Abellio, M.N.G., p. 85.

assim como uma unidade organizada e racional baseada neste a priori estético-eidético universal que antecipa qualquer ato de consciência. A essência revela-se como “puro sentido que deve ser intuído para compreender a racionalidade do mundo”¹⁹¹, o seu próprio logos.

Esta aliança do sensível e do inteligível é uma forma de ultrapassar a oposição entre idealismo e materialismo. A redução eidética assim implementada apresenta-se como um empirismo transcendental ou, para usar uma fórmula de Levinas, como um “idealismo do sensível”. As essências são e permanecem nas coisas, pelo que não há aqui dúvida de um método indutivo ou dedutivo, nem sequer de abstração no sentido de “retirar-se de”. O domínio do universal (a cor amarela) ocorre dentro do mundo sensível dado pela intuição (a cor deste girassol). A essência funde-se na própria coisa onde funda a sua identidade universal ao mesmo tempo que a sua participação no mundo.

Abellio considera a transfiguração, que considera “abrupta”, como “o maior enigma”. De facto, devido ao que provoca em nós, uma consequência irreversível que inverte radical e totalmente a nossa relação com as coisas e com o mundo, a transfiguração só pode despertar o nosso espanto e questionamento. Ao trazer o efeito que aproxima desta manifestação espiritual que a tradição cristã chama de “corpo glorioso”,¹⁹² Abellio acentua ainda mais o mistério que envolve a sua natureza. Além disso, há uma dificuldade inegável em falar e descrevê-lo porque designa a experiência pessoal de um estado borderline de consciência cuja singularidade, subtileza e intensidade não podem ser representadas por qualquer expressão verbal particular. Se Abellio por vezes fala de iluminação, não é de uma perspectiva mística e extática, mas sim de uma perspectiva gnóstica e estática. Através e dentro dela, as coisas tornam-se radiantes e são depois transformadas, em troca, em “suportes do conhecimento”. Assim, emerge um movimento circular, e até esférico, entre conhecimento e transfiguração, sendo uma fonte e produto da outra, e vice-versa.

Aqui está uma passagem onde Abellio consegue sintetizar o processo de transfiguração.

Mas esta percepção da percepção altera radicalmente o estado primitivo. O estado vivido, ingénuo ao início, perde a sua espontaneidade [...] entre os elementos da minha nova percepção não estão apenas os da casa em si, mas os da própria percepção como fluxo vivido [...] a visão concomitante que tenho, neste estado, da casa que era o meu motivo original, longe de estar perdida, distante ou turva por esta interposição da “minha” segunda percepção antes da “sua” percepção primária, é paradoxalmente intensificada, mais clara, mais presente, mais carregada de realidade objetiva do que antes. [...] Este é todo o problema da presença da consciência em si mesma: a distância “reflexiva” da consciência do seu objeto é abolida. Já não há reflexão, mas adesão. Na verdade, é uma segunda espontaneidade que substitui a antiga espontaneidade primária. Um reflexo espontâneo dá lugar a um poder igualmente espontâneo. Aqui deparamo-nos com um facto que é injustificável pela pura análise especulativa: o da transfiguração da coisa como facto da consciência, da sua transformação [...] numa “supercoisa”, e da passagem do estado de ciência para o estado de conhecimento.¹⁹³

Os dois pontos-chave desta passagem são, por um lado, a abolição de toda a separação, e portanto de todo o dualismo, entre sujeito e objeto, e, por outro lado, a evocação do nascimento do poder. Já tratámos do primeiro ponto. Quanto ao segundo, encontramos-nos perante uma questão fundamental, a constituição de um poder pessoal real como condição para o estabelecimento de

¹⁹¹ Housset, *Husserl ou l'énigme du monde*, op. cit., p. 115.

¹⁹² Para compreender esta comparação e especialmente como oferece a Abellio a possibilidade de lançar luz sobre o processo e os riscos da transfiguração, veja-se a análise que oferece da pintura de Rafael intitulada *Transfiguração* (“Gnose e Transfiguração”, a última palestra transcrita na *Question de n°72, La structure absolue*, 1987, pp. 39-40).

¹⁹³ Abellio S. A., pp. 62-63.

uma arte baseada não só na visão sensível ao eidético, mas sobretudo no seu teste incorporado. Na realidade, deve especificar-se que não se trata apenas de um poder, mas de vários, todos relacionados com a aquisição e exercício da liberdade, todos os quais se resumem, em última análise, ao poder da constituição, um poder que não é nem mágico nem político, de modo algum mundano. Existe, como vimos na implementação da variação eidética, o poder positivo da imaginação a operar entre o sensível e o inteligível. O livre jogo desta faculdade, sem qualquer “posição de existência” das coisas, dá-nos acesso ao mundo das possibilidades puras. O seu campo de excelência é, claro, a arte, e em particular a ficção, na qual pode dar carta branca à variação voluntária das imagens para aceder a estas possibilidades puras. Esta é a razão pela qual Husserl concede um certo privilégio à arte e à poesia. É também necessário, claro, manter o poder de identificação (de designação, como diria Zen) das essências que, à sua maneira, também nos permite escapar ao aqui e agora, bem como à contingência. Outro aspeto importante deste poder reside na oportunidade que oferece à consciência, ao abrir o mundo das possibilidades ideais ou puras, de passar do mundo finito dos factos e coisas para o mundo infinito do possível, atual e potencial (por exemplo, respetivamente, todos os objetos amarelos atualmente existentes, mas também todos os passados e futuros). Este fenómeno, que permite à consciência, e assim à nossa experiência, ter um controlo mais seguro sobre o mundo, e deixar de ser “surpreendido” (Abellio) por ele, corresponde a uma intensificação do mesmo. Estes poderes facilitam o exercício da liberdade da mente ao estabelecer uma distância, ou mesmo um distanciamento do factual. Se a criação artística pode beneficiar da luz e riqueza estética que estes poderes trazem consigo, a existência humana, individual ou coletiva, só pode emergir maior do uso desses poderes associados ao poder da constituição para dar significado ao mundo.

