

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



EX ALIO SISTERE

O ser que é Tempo e o tempo que é Ser

MAFALDA RIO COLLES FRAGA GARCIA

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM PINTURA

TRABALHO DE PROJECTO ORIENTADO PELO

PROFESSOR DOUTOR RUI ALEXANDRE ROSA GRINCHO SERRA

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mafalda Rio Colles Fraga Garcia, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulada “Ex Alio Sistere: o ser que é tempo e o tempo que é ser”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Mafalda Garcia

Lisboa, 28 de Outubro de 2018

RESUMO: A proposta de investigação que ora se apresenta procura dar resposta à inquietação sobre a possibilidade de um ente como a pedra, fruto da montanha, comumente considerado inanimado, ser capaz de nos elevar acima de nós próprios. *Podem a pedra e a montanha ser veículos de ascensão ao Ser?* Ainda que a questão possa parecer estranha, a verdade é que a relação íntima do homem com a pedra se impôs desde os primórdios da humanidade, e deixou uma memória, um caminho percorrido ao longo da sua história, na qual, como se verá, a pedra se fez presente nos momentos mais simbólicos, sejam eles de renascimento, morte, expressão do sagrado ou representação do divino.

Desde os primórdios da humanidade que o homem se confronta com a necessidade de explicar o mundo onde vive: quer por necessidade de encontrar uma ordem no caos do desconhecido, que lhe permita uma rede de referências essenciais à sua vida, quer, mais tarde, como forma de organização racional que dê inteligibilidade à sua relação com o Cosmos e o afaste das anteriores narrativas míticas. No entanto, esta busca da origem é uma busca de si próprio, que conscientemente ou não, tem implícita uma impotência, a saber: o homem sabe-se dependente de algo, ele não é o autor da sua existência, tal como todos os entes, ele é um *ex alio sistere* (um ser por outro).

A base do nosso exercício teórico é o entendimento sobre as múltiplas considerações da relação do homem com o sagrado, na configuração finita da sua existência. Nada do que existe perdura. O tempo é inexorável: a vida expressa-se no ciclo do nascimento, desenvolvimento e morte. Tudo o que existe subsiste por um *a partir de*, do qual adquire o seu ser. Tal como uma obra de arte.

Recorremos aos artistas: Giorgio Morandi, Lucio Fontana, Michael Heizer, Robert Smithson e Anish Kapoor.

PALAVRAS-CHAVE: TEMPO - ORIGEM – ARTE – PEDRA – MONTANHA

SOMMARIO: La proposta di investigazione che adesso presentiamo cerca di dare una risposta alla inquietudine sopra la possibilità di un ente come la pietra, frutto della

montagna, comunemente considerato inanimato, essere capace potere di elevarci sopra di noi stessi.

Possono la pietra e la montagna essere veicoli di ascensione all'essere? Anche se la questione possa sembrare strana, la verità é che la relazione intima dell'uomo con la pietra si impose dai primordi dell'umanità, e lasciò una memoria, un cammino percorso a lungo della sua storia, nella quale, come si vedrà, la pietra si fece presente nei momenti piú simbolici, siano questi del rinascimento, morte, espressione del sacro o rappresentazione del divino.

Da i primordi dell'umanità che l' uomo si confronta con la necessità di spiegare il mondo dove vive: sia per necessità di trovare un ordine nel caos dello sconosciuto, che gli permette una rete di referenze essenziali alla sua vita, sia, piu tardi, come forma di organizzazione razionale che dia inteleggibilità al suo rapporto con il Cosmo e lo allontani dalle narrative mitiche anteriori. Intanto, questa ricerca dell'origine é una ricerca di se stessi, ora che consciamente o no, contiene una impotenzia implícita, tenendo in conto che: l'uomo si sente dipendente di qualcosa, egli non é l'autore della sua esistenza, tale come tutti gli enti, egli é un ex alio sistere (un essere per l'altro).

La base del nostro esercizio teorico é l'intendimento sopra multiple considerazioni della relazione del uomo con la trascendenza, nella configurazione finita della sua esistenza. Niente di quello che esiste dura. Il tempo é inesorabile: la vita si espressa nel ciclo della nascita, sviluppo e morte. Tutto quello che esiste sussiste per *un attraverso*, dal quale aquisisce il suo essere. *Ex alio sistere*. Tale come una opera di arte.

Ci rivolgiamo agli artisti: Giorgio Morandi, Lucio Fontana, Michael Heizer, Robert Smithson, Anish Kapoor.

PAROLE CHIAVE: TEMPO – ORIGINE – ARTE – PIETRA - MONTAGNA

Agradecimentos:

À minha mãe pelo apoio constante, e ao meu pai.

Ao Eumene Salini por se fazer sempre presente e respectiva revisão do italiano.

À Cristina Massena pelo diálogo permanente e pela preciosa ajuda no desenho técnico da peça.

À minha gata Artemisa pela constante companhia.

Ao meu Orientador por saber deixar-ser.

Ao meu avô

Pelo que me diz respeito, não posso, dadas as tendências variadas do meu espírito, contentar-me com uma única maneira de pensar. Como poeta e artista sou politeísta, como naturalista, inversamente, sou panteísta, e uma coisa tão decididamente como a outra. Se eu tiver necessidade de um Deus para uma personalidade de ser moral, está tudo preparado para responder também a essa exigência. As coisas do Céu e da Terra são um domínio tão vasto que unicamente os órgãos de todos os seres reunidos são aptos para as envolver.

Goethe, carta a Jacobi, 6 de Janeiro de 1813

ÍNDICE

PARTE I

Introdução	10
I - Carrra, Itália	12
II - 1420 M	13
III- O Mito	14
IV- Montanha Mágica	24
V- A Pedra	31
VI- Hermes Trismegisto	41
VII- À Procura do primeiro princípio – Darwin e Goethe	48
VIII – A busca pelo primeiro princípio no Extremo Oriente	59
IX– A Pedra como um vir à Presença	69
X – Metáfora e Mimesis	87

PARTE II

XI – Peso e leveza – a pintura de Morandi	96
XII – Lucio Fontana: Concetto Spaziale	100
Lucio Fontana: La Fine di Dio	105
XIII – Land Art	
Pós-modernismo – assombro ou esquizofrenia	106
O Feminino na Land Art	110
A Poética do Espaço	118
Imensidão como forma de superação	119
Michael Heizer – A Monumentalidade	121
Robert Smithson – Uma Pedra (Indoor- Outdoor)	125
XIV- Anish Kapoor	129

PARTE III

XV – Projecto Pessoal e Reflexão	139
Considerações Finais	145
Bibliografia	147
Anexos	155

INTRODUÇÃO

Qualquer investigação, ainda que seguindo a regra de uma metodologia acadêmica, comporta o empenhamento pessoal no percurso de um pensamento. Esta não foge a essa determinação, tanto mais quanto assenta numa experiência pessoal, e portanto intransmissível, que redirecionou a expressão artística pela introdução a uma realidade até então ignorada.

Em 2015, no decurso dum semestre académico em Carrara, numa aldeia toscana no sopé de uma montanha dos Apeninos, rodeada das conhecidas pedreiras do mármore de Miguel Ângelo, travei conhecimento com um mundo inexistente no meu país. Não por que nele não existam pedreiras, mas assim... A imponência era avassaladora, o branco alvo como a neve e os reflexos penetrantes e esquivos de tão entrecruzados. Somos dominados pelo instalar-se uma equivocidade no ver, que ora descobre a ferida na montanha, ora se rende a ver em cada bloco a estátua ou templo que a partir dele se erigiram. A partir de então aquele tornou-se o meu lugar.

É a partir deste lugar físico, que também se fez interior, que as veredas desta investigação se percorrem. Alguns caminhos se encontrarão como improváveis, mas todos se reuniram na interioridade do pensar como lugar de chegada. Por isso, o trabalho que se apresenta é um meditar, que vai deixando aparecer como um desabrochar. Não nos arrogamos uma verdade, mostramos apenas o caminho que se percorreu. Caminho que para nós tem uma evidência: não somos donos da nossa existência, algo nos pôs aqui e nos mantém aqui. Somos e mantemo-nos como a obra de arte de um outro, seja Ele o que for. É esta a nossa dignidade de inúteis e indisponíveis. Não somos criados para apropriações, simplesmente somos - em toda a plenitude do existir. Por isso, temos o apelo constante a uma origem que se mostra de diversas formas: Uno, Deus, Ser ou até um lugar que se revela como uma hierofania.

O trilho que propomos inicia-se numa origem, aquela onde o sagrado se descobre ao homem e acaba o seu percurso onde o sagrado é inteiramente interiorizado.

PARTE I

Carrara - Itália

Resguardada por montanhas, quais gigantes lunares que a circundam e a empurram para o seu limite marítimo, eis Carrara nas faldas dos Apuanos italianos. O seu nome provém do termo Kar (pedra) atribuído pelos Romanos. Inicialmente cidade de trabalho árduo e de sangue, cedo lhe chegaram inúmeros escravos do Império, destinados a escavar ainda mais fundo a ferida que se abre ano após ano nas suas montanhas.

Fiel às origens remotas, Carrara mantém o culto da pedra, o mesmo que acompanhou toda a história da escultura, desde a época clássica aos nossos dias. As suas pedras forneceram imperadores, papas, ditadores, mas sobretudo aqueles cujo génio veneramos e nos servem de exemplo na superação da condição mortal de viventes. Carrara contém em si a história artística de todos os tempos, ela é o fio condutor de um tempo único que perdura. Símbolo de grandes feitos do homem e do seu impulso criador, desta cidade surgem os enormes blocos a partir dos quais foi talhada a história dos mortais, até no mais fiel sentido, pois da sua pedra fazem-se as estelas funerárias no sul de Itália.

A memória desta grandeza ecoa nos primeiros sons matinais, ao primeiro alvor. Nos seus tons ainda acinzentados e arroxeados dos primeiros laivos da manhã, a montanha abençoa os que por ela se levantam e os que por ela, ou nela, sucumbiram:

*“(...)E se muoio da partigiano
Tu mi devi seppellir
E seppellire lassù in montagna
Oh, bella, ciao, bella, ciao, bella, ciao, ciao, ciao
Seppellire lassù in montagna
Sotto l'ombra di un bel fior (...)
E' questo il fiore del partigiano
Oh, bella, ciao, bella, ciao, bella, ciao, ciao, ciao
E' questo il fiore del partigiano
Morto per la libertà”
Bella Ciao*

A memória da II Guerra Mundial continua presente. Até há bem pouco tempo (falamos em cerca de cinco anos), em Bedizzano, aldeia na montanha, a pizzeria central ostentava

um letreiro à porta com a proibição de entrada a cães e alemães. Também estas são as feridas da montanha.

Padulello - a 1420 m

Aurora. Tudo está suspenso no espaço etéreo das nuvens, como se o mundo se invertesse e se fizesse sentir na sua indefinição primordial. Insinua-se a morte, tal como a vida, na sua identidade de corte e de separação.¹ A distância faz-nos sentir de cima, esse cima totalizador que nos mostra a suspensão no nada. A existência é uma corda bamba sobre o nada, ela só é enquanto separada, individuada, derrelida. A existência como o *ái-do-ser*: o ser que se pressente e se faz ouvir no silêncio, aquele que se desvela velado, tal como as nuvens que escondem mas deixam ouvir os ecos da geração e da corrupção. Motores sincopados, o corte, água... silêncio. Nasceu mais um bloco! Rasgou-se a montanha; mais um filho. Separação, projecto e potencialidade, mas escolha na liberdade de outros. À pedra, filha da montanha, resta aguardar o veredicto. Sem pecado, pode seguir! Pesam-se e avaliam-se, como o peso das almas², na balança judiciosa do tacto e do olhar: não pode ter defeito! Peso e leveza da perfeição.

Céu e inferno convivem, ali, lado a lado, entre o suspenso e o enterrado e vice-versa se o olhar contemplar do cimo as catedrais invertidas. Aí as caves adquirem a magnificência do local de culto, e a limpidez do céu que as cobre na estação estival faz jus ao inferno de Dante, num excerto inscrito à porta da *Cava la Piana*:

*Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,
che ne' monti di Luni, dove ronca
lo Carrarese che di sotto alberga
ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e 'l mar no li era la veduta tronca.
Dante Alighieri, La Divina Commedia: Inferno -Canto XX³*

¹ Confronte-se Mircea Eliade: “Toda a criação é um sacrifício. Eliade diz-nos que “O sentido profundo de todos estes mitos [mitologia babilónica, germânica, indiana e egípcia] é bastante claro: a criação é um sacrifício. Só se consegue animar o que se criou se lhe transmitirmos a própria vida (sangue, lágrimas, esperma, ‘alma’, etc.)”. in: ELIADE, Mircea – Ferreiros e Alquimistas. Lisboa: Relógio d’Água, D.L. 1987, p.27.

² No Egipto, Mâat (mulher de Thot) faz parte das nove divindades cíclicas do nascimento e da morte. Ela ocupa o lugar no prato da balança oposto ao do coração do defunto, a fim de verificar se esse coração é verdadeiro e leve de erros. O símbolo de Mâat é uma pluma. Cfr. GUIRAND, Félix – História das Mitologias. Lisboa : Edições 70, 2006. Vol I, p. 91.

³ NT: optou-se pela não tradução de citações mantendo-as na língua original, excepto no capítulo *Metáfora e Mimesis*.

NT: Esta dissertação não adopta o novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

MITO

*No princípio, o que existiu, em primeiro lugar, foi o espaço aberto; os Gregos dizem o Caos. O que é o espaço aberto? É um vazio, um vazio escuro onde nada se pode distinguir. Espaço de queda, de vertigem e de confusão, sem fim, sem fundo. É-se engolido por esse espaço aberto como pela abertura de uma goela imensa onde tudo seria engolido numa mesma noite indistinta. Na origem, pois, só existe este espaço aberto, abismo cego, nocturno, ilimitado. Depois apareceu a Terra, os Gregos dizem Geia. Foi no próprio interior do espaço aberto que a Terra surgiu. Aqui a têm, pois nascida do Caos e representando, sob certos aspectos, o seu contrário. A Terra já não é esse espaço de queda escuro, ilimitado, indefinido. A Terra possui uma forma distinta, separada, precisa. À conclusão, à tenebrosa indistinção do Caos opõem-se a nitidez, a firmeza, a estabilidade de Geia. Na Terra, todas as coisas são desenhadas, visíveis, sólidas. Pode-se definir Geia como Apolo sobre o qual os Deuses, os homens e os animais podem andar com segurança. Ela é o chão do Mundo.*⁴

Terra⁵ e Céu⁶ formam o primeiro par rompendo com a unidade, e introduzem a multiplicidade: o Céu surge como o duplo da terra, como o seu correspondente fechado sobre ela, é a sua pele. Desta união entre Geia e Urano nasce Crono (Tempo) que acresce àquela multiplicidade o movimento. Contudo o Tempo devora, e engole, arrebatando todas as formas no seu próprio devir - *perpassa-as de morte no mesmo momento que lhes dá vida.*⁷ Castrando Urano a pedido de Geia oprimida por este, que anulando qualquer espaço existente a pressionava a gerar os seus filhos no seu interior sem que estes podem-se vir à luz, Cronos revolta-se. Cronos, através da mutilação de

⁴ VERNANT, Jean Pierre – O Universo: Os Deuses e os homens. Lisboa: Circulo Leitores. 2001, p.17.

⁵ “Elemento luminoso, que possibilita a aparição das figuras, principio, pois de toda a delimitação, lugar onde podem produzir-se as formas particulares, âmbito onde elas podem interagir umas nas outras, e assim forjar sua comunidade” In: LADRIÈRE, Jean – A articulação do Sentido. S.Paulo: EPU e EDUSP. 1977, p.194.

⁶ “Elemento obscuro, opaco, mas também resistente, que estanca a difusão da luz, mas também oferece um suporte, um domínio de sustentação, proporcionando, assim, à figura, como que a carne de que ela necessita para instalar-se na visibilidade concreta e cessar de vagar no infinito do empíreo céu.” Ibid., p.194.

⁷ Ibid., p.195.

seu pai provoca o afastamento do Céu e por conseguinte abre o espaço necessário a qualquer ser vivente na Terra. Porém, à semelhança de Urano, Cronos traça o seu próprio destino ao devorar qualquer descendência. É pela mão de Zeus que se atinge, por fim, a libertação e que se estabelece a morada fixa dos deuses, tal como as primeiras leis ao serviço do Homem. A terceira etapa. Sendo a primeira a Criação múltipla; a segunda a introdução o movimento e um espaço livre de acção; introduz-se por fim, a Ordem e a Forma.

A criação artística é desta forma associada à forma de pensar o Cosmos, ou seja, ao mito. Criando a obra a partir de uma forma pré-existente o homem coloca-se no papel de demiurgo, aquele que molda o mundo. *Temos assim, o quadro completo de todos os elementos que constituem a alma do mundo: o mesmo e outro, o tempo, o número, o movimento. Estes elementos se pertencem mutuamente, fundando uma unidade fundadora. O mesmo e o outro constituem a dualidade original, princípio da multiplicidade pura. O tempo mediatiza a alteridade fundamental sob a forma do devir.*⁸

O mito é o pensamento através de imagens da Origem do Mundo. É através do mito que se ascende ao imaginário divino e se explica as operações pelas quais se formou o Universo. Desta forma dá-se a passagem da Origem como *arché* à Origem como princípio, como entidade abstracta – o mito é pôr em acção de maneira imaginária as causa criadoras do Mundo. Podemos considera-lo uma acto de fé: *a fé não é somente uma atitude interior, comporta uma expressão. Esta expressão utiliza certas representações cosmológicas. Mas, estas representações parecem ligadas a narrativas de tipo mítico.*⁹ Os grandes mitos têm como função dar uma explicação da Origem e do fim do mundo com a aparição do Homem e do Mal. O princípio e o fim coincidem. A Origem é sempre simétrica ao Fim. O discurso sobre o fim é a teologia (Telos=fim). A lógica do mito é uma lógica de correspondências entre o mundo da natureza, o mundo do homem e o mundo divino, é uma forma de união.¹⁰ Porém, o homem que narra o mito sabe que o mundo em que vive é um mundo quebrado, onde já não reina a harmonia primordial, o acordo existente entre todas as forças da natureza. É através do

⁸ Ibid., pp. 197-98.

⁹ Ibid., p.189.

¹⁰ “Com efeito, vimos que o mito cosmológico é narrativa de uma Cosmo gènesse: narra como foi feito o mundo, como passamos do que era antes, do não-mundo, do sem-figura, ao que hoje temos sob os olhos, retrança as etapas das operações geradoras que, deste antes primordial, conduziram ao agora.” In: Ibid, p.193.

mito que essa ligação se reestabelece entre o tempo primordial (activo, vigoroso e organizador) e o actual (da queda, da desintegração ameaçadora). O homem liberta-se dos seus constrangimentos através do mito, e sobretudo do rito que ciclicamente actualiza o tempo primordial. Pelo rito o homem recupera a vivência transgressora dos heróis no confronto com o desconhecido; aqueles que deixando a segurança da vida habitual violaram proibições arriscando a vida.

As repercussões psicológicas do rito são notórias. Livre das amarras o homem projecta-se no herói mitológico, como aquele que por definição viola as proibições: *O individuo encontra-se na impossibilidade de sair dos seus conflitos, visto não poder fazê-lo senão através de um acto condenado pela sociedade e, por conseguinte, por si próprio, cuja consciência está fortemente narrada e constitui, de algum modo, a garantia das interpretações sociais. O resultado é ele ficar paralisado face ao acto tabu, delegando a sua execução ao Herói.*¹¹ Este projectar-se no herói vivifica-se através do rito, no qual se dá a aproximação máxima, a apropriação do acto praticado pelo outro. É através do rito que a violação praticada pelo Homem se torna possível e praticável, pois trata-se de um tempo fora do tempo e logo fora do controlo de eventuais tabus. É o rito que instaura a possibilidade de vivência do mito.

O sentimento provocado pelo sagrado do mito é o poder de fascinação e de admiração que ao mesmo tempo é receio e terror. Estes são os dois grandes sentimentos presentes no mito – o sagrado como tremendo é fascinante.

Como um poder derivado do espanto, o homem presencia o sagrado em qualquer coisa que lhe fale – a voz dos Deuses fala através da força da Natureza. A linguagem é o reino da significação. Contudo, o tempo do mito existe apenas no nosso imaginário, porque não só não existe como também nunca existiu – é o primeiro tempo sem memória – uma narração repleta de símbolos, de significado muito profundo, onde não é possível uma transposição termo a termo (o mito não é alegoria) visto que como narrativa só no seu todo é significante. Desta forma, o mito adquire características únicas: é um tempo sem degradação, que com o desenvolvimento do tempo empírico não se perde e encontra-se sempre em relação com o tempo presente. Ao mesmo tempo é o tempo mais desconhecido, remoto e sem memória, narra o princípio e o fim, onde o homem é ao mesmo tempo o homem do mito e o homem concreto.

¹¹ CAILLOIS, Roger – O mito e o homem. Lisboa: Edições 70. 1980, p.23.

Através da arte primitiva o homem revela o temor face ao sagrado: trazer para a luz o remoto, o inefável, é tornar presente o divino, a força Cósmica que se esconde no sensível. Compreender os mitos primitivos é perceber a relação do homem com o Cosmos, isto é, perceber a instauração do espaço referencial pela hierofania. Só o espaço consagrado é habitável. A Cosmogonia é a passagem do Caos primitivo à Ordem feita pela intervenção do sagrado. É a hierofania, a manifestação do sagrado num ponto fixo, que quebra a homogeneidade do espaço primordial. Esta intervenção sagrada cria o mundo ao instaurar referentes, pelo que o homem primitivo procura um sinal dessa manifestação para poder existir. “O sagrado é o real por excelência, [é] ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e de fecundidade”.¹² Para o homem primitivo a manutenção nesse espaço sagrado, no Cosmos, implica uma actualização permanente dessa consagração. O rito actualiza a criação do mundo. “A repetição fiel dos modelos divinos tem um resultado duplo: 1) por um lado, imitando os deuses, o homem mantém-se no sagrado e, por consequência, na realidade; 2) por outro lado, graças à reactualização ininterrupta dos gestos divinos exemplares, o mundo é santificado. O comportamento religioso dos homens contribui para manter a santidade do mundo”.¹³

O homem necessita da individuação ainda que saiba, e para que saiba, que uma outra realidade se oculta nela. O uno primordial (a verdade ontológica) dissolve, o uno é homogéneo - nele o homem perde-se. A diferença do pathos grego para o pathos do mito primitivo, é que o primeiro é de ordem individual, é o indivíduo que se perde e que tem consciência desse êxtase dissolutor, enquanto o pathos das sociedades primitivas é um pathos colectivo: é a perda do mundo no espaço desconhecido.

Ao longo dos tempos o mito foi sofrendo transformações profundas, a principal foi a passagem do plano mítico ao pensar o mito e a introdução de um caminho de secularização que torna positivo o que era sobrenatural. Ou seja, em vez de dizer Marduk (referindo o mito da criação Babilónico) diz-se o Vento. Onde existia um fluxo geracional pela reactualização da Origem, existe agora algo estável, imóvel. O deus do Vento dá assim origem ao princípio Vento. Este processo de secularização visa tornar estável o que estava associado às gerações míticas e ao seu carácter regenerador. Todos os mitos ocidentais têm as suas origens no Oriente.

¹² ELIADE, Mircea – O sagrado e o profano: a essência das religiões. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p.42.

¹³ Ibid., p. 111.

O TEMPO DO MITO

Quando somos levados a pensar na estrutura que está subjacente ao mito, na trama onde este se desenvolve, rapidamente nos apercebemos da existência de uma intuição metafísica arcaica, isto é, de proto-conceitos desenvolvidos e sistematizados posteriormente pela cultura clássica, os quais se encontravam já presentes na mitologia arcaica não sob forma de conceitos explícitos mas como forma integrante do pensamento destas civilizações. Através do mito, do símbolo e do rito, estas culturas tomaram consciência da posição do Homem no Cosmos, indagando-se sobre as origens do que existe, sobre o que constitui o real, construíram novos arquétipos. Uma vez mais, a pedra sagrada assume-se, por definição, como pertencente ao transcendente, só desta forma ela pode participar no real como emanção do Ser. Impregnada de ser ou *maná*, ela funciona como um receptáculo de uma força que a supera, de uma força exterior a ela e onde reside a sua grandeza, desta forma, ela adquire significado e valor. Ela é ser-aí (enquanto revelação do ser). Como ser constituído por uma hierofania, a pedra, adquire características únicas de ser tocado pelo transcendente e como tal distancia-se do Homem vulnerável. As pedras podem ser sagradas por três razões: 1) porque velam os mortos, encontrando-se constantemente ao lado destes e das suas almas; 2) porque antigamente foram palco de uma teofania e, por último, porque foram consagradas por um sacrifício ou julgamento. Nestas três razões da sacralidade da pedra insinua-se o tempo original, o tempo da passagem (do não-ser ao ser), o do presente (como tempo da revelação constante) que é também o futuro do retorno (a repetição).

Toda a concepção arcaica de tempo tem por base a repetição, nada mais importante para estes povos do que a repetição rítmica do primeiro gesto. Tudo converge para este primeiro instante e o futuro é assim uma projecção do passado. *Esta repetição consciente de gestos paradigmáticos determinados revela uma ontologia original. O produto da Natureza, o objecto fabricado pela indústria, só encontram a sua realidade e identidade na medida em que participam numa realidade transcendente. O gesto só adquire significado, realidade, na medida em que retoma uma acção primordial.*¹⁴

A espiritualidade arcaica assenta em três pontos essenciais: o ver a realidade como projecção da imitação de um arquétipo celeste; o simbolismo do centro como forma de activar essa realidade, através das cidades, templos, montanhas ... como centros do

¹⁴ ELIADE, Mircea – O mito do eterno retorno. Lisboa: Edições 70. 1978, p.19.

mundo e a repetição do gesto *ab origine* de Deuses, heróis e antepassados, através de rituais específicos. É sob estes três pontos que se desenvolve todo o sistema social.

O centro, que desenvolveremos mais profundamente nos capítulos seguintes, impõe a sua presença, como marco de origem de tudo o que se encontra em seu redor, ele equilibra e estrutura o homem, ele é a palavra de Deus.

No Monte Sinai, quando Jeová mostra a Moisés a forma do santuário, profere: *Construireis o tabernáculo com todos os utensílios, exactamente de acordo com o modelo que te vou mostrar* (Êxodo, XXV, 8-9). *Olha e constrói todos estes objectos consoante o modelo que te é revelado na montanha* (Êxodo, XXV, 40).¹⁵ O centro que nos é revelado encontra-se sempre de acordo com o modelo celeste. Ele simboliza a passagem do Caos à Ordem Cósmica, através do acto da criação o Homem imita Deus.

Apenas o deserto se nos apresenta como excepção – tido como região selvagem, mítica, inculta e consubstanciada ao caos, é exemplo do informe anterior à Criação. Os ritos que se realizam nestas áreas são por isso, simbolicamente diversos. Numa primeira instância é necessário recorrer à cosmificação da zona e só de seguida é possível habitá-la. Só através da obtenção de uma forma organizada, por via de rituais, é que o espaço se torna real, estando este intrinsecamente associado ao sagrado. Só é real o que é sagrado – *por isso, o real por excelência é o sagrado; porque só o sagrado o é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e faz durar as coisas. Os inúmeros gestos de consagração – dos espaços, dos objectos, dos homens, etc. – revelam a obsessão do real, a ânsia de Ser do primitivo*¹⁶.

O universo é concebido pela irradiação a partir de um ponto central. Na tradição Mesopotâmica o primeiro homem é criado pela fusão de três elementos: *Uzu* (a carne); *Sar* (o lugar) e *Ki* (a terra) – o homem nasce fruto desta combinação e moldado no umbigo da terra. A importância do lugar como tentativa de fixar uma proveniência associada à terra, como origem, está no centro desta criação. O lugar é a referência primordial, a âncora que liga ao Cosmos e que, de forma mais radical, o institui. O lugar é a marca do sagrado na constituição do homem, é a sua individuação indicada pelos deuses.

¹⁵ Ibid., p.21.

¹⁶ Ibid., p.26.

A vida do homem actualiza-se na cíclica passagem ao estado “sagrado”. O caminho a percorrer é ascético, a passagem implícita a este acto transcende-nos e eleva-nos a um outro estado, a uma nova origem onde o real se vivifica e rege o novo caminho: segundo as leis do sagrado o novo homem projecta-se num tempo cíclico, regenerador e mítico.

*Todas as dificuldades dos que procuram o caminho para o ‘si’, para o ‘centro’ do seu ser (...) O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efectivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado; do efémero e do ilusório à realidade e à divindade. O acesso ao ‘centro’ corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz.*¹⁷

Ponto subentendido neste longo processo é que ele pressupõe, como não poderia deixar de ser, um sacrifício. Não é possível receber algo de tão grandioso e vivo, sem abdicar de outra coisa, por outras palavras, nada pode resultar de uma coisa inanimada. Como podemos ver em inúmeros mitos da criação, o recurso a um monstro primordial aniquilado e desventrado como dador de vida e de um começo é comum a estes mitos. Só através da consagração de um espaço como centro, da repetição do sacrifício divino, se dá a passagem de um espaço profano a sagrado. Podemos concluir que o tempo de qualquer ritual coincide com o tempo mítico originário. *Com a repetição do acto cosmogónico, o tempo concreto em que se passa a criação é projectado no tempo mítico, in illo tempore, em que decorreu a criação do mundo.*¹⁸ Todas as acções com um propósito, com uma finalidade são por si só míticas e ritualísticas. A dança, por exemplo, é tida como extra-humana, na medida em que visa a reprodução dos movimentos de um animal totémico, dos Deuses, heróis e astros. A sua essência reside na imitação de um gesto arquétipo e de um momento mítico, reactualizando o tempo. Uma das características das civilizações arcaicas e da sua forma de pensar o tempo, reside precisamente na anulação do mesmo. O tempo não pode ser medido, não existe projecção deste no futuro, nem dada de inovador e único, a sua passagem é ‘apreendida’ pela reactualização do mesmo e constante tempo, o tempo do passado é assim o tempo do futuro e do presente, este revisitar constante instaurando um novo ciclo, que em tudo se assemelha ao anterior, repete um tempo inicial e coincide com ele, criando um estado de estagnação, de adormecimento de permanência. O homem arcaico não vive e não se

¹⁷ Ibid., p.33.

¹⁸ Ibid., p.35.

perpetua numa linha de continuidade; ele deixa-se habitar nesta presença estagnada, única do primeiro acto. *Por outras palavras, ele só se reconhece como real, isto é, como 'verdadeiramente ele próprio', na medida em que deixa precisamente de o ser.*¹⁹



O homem arcaico oscila da seguinte forma entre o mundo profano, ao qual pertence, sem significado, irreal e finito e o mundo sagrado: real, divino e eterno, que pretende atingir. É através do mito que o homem ultrapassa a barreira existente e se suplanta no sagrado, contudo não lhe é permitida a permanência neste. Esta transferência de um universo para o outro dá-se no rito e a sua duração é limitada. No regresso ao mundo de origem, o profano, o homem deve proceder a ritos de dessacralização que visam a sua reintegração, caso contrário morrerá na passagem brusca. É sempre dentro deste círculo fechado que o tempo actua.

ANO NOVO – REGENERADOR UNIVERSAL

O Ano Novo como regenerador universal é a remanescência do mito que chega até nós. Celebrado em todos os cantos do mundo, adquire significações diferentes mantendo, porém, o seu denominador comum. O tempo recria-se constantemente, ele flui, encerrando um ciclo e iniciando outro. Numa existência de ciclos contínuos o Homem encontra-se e reencontra-se ansiando pela repetição do primeiro acto, por uma ressurreição purificadora, que o eleve novamente ao seu papel de primogénito.

¹⁹ Ibid., p.39.

O ano solar, invenção egípcia, instaura uma nova percepção – o amor ao Sol como regente máximo, símbolo de pureza, crescimento e luz, vinga sobre a escuridão e as trevas associadas à lua. Inicialmente, a maioria das civilizações regia-se por ambos, ora por um ano solar, ora por um ano lunar (constituídos por 360 dias, 12 meses, 30 dias e 5 dias intercalares: epagómenos). A transição de um ano para outro era por isso alvo de um ritual único, pois assinalava o fim de um ciclo e um novo começo.

Contudo, a tentativa de delimitar o tempo, de tornar efectiva a sua passagem esteve longe de ser uniforme. Em África, a tribo *Yoruba* dividiu-o em estações frias e quentes e atribui à semana cinco dias; a tribo *Ded Calabar* fixou a semana em oito dias; os *Warumbi* observaram a lua, concluído que os meses deveriam estar em função das luas, obtendo um ano com treze meses e os *Ahanta* optaram pela divisão de cada mês em dois períodos, cada um de dez dias ou nove e meio. É visível o desejo de definição do tempo, ou melhor, de restrição presente a todos estes povos, mas o que os une é a motivação original de renovação através de cerimónias ritualísticas, pelas quais o homem expulsa anualmente os demónios, as doenças e os pecados. Longos são os dias que antecedem estas cerimónias e que as completam, pensar esses dias e a numerologia a eles associada é uma via para a compreensão desta necessidade intrínseca ao Homem.

Através de jejuns, abluções, purificações e extinção do fogo, o Homem expulsa os seus demónios como se de uma caçada se tratasse, ecoam ruídos, gritos, golpes seguidos de longas perseguições que extravasam as delimitações territoriais. Nesta provação constante e sofrida, o Homem liberta-se, e triunfante adquire o direito a uma ‘nova vida’.

*Mas o significado da cerimónia global (...) é suficientemente claro: por ocasião desse corte do tempo que o ‘ano’ representa, assistimos não só à cessação efectiva de um determinado intervalo de tempo e ao início de um outro como também à abolição do ano passado e do tempo decorrido. É esse, aliás, o sentido das purificações rituais: uma combustão, uma anulação dos pecados e dos defeitos do individuo e da comunidade no seu todo e não uma simples ‘purificação’.*²⁰

Imbuído neste desejo de abolição o Homem retoma em mãos o tempo, repetindo o principio de todos os princípios – o da cosmogonia. Os mitos da criação são

²⁰ Ibid., pp. 68-69.

reactualizados, e instaura-se o caos primordial. Na Babilônia, o mito de Tiamat e Marduk ganha evidência, a desordem e a subversão são a norma: o rei humilhado torna-se escravo e os escravos senhores. *Todas as formas estão fundidas nos abismos oceânicos do princípio, o Apsu.*²¹ O caos regenerador instaura a ordem, num processo catártico surge a nova raça. É importante salientar que a nova espécie é contemporânea do mito da criação, ou seja, através da recuperação de um tempo originário, da anulação do intervalo de tempo que decorreu entre esse primeiro tempo e o tempo que se finda, o Homem instaura de novo a ‘cosmogonia’, e participando nela, recria ele próprio esse tempo, tornando-o seu. Ora, é precisamente no fim deste longo processo, que o novo tempo se instaura e o Homem novo percorre um novo caminho legitimado. Abençoado, abençoa também os meses e proclama os seus destinos.

Mircea Eliade propõe-nos uma comparação entre o baptismo e o ritual do novo ano. Acerca do baptismo ele diz: *equivale a uma morte ritual do homem antigo, seguida de um novo nascimento. No plano cósmico, equivale ao dilúvio: abolição dos contornos, fusão de todas as formas, regresso ao amorfismo.*²² É precisamente esta possibilidade subjacente a ambos que faz com que estas práticas/rituais permaneçam. O não estar à partida condenado, a possibilidade de se auto-transformar, de se reencontrar e rejuvenescer num outro tempo permite ao Homem continuar. Os doze dias que separam o Natal da Epifania simbolizam também eles essa possibilidade – o mundo dos mortos e dos vivos funde-se, as barreiras são destruídas devido à anulação do tempo, o recuo a um Caos primordial assim o permite. Desta forma, aos doze dias é-lhes atribuído um mês, funcionando como antevisão dos doze meses do próximo ano.

Na tradição japonesa, a festa de ano novo, tem por objectivo principal a fixação do *Tama* (substância espiritual presente em qualquer ser) e que, na transição do Inverno para a Primavera, sofre o impulso de abandonar o corpo, permitindo aos mortos uma via de acesso aos vivos. Em suma, um pouco à semelhança dos homens primitivos, trata-se de uma fixação da alma e de uma afirmação da separação dos dois mundos: mundo dos mortos e dos vivos, tentando evitar qualquer tipo de comunicação entre ambos.

Pensar o tempo é pensar as suas modificações consubstanciais, se por um lado, as culturas primitivas se regem por um tempo cíclico que se regenera periodicamente, ou

²¹ *Ibid.*, p.72.

²² *Ibid.*, p.74.

seja, *Ad Infinitum*, a cultura moderna e o monoteísmo transformam o tempo em algo acabado e linear - entre dois infinitos a-temporais. Dá-se claramente o chamamento do tempo a si, todas as acções se desenrolam de forma ordenada e linear, o acontecimento permanece datado naquele tempo preciso, instaura-se um tempo histórico e cronológico. *Podemos até interrogar-nos se o monoteísmo, baseado na revelação directa e pessoal da divindade, não traz necessariamente consigo a 'salvação' do tempo, a sua 'valorização' no quadro da história.*²³

Num tempo condicionado, *illud tempus*, os acontecimentos sucedem-se, nenhum anula o anterior mas visa superá-lo, criam-se aglomerados de acontecimentos, a diferenciação entre passado, presente e futuro institui-se, mas, acima de tudo, é o factor *irreversibilidade* que coloca a tónica trágica neste novo tempo. Se o mundo primitivo tentou escapar ao irreversível, à história e à projecção do futuro, o mundo moderno abraça-os e torna-os partes integrantes do seu Tempo. O futuro torna-se o tempo preferido dos modernos, pois ele é promissor, profético e messiânico, o tempo da salvação. *Quando vier o Messias, o mundo será definitivamente salvo e a história deixará de existir. Nesse sentido podemos falar não só de uma valorização escatológica do futuro, desse dia, mas também da 'salvação' do devir histórico.*²⁴ O homem projecta a sua crença num tempo futuro, numa regeneração única.

MONTANHA MÁGICA

Pensar a montanha é pensar a história do tempo e a finitude que nos é reservada. Nela o homem experiencia na primeira pessoa o *Ganz Andere*: *O homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de 'não ser mais do que uma criatura', quer dizer (...) não ser 'senão cinza e pó.'*²⁵ É face a este incomensurável que a nossa pequenez se revela e que o homem se encontra com a manifestação do sagrado. A montanha adquire o paradoxo de já não ser montanha, mantendo-se, no entanto, como tal. Ela revela-se-nos, eleva-se numa simbiose de estados: num primeiro prevalece a sua *natura*, no segundo, a mesma é ultrapassada por via da hierofania. *Para aqueles a cujos olhos uma*

²³ Ibid., p.119.

²⁴ Ibid., p.121. Nota: sublinhado em itálico no original. Ora em diante todos os sublinhados em citações correspondem ao itálico no original.

²⁵ ELIADE, Mircea – O sagrado e o profano. (...), p.24.

*pedra se revela sagrada, a sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural.*²⁶ O homem liberta-se, ascende a um outro nível.

Símbolo dos três níveis (axis-mundi privilegiado), a montanha surge no seu esplendor. Fecundada na terra, irrompe e eleva-se à sua máxima altura. Nas regiões superiores, terra e céu tornam-se vasos comunicantes – a montanha revela-se-nos o *Centro do Mundo* - sagrada na sua génese é também sacro o território que a circunda: *a tradição israelita proclama: a Palestina sendo a região mais elevada, não foi submersa pelo Dilúvio.*²⁷ Eliade prossegue testemunhando o papel central da montanha nas várias tradições: a Kâ'aba seria, segundo a tradição islâmica, o lugar mais elevado da terra - em alinhamento com a estrela polar ocupa o centro do céu; a tradição cristã, por sua vez, encontra a sua montanha em Golgota que seria o cume da montanha mágica.

Como última etapa do Homem e morada dos Deuses²⁸, a Montanha simboliza a salvação e esse infinito revelado. Este simbolismo cósmico baseado num centro, que depois de acordo com as diversas culturas se transforma em vários centros, relembra-nos o pensamento heterodoxo de Giordano Bruno, mesmo em relação à tese copernicana que apoiava.

Nas sociedades primitivas, o transportar o centro consigo e para si em muito se associa à ideia de transcendência de que a montanha foi alvo, como vimos anteriormente cada tribo, cada religião e até mesmo cada indivíduo tem a sua montanha (o seu centro cósmico).

Neste sentido podemos entender Mircea Eliade quando nos coloca três aspectos centrais das construções humanas que entendemos relacionados a esta nova ideia de centro e à sua essência sagrada: 1) As cidades santas e os santuários são erigidos em locais considerados o centro do mundo: *O peregrino islandês Nicolau de Thvera, que visitara Jerusalém no século XIII, escrevia acerca do Santo Sepulcro: 'é ali o meio do mundo;*

²⁶ Ibid., p.26.

²⁷ Ibid., p.51.

²⁸ "A montanha mais alta do mundo situa-se: "Num vale estreito de Tempe, que separa o Olimpo do Ossa e protege, sob uma latada de salgueiros e plátanos, o curso tranquilo do Peneu, fora escavado por Zeus aquando da luta contra os Titãs. (...) Por de trás da camada de nuvens que os ocultavam dos olhares dos mortais, habitavam os deuses onipotentes." Homero acerca do Olimpo disse: "nunca foi batido pelos ventos nem tocado pela neve; rodeia-o um ar mais puro, envolve-o uma nívea claridade e os deuses desfrutam aí de uma felicidade que dura tanto quanto os seus dias eternos." In. GUIRAND, Félix – História das Mitologias. Lisboa: Edições 70. Vol I. 2005. p.193.

*ali, no dia do solstício de verão, a luz do Sol cai perpendicular do Céu*²⁹; 2) Os templos são réplicas da Montanha Mágica³⁰ – como elo de ligação entre o céu e a terra; e por último os alicerces de todos eles mergulham nas profundezas da terra à semelhança dessa mesma montanha: *Quanto à assimilação dos templos às Montanhas Cósmicas e à sua função de ‘ligação’ entre a Terra e o Céu, testemunham-no os próprios nomes das torres e dos santuários babilónios: chamavam-se ‘Monte da Casa’; ‘Casa do Monte de todas as terras’, ‘Monte das tempestades’, ‘Ligação entre o céu e a terra’, etc. A Ziqqurat era, propriamente falando, uma Montanha Cósmica: os sete andares representavam os sete céus planetários; subindo-os, o sacerdote ascendia ao cume do Universo.*³¹

A imagem presente nesta última citação, da ascensão associada à subida da montanha, às suas sete etapas, está de certa forma associada à ideia de peregrinação. À medida que o peregrino caminha uma etapa é superada. A superação máxima é o cume, quando se dá a rotura com o mundo profano e conseqüente entrada num espaço sagrado e real por excelência. Esta ascensão constitui sempre uma catarse como afastamento do ilusório

²⁹ ELIADE, Mircea – O sagrado e o profano. Lisboa: Livros do Brasil, s.d, p.53.

³⁰ Cf. Eliade “A Ka’aba era considerada o ‘centro do mundo’. Quer dizer que ela não era somente o centro da terra, mas que acima dela, no centro do céu, se encontrava ‘a porta do céu’. Evidentemente, ao cair do céu, a Ka’aba encontrou o firmamento e foi por esse buraco que pôde efectuar-se a comunicação da terra com o céu. É por aí que passa o *axis mundi*.” In: ELIADE, Mircea – Tratado de História das Religiões. Lisboa: Edições Cosmos, s.d, p.278.

³¹ ELIADE, Mircea – O sagrado e o profano. Lisboa: Livros do Brasil, s.d, pp.53-54.

A importância do número sete prevalece – Os sete passos de ascensão são também os sete passos do saber hermético plasmado na *Tábua Esmeralda* presente no *Corpus Hermeticum de Hermes Trismegisto*:
1) Princípio do Mentalismo: a mente é tudo. O universo é mental. Por sobre tudo aquilo que conhecemos há o plano de um espírito maior que não podemos conhecer. Ele é a lei. O Todo-poderoso está em tudo!

2) Princípio da Correspondência: como é em cima, é em baixo; como é em baixo é em cima. Tudo se corresponde. As mesmas leis que actuam sobre o homem actuam sobre uma lagarta ou estrela. Assim os astros se deslocam no céu, seguindo um princípio inteligente, assim é com nossas oidas; devemos interagir em relação ao universo que nos cerca com sabedoria; então cumpriremos o plano divino;

3) Princípio da Vibração: nada descansa, tudo se move. Nada desaparece, tudo se transforma. Há oida em tudo, pois tudo possui energia!

4) Princípio da Polaridade: tudo é dual. Tudo tem dois polos. Os opostos são idênticos, da mesma natureza, porém em diferentes graus. Os extremos tocam-se;

5) Princípio do Ritmo: tudo flui, fora e dentro. Tudo tem suas subidas e descidas, assim é a vida. O ritmo compensa e mantém o equilíbrio. O sábio deve saber comandar os ciclos vitais, seguindo seu fluxo, nunca violentando-os! Ele sabe que tudo possui sua época e que a balança oscila de acordo com o peso específico de cada acção. O sábio deve ser puro equilíbrio!

6) Princípio da Causa e Efeito: qualquer coisa tem o seu efeito. Qualquer efeito tem a sua causa. Tudo acontece de acordo com a lei. Nada escapa dela. A cada acção devemos antever sua reacção. Assim, seremos sábios em nossas decisões e promoveremos a paz e a felicidade entre os homens;

7) Princípio de Género: tudo tem o princípio masculino e o seu princípio feminino. O género se manifesta em todos os níveis da existência. Todo o espírito é co-criador. Algumas vezes somos pai, outras mãe, logo o potencial criador está dentro de cada um.

até ao essencial, vejam-se as alegorias platónicas (Alegoria da Caverna e Alegoria da Linha).

A procura do centro é uma das demandas vitais do Homem: *O grito do neófito kwakiutl: 'Estou no centro do Mundo!'*, revela-nos de golpe uma das mais profundas significações do espaço sagrado.³²

Os Achilpa revelam-nos essa necessidade como o maior imperativo, transportando consigo o *seu* Centro (o poste sagrado): *Mas o homem sentia a necessidade de viver sempre no Centro – tal como os Achilpa que, (...) traziam sempre consigo o poste sagrado, o axis mundi, a fim de não se afastarem do Centro e ficarem em comunicação com o mundo supraterrrestre.*³³

O centro acarreta a perfeição de uma *imago mundi*. O expoente máximo de uma *hierofania* é precisamente o encontrar esse centro, como ponto fixo e absoluto. A *revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um 'ponto fixo', e permite, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, o 'fundar o mundo' e viver realmente.*³⁴ O centro instaura o espaço habitável, o espaço sacralizado como espaço referencial.

Contudo, este espaço sagrado não compete aos homens encontrar, mas saber ler os sinais que lhe são transmitidos. O espaço sagrado não é uma escolha, é uma imposição. Ao homem cabe apenas procurá-lo e reivindicá-lo.

MONTANHA – A REVELAÇÃO

*Todas as mitologias das minas e das montanhas (...)
São as múltiplas epifanias da presença sagrada que se
enfrenta ao penetrar nos níveis geológicos da Vida.*³⁵

A Montanha tem muito mais por revelar do que a aparente satisfação da sua contemplação. A sua história é milenar bem como a sua devoção. A orientação e a determinação do lugar tem por base ritos profundos. A orientação dos filões está em íntima relação com os pontos cardeais e a formação dos minerais está ao cargo dos astros regentes: *A prata 'cresce' sob a influência da Lua. E os filões são mais ou menos*

³² Ibid., p.49. Nota: A expressão “de golpe” deve ser entendida por imediatamente.

³³ Ibid., p.56.

³⁴ Ibid., p.37.

³⁵ ELIADE, Mircea – Ferreiros e Alquimistas. (...), p.48.

*argentíferos conforme a sua situação face à 'direcção perfeita', marcada pela posição da Lua (...). O mineral de ouro cresce, bem entendido, sob a influência do Sol: 'segundo a opinião dos sábios, o ouro é gerado a partir do enxofre mais claro possível e bempurificado e rectificado na terra, sob a acção do céu, de modo a não conter nenhum humor que possa ser destruído ou queimado pelo fogo, nem nenhuma humidade líquida que possa ser evaporada pelo fogo.'*³⁶ Contudo, a influência não se limita somente ao Sol e à Lua, os planetas ocupam-se, também, de determinados metais, por exemplo: o Cobre desenvolve-se sob a influência de Vénus, o ferro pela influência de Marte e o chumbo pela influência de Saturno. De acordo com os valores alquímicos seriam necessárias apenas duas substâncias para a formação de todos os minerais: o enxofre e o mercúrio.