Outra característica particular da transfiguração, identificada por Abellio, merece ser enfatizada porque nos permite compreender melhor a existência das muitas concepções e práticas da arte, ao mesmo tempo que nos permite distinguir aquelas que são importantes para nós. Na sua análise¹⁹⁴, Abellio revela dois tipos de essência: as essências inferiores formadas por propriedades particulares e universais (por exemplo, as de esta ou aquela forma espacial: redonda, quadrada, paralelepípeda,...) e as essências superiores constituídas pelas idealidades mais universais (por exemplo, a essência do espaço). É do seu “curto-circuito”, assegura ele, que nasce a transfiguração, o que significa que, na visão unificada e iluminada do mundo, as essências do superior são inseparáveis das essências do inferior, esta última servindo como o seu “suporte” do conhecimento. É nesta fase que ocorre a “desrealização” da coisa. O interesse deste destaque é indicar os dois extremos do amplo espectro possível da arte: por um lado, o da redução levada ao seu limite e de pura magnitude, temos a multiplicidade irrelacionada e multivalente de elementos disruptivos que causam fascínio; do outro, o da integração última e da intensidade pura, está a unidade constituída pelo significado edificante, a fonte da comunhão com os outros, com o mundo e, acrescenta Abellio, com o Eu, concebido como a presença da Inteligência Universal.

O casal redução-integração proposto por Abellio é o principal par operativo no estabelecimento da arte procurada. A partir daí, ou subimos para cima, ou seja, em direção ao significado cada vez mais integrador e cada vez mais bem incorporado, ou descemos para baixo, em direção aos inúmeros e dispersos signos, formalismo ou posse. Três tendências modernas e contemporâneas da arte podem então ser identificadas a partir desta concepção: no polo inferior, temos a sobrestimação, mobilização, proliferação e sedimentação exclusivas dos componentes inferiores tomados isoladamente (palavras, imagens, notas, sensações, planos, linhas, pontos, instantes, componentes

¹⁹⁴ S. A., cap. 2, § 6.

materiais...) bem como as forças ctônicas, matriciais, noturnas, irracionais e centrífugas; No polo superior encontram-se todas as composições (pictóricas, literárias, cinematográficas, musicais) que propõem uma obra de cristalização das camadas da realidade, de revelação da unidade de significado e universalização da relação (domínio das analogias, proporções, géneses, estruturas, mediações, correspondências, dialética), bem como a manifestação de poderes solares, autonomizantes, diurnos, agógicos e centrípetos. No seu exato meio, podemos encontrar todas as formas artísticas de *mimese*, realismo, naturalismo. Entre os dois extremos, nesta lacuna onde a arte ainda encontra o seu lugar e a sua razão de ser através da expressão de um estilo, desdobra-se toda a possível gama de obras mistas¹⁹⁵, quer sejam marcadas pela dialética descendente ou pela dialética ascendente.

Constituição ou a obra do significado da consciência transcendental

Le monde dont nous parlons et dont nous pourrions jamais parler, que nous connaissons et que nous pourrions jamais connaître n'est en effet rien d'autre que précisément ce monde que nous constituons dans l'immanence de notre vie de conscience, individuelle et communautaire, à travers les multiples systèmes de formations de connaissance s'unifiant... ce monde qu'en tant que sujets connaissant nous ne cessons pas d'avoir et auquel nous ne cessons pas d'aspirer comme au but de la connaissance ; et, en dernière analyse, ce monde n'est que notre idée, une idée pure et simple. »

Husserl, *Philosophie première*, Tome I, p. 354(277).

Analisemos agora com mais detalhe o que representa este poder da constituição, que propusemos como reunindo no seu exercício todos os poderes transcendentais libertados pela redução-purificação. Vimos que, para melhor ver o mundo em toda a sua riqueza, profundidade, variedade e verdade, e assim para o expressar melhor, em particular através de obras profundas, reveladoras e radiantes, devemos distanciar-nos dele e desligar-nos dele, como de tudo o que é mundano. Isto é igualmente válido para nós próprios, que somos considerados antes de mais como objetos no mundo, como seres externos objetificados. A redução e o retorno reflexivo da consciência fizeram-nos descobrir a existência do “Eu” transcendental como o “fundamento” de toda validação. Também nos ensinaram que, se a coisa e o próprio mundo, enquanto fenómenos, são o que aparece, essa aparência das coisas e do mundo é produto de uma atividade de consciência transcendental. Portanto, o poder da constituição, que, em fenomenologia, é o poder de dar significado às coisas e ao mundo que se apresentam, também depende deste sujeito transcendental. Quanto à explicitação do mundo como significado, refere-se, portanto, a uma auto explicitação do ego. A evolução do significado do mundo está, de facto, relacionada com a evolução interior pessoal do sujeito constituinte, o que implica que a unidade e clareza do mundo dependem da resolução prática do problema da continuidade e unidade da vida intencional. É a necessidade de tal retorno à atividade constitutiva da consciência que Abellio indica aqui:

Nada será alcançado em termos de uma compreensão profunda do fenómeno artístico enquanto não avançarmos para uma reconstrução simultânea de todos os meios de expressão e conhecimento, considerados não só na sua relatividade particular mas na relatividade de toda a comunicação em relação aos polos conscientes que transportam experiências, intenção e intensidade de onde esta comunicação quer emanar ou através dos quais quer passar. E a estética

¹⁹⁵ “Pode-se até definir arte como resultado da mistura de intensidade e amplitude, ou melhor, da sua combinação mais ou menos redutível.” Abellio, “A Estética do Fim dos Tempos,” em A. N. G., p. 56.

será de facto fútil enquanto não tiver medido essa intensidade e revelado essa intenção, ou seja, alcançou, para além das técnicas, consciências.¹⁹⁶