O propósito da Natureza seria o de dar à luz, o filho primogénito, o fruto da perfeição, ou seja, o ouro. Todo o tempo de maturação seria consagrado nesse último fruto. Contudo, o homem substitui-se à Natureza, acelerando-lhe o tempo, e tomando-o em mãos, fá-la abortar. É deste abortar constante e precoce que o homem colhe os minerais que jamais dariam à luz. *A natureza terminaria todas as suas produções (...). É por isso que devemos considerar o nascimento dos metais imperfeitos como Abortos e Monstros, o que apenas acontece porque a Natureza é desviada nas suas acções, encontrando uma resistência que lhe ata as mãos e obstáculos que a impedem de agir tão regularmente como é costume (...). Embora ela só queira produzir um único Metal, é obrigada a fabricar outros. No entanto, apenas o ouro 'é a criança dos seus desejos'. O ouro é 'seu filho legítimo, pois apenas o ouro é a verdadeira produção'.*³⁷

Se por um lado o metalúrgico/mineiro, acelera o tempo extraindo da Natureza os seus filhos enfeitados, o alquimista esforça-se por alcançar o propósito final, transmutando todas as substâncias em Ouro.

Por tudo o que foi anteriormente dito, conclui-se que a descoberta de um novo filão é por si só um achado. Não é o homem que dita onde o encontrar, ou onde perfurar a montanha, compete aos Deuses essa dádiva. *Não se descobre facilmente uma mina ou um novo filão: pertence aos deuses e aos seres divinos revelar a sua localização ou ensinar aos humanos a exploração do seu conteúdo.*³⁸ Os ritos mineiros têm origens

³⁶ Ibid., p.41.

³⁷ Ibid., p.42.

³⁸ Ibid., p.45.

remotas que perduraram até ao fim da Idade Média, onde mesmo na Europa qualquer nova mina implicava cerimónias religiosas.

Na Malásia, hoje com forte implantação islâmica, os cultos mineiros permanecem associados às antigas crenças, e aos *Pawang*, das antigas tribos malaias, pelo que é expressamente proibido pronunciar o nome de Alá nos ritos, pois a sua crença é recente e os deuses da montanha não a conhecem ou respeitam. Todo um culto à parte e em torno da montanha é recriado. Os *Pawang* (sacerdotes) estão encarregues de comunicar com os deuses guardiães da montanha e com os espíritos que as assombram, com via a permitir o acesso ao seu interior sem que daí recorra alguma ofensa, é o sacerdote que dita onde a montanha se ‘abrirá’ ao outro.

Em África, *os bayeka, no momento de abrir uma nova galeria, o chefe, rodeado por um sacerdote e por operários, recita uma oração aos seus ‘espíritos-do-cobre’ ancestrais, que reinam na mina. É sempre o chefe que decide onde se deve começar a perfuração, para não incomodar e irritar os espíritos da Montanha.*³⁹

Por fim, no Haiti é-nos revelada uma outra natureza deste culto, a castidade e a pureza são postas em causa. Como símbolo da sua devoção para com a montanha e com o seu acto regenerador e criador, os homens que nela trabalham devem proceder a longos períodos de jejum e abstinência sexual. Só assim a montanha lhes libertará os filhos, caso o mesmo não aconteça, a culpa será sempre dos indivíduos que falharam nalguma parte do ritual. *Verificamos, entre os mineiros, a existência de ritos relacionados com o estado de pureza, jejum, meditação, orações e actos de culto. Todas estas condições são comandadas pela natureza da operação que se tem em vista, pois trata-se da introdução numa zona sagrada e inviolável; a vida subterrânea e os espíritos que a regem são perturbados; entra-se em contacto com uma sacralidade que não participa no universo religioso familiar, sacralidade mais profunda e também mais perigosa.*⁴⁰

Este é o carácter sacro da montanha, revela-se, dá-se a conhecer ao outro impondo os seus limites, dá e colhe ao mesmo tempo, exigindo devoção, respeito e sacrifício.

Os Achilpa e o poste sagrado (Kuawa-auwa)

Do tronco de uma árvore da goma, Numbakula afeiçoou o poste sagrado (Kuawa-auwa) e, depois de o ter unguido com sangue, trepou por ele e desapareceu no Céu. Este

³⁹ Ibid., p.47.

⁴⁰ Ibid., p.47.

*poste representa um eixo cósmico.*⁴¹ É visível a associação deste poste, como eixo cósmico, a um *axis mundi*, a representação dos três níveis cósmicos: o mundo inferior (subsolo), o mundo terreno (superfície) e o mundo celeste (o céu).

O *axis mundi* visa, precisamente, a união destes três mundos como vasos comunicantes. Sendo, por norma, simbolizado por via da imagem de uma coluna universal, pode também assumir outras formas como uma escada, uma montanha, uma árvore, uma pedra, etc.

*Tal coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, porque a totalidade do mundo habitável estende-se à volta dela.*⁴²

Ora, se tivermos em conta esta noção de eixo que atravessa três zonas, estando no meio precisamente o mundo terrestre, vemos que encontramos o centro do *axis mundi* no “umbigo da terra”: *Parece-nos que se impõe uma conclusão: o homem religioso desejava viver o mais perto possível do Centro do Mundo.*⁴³

Retomando a ideia anterior de “umbigo da terra” como centro, é importante perceber em que medida é que a própria religião concebe essa mesma ideia. Passo a citar Eliade: *Um universo origina-se a partir do seu Centro, estende-se a partir de um ponto central que é como que o seu ‘umbigo’. É assim que (segundo o Rig Veda X,149) nasce e se desenvolve o Universo: a partir de um núcleo, de um ponto central. A tradição judaica é ainda mais explícita: ‘O Santíssimo criou o mundo como um embrião. Tal como um embrião cresce a partir do umbigo, do mesmo modo Deus começou a criar o mundo pelo umbigo e a partir daí difundiu-se em todas as direcções’. (...) Yoma afirma: ‘o mundo foi criado a começar por Sion’. Rabbi bin Gorion dizia do rochedo de Jerusalém que ‘ele chama-se a Pedra de base da Terra, quer dizer, o umbigo da terra, porque foi a partir dali que toda a Terra se desenvolveu’. Por outro lado, porque a criação do homem é uma réplica da cosmogonia, daí resulta que o primeiro homem foi fabricado no ‘umbigo da Terra’ (tradição mesopotâmica), no Centro do Mundo (tradição iraniana), no Paraíso situado no ‘umbigo da Terra’ ou em Jerusalém (tradições judeo-cristãs).*⁴⁴

⁴¹ ELIADE, Mircea – O sagrado e o profano. (...), p.46.

⁴² Ibid., p.50.

⁴³ Ibid., p.56.

⁴⁴ Ibid., p.57.

O centro está ligado à origem do mundo em todas as religiões, como ponto de origem da criação, fonte do sagrado, o alfa e ómega de onde tudo emana e para onde tudo converge.

O poste para os Achilpa é esse centro, esse ‘umbigo’. É este mesmo poste que os orienta quanto ao percurso a traçar, a tribo segue a inclinação do poste: *Se o poste se quebra, é a catástrofe; é de certa maneira o ‘fim do mundo’, a regressão ao Caos. Contam Spencer e Gillen que, tendo-se quebrado uma vez o poste sagrado, toda a tribo foi tomada de angústia; os seus membros vagabundearam durante algum tempo e finalmente sentaram-se no chão e deixaram-se morrer. (...). O ‘mundo’ dos Alchips não se torna realmente o mundo deles senão na medida em que reproduz o Cosmos organizado e santificado por Nuambakula. Não se pode viver sem uma abertura para o transcendente; por outros termos, não se pode viver no ‘Caos’. Uma vez perdido o contacto com o transcendente, a existência no mundo já não é possível.*⁴⁵

Este culto dos pilares sagrados acompanhou o homem até à sua cristianização, os celtas e os germanos conservavam-no – *universalia colluna quasi sustinens omnia (coluna universal que tudo sustenta)*. As colunas e obeliscos que se encontram nas cidades actuais, mantêm o carácter eminente e reverencial, na celebração de actos heróicos e vitórias decisivas.

Para a tribo Kwakiutl, a entrada no céu - o patamar último de acesso é a via Láctea - é o centro - *lugar onde se efectua uma rotura de nível, onde o espaço se torna sagrado, portanto real por excelência.*⁴⁶

A PEDRA

Para os primeiros povos os meteoritos vindos do céu, o alto, traziam consigo parte da sua sacralidade celeste e induziram, em muitas destas culturas, a ideia de que a abóbada celeste seria feita de cristal de rocha, tal como o trono do poderoso Urano seria feito de quartzo. Abençoadas pelo relâmpago deste, as sacras pedras penetravam no mundo dos homens e delas surgiam os mais variados utensílios e a crença espiritual no uso destas. O carácter xamânico deste mineral permitia a revelação profética aos que lhe eram mais próximos – os feiticeiros que, através do recurso a máscaras, incorporavam as características dos animais protectores e simbólicos dos deuses, entrando em contacto

⁴⁵ Ibid., p.47.

⁴⁶ Ibid., p.58.

directo com estes. Mas não só, se por um lado a pedra parece adquirir uma natureza profética e mística, ela está, também, intrinsecamente associada à morte. Disso são testemunhos os túmulos da pré-história⁴⁷, tidos como os primeiros caixões herméticos constituídos por dois blocos laterais cobertos por uma laje, ou a presença da pedra como plinto ao serviço de uma ossada ou de um crânio⁴⁸ sobre ele depositado; ou ainda, as coroas de pedra e sílex que circundam a cabeça do defunto, acompanhando com o maior dos rigores a sua curvatura e a associação que é feita entre estas e os ossos. *A essência uraniana, e portanto masculina, dos meteoritos não é menos incontestável, uma vez que certos utensílios neolíticos de sílex foram denominados por homens de épocas posteriores como ‘pedras de raio’, ‘dentes de raio’ ou ‘machados de Deus’ (God’s axes): os locais onde se encontravam tinham sido supostamente atingidos pelo raio. O raio é a arma do Deus do Céu.*⁴⁹

O que resta das grandes almas, e que é guardado com o intuito de salvaguardar a tribo (o colectivo) por via de amuletos, permite-nos compreender o valor eterno que lhes foi atribuído. Tanto a pedra como os ossos perduram no tempo por força da sacralização. O próprio pigmento com que é pintado o corpo e a sepultura – o almagre – advém do pó obtido na trituração de pedras (ferro oligisto ou peróxido de ferro) que, devido às suas parecenças com o sangue, visa transferir força vital ao defunto na sua passagem. A grande pedra branca que servia de sustento à cabeça do defunto era também ela tingida de almagre.

A ligação homem–pedra perdura no tempo e realiza-se em cada acto. Acompanhado por pedras, quer por via de amuletos, quer na consumação da sua morte, o homem venera o seu carácter mágico. Tanto na caça como no rito da fecundidade a pedra apresenta-se nos, respectivamente, em grandes pinturas murais de animais, que visam evitar o conflito pela sua parença, e em gravuras e socalcos induzidos na pedra como feridas desejadas.

⁴⁷ “Pela primeira vez, a conduta do homem a respeito dos mortos faz sentir a presença de um valor novo: os mortos fascinaram os vivos, pelo menos no seu rosto, incitando-os ao esforço de *proibir* que os outros se aproximassem deles e a limitar à sua volta este trivial vaivém que um objecto vulgar autoriza. O interdito consiste nesta fascinada limitação imposta pelo homem ao movimento dos seres e das coisas. São sagrados, os objectos que um tal sentimento aterrorizado reserva.” BATAILLE, Georges – O nascimento da arte. Lisboa: Sistema solar. 2015. p.45.

⁴⁸ “O crânio era a parte do corpo que não devia deixar de representar, depois da morte, o ser que o habitava. Os objectos podiam alterar-se, mas qualquer coisa sobrevivia à sua alteração; e o crânio continuava depois da morte a ser aquele homem com quem os sobreviventes tinham outrora lidado.” BATAILLE, Op.cit. p.42.

⁴⁹ ELIADE, Mircea – Ferreiros e Alquimistas. Op.cit., p.18.

Os primeiros feiticeiros são representados disfarçados com os seus atributos animais, exemplo disso a *Gruta dos Três Irmãos*, em Ariège. Num seixo de duas faces encontra-se gravada uma cena: de um dos lados um rosto humano com uma máscara, do outro, uma figura feminina. Este artefacto foi encarado pelos estudiosos como indício de que as funções mágicas no período Magdalense antigo poderiam não ser só do domínio masculino. A mulher, tida também ela como mística, poderia estar desta forma imbuída no espírito sobrenatural da tribo.

A hibridez nas cenas narradas, entre humano e animal, visava a fusão de ambos, numa comunhão mística das suas essências. Surgem os primeiros santuários: através da magia mimética ou da magia homeopática, o homem tenta refugiar-se em dons que lhe permitam atingir os seus desejos. As operações sob simulacros de seres reais, cuidadosamente elaborados, visam produzir o efeito desejado. O simbólico e o imaginário vêem-se aliados ao real. As gravuras da gruta Montespan, em Alto Garona, são fruto desta experiência – no espaço envolvente da gravura surgem perfurações e incisões destinadas a ferir os animais da raça representada. Estátuas móveis mutiladas, patas e cabeça fracturadas, são resultado da participação colectiva e voluntária nessa mutilação que completava o feitiço.

O jogo temporal, que antecede o próprio fim, é característico do homem primitivo. Passado, presente e futuro, fundem-se: um passado que não é mais passado, senão um futuro que se perpetua através do culto dos mortos, um presente que anseia e premedita um futuro pela profecia, e um futuro que é a concretização do presente.

A continuidade da espécie é votada ao seu destino profético: à semelhança das representações de caça, surgem as de casais de animais a copularem – a magia é a intervenção germinal. Cedo estas representações encontram paralelo na própria raça humana, representações de mulheres com largos ventres, de formas férteis e feridas por arpões.⁵⁰ O mesmo método encontra-se repetido ao longo das várias cenas narradas, as representações das caçadas têm repercussões nas cenas de guerra, onde o inimigo é representado no seu colectivo ferido e em batalhas sangrentas.

⁵⁰ A ferida pela seta ou pelo arpão divino encontra semelhanças na mitologia. “Inicialmente, à semelhança das grandes deusas asiáticas, Afrodite foi manifestamente uma deusa da fecundidade cuja acção se estendia a toda a natureza, às plantas e aos animais assim como aos humanos. Depois tornou-se na deusa do amor”. “No entanto, Afrodite também é a divindade temível que lança no coração das mulheres o desvario da paixão. Desgraçadas daquelas que ela escolheu para suas vítimas: trairão o seu pai, como Medeia ou Ariadne”. GUIRAND, Félix – História das mitologias. Vol. I. Op.cit., p.252.; p.258.

É por demais evidente a ligação da pedra ao papel da magia, o desdobramento do alvo num mural que o visa como se de um espelho se tratasse. Esta ideia de desdobramento do outro como forma de o enfraquecer e diminuir, tornando-o num ‘símbolo’ susceptível de intervenção, marca estas primeiras culturas. *O ‘homem de Lascaux’ criou do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa.*⁵¹

Leroi-Gourhan vai mais longe; não só se trata de uma comunicação com os espíritos, como afirma Bataille, como também da construção de um consciente colectivo, necessidade intrinsecamente humana de compreensão do que o rege – *necessidade, ao mesmo tempo física e psíquica, de assegurar a apropriação do universo pelo individuo ou grupo social, de realizar a inserção do homem através do aparelho simbólico, no campo movediço e aleatório que o envolve.*⁵²

Os primórdios da arte derivam desta necessidade de que nos fala Leroi-Gourhan, uma necessidade de confrontação e inteligibilidade da raça humana e do que a circunda – a construção de um consciente colectivo que reagrupe todos os anseios e medos do homem.

Desde o princípio que o homem experiencia a angústia da extinção.⁵³ Presenciar a morte incutiu-lhe o peso da finitude. *Mas a morte só pôde – e deve, sem dúvida, tê-lo feito –*

⁵¹ BATAILLE, Georges – O nascimento da arte. Lisboa: Sistema solar. 2015. p.16.

⁵² LEROI-GOURHAN, André – As religiões da pré-história. Lisboa: Edições 70. 2007. pp.81-82.

⁵³ GUIRAND, Félix – Op.cit. pp.43; 105 e 127. A ameaça de extinção de que falamos em cima está presente em praticamente todas as cosmogonias: No antigo Egipto, Ré envelhecido e alvo de troça por parte dos outros deuses e humanos, cria Hathor que sob a forma de Olho divino “se precipitou sobre os culpados e os massacrou sem piedade, e de que forma o deus, apaziguado, agiu para pôr fim à carnificina, pois a sua bondade não lhe permitia deixar exterminar a espécie humana.

Todavia, a ingratidão dos homens inspirara-lhe o desejo de deixar a Terra” [p.43]; na Babilónia, Tiamat e Apsu engendraram a destruição: “‘Durante o dia não tenho sossego e à noite não posso dormir’. Os dois antepassados maquinaram a destruição da sua descendência. ‘Tudo o que fizemos destruí-lo-emos’, disse Tiamat; ‘que o seu caminho esteja cheio de desgraças’”[p.105]. Tiamat deu à luz enormes serpentes, monstros e dragões. Marduk acaba por a matar e assegurar a continuidade da raça humana que sobrevive, mas terá que enfrentar ainda o dilúvio: “reunidos na cidade de Shuruppak, situada nas margens do Eufrates, os grandes deuses, Anu, Bel, Ninib, Ennugi, decidiram inundar a terra com um dilúvio. Mas Ea, que se encontrava entre eles, teve piedade da humanidade: confiou o segredo dos deuses a uma sebe de canas que, através dos seus ruídos, o repetiu a um habitante de Shuruppak, chamado Utnapishtim:

Homem de Shuruppak, filho de Ubara- Tutu,

Destrói a tua casa, constrói um navio,

Deixa as riquezas, procura a vida.

Manda levar todas as espécies de sementes de vida para o interior do navio” [p.127]. Na Grécia Antiga, Zeus pune os homens através da caixa de Pandora, deixando-lhes, contudo, a esperança. Ocorre também um dilúvio devido à cólera de Zeus, resolvido a destruir por completo até ao último homem,

*trazer com ela um elemento negativo; esta espécie de fenda imensa que não parou de abrir-nos a outras possibilidades, (...) permaneceram inexploradas até surgir este homem com ‘pescoço de cisne’, que foi o aurignaciano. Ao que parece, a humanidade anterior limitava-se a traduzir em interdito o sentimento que a morte lhe inspirava.*⁵⁴

É importante verificar o carácter animado da pedra – tida como componente regente do cosmos, ela adquire conotações que vão para lá da sua própria substância.

A pedra como origem, como arremeço, ou como exército, encontra representação nos grandes mitos. Na babilónia, Ninurta (deus que juntamente com Ishtar forma a tríade dos deuses astrais, conotado com a constelação de Oríon) combate os seus inimigos com um exército de pedras:

*O humor belicoso de Ninurta valeu-lhe ter de combater contra uma coligação temível, à qual toda a natureza se associou. As próprias pedras tomaram partido nessa luta. Um colocaram-se do lado do deus, outras foram engrossar as fileiras dos seus inimigos. Saindo vencedor da luta, Ninurta não esqueceu os seus humildes aliados. Bendisse as pedras que lhe foram fieis e maldisse as outras. Eis porque é que entre as pedras umas, como o lápis-lazúli, ou a ametista, resplandecem com um brilho vivo e, procuradas pelos homens, estão reservadas a usos nobres, enquanto outras são desprezadas desdenhosamente.*⁵⁵

A divisão das pedras em exércitos e o favorecimento de umas face às outras fez com que estas se dividissem na concepção que ainda hoje lhes atribuímos: de comuns ou preciosas, consoante a sua idade, cor e maturação.⁵⁶

A pedra comporta a condição de sexuada pelo que se lhe atribui, ainda, a noção de ‘Amor Romântico’ descrita pelo sábio e místico árabe Ibn Sina (Avicena), que:

mas Prometeu intervém e previne seu filho Deucalião e Pirra, que constroem uma barca e nela permanecem, assegurando a continuidade.

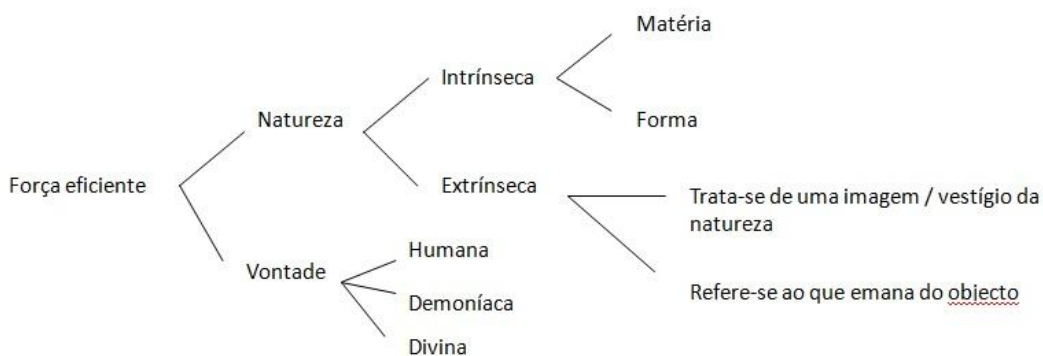
⁵⁴ BATAILLE, Georges – Op.cit. p.43.

⁵⁵ GUIRAND, Félix – Op.cit. p.123.

⁵⁶ ELIADE, Mircea – Ferreiros e Alquimistas. (...), p.38. “O autor do *Jawahirnâme* (O livro das pedras preciosas) distingue o diamante do cristal por uma diferença de idade, expressa em termos embriológicos: o diamante é *pakka*, ou seja ‘maduro’, enquanto o cristal é *kaccha*, ‘não maduro’, ‘verde’, insuficientemente desenvolvido (...) o rubi, em particular, nasce pouco a pouco na mina; primeiro é branco, e, amadurecendo, contrai gradualmente o tom vermelho; daí que se encontrem alguns completamente brancos e outros metade brancos e metade vermelhos (...) como todos os frutos da terra, escrevia ele, os minerais ‘têm uma cor na maturidade que não possuem no início’”.

afirmava que o amor romântico (*Al'-Ishaq*) não é exclusivo da espécie humana, penetrando todas as coisas que existem (ao nível) celeste, elementar, vegetal e mineral, e o seu sentido não é percebido nem conhecido, e torna-se ainda mais obscuro pelas explicações dadas.⁵⁷

Sobre o papel da magia, associada sempre ao valor intrínseco das substâncias, Giordano Bruno entende, no seu livro *Tratado da Magia*, que a magia natural, aquela que deve ser a preferida entre as outras, obedece a princípios activos e passivos das substâncias, tendo por base o princípio de atracção e de repulsa, bem como, a sua capacidade de transmutação. Trata-se de uma magia atenta, sobretudo, à alma e espírito presentes em todas as coisas. Concebe-se a magia enquanto tripla, ou seja, divina, natural e matemática⁵⁸. A esta trindade correspondem, respectivamente, três mundos: o arquétipo; o físico e o racional, cada um deles com características próprias.



Estes três mundos interligados actuam de forma recíproca, cada um como consequência directa do anterior segundo a sua força eficiente.

⁵⁷ Ibid., p.32.

⁵⁸ Bruno entende por magia matemática o seguinte: "se se juntar (...) palavras, cantos, relações de números e de tempos, de imagens, figuras e selos, de caracteres ou letras, é porque se trata de uma magia intermediária entre a magia natural e extranatural ou sobrenatural, que há que descrever de forma mais apropriada como *magia matemática* ou como *filosofia oculta*, nome que melhor ainda lhe caberia". BRUNO, Giordano – *Tratado da Magia*. Lisboa: Tinta da China.2007, p.34.

Subjacente a este entrelaçado de forças naturais e místico-metafísicas, podemos dizer que preside uma razão suficiente. Leibniz di-lo-á explicitamente, afirmando que nada existe sem razão. Em Bruno, esta razão rege uma hierarquia, que opera por hipóstases. A magia, sempre ligada a causas superiores, obedece a uma hierarquia explícita: no topo Deus, que se reflecte noutros deuses; por sua vez, estes condicionam os corpos celestes, ou astros, actuantes sobre os demónios guardiães e habitantes dos astros; estes demónios operam sobre os elementos e os elementos sobre os corpos compostos, os quais agem sobre os sentidos que influem na *anima*, culminando no ser vivente. É um desdobramento no qual cabe ao ente em questão percorrer a escada com via à ascensão ou ao seu contrário.