A génese do mundo e a génese do eu são, portanto, paralelas. Este ensinamento convida-nos também a tomar consciência de que, se o mundo precisa do ego transcendental para ser o mundo e para dar sentido, o ego, por sua vez, precisa que o mundo se cumpra como fornecedor de significado. Ao constituir o mundo, o sujeito concreto constitui-se a si próprio. O encontro entre mim e o mundo é, em última análise, necessário, e a sua aliança aqui assume o conteúdo de uma obra a realizar, um verdadeiro horizonte e significado da arte procurada. Graças ao despertar fenomenológico, sabemos que devemos passar do estágio de ingénuo e dualismo em relação ao de uma comunhão translúcida e unificadora. Com a constituição, uma noção fundamental que Husserl não foi sistematicamente exposta, o “eu” volta a experienciar-se como inscrito e absorvido no mundo, mas desta vez é um mundo de significado ou espiritualidade. Nas suas últimas obras¹⁹⁷, Husserl designa este novo mundo, o objeto de um novo aspeto, purificado de toda a ingenuidade natural, pelo conceito transcendental do “mundo da vida” (*lebenswelt*), ou seja, o mundo da experiência comum dos seres humanos. Este mundo da vida é tanto o terreno pré-dado como o horizonte de toda a práxis, real e possível. O poder da constituição com que estamos investidos, como o poder de dar sentido a este mundo da vida em comum, devemos assumir o controlo dele, temos a responsabilidade por ele. Isto deve ser constante e só pode ser infinito, porque a ideia de um mundo plenamente constituído, isto é, plenamente significativo, é uma ideia infinita que implica uma teleologia.

Além disso, porque este mundo da vida, aquele de onde viemos e para o qual regressamos constantemente, é tanto solo quanto horizonte, o nosso poder de constituição deve fazer parte de um movimento circular evolutivo de reflexão que se desenrola entre um regresso à origem de toda a experiência, um retorno que deve ser entendido como um lembrete esclarecedor da base de toda a vida e de todo o significado, e um impulso centrífugo para um fim localizado no infinito, um impulso que responde (e tem de responder) ao chamado insistente (vocação) lançado pelo mundo da vida para nós, humanos. Não há arbitrariedade nesta doação de significado pelo sujeito transcendental, mas sim uma resposta pessoal comandada pelo que Abellio, de uma perspetiva metafísica e gnóstica, chama de “intencionalidade estruturadora global” do mundo. Para melhor compreender o que está em jogo neste caso, é necessário aceitar em conjunto, simultaneamente, os dois significados, objetivo e subjetivo, que o genitivo carrega na expressão “consciência do mundo”. As coisas, na realidade, formam uma totalidade, um sistema ordenado de coisas e, portanto, um mundo significante, fazendo sinal e significado. É este mundo das relações que a constituição deve ter em conta, passo a passo, tendo como fio condutor as coisas que se dão a si mesmas. Quando Fink define este “dar significado” (*Sinngebung*) como uma “criação”,¹⁹⁸ considera-o não *ex nihilo* mas auto-gerativo, ou seja, implementar uma circularidade intensificada, um reflexo integrador na evolução, entre a consciência constituinte e o mundo constituído, ou entre um significado direcionado e um significado constituído, diríamos agora entre a consciência transfigurante e o mundo transfigurado.

Que não há nada arbitrário e contingente na constituição do significado como inaugurada pela redução-purificação-conversão, ou que este significado não é relativo a um eu particular, o que nos autoriza a afirmar isto é o facto de esta tripla transformação conduzir a uma forma de

¹⁹⁶ A. N. G., p. 52.

¹⁹⁷ Especialmente nos *Krisis*.

¹⁹⁸ "... na profundidade da sua vida ocorre a criação do mundo". *Proximidade e Distância*, op. cit., p. 34.

despersonalização e a uma universalização correlacionada do mundo e do sujeito. “O pensamento de que fala [análise fenomenológica] não é o pensamento de ninguém”, assegura Husserl, “[...] colocamos fora de circuito a posição transcendente do Eu [o Eu empírico], e mantermo-nos no absoluto, na consciência no sentido puro.” Isto¹⁹⁹ não significa, no entanto, que a atribuição de significado seja desincorporada, como veremos, mas que o que é meu não seja definido pelo eu empírico e pelos interesses mundanos, mas pela atividade da minha própria vida subjetiva transcendental despertada para o problema universal do significado. Abellio chega mesmo a declarar que tal sujeito já não toma partido por nada enquanto continua a participar em tudo. Ele atingiu um estado de incondicionalidade, imparcialidade e desinteresse, conduta que deve ser firmemente distinguida da indiferença. Abellio acrescenta que tal sujeito se tornou amoral (e não imoral) e asocial (não antissocial).

Para compreender plenamente o entrelaçamento entre a consciência e o mundo, olhemos mais de perto para este poder da constituição. Para Paul Ricoeur, “a constituição deve ser capaz de ser a positividade essencial da consciência”,²⁰⁰ ou seja, tanto aquilo pelo qual se afirma indefinidamente como dador de significado (ser significado), como também o próprio princípio da aparência do mundo como fenómeno (sentido de ser). Baseia-se na correlação a priori entre o habitus e o mundo circundante (ou o mundo da vida). Ainda assim, segundo Ricoeur, “a realidade é relativa à consciência, no sentido em que se anuncia como uma unidade de significado numa variedade de esboços convergentes”.²⁰¹ O problema que surge é então o de compreender como a unidade – e, consequentemente, a continuidade – da consciência e a do seu correlado, o mundo, são possíveis. A explicação encontra-se no poder de síntese da constituição, o verdadeiro princípio de toda a génese. É um poder estruturador e unificador do ego ao qual Husserl dá o nome de “síntese constitutiva universal” para significar que chega à constituição de um mundo unificado a partir da diversidade das modalidades da consciência e da multiplicidade infinita dos “esboços”²⁰² através dos quais as coisas nos são dadas. O mundo é, portanto, produto de uma síntese contínua e indefinida, tanto passiva como ativa. Quanto aos diferentes atos (percepção, imaginação, memória, etc.) e experiências de consciência, são articulados entre si com base na atividade presente de dar significado que se destaca no contexto da unidade do mundo que já está predada, já pré-constituída como significado. O significado real baseia-se, portanto, no significado já constituído (e na retenção) e abre-se por antecipação (ou protensão) para uma constituição potencial, gerando assim uma unidade de significado intencional.

Falar de síntese e génese é, portanto, referir-se ao problema do tempo como dimensão-chave da constituição do eu e do mundo. Basicamente, se existe um mundo com uma história, é simplesmente porque a sua constituição é o resultado de um sujeito que tem a sua própria história, a história da sua própria constituição, equivalente à história do seu poder de constituição. A temporalidade já não é aqui uma forma objetiva (como em Newton ou mesmo em Kant). É a forma de ser do sujeito na sua presença consigo mesmo e para o mundo; é a própria subjetividade no seu modo de dar mas também de dar significado; é a forma universal e imanente de toda a génese do

¹⁹⁹ *Coisa e Espaço. Lições de 1907*, PUF, 1989, §13, p. 64(41).

²⁰⁰ “Introdução à *Ideia I* de Husserl”, op. cit., p. XVIII.

²⁰¹ Idem, pp. XVI-XVII.

²⁰² Para compreender do que estamos a falar, tomemos um exemplo. No momento em que percebo uma árvore, o objeto-árvore é constituído. Isto não se reduz às sensações então causadas em mim. Na verdade, apenas me fornecem um “esboço” do que é este objeto, um esboço relativo à minha posição em relação a ele. Em cada ponto de vista sobre este último, em cada novo esboço, é todo o objeto-árvore (“X idêntico” = “centro unificador”) que é referido como unidade intencional, e portanto é constituído como idêntico por meio de sínteses de identificação. Isto equivale a dizer que este objeto-árvore constituído transcende a minha experiência.

“Eu” e refere-se concretamente a atos pessoais de vida intencional que cristalizam na forma de habitus. É também o vínculo, o fator das ligações entre passado, presente e futuro. O nosso “Eu” já não está simplesmente sujeito à passagem do tempo, porque o tempo se tornou para nós a matéria e o meio de intervenção e transformação. A duração, por exemplo, torna-se uma possibilidade a priori de poder reativar uma evidência passada com vista a uma ação presente ou futura. Ver, conhecer e construir o significado do mundo refere-se a uma temporalização da vida da consciência na sua relação constitutiva com o mundo. O significado do mundo evolui ao mesmo tempo que o “Eu” evolui. Assumir a riqueza e o significado do mundo é então adotar uma conduta global consequente que integra, orienta e eleva o habitus; é viver uma relação operativa com o tempo, com o instante, com o presente vivo, com a própria eternidade; é implementar um “estilo sintético”;²⁰³ é optar por uma forma adequada de ser e uma arte de viver que tenha em conta todas estas disposições do Eu puro. É, portanto, necessário ser capaz de fazer todas estas escolhas que nos constituem, ao mesmo tempo que constituem um mundo, uma arte viva, uma arte que pode ser acompanhada, em última análise, por uma criação, tomada desta vez no sentido da criação de obras. Esta arte será, portanto, uma arte da temporalidade. Torna-se óbvio que o poder da constituição é inseparável da constituição de um poder a ser.

Existe, portanto, de facto uma autoconstituição do ego. Isto é, na realidade, triplo e refere-se a uma tripla temporalização: como um ego transcendental (polo idêntico de experiências), uma presença absoluta pura de si próprio a escapar do tempo; como um ego como substrato do habitus, a presença para si próprio da ipseidade noética que evolui ao longo da constituição da temporalidade imanente e das decisões do sujeito na sua obra de constituição; como um ego empírico resultante de uma objetificação do eu sujeito ao tempo mundano. O constituinte “eu” individualiza-se assim como um ser conhecedor no processo de se tornar a partir do seu fluxo de experiência. Esta individualização é original em relação à individualização secundária do mundo. Existe, portanto, uma “esfera própria”²⁰⁴ do Eu, aquela em que o significado é incorporado numa carne. Isto é afirmado não só pela sua atribuição de significado, mas também pela integração desse significado, ou seja, pela interiorização do mundo como “transcendência imanente.” Na verdade, diz-nos Abellio, “a visão transcendental é pessoal, específica, não transmissível. Deriva da ação da gnose, ou seja, do processo de personalização, de especificação dos estados.”²⁰⁵ Esta constituição de uma intensidade da consciência entendida como “a interiorização consciente de qualquer ciência separada ou externa transfigurada em gnose ou conhecimento inefável”²⁰⁶ é crucial para o estabelecimento da arte como modo de ser. Isto equivale a dizer que a transfiguração é um produto da gnose, mas também que a gnose é um produto da transfiguração.

Comunhão ou a resolução da visão e da ação na arte pura

O problema da consciência é transformar perpetuamente os fatores de fascínio em fatores de transfiguração (ou comunhão), mas esta tarefa é interminável, pois a multiplicação dos signos é indefinida e a da sua organização é infinita.

Diálogo com Raymond Abellio, p. 153.

²⁰³ Husserl, *Meditações Cartesianas*, op. cit., § 37, pp. 123-124 e 109-110.

²⁰⁴ Ibid., § 44.

²⁰⁵ S. A., p. 67.

²⁰⁶ Ibid., pp. 62-63.

Se existe uma arte possível de ser-no-mundo, que é também a arte de fazer-o-mundo (significado e comunidade), após a redução-purificação-conversão transcendental, isso depende não só da nossa relação desperta e acolhedora com o primeiro, nem sequer do facto de lhe dar significado, mas da nossa capacidade de incorporar e viver esse significado, e assim de fazer o mundo nós próprios e com os outros, ou seja, no nosso poder de comungar com o mundo da vida em comum, um poder que não é outro senão um ser-poder em adequação ao mundo significativo. O desafio é passar da atribuição de significado ao poder-ser-pessoal real a partir da suposição estético-ética da correlação transcendental entre consciência e mundo. Por outras palavras, o nosso problema está com o próprio artista, aquele que deve ser o autor, o agente e o ponto de aplicação da arte. Quer o concebamos como a assinatura pessoal de uma obra ou como a de uma vida, o estilo é sempre o que distingue o compromisso concreto, bem como o grau de avanço de um ser na arte. Na nossa perspetiva, a de uma “arte pura”, para usar a fórmula de Husserl, uma arte libertada da representação, a questão do estilo torna-se a da edificação e expressão-comunicação de um modo pessoal de ser que pode alcançar o fim da arte, que é a comunhão com o mundo, a transfiguração do sujeito, mas também, em última análise, a construção de uma comunidade intersubjetiva. Portanto, não se trata aqui de uma questão de aparência ou aparência, mas de um estado interior, e muito menos de ação do que de presença. Uma qualidade de sorriso ou silêncio, até mesmo de imobilidade, é mais evocativa do que um discurso, e a conduta aqui tem prioridade sobre a atitude.