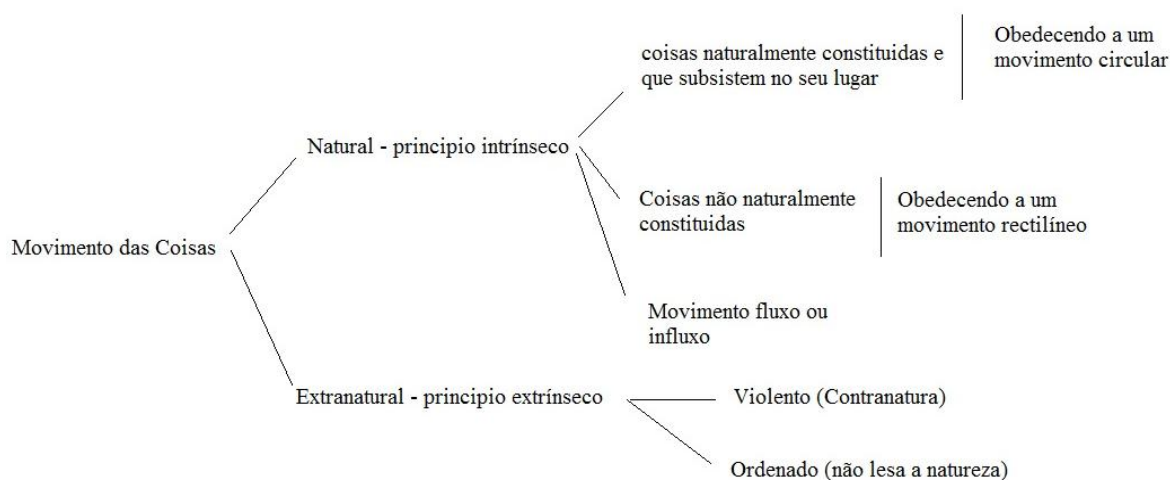
Esta continuidade não pode ser quebrada, bem como não pode ser quebrado o elo de ligação existente entre todas as coisas. Platão foi um dos primeiros a crer na ideia de transmutação dos elementos, basta uma matéria e um princípio eficiente primordiais contidos em todas as coisas. Uma ordem e sentido único presente em todas elas, que não necessita de agir da mesma forma em todas, sendo porém intrínseca a sua permanência. Esta ordem, este estado único omnipresente, relaciona-se numa continuidade com o espírito do Universo.

É com base no conhecimento deste primeiro princípio unificador que a magia actua, conhecendo os seus caminhos, ela percorre a teia unificadora. Ora, primeiro toma consciência do princípio ideal, de seguida, do princípio específico da espécie, segue-se o princípio numeral referente ao número de indivíduos dessa espécie, e, por fim, o princípio individual, chegando assim a cada um de nós no que há de mais específico - a alma. Agindo sobre a matéria, a alma é a única capaz de mudar a disposição das coisas, para que estas de seguida possam mudar o corpo. A alma está ligada ao corpo por uma estrita relação de necessidade. O Vazio, isto é, um espaço sem corpos, torna-se impossível, pois necessariamente outro se lhe sucede em cadeia. O Vazio afigura-se-nos como o infinito actual, a teia onde se movem as possibilidades das forças.

Após a morte, apenas física, dá-se a separação e a alma transmigra abandonando o seu primeiro corpo, ela entra na esfera de corpo universal agregando-se ao corpo simples ou composto mais próximo: *a alma está então indissoluvelmente ligada à matéria universal; eis porque, como a sua natureza particular é universalmente inteira e continua, reconhece em todo o lado a matéria corporal que com ela coexiste. Segue-se em conclusão que o vazio não é um espaço sem corpos, mas um espaço no qual*

*diversos corpos se sucedem e movem; daqui procede o movimento contínuo das partes de um corpo em direcção às partes de um outro corpo, através de um espaço contínuo, não interrompido, como se o vazio mais não fosse senão o mediador entre cheio e cheio.*⁵⁹

É neste jogo de forças, que se repulsam ou se atraem consoante as suas particularidades (seguindo o movimento natural das coisas), que encontramos a sua característica comum, isto é, o movimento. Nada é estável, nada é imutável: Bruno antecede Lavoisier *Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.*



Atentando ao gráfico supra apresentado, compreendemos que a natureza do movimento de todas as coisas é dúplice. Existe sempre um factor intrínseco e um extrínseco à coisa em si. O intrínseco, como não poderia deixar de ser, obedece somente às qualidades específicas da substância, as coisas naturalmente constituídas permanecem no seu espaço de origem e obedecem a um movimento circular. As que sofrem alterações optam por um movimento rectilíneo, movimentando-se num espaço vazio repleto de ar, os corpos pesados procuram posicionar-se, restando praticamente ‘imóveis’, num movimento lento em linha recta, evitando os seus contrários e criando alianças com os seus semelhantes. Por último, o movimento de fluxo ou influxo, que diz respeito às inúmeras partículas que emanam em torno da coisa em si: *partículas saídas de todos os corpos naturais, que as emitem em torno a si mesmos de múltiplas maneiras; para já, chamaremos a este movimento esférico. Não segue em linha recta, não é nem centrífugo nem centrípeto, não gira em volta do centro, antes segue em linhas infinitas a partir*

⁵⁹ Ibid., p.58.

*desse mesmo centro.*⁶⁰ O movimento extranatural, tido como extrínseco, refere-se ao grau de impacto que estas mesmas acções provocam no ambiente onde se encontram, podendo ocorrer de forma ordenada ou violenta.

As causas para o movimento das substâncias, podem ser enumeradas da seguinte forma: 1) Auto preservarem-se de acordo com a sua necessidade de movimento; 2) pela fuga aos seus contrários; 3) pela procura do que lhes é semelhante; 4) pela expulsão e evicção determinadas por um contrário; 5) pela violenta atração de um contrário; 6) por um direcionamento da alma de acordo com aquilo que lhe é simpático; 7) pela própria alteração natural das forças.

O poder das substâncias - *Como o íman atrai o ferro, e o coral o sangue*

Devido às propriedades de cada substância e aos seus componentes, elas correlacionam-se de diversas formas, quer pela sua atração extrema ou pela recusa. *Na verdade, a atração é dupla: certos objectos atraem em primeiro lugar por simpatia, como quando as partes se movem em direcção ao seu todo, como quando aquilo que tem um lugar definido volta ao seu lugar, quando os semelhantes estimulam os seus semelhantes e os correspondentes os seus próprios correspondentes. O outro tipo de atração faz-se sem a sobredita simpatia quando, por exemplo, um contrário é arrastado pelo seu contrário que sobre ele triunfou, não podendo fugir-lhe: assim é a humidade levada pelo fogo.*⁶¹ Certos átomos procuram os seus semelhantes, através de um processo de inflamação, que lhes dá o impulso em direcção ao outro formando um todo agregador - este é o poder do íman sobre o ferro.

O diamante é um dos casos extremos de resistência e bloqueio face a outra substância. Devido às suas características efluentes, que impedem qualquer atracção, o diamante debilita a outra substância, sendo por isso comum dizer que *o diamante confere grandeza de alma ao seu portador*⁶² porque a protege.

Em suma, o *Tratado da Magia* de Giordano Bruno, numa clara alusão a um panteísmo animista, reflecte acerca dos espíritos que habitam o corpo humano, as plantas, os

⁶⁰ Ibid., p.63.

⁶¹ Ibid., p.66.

⁶² Ibid., p.71.

animais, as pedras e os minerais, não existindo nada que esteja privado dessa intervenção.⁶³ A substância corpórea encontra-se inteira no universo e a substância de pensamento (alma e espírito) encontra-se em qualquer uma das suas partes: *toda a substância espiritual se reduz ao uno, toda a substância material se reduz a uma tríade - a alma, Deus e a inteligência primordial sobre todas as coisas, a alma do universo.*⁶⁴ Bruno deve muito a Plotino.

O testemunho de Giordano Bruno torna-se fundamental para perceber o sistema complexo que rodeia partículas, átomos e componentes. Desta forma conseguimos compreender melhor o funcionamento intrínseco da pedra, as suas alianças e as suas correlações. O movimento desdobra-se e a pedra desvela-nos o seu sacro carácter.

É precisamente esta predisposição animada da pedra, este amor equiparado ao dos homens e restantes seres vivos, que penetra em todos os níveis. Não é por isso estranho o mito de Deucalião e Pirra no qual tem origem a nova raça humana, emergente de um dilúvio provocado pela fúria dos deuses que pretendem exterminar por completo a humanidade e submergir qualquer vestígio da sua existência. Em seu socorro vem, uma vez mais, Prometeu que, a despeito da vontade dos deuses, salva o homem à semelhança com o que havia já feito com o fogo; Prometeu previne o seu filho Deucalião da ira dos deuses e aconselha-o juntamente com Pirra a construírem uma embarcação e a permanecerem nela.

O dilúvio ocorre e a barca sobrevive. Aterrorizados com o cenário devastador, os sobreviventes invocam Témis que lhes decifra o Oráculo: *cobri as vossas cabeças (...) desprendei os cintos das vossas roupas e lançai para trás das costas os ossos da vossa antiga antepassada.*⁶⁵

Deucalião e Pirra demoraram um pouco até decifrar o enigma, por fim:

Cobriram os rostos e avançaram pela planície atirando por cima dos ombros pedras arrancadas da terra (não eram eles descendentes de Geia?). Todas as

⁶³ “Quando, pois, os Panteístas se fazem eco dos Upanishads, que declaram – como também a Doutrina Secreta – que ‘ISTO’ não pode criar, não estão negando a existência de um Criador, ou melhor, de um agregado de criadores; o que fazem é simplesmente recusar, com muita lógica, atribuir o acto de ‘criação’, e especialmente o da formação – coisas que são finitas – a um Princípio Infinito” In: BLAVATSKY, H. P. – A Doutrina Secreta: Síntese da ciência, da religião e da filosofia. Volume I: Cosmogênese. S. Paulo: Editora Pensamento. 1969, p.116.

⁶⁴ BRUNO, Giordano – Op.cit., p.83.

⁶⁵ GUIRAND, Félix – Op.cit., p.191.

*que foram lançadas por Deucalião se transformaram em homens, as que Pirra lançou transformaram-se em mulheres. A raça humana foi restabelecida e Zeus renunciou à sua cólera.*⁶⁶

Só uma coisa possuidora de alma pode gerar outra. A pedra cria e dá forma à nova raça. Como descendente directa das entranhas da terra, a pedra dá à luz. É preponderante este papel vital. A pedra é um elemento vivo, com durabilidade, e envelhece como qualquer outro, ela participa no ciclo contínuo da vida, da morte e do renascer. Fruto da montanha, da sua mãe, nasce frágil, dependente... a sua forma altera-se bem como a sua cor a cada ano que passa e quando atinge o último patamar da sua vida, apodrece, a cor murcha as fendas, quais feridas, reabrem-se e inicia-se a deterioração que culmina no seu fim. Atirada ribanceira abaixo, separa-se em pequenos 'eus' que se fragmentam em múltiplos consoante os vários impactos. No fim, é só pó. Pó que força a sua entrada nesse rito gerador, entranhando-se uma vez mais na sua mãe – a terra - que de novo gera até estar pronta para a dar à luz. *Uma mina esgotada é capaz de refazer as suas jazidas, desde que seja convenientemente tapada e deixada em repouso durante dez a quinze anos. (...) Aqueles que pensam que os metais foram criados no começo do mundo enganam-se redondamente: os metais 'crescem' nas minas.*⁶⁷

HERMES TRISMEGISTO

Hermes Trismegisto é um dos grandes vultos da Hermética, embora não se possa atestar a sua existência; as suas obras foram um marco, tanto para o seu tempo, como para o pensamento grego e vindouros. Revisitadas mais tarde no Renascimento, adquiriram pelas mãos de Marsílio Ficino, um destaque ímpar. A dificuldade de situar Hermes, no período histórico correcto, é ainda hoje uma impossibilidade, partindo do princípio que este realmente existiu. Estima-se que as tão apreciadas obras tenham sido escritas no século II ou III d. C. baseando-se no substracto pagão do primitivo cristianismo, profundamente mágico e oriental. *Inspirada em Hermes Trismegisto, desenvolveu-se uma extensa literatura em grego, consagrada à astrologia, às ciências ocultas, às*

⁶⁶ Ibid., p.191.

⁶⁷ ELIADE, Mircea – Ferreiros e Alquimistas. (...), p.39. Convém não esquecer que os metais provêm das pedras.

*virtudes secretas das plantas e das pedras e à magia simpática (...) interessada também na fabricação de talismã para atrair o poder das estrelas.*⁶⁸

As suas principais obras: *Asclépio* e *Corpus hermeticum*, presumem-se escritas entre 100 e 300 d. C. e cedo se tornam uma concepção aprofundada da magia e da sabedoria egípcia,- fruto de divindades, poderes e culto -, transformam-se num guia de 'origens' do Cosmos.

O Hermetismo surge numa linha de continuidade com a dialética grega, mas separa-se desta na forma de actuação. O século II na Grécia Antiga, fortemente marcado pelas suas correntes e diversas escolas (entre platónicos, estóicos e epicuristas), parecia não conseguir alcançar consenso. É então, que se dá a transformação, o homem procura em si uma explicação intuitiva, mágica e sensível do universo - o *nous*, a faculdade intuitiva do Homem supera a razão. O Homem reinventa-se, procura uma resposta para todas as perguntas relacionadas com o Cosmo, com a experiência de ascensão, com a alma e com o divino.

Surge o hermetismo cuja base é *realmente uma religião, sem culto, nem templos, nem liturgia, seguida apenas mentalmente, uma filosofia religiosa ou uma religião filosófica que contém uma gnose.*⁶⁹ O hermetismo encontra as suas raízes, e perdura, as suas conclusões são amplamente estudadas pelo mundo grego, conhecidas e acompanhadas com suspeição na Idade Média e revigoradas no Renascimento, sobretudo em Florença.

O período crítico desta nova 'ciência' é-nos dado a conhecer por Santo Agostinho, que critica fortemente os seus textos, nomeadamente o que diz respeito à criação de Deuses pela mão do Homem, ou seja a fabricação por parte destes de estátuas que posteriormente animadas, através de ritos e oferendas, se tornavam detentoras de encantos e espíritos (*daemones*), intermediários entre os restantes deuses e o Homem. Agostinho afirma: *Hermes profetizou esses factos na qualidade de confederado do Diabo, suprimindo a evidência do nome cristão e predizendo com uma triste insinuação que disso proviria a ruína de toda a superstição idólatra: visto ser Hermes um daqueles que (como diz o apóstolo) 'conhecendo bem Deus, não O glorificavam como Deus, nem Lhe agradeciam, mas envaideciam-se em sua imaginação, sendo seu tolo coração cheio*

⁶⁸ YATES, Frances A. - Giordano Bruno: e a tradição hermética. São Paulo: Cultirx, s.d, p.14

⁶⁹ Ibid, p.16

de trevas...'.⁷⁰ Agostinho, não só expõe o problema da idolatria presente numa das passagens de Asclépio, como apresenta forte contestação face à ideia do Egípcio poder representar uma das civilizações mais antigas no que confere ao conhecimento. Reafirmando a posição da língua e da cultura hebraica como uma das mais ancestrais e em tudo primeira à egípcia. *Em que consistia essa sua bela sabedoria? Em nada, na verdade, a não ser na astronomia e em outras ciências, que parecem exercitar a finura de espírito, mais do que elevar os conhecimentos. Quanto à moralidade, ela não floresceu no Egípcio até o tempo de Trismegisto, que viveu muito antes dos filósofos e sábios da Grécia, mas depois de Abraão, Isaac, Jacó, José e Moisés; porquanto, no tempo em que nasceu Moisés, era vivo Atlas, irmão de Prometeu, um grande astrónomo, que foi avô pelo lado materno do mais velho Mercúrio, que gerou o pai deste Trismegisto.*⁷¹ Por conseguinte, a cultura hermética é renegada pelos grandes teólogos da Idade Média e arrisca o esquecimento.

Só com o Renascimento, e especificamente com Giordano Bruno, esta ganha novo fôlego. Profundamente marcado pelo hermetismo e pelas obras de Hermes Trismegisto, bem como toda a cultura egípcia, desde a sua formulação do universo, ao papel preponderante dos deuses e da sua subdivisão de acordo com preceitos astrológicos, bem como a separação da alma e do corpo, Bruno sai em defesa da cultura ancestral egípcia, dizendo tratar-se não só da religião mais antiga do mundo, como da única religião verdadeira. Corrompida profundamente pelo cristianismo e pelo judaísmo.

É no renascimento com a tradução de *Corpus Hermeticum*, por Marsílio Ficino, incumbido de tal por Cosmo de Médici, que se redesenha a genealogia da *prisca theologia*, na qual Mercúrio, que concedera as leis e as letras aos egípcios, tem um papel central. No *argumentum*, que precede o *Pimandro* (nome que Ficino deu à tradução de *Corpus Hermeticum*), surge evidenciada essa forte ligação a Mercúrio: *no tempo em que nasceu Moisés, floresceu Atlas, o astrólogo, irmão de Prometeu, o físico, e tio materno do mais velho Mercúrio, cujo sobrinho era Mercúrio Trismegisto.*⁷²

A *prisca theologia* inicia-se em Zoroastro, Mercúrio Trismegisto, Orfeu, Aglaofemo, Pitágoras e culmina em Platão. O revisitar dos textos destes, bem como as leituras complementares de Iâmblico, Porfírio e Plotino, profundamente estudados e apreciados

⁷⁰ Ibid., p.22.

⁷¹ Ibid., p.23-24.

⁷² Ibid., p.26.

à época, tornaram o papel da magia no Renascimento em algo concreto. Não mais associada à ignorância, perversidade e negritude, a magia libertasse das suas amarras iniciais para exaltar os seus princípios fundamentais. A reabilitação do Antigo Egipto é incontestável, tida inicialmente como uma nação ligada à magia 'negra' sem compaixão, cai sobre ela um novo olhar, o de profunda crença, piedade, sabedoria e luz.

Corpus Hermeticum (Pimandro)

De acordo com uma concepção do universo baseada em Deus e nos seus decanos, o Egipto surge-nos como uma civilização remota, profundamente espiritual associada às primeiras formas de magia e precursora do cristianismo. A primeira referência a Deus, enquanto Deus pai, uno e fundador, bem como a seu filho enquanto demiurgo e guardião de Deus na terra, surge pela mão de Hermes em *Asclépio: O senhor e Criador de todas a coisas, a quem nos pareceu certo chamar Deus, por ter Ele feito visível e sensível o segundo Deus... Dado que, portanto, Ele o fez primeiro, só, um e único, pareceu-Lhe belo e bem provido de tudo quanto é bom; e Ele santificou-O e O amou totalmente, como a Seu próprio Filho.*⁷³ Desta forma, Trismegisto introduz-nos no seu *Asclépio* e na certeza deste se tratar de facto, de uma revelação profunda sobre a Origem. O quadro de acção Hermética é sempre astrológico. O mundo encontra-se sob o domínio das estrelas e dos sete planetas, e é neste contexto que o Homem vive de acordo com as leis da Natureza.

O mundo, a sua origem e desígnio, bem como o apocalipse, são temas abordados por Trismegisto, naquela que pode ser considerada a *génese egípcia*. Iremos de seguida abordar alguns trechos de *Corpus Hermeticum*.

I) A Génese Egípcia. Pimandro

Hermes depara-se com a impossibilidade de conhecer o mundo, a natureza dos seres vivos e de Deus. Exasperado cai num sono profundo, e a revelação dá-se.

'Che cosa vuoi udire e vedere che cosa vuoi apprendere e conoscere?'

⁷³ LACTÂNCIO, Div. inst., IV. tradução Fletcher, I, p.220. Lactâncio cita trechos de Asclépio, 8 (C.h., II, p.304)

'E chi sei tu?' – disse io

'Io sono - rispose - Pimandro, l'Intelligenza suprema. Io sono quel che tu vuoi e dovunque io sono con te'

'Io voglio - disse - essere istruito sugli esseri, comprendere la loro natura e conoscere Iddio'

*'Raccogli nel tuo pensiero tutto quello che vuoi sapere - mi disse - chè io t'istruiró'.*⁷⁴

Hermes tem a sua primeira revelação. Deus está disposto a desvelar-lhe os mistérios da Origem e a sua principal criação, a palavra: o verbo como símbolo da palavra de Deus e a Inteligência como o Deus Pai, todos os outros elementos inferiores são matéria.

*Dalla volontà di Dio che, avendo preso il Verbo e contemplandovi il mondo bello, l'imitò e costruì il mondo con elementi presi da sé stessa e con germi d'anime. L'Intelligenza, il Dio maschio e femmina insieme, che è vita e luce, generò, mediante il Verbo, un'altra Intelligenza creatrice, il Dio del fuoco e dello spirito che formò, a sua volta, sette ministri racchiudenti nel loro circolo il mondo sensibile; e il loro governo dicesi Fato.*⁷⁵

A Origem de tudo, o Verbo símbolo da vontade directa de Deus; em articulação com a Inteligência, um Deus masculino e Feminino, um Uno de potência criadora que gera o Deus do fogo e o espírito responsáveis pelos sete ministros, isto é, os planetas, e pelo seu movimento circular. A água e a terra separam-se segundo a vontade da Inteligência. Dos elementos inferiores nascem os animais a quem não foi dada a razão: quadrúpedes, répteis, bestas ferozes e domésticas. Só mais tarde surge o Homem como criatura símile a Deus - *Ma l'Intelligenza, origine di tutte le cose, che è vita e luce, generò l'uomo símile a sé e l'amò come la sua creatura poiché era bellissimo e riproduceva l'immagine del padre.*⁷⁶ O Homem liberta-se e agarra-se ao local de destaque que Deus lhe conferiu, numa hierarquia que comanda; o Homem, acepção directa de Deus, cria como o seu Criador. Maravilhado com a Criação máxima, o Homem transporta-a para a natureza inferior, rompendo a esfera cíclica - *Ma l'uomo, avendo meditato sull'opera della creazione, volle creare anche lui e si separò dal padre entrando nella sfera della*

⁷⁴ TRISMEGISTO, Hermes - Il Pimandro. In: <https://www.eugeniosiragusa.com/libri-italiano/libri-spirituali/il-pimandro/> Consultado: 25-10-2017. p.1.

⁷⁵ Ibid., p.2.

⁷⁶ Ibid.,p.2.

*creazione(...) conoscendo la loro essenza e partecipando della loro natura, volle rompere il limite dei cerchi e sorpassare la potenza che risiede nel fuoco.*⁷⁷

Apaixonado pela Natureza, e pelo seu próprio reflexo e sombra na terra e nas águas, o Homem desce do seu patamar divino, para ocupar o terrestre e se fundir com esta numa nova geração. O Homem torna-se desta forma mortal (no corpo) e imortal (na sua essência): *sorrise d'amore poiché aveva visto l'immagine della bellezza dell'uomo nell'acqua e la sua ombra sulla terra. Ed egli, riguardando nell'acqua il riflesso della propria forma, s'innamorò di lei e volle possederla. L'energia accompagnò il desiderio e la forma, priva di ragione, fu concepita.*⁷⁸ É do amor entre o Homem e a Natureza que surgem os seus sete frutos, chamados de sete ministérios: os planetas. *Essendo, come t'ho detto, composta d'aria e di fuoco come i sette principii dell'armonia, la natura non s'arrestò, ma subito generò sette uomini, rispondenti ai sette ministri, androgini e d'un ordine superiore.*⁷⁹

Contudo esta harmonia⁸⁰ e androgenia cedo representam um problema. É então que por intervenção divina se dá a separação de todos os animais em macho e fêmea e é decretada a sentença final a ambos: a morte.

Deus proclama: *Crescite in accrescimento e moltiplicate in moltitudine(...) e che la cagione della morte è l'amore del corpo, e conosca tutti gli esseri.*⁸¹ Hermes é questionado quanto ao conteúdo do teor desta revelação, e à sua total compreensão. O que simboliza de facto a morte? De onde provem? Hermes tenta uma resposta: *Il nostro corpo proviene da quella lugubre oscurità ond'è uscita la natura umida di cui il corpo è formato nel mondo sensibile, donde deriva la morte.*⁸² Resposta essa que é dada como válida.

O caminho para a Ascensão

O caminho para a ascensão pressupõe um *conhece-te a ti mesmo*, é um percurso solitário, que visa o Bem. Pimandro descreve a via da gnose em sete passos: *Le*

⁷⁷ Ibid.,p.2.

⁷⁸ Ibid., p.3.

⁷⁹ Ibid., p.3.

⁸⁰ Harmonia organizada e hierarquizada onde : "la terra era femmina, l'acqua generatrice; il fuoco fornì la maturità, l'aria il soffio, e la natura produsse i corpi di forma umana. L'uomo ricevette dalla vita e dalla luce l'anima e l'intelligenza; l'anima gli venne dalla vita, l'intelligenza dalla luce". Ibid., p.3.

⁸¹ Ibid., p.3.

⁸² Ibid.,p.4.