O que pretendemos é a apoteose da dialética da encarnação e a assunção de uma arte de conhecimento operativo, nomeadamente o acesso ao Eu impessoal. Para o colocar em termos paulinos e abellianos, aspiramos a uma arte do homem interior²⁰⁷. Em relação a este objetivo, deve reconhecer-se, como Abellio faz em excesso, que o estilo artístico, o presente numa obra, é visto como a “última iridescência da essência da matéria” e, portanto, como “o último obstáculo entre o artista e Deus... A arte não nos impede de ver Deus, mas de o alcançar. Ou melhor, a arte permite-nos acreditar que vemos Deus. Mas não se trata de ver Deus, é uma questão de ser.”²⁰⁸ O mesmo se aplica ao estilo como uma “forma geral de fazer as coisas”, porque aqui, novamente, devido à encarnação, devemos ter em conta o nosso corpo, as suas particularidades, os seus limites, as suas resistências. Mas tenha cuidado, o corpo a que nos referimos, na realidade carne transcendental a distinguir do corpo objetificado e reificado da atitude e ciência natural, carne que é nossa e que experienciamos como unidade da vida física, psíquica e intelectual, não é de modo algum secundária ou arbitrária. Como domínio da encarnação do significado constituído e da gnose, um domínio a partir do qual nos projetamos para o mundo e as coisas, é, pelo contrário, central e primordial. Se o olhar reduzido, especifica Abellio, o corpo integra-se e unifica-se.

O verdadeiro problema é que, se a comunhão com o mundo tem uma certa recorrência ao nível da visão, produzindo assim evidências apódicas, é diferente ao nível da ação, onde as evidências são medidas em termos (em grau) de adequação entre a intenção e, portanto, o que se pretende, ou se deseja, e o que se alcança na ação e através dela. Neste segundo caso, onde a intenção do sujeito é confrontada, Abellio diz-nos, com “a intenção do mundo”, as confirmações, validações e verificações são infinitas. Para além de atividades simples, comuns e repetitivas, ou seja, nos campos de atividade que, como a reflexão, a arte ou até a sexualidade²⁰⁹, exigem ao mesmo tempo um regresso a si próprio, uma ciência adquirida, uma individuação e uma evolução, a passagem do

²⁰⁷ “A transfiguração do mundo e a edificação do homem interior são um e mesmo ato perpetuamente assumido e intensificado: tal é a função da arte.” Abellio, “Gnose e Transfiguração,” op. cit. p. 38.

²⁰⁸ A. C., p. 83.

²⁰⁹ Abellio considera o sexo, a arte e a meditação sobre a morte como as três “fontes essenciais” ou “problemas últimos” do homem interior.

domínio da visão, mesmo incorporado, para o da ação encarregada de a cumprir²¹⁰ ou satisfazer a intenção, ou seja, a realização ativa do projeto levado pela visão nunca é totalmente realizada. Persiste uma lacuna, um remanescente, e este intervalo de inadequação entre visão e ação, ou entre vontade e poder, é, diz Abellio, “a força motriz por detrás do relançamento perpétuo do génesis.”²¹¹ Para confrontar e lançar luz sobre este tema, gostaríamos de expor aqui a distinção e dialética que Abellio estabelece entre visão, ação e arte, ou entre ver, fazer e fazer a forma de fazer, ou mesmo entre conhecimento, fazer e saber-fazer²¹².

Se há sempre uma forma de fazer as coisas em ação, e se, inversamente, há uma parte da ação na arte (o que explica a sua inadequação), Abellio, para as distinguir, postula que a ação pertence ao campo da atividade repetitiva, enquanto arte, um termo genérico que designa mais uma forma de ser do que o campo das artes propriamente ditas, pertence ao da atividade não repetitiva. No entanto, para mostrar a ligação e continuidade que existem entre as duas, ele faz da arte a esfera onde ocorre a intensificação da ação. Ela apresenta-se então no topo do tríptico (visão-ação-arte). É a sua glória suprema. Uma clarificação importante: se não é nada acima da arte, esta última não chega a fechar uma evolução linear inaugurada pela visão. Na realidade, sustenta Abellio, a arte alimenta por sua vez a gnose já constituída que a levou, que tem o efeito, por um fecho intensificado dos extremos, de reviver a visão, agora dotada de uma nova ciência que terá de incorporar e que gerará um novo projeto.

Esta encarnação da visão, da ciência e das essências do mundo, Abellio, como vimos, chama-lhe conhecimento ou gnose, “visão vivida”. Para o distinguir do ser-em-si, designando o mundo pré-reflexivo, o das matrizes, do “conhecimento difuso”, dos reflexos e da fusão, mas também do ser-para-si, o modo próprio de consciência através do qual uma ciência é possível, Abellio identifica a gnose, ou conhecimento infundido, como sendo “causa-de-si”, ou seja, como um poder de auto-edificação e comunhão com a totalidade do ser. O processo de encarnação parte da ciência constituída (visão) a partir do poder de designação das coisas, essências, “formas, sintáticas ou lógicas”.²¹³ Estamos na fase da “substanciação”. São então oferecidos dois caminhos de encarnação, ou “substancialização”: da carne que se aprendeu na direção do mundo, através da construção de ferramentas (materiais ou simbólicas) que serão colocadas ao “serviço do corpo” e o prolongarão com vista a um “controlo” mais seguro sobre o mundo; desde a progressiva interiorização do mundo (compreendo mais e melhor os seus “tutores”, o seu significado, a sua “pedagogia”), pela constituição e pela presença imanente de si própria da gnose que, tendo a ciência encarnado e a carne iluminada, curto-circuita as coisas (objetificá-las) e, no final, no seu auge, torna ferramentas e intermediários inúteis. Todas as modificações da carne estão inscritas no que Abellio chama o seu “germe”, ou seja, no seu potencial indefinido para experiências do mundo. O ser da “causa do eu” corresponde então à germinação, que a tradição, diz ele, considera ser “a arte suprema, também chamada a Grande Obra.”²¹⁴