*passioni e i desideri rientrano nella natura irrazionale; ciò che resta s'innalza così attraverso l'armonia, abbandonando alla prima zona la facoltà di crescere e decrescere, alla seconda l'industria del male e l'inganno divenuto impotente, alla terza l'illusione ormai incapace di desideri, alla quarta la vanità del comando che non può più essere soddisfatta, alla quinta l'arroganza empia e l'audacia temeraria, alla sesta l'attaccamento alle ricchezze ora senza effetto, alla settima la menzogna insidiosa. E, spogliato così di tutte le opere dell'armonia, giunge all'ottava zona, non avendo più che il suo proprio potere, e canta, con gli esseri, inni in onore del Padre.*⁸³

II) *Discurso Universal de Hermes Trismegisto a Asclépio*

Neste segundo diálogo, Hermes explica a Asclépio os princípios do movimento, tudo é móvel e ocupa um lugar. Hermes levanta a seguinte questão: não será o lugar tido como incorpóreo? Mas de seguida apercebe-se que incorpóreo⁸⁴ ou significa divino (essencial) ou Deus (inteligível). *Il primo Dio è intelligibile, per noi, non per sè stesso, poiché l'intelligibile cade sotto la sensazione dell'intelligente. Dio non è dunque intelligibile per sè stesso, poiché in Lui il soggetto pensante non è altro che l'oggetto pensato.*⁸⁵

O espaço não pode ser Deus, para o ser, não é no domínio espacial mas sim no domínio do entendimento. Se o espaço é inteligível, não é Deus, mas sim espaço. O movimento que actua nos corpos define-se por contramovimento, é na oposição de forças que se dá o movimento, mantendo-se sempre em circulação em torno de um ponto: *Una rivoluzione attorno a un punto è un movimento contenuto nella fissità. Giacchè la circolazione attorno ad un punto impedisce il moto sopra di esso, e questo moto impedito è contenuto nella circolazione. E così l'opposizione di questi due movimenti produce uno stato stabile mantenuto sempre dalle resistenze reciproche.*⁸⁶ O movimento define-se como algo que diz respeito ao lugar, ao espaço onde este se desenrola, às suas movimentações opostas em torno de um ponto num estado estável. O movimento não é, portanto, uma característica exterior, mas sim interior que extravasa

⁸³ Ibid., p.5.

⁸⁴ Hermes define incorpóreo da seguinte forma: "L'Intelligenza e la Ragione che si abbracciano e son libere dal corpo, prive d'errore, impassibili e che restano fisse in sé stesse e contengono tutto, conservando tutti gli esseri; e quasi loro raggi, sono il bene, la verità, il principio della luce, il principio dell'anima" Ibid., p.9.

⁸⁵ Ibid., p.7.

⁸⁶ Ibid., p.8.

por meio da alma, do espírito e de qualquer outro princípio incorpóreo. Todos os corpos são animados, todos produzem movimento. Não existe vazio no Universo - *Il non essere soltanto è vuoto ed al di fuori dell'esistenza: l'essere non sarebbe tale se non fosse esistente. Ciò che è vuoto non può esistere.*⁸⁷ Asclépio tem alguma dificuldade em compreender esta ideia. Parece-lhe estranho que não exista o vazio, quando as pessoas se referem permanentemente a este. Hermes retoma o seu exercício: não pode existir vazio se o ar atravessa todas as coisas e se cada corpo é composto por quatro elementos - *così gli oggetti che tu chiami vuoti bisogna chiamarli cavi poichè esistono e son pieni d'aria e di spirito.*⁸⁸

Por último Hermes faz uma referência a Deus: não como a totalidade de tudo o que é mas como a causa de tudo. Deus é a causa de cada um de nós enquanto ser em particular. *La natura dell'essere invece è quella di non poter cessare d'essere.*⁸⁹

À PROCURA DO PRIMEIRO PRINCÍPIO – DARWIN E GOETHE

O presente capítulo propõe-nos uma analogia entre Darwin, *a Origem das Espécies* e Goethe, *a Metamorfose das Plantas*. Num primeiro confronto pode parecer-nos estranha a associação, visto que, se por um lado Darwin se foca sobretudo em questões científicas de análise extrema e que velam o seu verdadeiro propósito - o de um princípio subjacente a todas as coisas, relutantemente anunciado em breves passagens e só assumido no final da obra onde proclama a descendência de todas as coisas de um protótipo único: *descendem de uma única forma primordial, na qual a vida tomou o primeiro fôlego*⁹⁰, Goethe por sua vez anuncia-nos esta possibilidade, quase certa, desde o princípio, e a sua investigação encontra correspondência numa via profundamente metafísica, sendo por isso possível associar o primeiro princípio a um “arché”.

A busca de Darwin inicia-se com a tentativa de compreender a evolução pela qual todas as espécies passam, bem como a sua origem, o seu primeiro momento, negando a teoria criacionista das espécies, segundo a qual cada uma teria sido criada de forma específica

⁸⁷ Ibid., p.8.

⁸⁸ Ibid., p.9.

⁸⁹ Ibid., p.9.

⁹⁰ DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*. Lisboa: Europa-América.2005. p.360.

e isolada de acordo com um desígnio divino. Darwin recusa-se a conceber a Natureza desta forma, por todos os indícios que ela nos dá quanto à sua constante mutação, multiplicação e reatualização. *Darwin não era naturalmente o primeiro a aperceber-se de que tudo muda em essência. Podemos constatar a existência de uma tradição filosófica que remonta já à concepção do filósofo grego Heraclito: a ideia de um mundo em perpétuo estado de fluxo ou de 'fogo'.*⁹¹

Não estaríamos, portanto, face a um princípio, um primeiro princípio unificador? O homem e o seu lugar de destaque, ponto central em plena época vitoriana, proclama a sua superioridade face a todas as outras espécies. Contudo, para Darwin a faculdade da linguagem não seria suficiente para o dissociar do mundo natural, ao qual pertence. O Homem é, apenas, mais um acidente deste percurso de evolução. Numa análise criteriosa, Darwin procede à fragmentação dos princípios unificadores de todas as espécies: individualidade, instinto de sobrevivência, relação com o outro, variação – todos o conduzem à sua grande tese da Selecção natural⁹²: *dei a este princípio que conduz a que cada variação ligeira, se útil, seja preservada, o nome de Selecção Natural, com o intuito de marcar a sua relação com o poder selectivo do homem. Temos visto que, por selecção, o homem pode certamente produzir grandes resultados e pode mesmo adaptar os seres orgânicos aos seus próprios costumes, através da acumulação de variações ligeiras mas úteis que lhe chegam pela mão da natureza. A Selecção Natural, contudo, como iremos ver, é um poder incessantemente pronto para a acção e incomensuravelmente superior aos frágeis esforços do homem, tal como o são as obras da Natureza em relação às obras de Arte.*⁹³ O maior poder presente é o poder transformador da própria natureza, isto é, a selecção que o homem pode fazer, enquanto *technè*, só é possível neste caso porque o poder natural transformador persiste.

Darwin constata a necessidade de auto-adaptação por parte de cada espécie às condições extremas em que vive. Face a uma constante ameaça de extinção, as espécies refugiam-se no que de mais único possuem. A mais ligeira alteração pode possibilitar a sua

⁹¹ Ibid., p.16.

⁹² “A selecção natural modifica a estrutura do filho relativamente aos pais e a dos pais relativamente aos filhos. Nos animais sociais, adapta a estrutura de cada individuo em benefício da comunidade se, em consequência, os indivíduos puderem tirar proveito da modificação seleccionada. O que a selecção natural não consegue operar é a modificação da estrutura duma espécie, sem lhe oferecer qualquer vantagem, unicamente em benefício de outra espécie.” In: DARWIN, Charles – Op.Cit. pp.81-82.

⁹³ Ibid., p.64.

permanência e a vitória pela sobrevivência que se regenera a cada instante – naturalmente selecionado – a *phýsis* retorna sobre si própria consolidando-se.

A relação com o outro pressupõe sempre a sua superação por via das características únicas que adquire e, pelo pressuposto de descendência, o ser mais forte assegura uma linha considerável de descendência, através da competição por alimento, território e acasalamento, definindo-se o fio ténue entre presa e predador. É através das variantes de vida que a espécie se nos apresenta completamente diversa na sua organização. A progressão geométrica e o permanente aumento de cada espécie institui a mudança. *Tendo em conta a infinita complexidade das relações existentes entre todos os seres orgânicos e as suas condições de existência, que faz com que uma diversidade infinita de estrutura, de constituição e de hábitos, seja vantajosa para eles, julgo que seria deveras extraordinário se nunca se tivessem produzido variações uteis à prosperidade de cada ser, da mesma forma que ocorreram tantas variações úteis ao homem.*⁹⁴ Ora, é precisamente por via desta mudança que, operando em cada espécie e transmitindo-se por via da hereditariedade, se produzem descendentes similarmente caracterizados e se assegura a sobrevivência e preservação da ‘nova’ espécie. A selecção natural assim o define: determinando a extinção pois conduz igualmente à divergência de caracteres. Quando o número de seres vivos for maior aos que podem ser sustentados numa mesma área, mais estes divergem em estrutura, hábitos e constituição. Desta forma as espécies reagrupam-se em grupos subordinados a outros, em secções e subgéneros e por sua vez em ordens, classes e subclasses. *Os diversos grupos subordinados a uma determinada classe não podem ser dispostos numa única linha. Parecem antes agrupar-se em redor de certos pontos e estes em redor de outros pontos e assim seguidamente, em ciclos quase intermináveis.*⁹⁵ Desta forma os caracteres específicos diferem assim que o mesmo género se ramifica a partir do antecessor comum; os caracteres genéricos, se quiserem os fundadores, que agregam a espécie e são transmitidos por hereditariedade não possuem grandes oscilações, preservando na maioria dos casos caracteres dos seus progenitores remotos. A selecção natural implica necessariamente a contínua suplementação e extinção das formas precedentes e intermédias num longo período de tempo. *A teoria da selecção natural permite-nos compreender claramente o significado*

⁹⁴ Ibid., p.110.

⁹⁵ Ibid., p.111.

*total do antigo axioma da história natural, Natura non facit saltum⁹⁶ (a natureza não produz saltos). A formação de todos os seres orgânicos assenta em duas grandes leis: a *Unidade do Tipo*⁹⁷ e as *Condições de Existência*⁹⁸, derivando a primeira da segunda. Com base nestas duas leis cola-se-nos ainda a questão do instinto como forma caracterizadora de todas as formas de vida animal. *Os instintos não são absolutamente perfeitos e estão sujeitos a erros, nenhum instinto foi produzido para o bem exclusivo de outros animais, embora cada animal tire partido dos instintos de outros, e a aplicação do axioma da história natural, Natura non facit saltum, tanto aos instintos, como à estrutura corpórea.*⁹⁹ A lei geral está desta forma traçada, com vista ao progresso, quer por via da multiplicação quer pela via da variação, e os seres regem-se pela persistência do mais forte e eliminação do mais fraco. A esta conclusão podemos chegar pela observação constante da evolução das espécies, mas sobretudo, pelo legado deixado nos registos geológicos onde o tempo é o de acumulação de uma só formação.*

Analisando estes registos apercebemo-nos claramente de dois movimentos: o abatimento associado a períodos de extinção e a elevação a longos períodos de variações. *Procurei também defender que, devido ao facto do afundamento ser necessário para a acumulação de depósitos fossilíferos suficientemente espessos para resistirem à degradação futura, devem ter decorrido enormes intervalos de tempo entre as formações sucessivas, que provavelmente ocorreram mais extinções durante os períodos de abatimento e mais variações durante os períodos de elevação, notando que durante estes últimos os registos terão sido preservados de uma forma menos perfeita.*¹⁰⁰ Uma vez extinta uma espécie, quebrado o elo de geração, é evidente a necessidade desta quebra para a produção de novas formas perfeitas e suplementação das anteriores.¹⁰¹ As espécies dominantes tendem a deixar mais descendentes modificados que, por sua vez, formam novos subgrupos, criando desta forma períodos

⁹⁶ Ibid., p.165.

⁹⁷ “Concordância fundamental que vemos na estrutura de todos os seres orgânicos da mesma classe e que é completamente independente dos seus hábitos de vida.” Ibid., p.165.

⁹⁸ “Por conseguinte, a lei das Condições de Existência é, de facto, a lei primordial pois inclui, através da herança de adaptações anteriores, a da Unidade de Tipo.” Ibid., p.165.

⁹⁹ Ibid., p.191.

¹⁰⁰ Ibid., p.259.

¹⁰¹ “Esta tendência que os grandes grupos apresentam para crescer sempre mais e divergir pelos seus caracteres, em conjunto com a contingência quase inevitável de grande extinção, explica a organização de todas as formas de vida, em grupos subordinados a outros grupos, compreendidos num número reduzido de grandes classes, que nos rodeiam actualmente e que prevaleceram ao longo dos tempos. Este grande facto do agrupamento de todos os seres orgânicos parece-me totalmente inexplicável pela teoria da criação.” Ibid., p.351.

de tempo desiguais - dado o processo de modificação demorado e dependente de várias contingências. O chamado tempo geológico, apresenta-nos os vários estratos intermediários, as diversas passagens de cada ser, reunindo passado e presente. *Por outro lado, todas as principais leis da paleontologia proclamam claramente, segundo me parece, que as espécies são o produto da geração ordinária, tendo as formas antigas sido suplantadas por formas de vida novas e aperfeiçoadas, produzidas pelas leis da variação que ainda hoje operam em nosso redor e preservadas pela selecção natural.*¹⁰² Darwin, dá-nos a conhecer a sua grande tese: a teoria da descendência modificada através da selecção natural, isto é, as ligeiras e sempre vantajosas variações de todo o individuo. Podemos desta forma retirar três conclusões fundamentais: 1) Todas as variações são boas por si só; 2) todos os órgãos e instintos são variáveis; 3) a luta pela sobrevivência conduz à preservação de cada desvio. A descendência está desta forma assegurada: formada pelo mesmo padrão no estado embrionário, as espécies assemelham-se estreitamente entre si para mais tarde divergirem. Elas descendem de um protótipo único, possuindo em comum a composição química; as vesículas germinais; a estrutura celular e as leis de crescimento e reprodução. *Para mim, está mais de acordo com o que nós sabemos sobre as leis impostas à matéria pelo criador, que a produção e a extinção dos habitantes passados e presente do mundo se devam a causas secundárias, tais como as que determinam o nascimento e a morte do individuo.*¹⁰³

METAMORFOSE DAS PLANTAS

Em, a *Metamorfose das Plantas*, Goethe assume a ideia de metamorfose, onde cada forma é formação e contemplação. Numa teia que se desdobra em passagens e anéis intermediários, concebe a folha primordial, a origem como princípio único e perfeito - numa natureza que se apresenta como cíclica e dinâmica. Esta procura incessante pelo primeiro princípio funde-se em muitos casos com questões metafísicas. *Todas as investigações morfológicas obrigam a um relançamento de temas metafísicos, quer dizer, as questões relativas à forma, à formação, à visibilidade e invisibilidade da forma, ao crescimento, nascimento e morte das formas, estão na origem de todo o nosso*

¹⁰² Ibid., p.261.

¹⁰³ Ibid., p.363.

*pensamento, no sentido da tarefa de compreender a epifania diferenciada e unificável daquilo que há enquanto há.*¹⁰⁴

Sendo difícil qualquer tipo de comparação entre Darwin e Goethe, podemos porém evidenciar a busca de ambos pelas singularidades, e pela determinação de cada coisa como um só em si e por si, com vista a uma unidade em todas elas postulada. Para ambos, uma melhor compreensão da natureza, dos seus mecanismos e sistemas, é uma forma de auto-compreensão. *A variabilidade das formas vegetais de que eu, desde há muito, seguia o processo singular, despertava em mim cada vez mais esta representação: as formas vegetais que nos envolvem não estão na origem à partida determinadas e fixadas; bem pelo contrário, foi-lhes dada, na sua perseverança genérica e específica, uma feliz mobilidade e plasticidade, a fim de que, nas tão numerosas condições que na terra agem sobre elas, pudessem adaptar-se, formar-se e transformar-se.*¹⁰⁵ A procura deste primeiro princípio encontrava-se já presente em Rousseau, que Goethe tanto admirava, como uma lei fundamental que agregaria numa unidade toda a variedade de formas existentes no reino vegetal.

Ora é precisamente em Itália, que Goethe concebe os princípios fundadores da obra. *Seguia o traço de todas as transformações tais como elas me apareciam e foi assim que, no fim da minha viagem, na Sicília, surgiu claramente aos meus olhos a identidade original de todas as partes do vegetal, que eu procurava reencontrar por todo o lado, perceber de novo em todo o lado.*¹⁰⁶ Nasce o termo *Urpflanze*¹⁰⁷ como sintoma desta procura por um modelo originário, pela planta sintomática originária de todas as configurações possíveis. *A Urpflanze é a Leuchtet Mir* (identidade de todas as partes da

¹⁰⁴ MOLDER, Maria Filomena – Introdução à Metamorfose das Plantas. In: GOETHE: Metamorfose das Plantas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1992. p.11.

¹⁰⁵ GOETHE, Johann Wolfgang Von – A Metamorfose das Plantas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1992. pp.12-13.

¹⁰⁶ Ibid., p.14.

¹⁰⁷ Numa correspondência Goethe revela o significado intrínseco do Termo *Urpflanze*: “Além disso, devo confiar-te que estou bem próximo do segredo da produção e da organização das plantas e que isso é a coisa mais simples que se pode conceber [...] A *Urpflanze* há-de tornar-se a mais maravilhosa criatura do mundo, pelo que a própria natureza me há-de invejar. Com este modelo e com a sua chave podem ainda descobrir-se plantas ao infinito, que têm que ser consequentes, quer dizer: as que, mesmo que não existam, podiam existir, e isto não são sombras e aparências pictóricas e poéticas, mas têm, inversamente, uma verdade e necessidade interiores. Pode aplicar-se esta lei a todos os restantes seres vivos” Ibid., p.24. Acerca do mesmo termo Ernst Jünger afirma: “A ciência pode apresentar e utilizar tipos – ocupar-se com formas não é a sua tarefa. Pode determinar milhares e milhares de plantas – a planta originária [*Urpflanze*] brilha numa luz invisível para ela. Não é nenhuma objecção o facto de nessa concepção, no fundo, não se poder mais do que uma simples folha, porque ela não procede da extensão, mas da profundidade do encontro” Ibid., p.13.

planta) em potência. Contudo, nesta equação existe um factor central a toda a pesquisa de Goethe, um princípio misterioso, o oculto *Mittelpunkt* – ponto central constantemente posto à prova, em que interior e exterior coincidem, em que as faculdades do ânimo e as forças do universo se procuram, e que constitui para Goethe a gênese e o alvo de todas as suas investigações, o que há de mais decisivo para determinar.¹⁰⁸

Toda a estruturação do pensamento de Goethe assenta em duas teses fundamentais, numa estreita relação entre a ciência, a poesia e a arte: *metabasis eis allo genos* (transposição a outro género) – como forma suprema de intensificação - e na referência e repetição do mesmo princípio único: *Parmis ces idées simples et fondamentales qui permettent de jeter des ponts entre les divers domaines de la pensée, l'idée du 'phénomène originel' (Urphaenomen) est probablement la plus importante. Notion d'apparence scientifique, que Goethe a crue scientifique, et dans laquelle nous voyons surtout une croyance esthétique et sentimentale, voir une notion mystique. Mais idée féconde, illuminante, et qui, faute d'être, comme Goethe l'a crue, le clef de tous les phénomènes et le secret de la vie, est du moins la clef de la pensée et de l'art goethéens.*¹⁰⁹

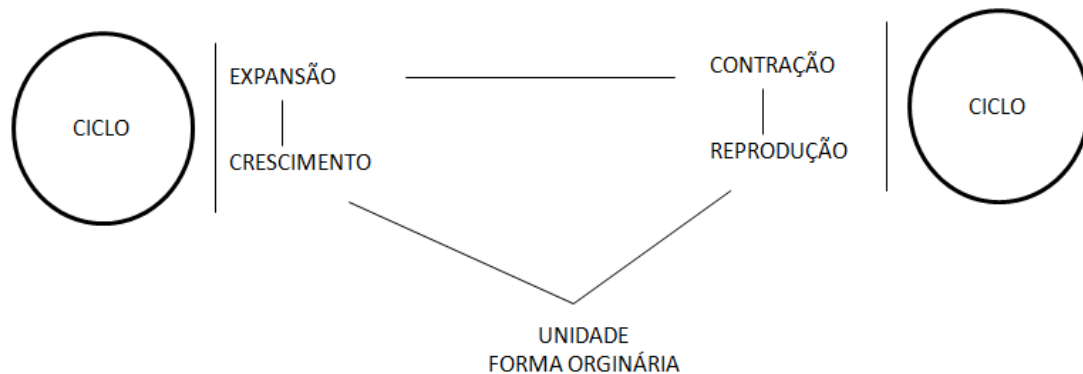
Para encontrar uma coisa, um ser (a sua essência), é necessário seguir um princípio orientador: a verdadeira realidade de uma coisa exprime-se e, ao exprimir-se, mostra-se desenvolvendo-se a si própria, quer dizer, a verdadeira realidade de uma coisa aparece – *Ars Inveniendi*, definido pelo próprio Goethe como heurística viva, do percurso/caminho que se percorre até esse 'aparecer'. Desta forma podemos definir o seguinte percurso como uma via para a reprodução do *um* no muito, através do desvelamento do primeiro princípio, dá-se a abertura à compreensão do todo: *Il ne se peut pas, (...) qu'il n'y ait pas d'ordre dans la nature; le tout est de le découvrir. (...) tout être existe pour soi, porte en soi sa raison d'être et sa loi, est parfait en soi. Tout ce que nous pouvons lui demander, c'est de nous révéler sa loi intérieure. Mais l'ensemble des êtres (...) révèle peut-être autre chose qui serait une vérité universelle; (...) une vérité vivante et*

¹⁰⁸ Ibid., p.16.

¹⁰⁹ BIANQUIS, Geneviève – Études sur Goethe. Paris : Les Belles Lettres, 1951. p.46.

*sensible, une idée (Idee).*¹¹⁰ Essa ideia é a forma originária, o modelo invisível de todas as formas e de todas as coisas. Esta ideia é o fenómeno original (*Urphaenomen*).

Atentamos ao seguinte gráfico:



Numa natureza que se apresenta como cíclica, confrontamo-nos com dois movimentos aparentemente autónomos mas que visam a unidade primordial. Num primeiro movimento de expansão, a planta ordena-se no espaço envolvente, ou seja, sofre transformações que a conduzem a um movimento de verticalidade ritmada do espaço: *sendo cada forma o anúncio, o sinal de outra, e sendo a sucessão das formas, renovando-se ciclicamente, o caminho da sua história individual em direcção à epifania mais perfeita.*¹¹¹ Encontramo-nos, portanto, no domínio do crescimento da planta, do seu desenvolvimento e relação com o espaço, bem como da sucessão ritmada de acontecimentos. Passando para o segundo ciclo, o da contracção, a planta entra numa nova fase: a da reprodução como culminar desse processo de crescimento. É precisamente nesta passagem, de um ciclo ao outro em que a planta se completa, de acordo com as suas regras pré-definidas, que se dá a unidade (forma originária). Esta unidade, a que Goethe designa *ein allgemeines wort*, é o órgão metamorfoseado. *A planta é sempre unicamente folha e tão indissolúvelmente unida ao futuro germe que não se pode pensar um sem o outro.*¹¹² A folha surge-nos como forma, como primeiro principio que se projecta em cada movimento singular. Estamos no domínio da possibilidade de ser, na qual cada folha transporta essa imagem. Por razões internas a planta é guiada à sua metamorfose, por razões externas ela sofre modificações

¹¹⁰ Ibid., p.49.

¹¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang Von – A Metamorfose das Plantas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1992. p.19.

¹¹² Ibid., p.23.

(temperatura, luz, água). É precisamente no acto único da metamorfose, acto esse que engloba todas as variações existentes, que a planta se dá. Esta abertura ao mundo, deve ser tida como qualidade intrínseca da planta, trata-se de um desabrochar, que em tudo pode ser comparado a um desabrochamento do próprio Ser – *o ser dá-se, manifesta-se, significando-se, i.e, se não aparecesse não subsistiria como ser.*¹¹³

Por este motivo é-nos possível entender a substituição que Goethe opera, trocando o termo *Gestalt* por *Bildung*. Se no primeiro a forma é fixada enquanto aparência estática exterior, no segundo a forma é designada enquanto possibilidade plástica estando implícita a sua possibilidade de ser, de transformação, é um Ser a caminho.