Na sua estrita distinção, temos, por um lado, a ação, baseada na nossa ciência já adquirida e sempre a renovar porque o fosso entre a vontade e o poder é irredutível, as “sobrecapturas” do mundo indefinidas, as ligações locais com ele infinitas e, por outro, a arte pura, baseada na gnose, cuja

²¹⁰ Como dizemos, “para completar uma tarefa”.

²¹¹ S. A., p. 127.

²¹² « En réalité, l’auteur de *La structure absolue* approfondit chacun de ses gestes en direction de leur vertu transformative, remarquablement notée dans cette alliance inédite entre le voir et le faire, qui définit justement la création du démiurge. » N. Depraz, « Crise et création », op. cit., p. 9.

²¹³ Abellio, S. A., p. 196.

²¹⁴ S. A., p. 133.

gênese é infinita porque a reserva de significado a constituir e incorporar é inesgotável. A primeira multiplica em “tempo espacial” as ferramentas “em modo sedimentação” e, através de um compromisso com o mundo, muitas vezes sacrifica-se à utilidade e à eficiência; a segunda unifica o significado no “tempo vivido” em modo cristalização e, através de conduta (e) desapegada ou criação de obras, dedica-se à verdade e à beleza. Se o primeiro é realizado no visível, o segundo, quando permanece apenas no estágio da visão gnóstica, sem obras, permanece na imanência invisível da consciência pessoal e da carne. Em ambos os casos, no entanto, o finito é confrontado com o infinito, encontrando-se assim relativizado. Isto já era o caso com a visão.

Podemos aqui notar outro tríptico que sintetiza este processo de encarnação: dos substantivos (visão e ciência) à carne (conhecimento, arte) através dos verbos (ação). Este processo genético esférico (um retorno circular horizontal permanente à origem, ao chão, mobilizando redução-integração e gerando verticalmente, em duas direções opostas, ferramentas e significados), amplificando e intensificando constantemente a minha “esfera de pertença”, faz-nos avançar incessantemente no nosso conhecimento do mundo. O ser-causa-do-eu ultrapassa então perpetuamente e hiperbolicamente a si próprio (“positividade”) rumo a uma “posição” última, aquela detida pelo Ser unitotal, cuja visão é dada na sua totalidade ao Gnóstico mas com quem nenhuma comunhão real e integral será realizada antes do fim dos tempos. Isto é o que Abellio chama o “paradoxo da gnose”. O meu desejo de comunhão com o mundo é absoluto, mas a minha ação, o poder da minha carne sobre o mundo, e a minha arte usada para realizar este desejo são limitados e relativizados devido à infinidade de relações possíveis que sou forçado a descobrir e integrar o mundo, e que Abellio explica pela existência de uma “interdependência universal.” A arte pura e a gnose à qual está correlacionada dependem ambas da consideração consciente da existência desta última. Se a visão desta última, e portanto do infinito, por ser uma, total e apodíctica, é “autêntica”, a ação empreendida para a viver é “inautêntica”, porque é múltipla, local, repetitiva, inadequada. É uma arte que, por sua vez, única, não repetitiva, global e fonte de adequação, redescobre a autenticidade.

A arte pura deve então ser entendida como uma experiência contraditória do infinito porque implementa, a partir da sua visão, um tornar-se *do* (genitivo intensificado) o absoluto que é para nós um tornar-se — o absoluto que é sempre renovado. É também a arte da constituição das relações entre todas as coisas que ela desperta desta interdependência universal graças ao seu conhecimento das estruturas e dinâmicas, estase e ek-estase, níveis e passagens.

Em cada momento presente, portanto, está em jogo o destino do encontro entre uma vontade futura e um ser de poder, entre a visão da comunhão da minha carne com o mundo e a realização concreta e pessoal dessa comunhão. Entre os dois, todo o campo de ação. Na verdade, anuncia Abellio, cada momento presente une visão, ação e arte. Cada momento presente é possivelmente coroado por uma comunhão com o mundo da qual a arte pura é a garantia. Neste caso, passamos de uma primeira e espontânea experiência para a visão (essências e ciência), depois, por uma primeira inversão, da visão para outra experiência (ação), e, finalmente, por uma inversão da inversão, dessa experiência integrada e cristalizada numa nova visão (arte), que é também uma nova espontaneidade, mais erudita do que a primeira²¹⁵. Aqui encontramos a contiguidade dos extremos. Por sua vez, “o artístico deve também ser natural. A arte deve ser uma forma de comunicação imediata e universal, uma nova natureza.”²¹⁶ Nasceu uma nova perspectiva e um novo mundo para nós; a nossa ação tornou-se mais segura. Atravessámos a dupla transcendência do em-si para o para-si e do para-si

²¹⁵ Para compreender esta estrutura da evolução da ação para a arte, veja o exemplo usado por Abellio (uma queda nas montanhas) na S. A., § X, pp. 143-153.

²¹⁶ P. G., p. 106.

para a causa-de-si. Alcançamos a síntese do em-si e do para-si. Desta forma, integrámos a possível infinitude de situações semelhantes. Finalmente ampliámos a nossa “própria esfera” e atingimos um nível mais elevado de intensidade. “O Homem”, enfatiza Abellio, “aprisiona-se numa série de globalidades cada vez mais integradoras. Ele é um universo de universos, está constantemente a universalizar universos.” »²¹⁷

Quando, cientes do paradoxo acima mencionado e da presença subjacente da interdependência universal, conseguimos viver em plena consciência esta amplificação e intensificação permanentes, atingimos um estado de comunhão paradoxal com o mundo onde o tempo se abre à eternidade, a fala ao inefável, a ação à imobilidade, a criação à ociosidade, a ética à estética, a estética à ética, a beleza à verdade, a verdade à beleza. A transfiguração vivida torna-se o evento permanente “pelo qual a sucessão, a progressão paciente e até então incompreendida do tempo cessa abruptamente em nós ao mesmo tempo que o ser é simultaneamente derretido e fundado pela chama, este evento tem uma história apenas para nos tirar da história”.²¹⁸ É ele quem, na segunda encarnação, desrealizando e objetificando excessivamente as coisas, nos permite interiorizar a presença (na forma de significado), e não apenas o que está presente.

Uma vez que a conduta fenomenológico-artística nos entregou, *do* mundo da vida e *dentro* do mundo, a luz, a ordem e o significado que oculta, tendo-nos conduzido do “ser do fenómeno ao fenómeno do ser”,²¹⁹ ou seja, à visão inefável da totalidade, esta conduta desliga-nos gradualmente de qualquer comércio com coisas e estacas mundanas; permite-nos também gradualmente prescindir da mediação (ferramentas materiais ou simbólicas). Este é o homem interior, aquele que, crucificado na “contradição entre a intensidade do tempo e a magnitude do espaço”,²²⁰ habitando o espaço aberto entre visão e ação, vontade e poder, habitado, graças à arte pura, por esta luz, esta ordem e este significado, renasce ao mundo, ou seja, num estado de conhecimento sempre renovado do mundo, no sentido de que se torna assim ao mesmo tempo que o mundo se torna ele, ao longo de uma duração indefinida que se eleva sobre o presente eterno. A arte pura encontra vida enquanto a vida é elevada graças à arte. Consciente de que esta “arte, em si mesma, é inacabável.”²²¹, o homem interior, no entanto, eleva-se à “visão vivida do presente eterno e à relação permanente, à interiorização e, em última análise, ao apagamento de qualquer ‘evento’ enquanto tal pela ‘segunda memória’.”²²²

Esta estética da comunhão, que também é ética, tende, segundo Abellio, para a “perceção sem forma” e a arte sem arte do Budismo Zen²²³. E então, numa abordagem tal à arte, da obra enquanto tal? É, confia Abellio, que “então surge no entre, no centro da cruz.” Ela “cava na transcendência”²²⁴ e, por esta razão, permanece sempre inacabada. Além disso, porque é duplamente relativa, primeiro como forma externa e visível dependendo do domínio inadequado do ato, e depois por causa da gnose invisível que a carrega e que é ela mesma uma visão e objetivo do absoluto, “toda obra humana é [...] sempre insatisfatória.”²²⁵ O homem interior conhece essa relatividade e esta inadequação da obra em relação ao fim da arte como comunhão. A obra faz então parte de uma situação paradoxal, porque é “como esses meios que o seu fim ignora e que somos obrigados a usar

²¹⁷ S. A., p. 151.

²¹⁸ A. N. G., p. 60.

²¹⁹ S. A., pp. 185-191.

²²⁰ Abellio, D. M. I., p. 32.

²²¹ D. R. A., p. 37.

²²² Ibid., p. 153.

²²³ Abellio, C. H., p. 152.

²²⁴ D. M. I., p. 32.

²²⁵ M. N. G., p. 289.

de qualquer forma”,²²⁶ mas também do facto de que a obra final única e unificadora deve ser concebida como a ausência da obra e a obra da sua ausência. Este é o seu mistério. Entretanto, se consentirmos, no horizonte da arte pura, numa arte das formas, ela pode afirmar-se como a arte de expressar, através de obras acabadas compostas por palavras, sinais, imagens, figuras, gestos, sons “desligados”²²⁷ da gnose, a origem das coisas e do mundo, ou seja, como arte que, permitindo que estas coisas aconteçam na sua verdade original e óbvia, riqueza, complexidade e plenitude, expõe o seu surgimento sob a forma de pinturas, espetáculos ao vivo, música, esculturas, instalações, filmes. Resultante de uma ruptura com as evidências da atitude natural, decorrente do espanto, surpresa e recordação perante o ser que aparece no mundo e das coisas, perante o facto de haver algo e não nada, ele estará ansioso por despertar nos destinatários dessas obras os mesmos estados mentais. Será também capaz de seguir o caminho, como é o caso de Abellio com o romance metafísico²²⁸, consistindo, por um lado, em evocar o drama do homem interior, ou seja, as ações e eventos que conduzem ao seu surgimento e desapareço, e, por outro lado, em mostrar as possibilidades de constituir uma comunidade transcendental intersubjetiva, uma verdadeira fraternidade gnóstica de arte pura.

Éric Coulon, abril de 2026.

Bibliografia de Abellio :

- S. A. = *La Structure absolue*, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1965.
- A. N. G. = *Approches de la nouvelle gnose*, Éd. Gallimard, 1981.
- M. N. G. = *Manifeste de la nouvelle gnose*, Éd. Gallimard, 1989.
- D. M. = *Ma dernière mémoire*, T. 1, *Un faubourg de Toulouse*, Éd. Gallimard, 1971.
- AC = *Dans une âme et un corps* (Journal 1971), Éd. Gallimard, 1973.
- D. R. A. = *Dialogue avec Raymond Abellio*, Éd. Lettres vives, 1985.
- P. G. = *De la politique à la gnose*, Éditions Pierre Belfond, 1987.
- C. H. = *Cahier de l’Herne n°36*, Jean-Pierre Lombard (sous la direction de), 1979.

²²⁶ D. M. I., p. 40.

²²⁷ Abellio, S. A., p. 194.

²²⁸ C. H., p. 155.