A metamorfose é potenciada por três modos: regular, irregular e ocasional. Regular, enquanto progressiva, movimento que acompanha verticalmente a planta até ao seu zénite e reprodução; irregular, como regressiva demonstrando o que estava oculto, momento em que a planta afrouxa e se abandona, tornando-se sem vigor e inactiva; por fim, o ocasional, referindo-se a toda e qualquer alteração/variação vinda do exterior. *A própria Natureza, através de formações regulares e consistentes e de uma maneira muito variada, revelou-nos a fertilidade que permanece oculta numa folha (...) na maior parte dos casos, a Natureza oculta-nos esta semelhança.*¹¹⁴ Tal como Heraclito (fr.123) proferiu: *a natureza gosta de se esconder.*

Com base nesta última citação de Goethe, gostaríamos de propor uma analogia à criação artística. O crescimento vertical que se dá numa planta, a sua projecção do tempo, os seus ciclos, os seus retornos a si, bem como a presença de um primeiro princípio, de um início comum a todas as coisas, em suma, um centro de onde e para onde tudo converge, mostra-nos, uma vez mais, inúmeras afinidades com o meio artístico. *É precisamente o descobrimento, de que a natureza procede segundo leis para produzir uma forma viva, que conduz à evidência da afinidade entre uma forma viva e uma forma artística; conforme as palavras de Goethe, o procedimento da natureza é o modelo de qualquer forma artística.*¹¹⁵ A natureza surge-nos como abundante em formas e metáfora perfeita da criação artística. Na transição que se dá entre Ser e aparecer, surge a obra, atento à natureza o artista deve discernir o que vê. Não se trata de uma cópia, longe disso, talvez nem mesmo de uma aproximação, mas sim de uma transposição dos ritmos naturais

¹¹³ Ibid., p.28.

¹¹⁴ Ibid., p.49.

¹¹⁵ MOLDER, Maria Filomena – Introdução à Metamorfose das Plantas. In: GOETHE. Op.cit., p.15.

para a sua obra, ou seja, o saber interpretar as ligeiras mudanças, o saber discernir as subtis camadas - *exigir ao pintor, ao desenhador, ao gravador, que utilizam o pincel, o cinzel, o buril, não como fim de se fixarem na aparência natural imediata, mas para tentarem restituir na sua própria transformação interna aquilo que se forma, apreendendo as energias do que devém, dando a ver, in actu, as transições delicadas.*¹¹⁶ Goethe influenciou profundamente o campo teórico/prático de muitos artistas, Klee e Joseph Beuys entre outros. Em *escritos sobre arte*, Paul Klee recorre inúmeras vezes a Goethe, ora de forma explícita ora de forma implícita, quer no domínio da teoria da cor, quer citando-o numa conferência onde profere a célebre frase de poeta alemão: *cria, artista, não fales*¹¹⁷ ou ainda numa metáfora recorrente relacionando o artista a um tronco de uma árvore: *gostaria de comparar esta orientação nas coisas da natureza e da vida, esta ordem com tantos braços e ramificações, às raízes de uma árvore. É daí que aflui a seiva ao artista, passando por ele e pelos seus olhos. E, assim, ele ocupa o tronco. Incitado e movido pela força daquele fluxo, encaminha os resultados da sua observação para a obra. E assim como a copa da árvore se expande no tempo e no espaço em várias direcções, o mesmo acontece com a obra.*¹¹⁸ À semelhança da planta, cujo único movimento que conhece é vertical, assim se projecta o artista no espaço envolvente como um *axis-mundi*, ele encontra-se unido aos três níveis. Se por um lado tem os pés na terra, por outro, olha o céu e absorve o mundo pelo seu olhar.¹¹⁹ O olho para Paul Klee seria desta forma a planta originária de Goethe (*Urpflanze*). *Todos os caminhos se encontram no olho e, transformados em formas a partir deste ponto de encontro, chegam à síntese do olhar exterior e da visão interior. A partir deste ponto de encontro moldam-se configurações da mão que se afastam totalmente da imagem óptica do objecto e, apesar disso, do ponto de vista da totalidade não o contradizem.*¹²⁰

¹¹⁶ Ibid., p.26.

¹¹⁷ KLEE, Paul – *Escritos sobre Arte*. Lisboa: Cotovia, 2002. p.19.

¹¹⁸ Ibid., p.20.

¹¹⁹ “Em primeiro lugar, o caminho não-óptico de um comum enraizamento terrestre que, partindo de baixo, chega até ao órgão de visão do Eu; e , em segundo, o caminho não-óptico de uma comunhão cósmica que vem de cima. União de caminhos metafísicos”. Ibid., p.48.

¹²⁰ Ibid., p.49.

Este centro, o primeiro ponto de origem, recria-se e dá vida. A arte surge-nos como manifestação de fenómenos, como uma causa supradimensional imbuída em mistério. Ao artista compete-lhe desvelar o ponto de viragem, a passagem que se dá do Caos à Ordem. Por outras palavras, há que descobrir o cinzento! *O iniciado tem a intuição do ponto vivo primordial, possui alguns átomos vivos, cinco pigmentos elementares vivos, ideais e determinantes da forma, conhece agora um pequeno lugar cinzento a partir do qual consegue dar o salto do caos para a ordem.*¹²¹

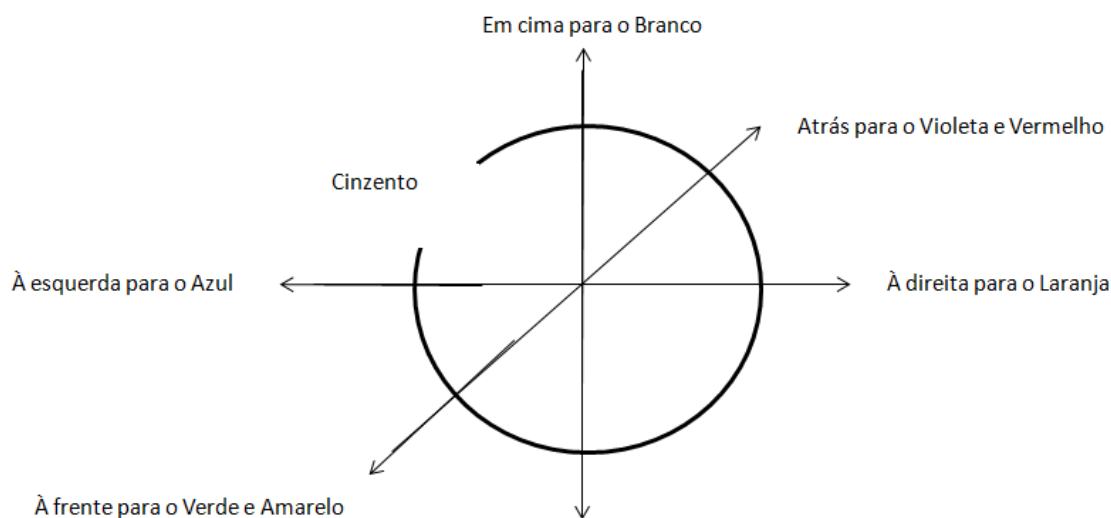


Fig.1 – Paul Klee - Escritos sobre Arte, p. 66

O cinzento surge-nos desta forma como *momento cosmogénico*, a sua fixação no caos confere-lhe um carácter concêntrico, dele tudo irradia, dele irradia a ordem.

A busca pelo primeiro princípio é incontornável, uma vez descoberto surge um número infundável de combinações, tal como Goethe disse a propósito das plantas, uma vez desvelado o mistério podemos produzir na nossa imaginação variações sem fim de novos organismos, basta que estes contenham em si os requisitos necessários. Os elos de comunicação entre estas teorias são vastos, partindo de um pequeno ponto cria-se ou recria-se uma teia de conexões ilimitadas com vista ao Todo. A arte diviniza o homem.

¹²¹ Ibid., p.64.

A BUSCA PELO PRIMEIRO PRINCÍPIO NO EXTREMO ORIENTE

Propomo-nos uma breve passagem pelo Oriente, como forma de melhor compreender as origens e confluências que ocorreram ao longo de milénios da sua existência espiritual. É indissociável pensar o Budismo sem o Xintoísmo, ou o Confucionismo sem o Taoísmo, pois os primeiros são consequência dos segundos. Devido ao mapeamento da região, às constantes disputas territoriais, à sua forte predominância imperial, denota-se nesta zona do mundo uma acuidade, quer a níveis científicos, quer espirituais, inigualável.

Começamos pelo Japão de matriz Xintoísta e posteriormente Budista. Perceber a implantação do budismo no Japão, pressupõe a compreensão dos países que o circundam – Coreia e China, revelam-se essenciais neste processo. No Japão ancestral, subdividido em tribos cada qual com o seu chefe (por norma uma mulher - influência chinesa), surgem os primeiros mitos, essencialmente transmitidos por via oral graças aos *Katari-be* (recitadores), que percorriam longas distâncias, e marcavam a sua presença em todos os festivais. O xintoísmo nasce lentamente. A natureza sempre presente manifesta-se no seu vigor e em cada traço desta religião. Os *kami*¹²² (as forças da natureza, as altas montanhas, as árvores e os rios) são o primeiro princípio, seres colocados no alto e regentes do mundo terreno. Porém, não pensemos estas entidades como isentas de defeitos ou com uma aparência diversa da nossa. Elas apresentam-se-nos como humanos, possuídos de bem e de mal. Detentores de duas almas - *Nigi-mi-tama* (alma doce) e *Ara-mi-tama* (alma violenta) -, os *Kami* reagem consoante o momento: não possuindo qualquer tipo de omnisciência recorrem à adivinhação para prever o futuro. Não estando de qualquer forma circunscritos a um local ou corpo, a sua alma pode transmigrar manifestando-se em qualquer objecto ou coisa. Num processo longo de evolução, os *Kami* são divididos em dois níveis: terrestre (*Kuri Tsu Kami*) ou celestial (*Ama Tsu Kami*), sendo os primeiros em maior número e habitando as ilhas do Japão. Os dois níveis encontram-se unidos por uma ponte (*Ama No Hashidate*), que

¹²² “Todo o objecto cuja idade, forma ou dimensões saíssem do normal, como rochedos, árvores seculares, etc., era venerado como um *Kami*. Mesmo no Japão moderno vemos não só grandes templos e capelas xintoístas com o *Torü*, a porta típica, diante do santuário, mas ainda, nas florestas, nas montanhas, o viajante pode encontrar santuários muito pequenos (*hokorai*), dedicados a um *Kami* local ou a uma grande pedra, ou a uma árvore muito velha”. In: GUIRAND, Félix – História das Mitologias Vol. II. Lisboa: Edições 70. 2006, p. 348.

permite a transição entre ambos, para além da ponte existem outras duas entradas no subsolo: uma entrada em declive que começa na província de *Izumo* e uma segunda à beira-mar, abismo sem fundo onde são reunidos todos os pecados e manchas. Da criação destes três níveis formam-se as primeiras três divindades, por geração espontânea, e que de seguida se recolhem escondendo-se do mundo. Deste acto nasce a segunda geração: *em seguida, quando a terra, jovem e semelhante a um óleo flutuante, se movia como uma medusa, de uma coisa que surgiu, tal como um rebento de cana, nasceram duas divindades que, também elas, se esconderam.*¹²³ Desta forma surgem as principais divindades até que, ao atingir a sétima geração, nasce o último casal: *Izanagi* e *Izanami*, fundamentais na mitologia japonesa. Com eles surge o primeiro movimento unificador da terra: no alto da ponte que une os dois níveis, agitaram com uma lança as águas do mar, ao levantar a lança, das pequenas gotas que continuaram a pingar nasceram as diversas ilhas do Japão. Descendo sobre a ilha de *Onokoro*, os deuses fixaram-se na Terra. Fruto da sua união dão à luz outras divindades: Deus do Vento, da Montanha¹²⁴, da Árvore, entre outros, sendo o último a nascer o Fogo, que provoca queimaduras graves na sua mãe, *Izanami*, que morre. *Furioso contra este filho que tinha causado a morte da Deusa, Izanagi agarrou a sua espada e cortou a cabeça ao recém-nascido. Das gotas de sangue que, escorrendo pela lama, caíram ao solo, nasceram oito deuses diferentes e, das diferentes partes do corpo do cadáver, oito outras divindades simbolizando as diferentes montanhas.*¹²⁵ Desesperado, *Izanagi* desce aos Infernos para ver a deusa mas, não cumprindo a promessa de esperar à entrada, penetra no interior na caverna deparando-se com o corpo da deusa em decomposição e em seu redor todos os

¹²³ Ibid, p.338.

¹²⁴ O Deus da montanha, aquele que se revela como unificador, é *O-Yama-Tsu-Mi* nascido do Fogo. Devemos salientar que a montanha possui, uma árvore genealógica, se é que podemos falar nestes termos, que acompanha os seus diferentes estratos, aos quais correspondem divindades. Num país predominantemente vulcânico não é de espantar. O antigo vulcão *Fuji-No-Yama* é o mais venerado, e o acesso ao cume por parte de mulheres foi durante muitos anos interdito. *“O segundo deus foi Naka-Yama-Tsu-Mi, ou seja, o Deus das colinas montanhosas; o terceiro foi Há-Yama-Tsu-Mi, o Deus das colinas do sopé da Montanha; o quarto, Masaka-Yama-Tsu-Mi, o Deus da colina abrupta; o quinto, por fim, é Shigi-Yama-Tsu-Mi, o Deus do Pé da montanha. Nos Kojiki são mencionados o Deus das Colinas das montanhas, Saka-No-Mi-Wo-No-Kami, e um casal de deuses dos Minerais da montanha, Kama-Yama-Kiko e Kana-Yama-Hime”.* Ibid., p.355.

Mas este carácter primeiro não se dá apenas na relação com a montanha, como não poderia deixar de ser, os japoneses atentam de igual forma aos frutos que a montanha dá. Também as pedras e os rochedos possuem divindades próprias. *“Existia um grande Deus da rocha, Oiwa Daimyoin, e, no templo Izuchi, adoravam-se as pedras. Muitas divindades xintoístas têm pedras como Shintai. Refira-se ainda a pedra que, segundo a lenda, a imperatriz Jingo traz sobre o ventre para adiar o parto enquanto comandava a expedição militar contra a Coreia; esta pedra é venerada e diz-se que ajuda as mulheres no parto.”* Ibid.,p.359.

¹²⁵ Ibid., p.339.

espíritos do subsolo. Furiosa pelo incumprimento da promessa, a deusa juntamente com outras divindades, persegue-o até à saída, e *Izanagi* foge colocando um enorme rochedo vedando a passagem. Desta forma ele encerra o subsolo para sempre sendo impossível através daquele momento a intromissão neste reino dos mortos. Como forma de se purificar, *Izanagi*, banha-se no rio - ao lavar o olho direito cria *Tsukiyomi* (deusa da lua); ao lavar o olho esquerdo nasce *Amaterasu* (deusa do Sol) e, por fim, lavando o nariz origina o deus das planícies e do mar *Susanoo*. Está composta a tríade xintoísta. Fruto da relação incestuosa de *Amaterasu* e *Susanoo*, nascem oito filhos, *é interessante notar que na época histórica os oito filhos de Amaterasu e Susanoo foram venerados como os oito 'príncipes' e considerados antepassados: o mais velho como antepassado dos imperadores, os outros das grandes famílias.*¹²⁶

O acontecimento mais marcante surge com a fuga da deusa *Amaterasu*, após um desentendimento com *Susanoo* que fez cair do telhado um cavalo morto, é o seu confinamento à gruta rochosa do Céu, originando o desaparecimento do sol e a passagem ao Caos. O mundo sucumbe, não existe qualquer barreira entre os diversos níveis de existência, os espíritos revoltam-se e instaura-se o caos primordial. A intervenção dos restantes deuses é irrelevante face à dimensão do problema em mãos pois torna-se imperativo retirar *Amaterasu* da gruta onde se encontra. Surge *Uzume*, hábil na dança, que executa de forma ruidosa, ritmada e eufórica, provocando um forte alarido de entusiasmo nos deuses que, rindo de forma expressiva, vencem pela curiosidade *Amaterasu*. Ouvindo o ruído, ela atreve-se a espreitar, sendo imediatamente puxada para o exterior.

Uma vez mais, o mito comporta uma matriz agrícola de fertilidade: a retirada da deusa após as festas primícias e a dança obscena de *Uzume* impele-nos a pensar nos rituais orgiásticos de fecundação, culminando em festa, ritmo e risos como renascimento e novo começo. Um novo tempo restabelece a Ordem (de novo, a passagem do Caos à Ordem é determinada pela passagem das Trevas à Luz), o sol ocupa, como sempre, o lugar de destaque enquanto unificador, vigoroso e regente. Estes atributos estarão

¹²⁶ Ibid., p.342.

presentes em toda a história imperial do Japão, tendo *Amaterasu*¹²⁷ como divindade máxima.

É precisamente esta deusa quem envia à Terra *Ninigi* (seu neto), com o intuito de governar o reino terrestre – *Deu-lhe a espada de Kusanagi que Susanoo tinha encontrado na cauda da serpente com oito cabeças, as jóias celestes e o espelho que servira para a fazer sair da gruta; e por companhia concedeu-lhe diversas divindades, entre as quais a deusa Ama-no-Uzume. Entregando o espelho a Ninigi, a avó Amaterasu disse-lhe: ‘Adora este espelho como as nossas almas, adora-o como tu nos adoras’. As jóias, a espada e o espelho são agora as três insígnias do poder imperial.*¹²⁸

O xintoísmo perdura longos anos como religião oficial e como suporte da família real. Porém, em 552 d.C. dá-se o inesperado: o Budismo, vindo da China, afirma-se e abre caminho para o Japão através da Coreia. Nesse ano, *o reino coreano de Paikché enviou ao imperador do Japão uma estátua do Buda em bronze dourado, bem como volumes de sutras budistas. O imperador não se converteu mas autorizou a grande família Soga a adoptar a nova religião. Depois de violentas lutas entre budistas e as velhas famílias nacionalistas, a nova religião foi declarada religião de Estado em 592 pelo príncipe regente Shotoku.*¹²⁹

O budismo instaura-se e com ele vem uma nova estrutura divina, contudo, em vez de acontecer uma separação, o monge *Kobo Daishi*, procura a fusão criando o *Ryobu Xinto* (Xintoísmo de duas faces), conduzindo a uma correspondência entre divindades xintoístas e budistas. Desta forma *Amaterasu* torna-se uma manifestação temporal de *Vairoçana* que ocupa o centro do mundo espiritual. Representado por um *mandara*, reúne em si ambos os mundos: o mundo das ideias (*Kongokai*) e o mundo das formas (*Taizokai*).

Ainda hoje o Japão convive com ambas as religiões, sendo as percentagens de crentes muito similares. Não esquecendo as suas origens, o Japão trouxe-as até aos nossos dias, através dos seus cultos populares e dos seus santuários dispersos em vastas montanhas.

¹²⁷ Amaterasu domina a mitologia japonesa sendo vista como divindade máxima e antepassada da família imperial. O seu templo, na província de Ise, conserva ainda hoje o espelho octogonal sagrado, o *shintai* da deusa, ou seja, o seu atributo máximo através do qual se revela e se faz presente.

¹²⁸ Ibid., pp.346-347.

¹²⁹ Ibid., p.363.

Como iremos ver de seguida, o mesmo não acontece na China, onde o Taoísmo foi substituído pelo Confucionismo de modo drástico. Numa China que vê na alquimia a forma de superação máxima, enaltecendo a procura pelo elixir da imortalidade, descobrimos um outro universo, profundamente místico e imbuído num primeiro princípio – *Tao*¹³⁰ – para o qual tudo converge.

O primeiro princípio encontra-se em todas as vias, ele recria-se em cada movimento cósmico e humano. A sua génese é plasmada nas diversas áreas e aqueles que por ela se regem dedicam-se às mais variadas artes e técnicas. *Os caminhos para esse domínio do tempo são múltiplos. Para o místico, a união com o Tau encontra-se no termo de exercícios espirituais e fisiológicos: meditação ataráxica que leva ao êxtase, práticas da respiração, ginástica e dietética, alquimia operatória e espiritual, artes da caligrafia e da pintura.*¹³¹ Esta nova via dá-nos a conhecer um dos caminhos mais belos, através de um ‘simples’ paradoxo: *toda a gente conhece o Tau (a Via) e contudo ninguém o conhece. Aquilo pelo qual tudo é, tal e qual, espontaneamente, sempre ultrapassará o entendimento humano.*¹³² O Tao é indefinível, traduzido como via, ele encaminha mas não conduz, a sua manifestação está presente em todas as transformações do Universo, em cada ser vivente, projectando-se desta forma *Ad Infinitum*, num movimento cíclico, precede tudo o que existe (matriz) e contém em si o estado difuso, potencial e indiferenciado de todas as coisas. *Esta barafunda (hundun) é constituída por energias em estado de mistura: são os sopros (qi) ainda não diferenciados que, aquando da Criação, se separaram para formar as ‘dez mil coisas’. A matriz original e eterna está, contudo, sujeita à acção espontânea e cíclica do Tau. Chegada à maturidade, abre-se, libertando as energias nelas contidas, que se escapam e se separam. Os sopros leves e transparentes sobem para formar o Céu; os sopros pesados e opacos descem para se transformar na Terra. Uma vez estabelecida esta polaridade, as suas energias diferenciadas atam-se e unem-se no centro, e este torna-se uma terceira modalidade.*

¹³⁰ Para o ocultismo, a Natureza é representada por um círculo dividido em dois por um diâmetro horizontal: “A Natureza é, portanto, feminina, e até certo ponto objectiva e tangível; e o Princípio espiritual que a fecunda permanece oculto. Acrescentando uma linha perpendicular ao diâmetro horizontal, formou-se o Tao”. In: BLAVATSKY, H. P. – Op.cit., p.114.

¹³¹ DELUMEAU, Jean – As Grandes Religiões do Mundo. Lisboa: Editorial Presença. 2002, p.507.

¹³² Ibid., p.510. O paradoxo contido na natureza do Tao é o mesmo que Heidegger afirma face à proximidade e distância do Ser. Talvez, a melhor imagem do que o Ser é nos seja dada pelo próprio Taoísmo: “La Voie ne fait rien et peut tout” LAO-TSEU – Les Deux Arbres de la Voie: Le Livre de Lao-Tseu. Paris: Les Belles Lettres. 2018, (37) [p.149].

Dessas três modalidades nascem as entidades compósitas, os 'dez mil seres'.¹³³ A Criação, fruto de sequências rítmicas, ocupa um lugar de destaque no Taoísmo, que vê o Sol e a Lua como fruto da dualidade complementar que atravessa todo o longo processo – *Yin* (a sombra, o duplo e negativo) e o *Yang* (a luz, o primeiro e positivo) unem-se num só, sempre pela mesma ordem de acontecimentos, a passagem do *Yin* ao *Yang*, rege todos os ciclos de nascimento/morte; dia/noite e estações. Um dos primeiros princípios que o Taoísmo nos sugere é precisamente a alternância, quando o primeiro atinge o seu apogeu transmuta-se no segundo, tudo visa o Uno, não existe qualquer separação entre modalidades de energias cósmicas em constante mutação, como é o caso do Céu e da Terra, ou de qualquer outro agente. Da união de ambos os desígnios (*Yin* e *Yang*) nasce a estrela polar que se prolonga na constelação de Ursa Maior, tida como agente do destino. A união destes três reflecte-se nos cinco planetas: Vénus; Júpiter; Mercúrio; Marte e Saturno, cada qual com os seus correspondentes/agentes (*Wuxing*): Água – Fogo – Madeira – Metal – Terra.

As cinco fases do ciclo encontram-se representadas da seguinte forma:

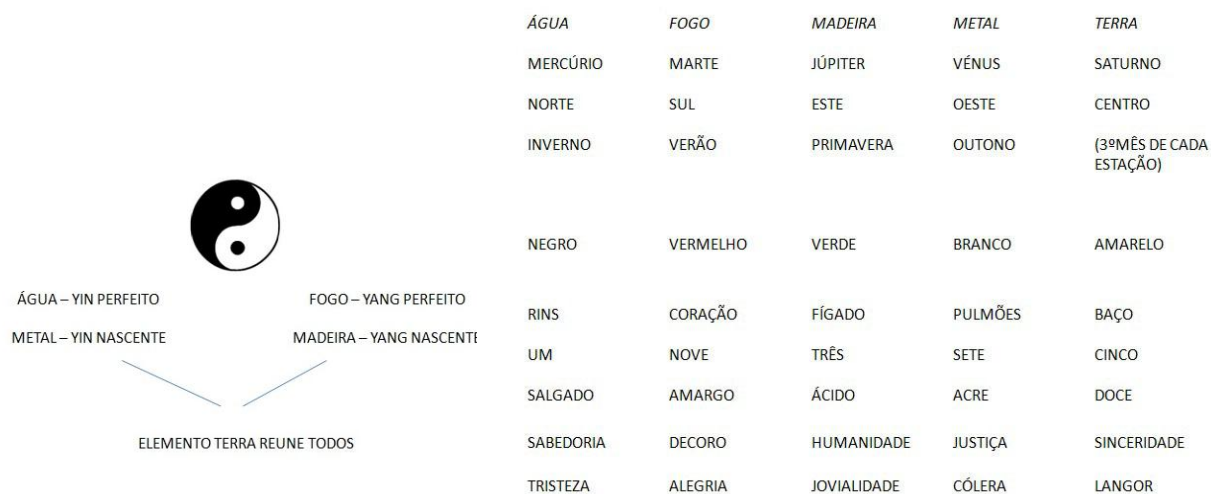


Fig.2 – DELUMEAU, Jean – As Grandes Religiões do Mundo. p.512.

Esta concepção de valores alquímicos¹³⁴, de planetas regentes e correspondentes, eleva o taoísmo a uma ordem equilibrada e justa nos seus diversos componentes. Uma vez

¹³³ Ibid., p.511.

¹³⁴ “A alquimia espiritualiza-se e torna-se mística, o que obriga o ser humano a determinar melhor a função do mental no seu universo interior. O *Shen*, a divindade, o elemento transcendente em nós mesmos e que reside no coração (fogo e luz do corpo) é identificado com o Yi, o pensamento, o sentido, a intenção e, sobretudo, a imaginação. O Taoísmo atribui agora um valor central ao imaginário: foi pela

mais encontramos uma tríade: *Yi, Yang e Centro* – convergindo sob o nome de *Taiyi*, o grande *Um* que reside na estrela polar. Do grande Deus central emana a crença nos cinco pontos cardeais, assinalados por alqueiras de arroz com escritos sagrados representando os arquétipos cósmicos.

É de suma importância assinalar o papel que a escrita tem no taoísmo. Como acabámos de ver, os vasos sagrados escritos encontram-se já presentes na Criação do Mundo, a palavra não é dita mas escrita, o *Um Supremo* manifesta-se por caracteres. Aos deuses vindouros cabe-lhes copiar os caracteres inscritos e torná-los em escrituras iniciáticas. Numa China extremamente rural e onde a taxa de analfabetismo é elevada, o taoísta deve saber recitar todas as passagens do livro sagrado, *Daode Jing*, bem como inúmeras outras escrituras. A mensagem é transmitida e cultivada por via da escrita, isto assinala uma das características particulares que o Taoísmo nos oferece.¹³⁵

Outro aspecto importante, que guiou a primeira forma de Taoísmo, foi o Xamanismo,¹³⁶ tendo sido fulcral para a aceitação e interiorização da religião em muitas zonas afastadas e remotas da China. *Os elementos-chave do xamanismo – técnicas do transe, viagens do espírito, visita às regiões do além, chamada das almas, auxílios espirituais, deuses das plantas e dos animais, mestres espirituais – vão encontrar-se no taoísmo, mas com uma notável diferença: o taoísta viaja sobretudo no interior de si mesmo, no seu país íntimo, deixando aos xamãs ‘vulgares’ a prática exterior, os diagnósticos e os exorcismos.*¹³⁷ Com o passar dos anos o Taoísmo tenta distanciar-se do Xamanismo, alegando o seu culto ordinário, acompanhado de sacrifícios e de espíritos. Não obstante a separação, muitos dos princípios mantiveram-se no Taoísmo: a noção de Caos primordial; a

inspiração extática que se cumpriu a criação a partir do caos primordial. Esta valorização do caos e da imaginação não apenas corta com o confucionismo, mas também com o budismo”. Ibid., p.521.

¹³⁵ “O Taoísmo surge pois, desde o seu início, como uma religião de salvação individual, centrada na procura da Longa Vida, quer dizer, da imortalidade, pois aquele que segue o ritmo dos ciclos cósmicos renova-se como a natureza. O Taoísmo era praticado à margem do culto público dos principados e das cidades, e os seus adeptos ou iniciados pertenciam a todas as camadas da sociedade”. Ibid., p.518.

¹³⁶ Passagem de *Zhuang Zi* sobre o poder dos Xamãs: “Nas longínquas montanhas de *Gushi* habitam seres divinos. A sua pele é fresca como a neve coberta de geada e são delicados e discretos como virgens. Não comem cereais, mas aspiram o vento e bebem o orvalho. Sobem às nuvens e aos sopros, cavalgam dragões voadores para ir recrear-se nas regiões para além dos quatro mares nos confins do mundo. Pela concentração do seu espírito, podem proteger o mundo da peste e fazer as colheitas amadurecer... Que seres! De que poder dispõem! Acabaram as dez mil coisas para as reunirem numa só unidade. Por mais que os homens lhes roguem que venham pôr ordem no mundo, porque haveriam eles de se fatigar com os assuntos cá de baixo?... Que seres! Nada os pode ferir. Venha um dilúvio com águas até ao Céu e eles não perecerão; venham canículas de derreter as pedras e de queimar as montanhas, e eles nem sequer sentirão calor”. Ibid., p.519.

¹³⁷ Ibid., p.518.

Criação espontânea do Universo e a dinâmica do Eterno Retorno, como movimento próprio do *Tao*. O Homem tido como apenas um ser de energias complexas não possui por si só um papel preponderante, a natureza como Mãe e espelho da nossa Existência instaura a tão amada lei taoista das ressonâncias (*Ganying*) – a cada parte do nosso organismo corresponde um elemento da Natureza, criando desta forma um amplo sistema de correspondências entre partes integrantes do mesmo Um. Só nesta lógica de dualidade, complementaridade e ressonância, se pode conceber o Homem como fruto de duas existências. Uma primeira existência intra-uterina (céu anterior) corresponde aos nove meses de gravidez nos quais o embrião se transforma nove vezes, progredindo do invisível ao visível, percorrendo o ciclo unificador entre Yin e Yang até se tornar num ser completo. Desta forma, ao nascer, a criança é tida no apogeu da sua existência, iniciando desta forma a sua caminhada para a morte.

A noção de Tempo é determinante para o Taoismo. Esta separação/corte, que não podemos denominar desta forma, visto não existirem cortes no Taoismo mas sim sucessões de acontecimentos, torna o tempo o agente principal de cada acto, a sua duração, o seu apogeu e declínio anunciam outro momento e por si outro Tempo. Não existe um Tempo unificador existem vários tempos, por vezes associados a falhas mas estando sempre latente a nova possibilidade *de*. A linha temporal é infinita. *Os taoistas observaram igualmente anomalias na organização do universo: os eclipses, os cometas, as calamidades naturais, são momentos de transição em que a natureza parece não saber o que querer, em que o retorno parece ter dificuldades em passar de uma fase para outra. Essas anomalias, encontravam-nas eles também no aparecimento episódico de seres para além da norma (andróginos, bicéfalos), assim como em estados de consciência especiais. Cuidadosamente inventariados, todos estes acidentes deram lugar a uma teoria original, dita dos 'períodos ocultos' (Danjia), mostrando que em certos momentos do ciclo há junções extraordinárias que criam como que uma falha no curso do tempo. Através dessas falhas pode passar-se de um ciclo para outro, chegar a um outro espaço-tempo e, sobretudo, passar do nosso tempo habitual, que progride para a morte, para outro universo, o do caos e da regeneração. É essa precisamente a arte dos alquimistas.*¹³⁸

¹³⁸ Ibid., p.524.

O universo Taoista é a fonte de muitas religiões, entre elas, o Confucionismo e o Budismo. O primeiro adoptou a sua escolástica e o segundo a sua pregação e as categorias fundamentais do seu pensamento. *Depois de ter conservado uma certa influência na Corte durante o primeiro século da época imperial, o taoísmo torna-se vítima do absolutismo do imperador Wu, que estabelece o confucionismo como ideologia do Estado.*¹³⁹

A clivagem ainda hoje permanece na China; se por um lado o Confucionismo é um dado adquirido na administração do Estado, o Taoísmo, embora proibido e alvo de sanções, continua a ser a religião de grande parte do povo chinês.

Tendo em vista esta clivagem, iremos desbravar um pouco da mitologia chinesa que possui características únicas. Num misto entre Taoísmo, Budismo e Confucionismo, surge a mitologia inicialmente ligada ao teatro e ao romance. *O confucionismo foi desde sempre, até aos primeiros anos da República chinesa, a religião oficial; todos os anos, na Primavera e no Outono, o imperador, seguido dos cortesãos, oferecia um sacrifício ao Céu, ao Sol, à Lua, ao Solo, ao deus da Guerra, a Confúcio e aos antepassados, em cada um dos respectivos templos.*¹⁴⁰

Se o Budismo penetra na mitologia chinesa sem alterações profundas, existindo quase sempre um sistema de paralelismo, por sua vez o Taoísmo sofreu profundas alterações na sua matriz, a própria personalidade de *Lao-Tsé*, o seu fundador, foi modificada. *O verdadeiro fundador do taoísmo actual, que denominaremos Taoísmo popular, foi um homem chamado Tchang Tao-Ling, que viveu no século II da nossa era e que foi deificado no século VIII. Tendo tido diversas revelações, conseguiu, ao que parece, fazer a poção da imortalidade; combateu os Reis-demónios, que venceu graças aos poderes mágicos e aos seus talismãs, e por fim, após muitas aventuras, ascendeu ao céu montado num dragão negro, acompanhado da mulher e de dois discípulos, não sem antes ter transmitido os seus conhecimentos ao filho.*¹⁴¹ A desmitificação do Taoísmo, o seu desenraizamento completo, conduz a uma mitologia de ‘Estado’. O panteão chinês, construído à imagem da organização terrestre, é fragmentado em pequenos ministérios, cada Deus possui o seu compartimento e encontra-se interligado a outros por um complexo sistema de hierarquias, no final de cada ano deve apresentar relatórios

¹³⁹ Ibid., p.507.

¹⁴⁰ GUIRAND, Félix - História das Mitologias Vol II. (...), p.297.

¹⁴¹ Ibid., p.298.

detalhados de todos os acontecimentos e submeter-se ao exame final de *Augusto Jade* que ditará a sua permanência no cargo, os deuses podem ser destituídos, não existindo qualquer pressuposto de intemporalidade. Outro factor a ter em conta é o da não-origem divina, os deuses são homens tornados heróis pelos seus feitos terrenos. O único que escapa a este veredicto é *Augusto Jade*, pai do céu, criador da raça humana moldada em argila e deixada secar ao Sol.

A mitologia chinesa é o espelho do Confucionismo, o abandono do Céu como entidade máxima, diferenciadora e respeitada, constitui uma das maiores separações da história. Um céu à nossa imagem e semelhança, composto por homens como nós, regido por leis em tudo iguais às dos homens, sem qualquer preocupação metafísica ou sobrenatural. Um céu que é terra e uma terra que é céu.

As considerações dizem respeito sobretudo aos deveres do homem neste mundo, o grande lema: *não faças ao teu próximo o que não queres que te façam* – *Chui*, está na base do Confucionismo. Os princípios seguem-se e devem ser aplicados em cada acção:

TCHONG – INTEGRIDADE, FIDELIDADE, LEALDADE
SIN – HONRA, SINCERIDADE, HONESTIDADE, RESPEITO PELA PALAVRA E PELOS COMPROMISSOS
HIAO – PIEDADE FILIAL, RESPEITO PELOS PAIS, DEVER DOS FILHOS PARA COM ESTES NA VIDA E NA MORTE
T'I – RESPEITO PELOS MAIS VELHOS, PELA POSIÇÃO SUPERIOR (EXCEPTO SE AO AGIR SE COMETA UM ACTO IMORAL)
LUEN – COMPOSTO PELAS CINCO RELAÇÕES PRINCIPAIS DE RESPEITO: PAIS E FILHOS; SOBERANO E SÚBDITO; MARIDO E MULHER; IRMÃO MAIS VELHO E IRMÃO MAIS NOVO E AMIGOS
JEN – VIRTUDE PERFEITA: O BEM
SIEN – HOMEM NOBRE
TÖ – MORALIDADE INTERIOR, PODER DE INFLUENCIAR OUTROS
TCHE – SABEDORIA, CONHECIMENTO E INTELIGÊNCIA : SABEDORIA ADQUIRIDA PELOS ESTUDOS DAS DOUTRINAS: TAO
TAO – CAMINHO. PARA OS TAOISTAS, TAO QUER DIZER O CAMINHO DA NATUREZA, DO CÉU, ENQUANTO QUE PARA OS CONFUCIONISTAS SIMBOLIZA O COMPORTAMENTO DO HOMEM NA FAMÍLIA, NA SOCIEDADE E NO ESTADO.
YI – EQUIDADE, MORAL SOCIAL, JUSTIÇA
LI – RITOS RELIGIOSOS, CERIMÓNIAS (CÓDIGO DE REGRAS DE CONDUTA)
WEN – CULTURA, CIVILIZAÇÃO, ARTES E CIÊNCIA (PROPORÇÃO HARMONIOSA ENTRE AS ARTES SUPERFICIAIS E A NATUREZA ESSENCIAL E SIMPLES DO HOMEM) ARTES QUE VISAM PAZ INTERIOR: PINTURA, MÚSICA E MANEJO DO ARCO
WU – ARTE DA GUERRA
YONG – CORAGEM, VALOR INDIVIDUAL

Nos princípios, acima enunciados, pelos quais o Confucionismo se rege, o Homem é o centro da questão, tudo remete para este e para o seu papel no mundo envolvente; seguindo esta doutrina o Homem só poderia ser nobre e bom. *Confúcio, bem como Mo Ti, interessava-se pela mesma questão: a situação do homem na sociedade. Os adeptos do Taoismo ocupavam-se pelo contrário, com a situação do homem no Universo. A este*

*último grupo vieram juntar-se, em épocas diferentes, entre outros, anarquistas, panteístas, hedonistas, niilistas, agnósticos e místicos.*¹⁴²

O Taoísmo cultiva o seu credo nas camadas mais pobres e mundanas, permanecendo fora do ‘sistema’. Por contestação, o Taoísmo renuncia a qualquer dependência financeira, ou de favor, pelo que os seus praticantes vivem à margem da sociedade, recusando o papel unificador conferido ao Estado. Para o Taoísmo, o estado é um instrumento de manipulação e de destruição da qualidade humana de cada um. *Os taoístas negam também totalmente a noção de providência e, ao mesmo tempo, a de recompensa e de castigo. Colocam, em seu lugar, uma submissão fatalista ao destino.*¹⁴³ Fortemente devoto à natureza, à fusão do Homem com esta, o Taoísmo influenciou sobretudo poetas, artistas e sábios. Quanto aos taoístas, regidos pela magia, adivinhação, alquimia e pela busca do elixir da imortalidade, eles subsistem e resistem.

A PEDRA COMO UM VIR À PRESENÇA

Τὸ ὄν λέγεται πολλαχῶς

O ser diz-se de várias maneiras

Aristóteles

*Nós chegámos demasiado tarde para os deuses
e cedo de mais para o Ser.*

O homem é um poema que o Ser começou.

Heidegger

Aristóteles tinha razão quando expressou que o ser se diz de várias maneiras. Contudo, não se trata, na abordagem que aqui faremos, de elucidar as determinações categoriais do ente que levaram Aristóteles a tal afirmação. O que, para Heidegger, se torna evidente é que a múltipla enunciabilidade do ser há-de ser pensada na unidade dos seus significados. O propósito da indagação pelo *sentido do ser* é o de determinar a própria

¹⁴² LESLIE, Daniel – Filósofos de todos os tempos: Confúcio. Lisboa: Editorial Estúdios Cor. 1973, p. 57.

¹⁴³ Ibid., pp. 61-62.

condição de possibilidade dessa unidade que a metafísica apresentou como ontoteologia. Mas a própria metafísica acaba na proclamação da morte do Deus dos filósofos, por Nietzsche. Logo, instala-se a urgência da indagação pelo *sentido do ser* no qual está em causa a possibilidade do sentido da sua enunciabilidade.

A Ontologia fundamental é um trabalho genealógico que só pode ser levado a cabo a partir do que nos é acessível, isto é, o ente nas suas formas de ser. E este trabalho só pode partir da análise do ente que tem uma relação privilegiada com o ser, o único que dispõe de um meio que o diz, a linguagem. Ora este dizer não pode ser um vazio, nem pode ser apenas a expressão lógica da atribuição num juízo, a cópula “é”. O ser não só não é um atributo, como é o que há de mais único. Ao contrário dos entes, ele *não pode ser comparado com mais nada. Em relação a ele, o Outro é apenas o Nada.*¹⁴⁴ O Não-Ser. Mas quando afirmamos que o Outro do ser é Não-Ser essa relação mostra uma unidade. O próprio poder dizer o ente enquanto tal, ou seja, o ser do ente, releva de antemão que se tem já uma pré-compreensão do Ser.

A indagação pelo *sentido do ser* (ou verdade do ser) é em Heidegger o trabalho de uma vida que se inicia com *Ser e Tempo*, em 1927, e que já pressupõe o confronto com a Metafísica não só naquilo que esta deixou por pensar, bem como no modo como pensou – a Metafísica pensou o ser como fundamento de todos os entes, tornando-se numa ontoteologia. Há que determinar, desde a origem do pensamento o que permitiu que se instalasse o dogma do *ser* como a noção mais geral e vazia, e portanto indefinível, mas patente.

Exige-se, portanto, a *des-construção* crítica da Metafísica com vista à sua *con-strução*. Exige-se um debate com as suas origens para o estabelecimento autêntico do *fundamento da plural enunciabilidade do ser e pelo como, pela temporalidade desse fundamento*¹⁴⁵ e para a compreensão do desvio que se operou e que determinou, aquilo a que Heidegger chama o esquecimento do Ser: *retour historique sur la tradition – ce qui ne signifie pas une négation de la tradition ni une condamnation frappant celle-ci de nullité, mais au contraire, appropriation positive de cette tradition.*¹⁴⁶

¹⁴⁴ HEIDEGGER, Martin – Introdução à Metafísica. Lisboa : Instituto Piaget. 1997, p.89.

¹⁴⁵ PÖGGELER, Otto – A via do pensamento de Martin Heidegger. Lisboa : Instituto Piaget. 2001, p. 162.

¹⁴⁶ FRANCE-LANORD, Hadrien – Heidegger Aristote et Platon : dialogue à trois voix. Paris : Les Éditions du CERF. 2011, p.38.

Assim, a ontologia heideggeriana confronta as origens do pensamento ocidental para voltar a originar o modo de *dizer* (pensar) o ser. A “etimologização”¹⁴⁷ do grego e da língua alemã, só podem ser modos de apreensão do pensado na origem pelo confronto que já comporta toda a história do pensado. A *des-construção* da Metafísica com vista à sua superação é a leitura de um palimpsesto: a história da metafísica enquanto percurso da ocultação do Ser, traçado na alvorada da sua revelação. O Ser destinou-se como ocultação o que determinou a via do pensamento ocidental centrada na primazia do ente. Heidegger retoma Anaximandro, Parménides e Heraclito, aqueles que, na aurora da história do nosso pensamento, tentaram de forma penetrante vencer o que Heraclito expressou no seu aforismo (fragmento 123): *Φυσις χρύπτεσθαι φιλεί* comumente traduzido por “a verdadeira constituição das coisas gosta de ocultar-se”.¹⁴⁸

O retorno às origens pré-socráticas da filosofia grega foi também o caminho traçado por Nietzsche na instauração do sentido da terra, libertando a filosofia do dogmatismo de um além, de um *meta* como transposição dos mais secretos desejos de segurança e valores de dominação de uma ética platónico-cristã, que encontrou nos transcendentais Ser, Bom, e Verdade um porto seguro. O retorno ao indivíduo enquanto singularidade vital e à autenticidade do *ser próprio* estão presentes na filosofia de Nietzsche da qual Heidegger é devedor¹⁴⁹, ainda que considere aquele como o último metafísico em

¹⁴⁷ Esta etimologização, mais do que mera tradução, é a tentativa de dar o salto para o modo de ser no qual o pensamento se formou. O salto não é um salto linguístico, mas o salto de um pensamento perscrutador que tenta penetrar num mundo que mais de dois milénios de interpretações revestiram e ocultaram. O esforço de Heidegger é o de uma desocultação, o de “limpar o pó” que retira o brilho.

¹⁴⁸ KIRK, G. S. e RAVEN, J. E. – Os filósofos pré-socráticos. Lisboa : Fundação Gulbenkian. 1979, p. 195.

Desta frase enigmática Pierre Hadot dá-nos cinco possíveis interpretações, a saber: 1. “La constitution de chaque chose tend à se cacher (= est difficile à connaître)”; 2. “La constitution de chaque chose veut être cachée (= ne veut pas être révélée)”; 3. “L’origine tend à se cacher (= l’origine des choses est difficile à connaître)”; 4. “Ce qui fait apparaître tend à faire disparaître (= ce qui fait naître tend à faire mourir)”; 5. “la forme (l’apparence) tend à disparaître (ce qui est né veut mourir)”. HADOT, Pierre – Le voile d’Isis : Essai sur l’histoire de l’idée de nature. Paris : Gallimard. 2004, p.30. Heidegger explora todas estas possibilidades.

¹⁴⁹ PÖGGELER, Op. cit. p.132, mostra até que ponto Heidegger apropria Nietzsche: “Até que ponto Nietzsche com o seu pensamento é o pensamento que Heidegger tenta, demonstra-se, se lançarmos um rápido olhar comparativo sobre as questões de Nietzsche e sobre as questões de Heidegger. Se Nietzsche pensa a vontade de poder como o último facto, então Heidegger pergunta pela verdade da vontade de poder e de cada definição do ser: se o ente no todo, no fundo, será sempre vontade de poder ou se ele somente se manifesta num tempo muito determinado, no fim da Modernidade, à luz da vontade de poder. Se Nietzsche pensa a vontade de poder como eterno retorno do mesmo, então Heidegger pergunta pelo horizonte temporal em que são pensadas definições como ‘presencialidade constante’ e ‘eterno retorno’. Se Nietzsche pergunta pela verdade da arte, para atingir o entendimento da vontade de poder como o ser do ente, então Heidegger pergunta pela origem da obra de arte, para através da definição metafísica da verdade como abertura do ente chegar até à indagação por aquela verdade, a partir da qual respectivamente se pode manifestar uma abertura do ente, etc.”

virtude de não se libertar da “enteficação” do ser, entendida no eterno retorno da Vontade de Poder como fundamento, e transformada em *sumo ente* na sua associação a Dioniso, deus da vida e da morte em simultâneo, o deus do devir.

A recusa na aplicação acrítica dos conceitos enraizados na metafísica, e a transformação que Heidegger opera na linguagem filosófica, fazem com que a leitura de Heidegger e a sua compreensão comportem a dificuldade de tentar ultrapassar uma linguagem “estranha”, ainda que sedutora, um “*idiolecto*”¹⁵⁰, na feliz expressão de Steiner. Deste modo, enfrentamo-nos com a densidade de uma leitura que se faz, necessariamente, lenta e arrastada, ela própria um caminho para um vir à presença. O sentido descoberto é em si mesmo um acontecimento.

Então porquê a escolha de Heidegger? Por dois motivos. Primeiro, ela prende-se com a experiência pessoal que abriu o trilho de reflexão ao trabalho que se apresenta. A questão suscitada por esta experiência também nasce de uma ocultação, do que não se tornou evidente nessa experiência, e que, silenciosamente, aguardou a oportunidade de se manifestar, de sair do seu retraimento interior, e de encontrar respostas no desdobramento dos modos de pensar (ou de ser) que o presente trabalho revela.

Segundo, o filósofo alemão dedicou a sua existência a recuperar o que parece esquecido no *dado por adquirido*, o pôr em questão, o olhar penetrante de um espanto renovado sobre o *dizer o ser*. A urgência em interpelar os gregos encerra a consciência da possibilidade de um novo início a partir da descoberta histórico-epocal do sentido ser, essenciais para uma possível ultrapassagem do niilismo da Modernidade Ocidental: *quando o tempo for apenas rapidez, momentaneidade e simultaneidade e o tempo enquanto História tiver de todo desaparecido da existência de todos os povos (...) então, mesmo então continuará a pairar e estender-se, como um fantasma sobre toda esta maldição, a questão: para quê? – para onde? – e depois, o quê?*¹⁵¹ O retorno às origens é o retorno à possibilidade de um futuro que se compreende a si próprio no diálogo com a sua génese e que presente, no maior dos infortúnios da fatalidade da técnica, o Acontecimento do ser e nele a possível “dádiva” de salvação no limite máximo do perigo do ente: *só um deus nos pode salvar*. Por isso, a existência autêntica é compreensão da indisponibilidade da existência que não pode ser objectivada.

¹⁵⁰ STEINER, George – Heidegger. Lisboa : Dom Quixote. 1990, p.18.