Raízes Bebendo os Céus

Carta a um amigo

Henrique Manuel Pereira

Caro amigo,

Escrevo de uma casa, em Trás-os-Montes, que outrora foi a casa dos meus. Nela se acenderam o lume, o amor e a vida; nela a minha avó Cândida chorou os filhos por trás das cartas que chegavam do ultramar. Vivi nesta casa até ao rebentar dos primeiros pelos da barba. Sobre ela passaram nuvens com a paciência dos anos, até que um dia ali se agachou o Inverno e quase nos morreu. Tento reerguê-la, devolvê-la à vida.

Guardo memórias imprecisas, mas limpas como a chuva e como o linho. De manhã, a música fazia-se de pássaros e de água a cair; à noite, do balido das ovelhas no regresso à curriça e do pio distante de alguma coruja. O sino e as Ave-Marias marcavam o compasso dos dias. Não ouço agora o silêncio, mas a memória, essa meta-paisagem feita de outros sons e vibrações, linha invisível que liga o presente ao passado.

Vejo-me como ramo que continua raízes fundas. Sei que esta casa me sobreviverá. Pela janela vejo as mesmas árvores que há anos parecem acompanhar-me. Gosto de árvores. Fixo o olhar nos troncos e ramos despidos. Persistem de pé, como se esperassem dias melhores ou uma nova Primavera. Na sua verticalidade, as árvores ligam o mais baixo ao mais alto. Esticadas entre o céu e a terra, resistem a ventos e chuvas, granizos e neves, tentativas de abate intempestivas. Pelas raízes, sugam a terra, pelas folhas, bebem o sol e a cor dos dias. É agora, no inverno, estação do adeus e dos recolhimentos demorados, que, desnudadas, despidas, mostram a sua estrutura mais íntima. Os seus ramos são “raízes bebendo os céus”. Vêm desse tempo as mais substanciais aprendizagens de mim próprio e do mundo.

Olho a estante. Que acontecerá aos meus livros? Aquele, de lombada fina, na terceira prateleira, saberá alguém a razão de o ter comprado, as subtilezas daquele exemplar? Não preciso de o abrir para repetir de cor certa passagem. Esta: “Para que o carácter de um ser humano revele qualidades verdadeiramente excepcionais, é preciso ter a sorte de o ver em ação durante muitos anos. Se esta ação estiver despida de egoísmo, se a ideia que a guia for de uma generosidade sem exemplo, se for indubitável que não pretende qualquer recompensa e, além disso, ainda deixar marcas visíveis no mundo, nesse caso, estamos, sem dúvida alguma, perante um carácter inesquecível.”

Penso nela, e penso em ti, feito porventura do mesmo carácter sem cálculo. A amizade é coisa rara. Escapa ao arbítrio dos pactos, não tem declinação exata, não é da ordem da vontade nem mesmo da decisão. Ignora idades, está para lá da presença física, das palavras ou silêncios espaçados. Talvez a categoria de milagre a explique.

Separam-nos quilómetros. Ontem foi um iogurte que te dei – e que não conseguiste acabar. As tuas mãos e o esforço de maneres os olhos abertos não me saem da cabeça. Sinto uma saudade antecipada, quase tangível. Em ti vejo que é possível, que algo floresce atrás de nós. Todos o dissemos já, por outras palavras e modos: a tua vida é uma palavra clara, um pacto de misericórdia, perdão e confiança. A teu lado não há esorraçados nem banidos. E tantos dão disso testemunho – diria mesmo que quantos te conhecem. Gosto da tua voz sem autoridade incisiva, da tua fala de menino e de poeta embevecido: “Há beleza em todas as coisas! Até nas areias do chão desta terra batida!”. Gosto da tua escrita: o que é periférico, minúsculo, sem glória ou invisível ao olhar, as tuas palavras o revelam com desconcertante simplicidade. E é como se o mundo se recriasse.

Volto os olhos para os quadros antigos desta casa, e para as reproduções que, ao longo dos anos, lhes fui juntando. Que pintura é aquela em que cada pincelada está carregada de luz, som e cor? Simbolista, impressionista ou ambos? Manifesto espiritual da modernidade e da religião sem dogma? Em todo o caso, a mesma transfiguração da Natureza como templo, a mesma deslocação do sagrado das catedrais e das igrejas para a Natureza, como altar da fé – “a Natureza é a última igreja, em que o nosso espírito, atormentado e céptico, ajoelha ainda para rezar”.

Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet, Constant Troyon, pintores realistas do século XIX, são como evangelistas da alma e sensibilidade modernas. E repara na tão ousada quanto bela equiparação entre arte e espiritualidade: o *Angelus* de Millet é posto em pé de igualdade com o *Flos Sanctorum*, o livro da vida dos santos.

Olho o *Angelus* como uma revelação, ou como se entrasse no quadro e, um pouco desviado do casal de camponeses, em comunhão com eles, ajoelhasse e rezasse, tendo Junqueiro ao lado; ou ainda como se evocasse a minha infância – os muitos entardeceres e o toque das Trindades, o tio Lele parado, de cabeça descoberta, chapéu entre as mãos – e todos juntos (os nomeados e mais uns quantos: Rilke, Novalis, Thoreau, Caeiro, Sophia, Torga), na sacralidade ainda luminosa da paisagem transmontana, rezássemos “com todas as vozes da Criação”.

Para onde foram as tuas memórias? Algumas, tantas quantas pude guardar, ficaram em mim.

Ele continuará a esconder-se atrás dos frutos, e nós continuaremos a procurá-lo entre as árvores...

Quando tudo esquecer, de que me lembrarei ainda? Saberei finalmente dizer-te o nome?

O que nos resta, agradecer? Agradecer a casa, o lume, a avó Cândida e as suas cartas guardadas; agradecer as árvores que esperam por mim à janela; agradecer os livros e as passagens que sei de cor; agradecer-te a ti, amigo, a tua voz sem autoridade e a beleza que descobres nas areias do chão; agradecer os quadros e os entardeceres, o tio Lele de cabeça descoberta.

Agradecer será a forma mais alta de pensar? Pensas comigo? Um dia destes falaremos.

Henrique Manuel Pereira