¹⁵¹ HEIDEGGER, Martin – Introdução à Metafísica. (...), pp.45-46.

O Ser, que a tradição Metafísica aprisionou no ente enquanto ente, deve ser procurado em si mesmo, sendo portanto a verdadeira questão, a mais radical, a de perguntar pela verdade do ser. O espanto que aguarda resposta à questão levantada por Leibniz é recuperado em Heidegger noutra dimensão: *Porquê é afinal ente e não antes Nada?*¹⁵² No “é” está implícita a questão primordial: o que é Ser?

A presente investigação tem, também, por ponto de partida um espanto, uma estranha interpelação nas seguintes questões: Poderá uma pedreira ser uma metáfora do pródigo dar-se ser? Poderá a pedra mostrar-nos uma vinda à presença do ser? Fará sentido olharmos para o advento de um bloco de mármore como expressão de uma "chegada" mais original?

Para iniciar o caminho consideremos a pedra no seu verdadeiro ser *indisponível*, no ente que é, compreendendo-a na sua vinda à presença. Lembremos Aristóteles: *Tout ce qui devient, devient, par quelque chose et à partir de quelque chose, quelque chose.*¹⁵³ Deixemos assim, *desabrochar em presença* o que está ausente, para que na luz, a pedra enquanto ente chegue à presença, na sua verdade de *indisponível*. Esta abertura ao seu desvelamento coloca-a no *advento do ente* [que] *repousa no destino do ser.*¹⁵⁴

Será esta apropriação do pensamento de Heidegger descabida? Talvez, mas vejamos: no dealbar do pensar, o ser mostrou-se como um vir à presença no emergir da *phýsis*. Todos os entes mostram a forma observável da presença do ser entendida como *phýsis*. Deste modo Heidegger afirma: *Esse desabrochar e suster-se-em-e-para-fora-de-si-mesmo não deverá ser entendido como um processo qualquer entre outros que observamos no ente. A φύσις é o próprio Ser, em virtude do qual o ente se torna observável e permanece.*¹⁵⁵ Esta permanência foi entendida pelos gregos como *ousia* (presença constante), que deve ser entendida como uma presença temporal, o presente, a partir da relação da *parousia* (presença=ser) e da *apousia* (ausência). Estar presente é o que se mostra e demora na presença e assim se percepçiona. Ora os gregos não teorizaram a significação temporal da *ousia*, isto é, o sentido temporal da percepção. Para Aristóteles o tempo é o tempo da natureza, e é deste modo que ele se liga ao movimento no livro IV (11-14) da *Física* aristotélica. Esta não teorização transformou-

¹⁵² Ibid., p.9.

¹⁵³ ARISTOTE – Métaphysique Z, 7 (1032a 13-14) In: La Métaphysique : Tome 1. Paris : J. Vrin. 1974, p.378.

¹⁵⁴ HEIDEGGER, Martin - Carta sobre o humanismo. Lisboa : Guimarães Editores. 1980, pp. 66-67.

¹⁵⁵ HEIDEGGER, Martin - Introdução à Metafísica. (...), p.23.

se no *fio condutor* da filosofia ocidental, agravada pela transposição do pensamento grego para o latino. Contudo, Heidegger retém dos gregos a apresentação puramente enunciativa que somente apresenta – o apofântico. A verdade dum enunciado é que ele apresenta a coisa, põe-na a descoberto. Mas a linguagem (*legein*), nos gregos, não é a única via para o ser, há que considerar o pensar, *noein*, que também se constitui como um modo de apresentação a partir da pura apreensão do que já está presente. Tanto o *legein* como o *noein* apresentam, mostram através deles o que já está presente. Ambos são a via para o ser e têm, assim, a mesma estrutura Temporal. Pensar e ser devem, deste modo, ter alguma co-pertença já expressa por Parménides no fragmento 3 do Poema: *o mesmo são o ser e o pensar*. Heidegger expressa-o como *co-propriação*. É na linguagem, o traço distintivo do ser do homem, no *dizer* humano, que o ser vem à presença. Ser e homem co-pertencem-se: *La Co-propriation est le domaine aux pulsations internes, à travers lequel l'homme et l'être s'atteignent l'un l'autre dans leur essence et retrouvent leur être, en même temps qu'ils perdent les déterminations que la métaphysique leur avait conférées.*¹⁵⁶ A pluralidade dos modos de dizer o ser mostra que o ser não é um ente, nem se determina por género ou diferença específica. O ser não é objectivável. *A compreensão do ser é a característica e o facto fundamental da existência humana.*¹⁵⁷

Mas que tipo de existência é esta em que a *compreensão* do ser é o seu facto fundamental? A existência humana distingue-se pela sua abertura: o pensar e a linguagem. Ela é temporalidade como sentido do autêntico cuidado: Ser-já-antecipado-no-mundo-como. A existência que tem por essência a própria existência – o temporalizar-se como um *poder-ser* de um ter de ser, que se vai determinando nas suas opções. A existência humana está em aberto, por isso lhe preside o futuro enquanto *dimensão da possibilidade em geral*.¹⁵⁸ E só através da abertura deste horizonte é que o ente pode ser acessível. O horizonte temporal, que não deve ser tido como um simples fim, mas sim como a essência de um início (a condição de possibilidade), deixa aberta a projecção das possibilidades do *Dasein*. Tal existência é um correr para a frente até à morte. Ela é a existência na qual o ser se compreende como finito, ou melhor, cuja finitude é a única condição dessa existência e o seu horizonte temporal. A existência

¹⁵⁶ HEIDEGGER, Martin - Identité et différence. In : Question I. Paris : Gallimard. 1968, pp. 271-272.

¹⁵⁷ LÉVINAS, Emmanuel – Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger. Lisboa : Instituto Piaget. 1997, p.74.

¹⁵⁸ DASTUR, Françoise – Heidegger e a questão do tempo. Lisboa : Instituto Piaget. 1997, p.134.

que se autocompreende e assim se determina nos seus modos de ser, e ao mesmo tempo a que, ao compreender o seu próprio ser, possui a compreensão do ser de todos os outros entes. Ela é no mundo, entendido como o *horizonte da temporalidade integral*.¹⁵⁹ Ela é fáctica, no sentido em que já é, já está lançada no mundo e aberta nas suas possibilidades, que desdobra, a cada vez, entre dois momentos que não domina: o já ter-sido e a morte como cumprimento do seu ser finito.

O tempo jaz no carácter *destinal*, no modo como se dá o desocultamento do ser, o qual se temporaliza de forma originária no dar-se. O tempo original é *temporalidade*. A abertura do Ser, a saída do seu retraimento é *instante* (emergência), é o *clarão da vinda à presença*¹⁶⁰. O aberto comporta já um passado (uma proveniência como ter-sido) e um pre-sente, uma *suspensão* no aberto como demora, a qual contém o porvir, o futuro enquanto espera. O tempo é, portanto, uma extensão nessa demora, um *tender*. Ele é a *dimensão*, o *entre* escatológico. *A finitude da temporalidade, é o fundamento velado da historicidade da pre-sença.*¹⁶¹

A temporalização do tempo é o *Jogo* da tripla *ek-stase* do tempo, onde se entretecem passado, presente e futuro, numa *proximidade* pela qual *cada uma das dimensões do tempo (...) dá as outras e é dada por elas, constitui uma quarta dimensão do tempo.*¹⁶² Mantendo o *impedimento* do presente (estar-a-ser) ao que já foi (ter-sido), e a *reserva* no presente do que será (o que se aguarda como uma espera). Enquanto suspensão, impedimento e reserva, o Ser furta-se na sua abertura, reservando-se no que lhe é próprio - numa dádiva sem sujeito - o *advir a si* como *parousia*: *Être veut dire: avancée de l'être, se déployer en présence, laisser se déployer en présence, être-present: παρουσία.*¹⁶³ A *presença* é *ser-aí* em virtude do *aí-do-ser*.¹⁶⁴

Só no aparecer há ser, por isso, não se pode partir do ser para o ente: *c'est le il y a qui est l'être même, parce qu'il faut penser l'être à partir du il y a et non pas le il y a à partir de l'être. Différence et référence. Dès qu'il y a quelque chose, il y a le il y a. Dès qu'il y a le il y a, il y a quelque chose. L'un n'est pas l'autre, l'un ne va pas sans*

¹⁵⁹ Ibid., p. 107.

¹⁶⁰ Heidegger cit. Dastur. Ibid., p.150.

¹⁶¹ HEIDEGGER, Martin – Ser e Tempo: parte II. Petrópolis: Editora Vozes. 2005, p.192.

¹⁶² DASTUR, Françoise – Heidegger e a questão do tempo. (...), p.152.

¹⁶³ HEIDEGGER, Martin – Temps et Être. In: Questions IV. Paris: Gallimard. 1976, p.205.

¹⁶⁴ Convém notar que Heidegger reserva o termo presença, simplesmente como tal, para o ser das coisas inertes, deixando o termo existência para o ser do homem.

*l'autre, l'un n'est pas le contraire de l'autre.*¹⁶⁵ O ser dá-se: há. Esta é também a constelação da relação de ser e pensar: *Somente enquanto é ser-aí, dá-se ser. (...) Somente enquanto se manifesta a clareira do ser, este se transmite ao homem.*¹⁶⁶ Poderíamos expressá-lo de outro modo, clarificando: somente quando o ente é exposto no seu ser, percebido, dá-se ser. O ser só vem à luz num mostrar.

O ser dá-se como *le mode d'un passage vers l'étant*, num passar a ser um ente enquanto tal, na presença: *l'être qui est l'étant.*¹⁶⁷ Assim, no desocultado o ser *sobrevém* ao que se descobre, ao que *chega* na desocultação, e é mantido na duração desse aberto. Mas enquanto ente, que se torna manifesto como tal, oculta-se um esquecimento – no ente manifesto, o ser esquece-se de si: *O estar-a-ser do estar-presente e, com ele, a diferença entre estar-presente e o que está-presente permanece esquecida. O esquecimento do ser é o esquecimento da diferença entre o ser e ente. (...) O esquecimento do ser pertence ao estar-a-ser do ser.*¹⁶⁸ É este esquecimento da relação do des-ocultar com o ocultar do ser (o ser visto a partir da presencialidade contínua do ente como o descoberto - *aletheia*) que é posto na diferença ontológica e cristalizado como uma diferença efectiva entre o ser e o ente. Por isso, Heidegger diz que a história da Metafísica é a história do esquecimento do ser, a história que objectiva, através do princípio de identidade, o ser como fundamento do ente, ao mesmo tempo que lhe descobre uma diferença de grau. Um ente supremo como causa.

A diferença ontológica que reside nesta ocultação foi tratada na metafísica como fundamento, como causa, e superlativada num ente como *causa prima* que deriva em *causa sui*. Um *sumo ente* a partir do qual se estabelece a distinção entre criatura e Criador (Deus). O que a metafísica considerou como ser do ente é a sua essência, o *quid* - o que é - pensado a partir do *aspecto* da presença tida por constante do ente enquanto tal, ou seja do ser do ente, isto é, a partir de uma representação. O dado por adquirido dessa constância permitiu conceber o ser como fundamento do ente e, portanto, como um idêntico a si mesmo e sempre igual. O ser é visto como exposto na existência, como

¹⁶⁵ BIRAULT, Henry – Heidegger et l'expérience de la pensée. Paris : Gallimard. 1978, p.12.

Tradução : é o *há* que é o próprio ser, pois deve-se pensar o ser a partir do *há* e não o *há* a partir do ser. *Diferença e referência*. A partir do momento em que *há* qualquer coisa, há *ser*. E desde que há *ser*, há qualquer coisa. Um não é o outro, um não acontece sem o outro, um não é o contrário do outro.

¹⁶⁶ HEIDEGGER, Martin – Carta sobre o Humanismo. (...), p.76.

¹⁶⁷ HEIDEGGER, Martin - Identité et différence. (...), p. 298.

¹⁶⁸ HEIDEGGER, Martin – O dito de Anaximandro. In: Caminhos da Floresta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2002, p. 430.

um dado efectivo, enquanto identidade (união) do ente consigo mesmo, pelo que a identidade é, assim, um traço do seu ser. Contudo, para chegar à sua verdade, isto é, ao reconhecimento de *ser ente*, o ser tem que ser pensado nessa união através da qual se reconhece o ente como tal. A identidade do ente está, portanto, referida a uma outra identidade a do ser e do pensamento, cuja origem se encontra no fragmento 3 de Parménides: *o mesmo são o pensar e o ser*. Esta identidade retirada do seu sentido original tornou-se o princípio da verdade como *adequação* do pensamento à realidade, que a metafísica enunciou. O que em Parménides era um traço da identidade (ser e pensar eram referidos a um *mesmo*, à *co-pertença*) tornara-se na Metafísica numa característica do ser.

O que Heidegger vê na diferença ontológica, na *Conciliação* do ser e pensar, é a forma como Deus entra na metafísica. O entendimento do *ser do ente*, como *o ser que é o ente*, no qual aquele é o que *sobrevém* àquilo que descobre e que assim *chega* à não-ocultação,¹⁶⁹ revela a roda que gira e que faz gravitar um sobre o outro.¹⁷⁰ A roda é a dupla expressão do Logos. Este, enquanto o que reúne, é Unificador, o Uno. O Logos mostra-se duplamente como o Primeiro e o mais Universal - o ser abre-se como Logos no sentido de fundo -, e por sua vez funda também em razão o ser como o Único.¹⁷¹ A diferença constitui, assim, o pano de fundo da metafísica a partir do qual se pode entender o ente como objectivável. A radicalização da filosofia deveria deixar de fora o Deus dos filósofos: *Ainsi la pensée sans-dieu, qui se sent contrainte d'abandonner le Dieu des philosophes, le Dieu comme Causa sui, est peut-être plus près du Dieu divin.*¹⁷² Contudo, a distinção ontológica não é um mero capricho da filosofia, ela apenas explicita a única condição esquemática de relacionamento do *Dasein* com o ente que ele não é: *a “existência” enquanto predicado lógico e não real, não pode ser extraída do próprio ente, devendo, pelo contrário, estar já aberta na autoprojecção do presente como esquema horizontal da praesentia para que o ente se possa encontrar como “existente”.*¹⁷³ A diferença ontológica é o resultado da única forma que o *Dasein* tem de se relacionar com o ente já “fora”. *Ce que la pensée, en tant qu'elle est*

¹⁶⁹ HEIDEGGER, Martin - Identité et différence. (...) p. 299.

¹⁷⁰ Ibid., p.304. Nota: seguimos de perto o texto de Heidegger

¹⁷¹ Ibid., p.303-304.

¹⁷² Ibid., p.306.

¹⁷³ HEIDEGGER cit. DASTUR, Françoise – Heidegger e a questão do tempo. (...), p.138 .

*percevoir, perçoit, c'est le présent dans sa présence.*¹⁷⁴ Só tendo presente no pensamento a coisa como o *presente* da presença é que a podemos re-presentar. Esta presentificação é a condição de possibilidade para a sua percepção. Isto é, do face a face com o ente. Esta presentificação é *a pre-figuração do que se poderá apresentar como ente.*¹⁷⁵

No início do pensamento grego o ser manifesta-se, como o que traz à luz, o que torna visível, e que se mantém oculto no que dá a ver. Esta reserva, ou retraimento do ser, constitui a ocultação que possibilita o *des-coberto*, a presença enquanto manifestação, i.e., o que é visto, percebido: *para que na luz do ser, o ente se manifeste como o ente que efectivamente é.*¹⁷⁶ Só há *des-coberto* a partir de um *encoberto*, e vice-versa. Ora o ser conserva-se presente, aberto, no ente que está-presente enquanto visível. O ser é ser do estar-a-ser, é o que se demora. Ele instala, traz à consistência, concede a demora, mas furta-se e reserva para si o dar da doação. Assim, a verdade como *aletheia*, o des-coberto, comporta uma relação com o que oculta. Mas, ao desocultar, *a verdade perde a relação com a ocultação, visto que o ocultar a si mesmo se oculta e o esquecer deste ocultar, pelo seu lado, é esquecido.*¹⁷⁷

Pensar o ser na origem grega é pensar a ambiguidade do termo *φύσις (phýsis)*; é apreender a distinção que a palavra *phýsis* comporta na amplitude do seu significado primevo, que aos poucos se consolidou numa única via ao longo do pensamento grego e que a tradução latina, *natureza*, fez perdurar. Por *Phýsis* pode entender-se tanto o processo de génese, de aparição espontânea e desenvolvimento, como o aspecto visível ou manifestação dessa aparição. Nela expressa-se a equivocidade de sentido considerado ora como acção, ora como resultado da acção.

O que está presente (ente) é ele próprio evidência do que está *actualmente presente* (o ser do estar-a-ser) e do que se manifesta como não estando, isto é, a presença é o que está presente na região de encontro, no aberto, deixando, portanto, oculto o que ainda lá não chegou e o que de lá já partiu. *O que está não-actualmente presente é o-que-está-ausente. Enquanto tal, permanece referido de forma essencial ao que está actualmente*

¹⁷⁴ HEIDEGGER, Martin - Que veut dire « Penser » ? In : Essais et conférences. Paris : Gallimard. 1958, p.166.

¹⁷⁵ DASTUR, Françoise – Heidegger e a questão do tempo. (...), p.136.

¹⁷⁶ HEIDEGGER, Martin – Carta sobre o Humanismo. (...), p. 66.

¹⁷⁷ HEIDEGGER cit. PÖGGELER, Otto – Op. cit., p.189.

presente, na medida em que ou chega à região-de-encontro do não-estar-encoberto ou se vai dele. (...) o-que-está-presente permanece ambíguo e, na verdade, necessariamente ambíguo.¹⁷⁸ Eis a equivocidade da *phýsis*: o que está presente (ente) só está presente porque lhe é concedida a presença (o estar-presente = ser): *O próprio estar-presente torna-se algo que está presente.*¹⁷⁹ Neste contexto, revela-se-nos uma das interpretações apresentadas por Hadot ao aforisma de Heraclito *Ce qui fait apparaître tend à faire disparaître.*¹⁸⁰ O que está *actualmente* presente é o que se demora entre a chegada e a partida, em suma, entre duas nulidades - o ainda não-ser e o já não-ser. Este devir é mitigado no ser, não se trata de um puro devir, mas do devir do ente. Aquilo que ainda não é, já está presente enquanto possibilidade de vir ao está-a-ser. Tal como o que já não é mantém-se referido ao que está a ser como um já ter-sido. No ser do ente está a síntese do ser e do devir.

Na análise que Heidegger faz do segundo livro da *Física* de Aristóteles (Φυσικῆς ἀκροῦσεως Β), no texto para seu Seminário de 1940, na Universidade de Friburgo em Brisgóvia, intitulado: *Die Phýsis bei Aristoteles,*¹⁸¹ e que constitui um verdadeiro diálogo com o Estagirita, Heidegger entende a *phýsis* como *arché* no sentido de *poder originário e origem desdobrando-se em poder*¹⁸²: um poder que origina e comanda, uma energia que vigora e move. A *phýsis* constitui-se, deste modo, como a energia que tem, por essência, a gênese da mobilidade (movimento e repouso): *la φύσις est SAISSABLE dans son mode de déploiement comme LE POUVOIR ORIGINAIRE SUR LA MOBILITÉ DE L'ÉTANT MOBILE A PARTIR DE SOI-MÊME ET EN DIRECTION DE SOI-MÊME.*¹⁸³ Este a partir de si e em direção a si mesmo deve ser considerado como uma vinda à consistência, num movimento que guarda o seu poder do início ao fim e que nada tem a ver com qualquer alteração de lugar. Este poder significa então o *lance* que perdura de um “*a partir de*” inicial, “*até a*” um fim, e deve ser entendido como um *estar a caminho*, um estar-em-obra, em realização, com vista a um fim, a sua

¹⁷⁸ HEIDEGGER, Martin – O dito de Anaximandro. (...), p.403.

¹⁷⁹ Ibid., p.429.

¹⁸⁰ Cf. nota 147.

¹⁸¹ HEIDEGGER, Martin – Ce qu'est et comment se détermine la ΦΥΣΙΣ. In : Questions II. Paris : Gallimard. 1968, pp. 471-582.

¹⁸² Ibid., p.496.

¹⁸³ Ibid., p.518. Nota: o texto em maiúsculas corresponde ao original.

completude - *entelécheia* (έντελέχεια) - o realizado (mas não fechado). Em suma, deve ser tido como *Enérgeia* (ενέργεια - έντελέχεια) *le se-posséder-en-oeuvre-et-en-fin*.¹⁸⁴

A estranheza instala-se, pois temos a sensação de que estamos a falar de um produzir. Ora Heidegger diz expressamente que Aristóteles entende a *phýsis* como um produzir-se a si mesma – *il comprend la φύσις comme le se-produire-soi-même*¹⁸⁵ - contudo bem diverso de um fabricar. No termo *Enérgeia*, encontramos a *entelécheia*, um movimento realizador que se possui num fim, ela é movimentação de um *poder-ser* (enquanto possibilidade de ser) que é a *dynamis* (δυναμις) e, por isso, a *entelécheia est le déploiement intime de la mobilité (c'est-à-dire l'être de ce qui est mù)*¹⁸⁶: ela é o princípio da mobilidade, tido não só como movimento (*Kinésis*, κινεσις), mas também como capacidade de ser (possibilidade com vista à sua completude). Mas no termo *Enérgeia* está contido também o termo *érgon* (ἔργον), que significa obra, e tanto o fim (τέλος) como a obra (ἔργον) são determinados por um aspecto (εἶδος), uma configuração, aquilo a que chamamos “forma” (μορφή).

Esta “produção”, entendida como génese, não é mais do que a um vir à presença, o tornar-se visível, a *instalação* (o erguer-se) no dar-se a ver, a *abertura*. A chegada ao visível possibilita a determinação do *quid*, o que é, a *coisidade da coisa*, a ousia. A visibilidade, portanto, essência. A *phýsis* entendida como causa (*αἰτία*) *c'est le primordial qui constitue et fixe da choséité d'une chose*.¹⁸⁷ Quanto ao fixar, longe de corresponder a “um prender”, ele deve ser entendido como o que confere. A este propósito, em *Introdução à Metafísica*, Heidegger é mais explícito ao afirmar que *O Ser essência como φύσις. O vigor que emerge é o aparecer*.¹⁸⁸ Clarificando logo de seguida que *O desvendado como tal [o ente] chega à sua consistência no e ao mostrar-se*.¹⁸⁹ A *phýsis* é ser, porque é *Enérgeia*.

A *φύσις* mostra-se como *forma* (μορφή) como configuração e composição de um aspecto, isto é, naquilo que é dado a ver: *μορφή – la composition qui s'installe dans le visage (...) c'est un mode de l'être*.¹⁹⁰ Um ente.

¹⁸⁴ Ibid., p.557.

¹⁸⁵ Ibid., p.561.

¹⁸⁶ Ibid., p.555.

¹⁸⁷ Ibid., p.495.

¹⁸⁸ HEIDEGGER, Martin – *Introdução à Metafísica*. (...), p.113.

¹⁸⁹ Ibid., p.113.

¹⁹⁰ HEIDEGGER, Martin – *Ce qu'est et comment se détermine la ΦΥΣΙΣ*. (...), p.540.

Mas a instalação num aspecto visível compreende uma duplicidade: *la μορφή en elle-même (et donc aussi le déploiement de la φύσις lui-même) est double*.¹⁹¹ Ela manifesta tanto uma presença como um desapossar (stéresis - στέρησις). Este desapossar como ausência não constitui de forma alguma uma privação, nem qualquer “contrapartida” no vir à presença. Bem pelo contrário, este desapossar faz parte do *como* da entrada em presença: *car c’est dans la στέρησις que se voile ce qu’est la φύσις*.¹⁹² No ser do ente esconde-se a *nadificação* do nada, pois todo o vivente começa a morrer desde que esteja vivo. Lembramo-nos do taoísmo: assim que se nasce está-se velho para morrer. Heidegger, interpretando Aristóteles, diz: *La φύσις est l’abolition d’elle-même qui se pro-duit elle-même*. A ela compete gerar e corromper. E por isso, *lui appartient un singulier pouvoir de se fournir à elle-même ce qui, seulement grâce à elle, devient, de disponible en général – comme par exemple l’Eau, la Lumière, l’Air - , quelque chose qui est approprié a elle seule*.¹⁹³ Ou seja, de se dar a sua própria “matéria” e “forma”.

Quer no modo de poder originário sobre um ente móvel a partir de si-mesmo, quer como gênese, a *phýsis* encarada na sua unicidade é instalação do princípio e poder instalador que se instala na visibilidade. Ela é a entrada na presença para um *vir-a-si* que comporta a sua ausência. A *phýsis* é o acontecimento do ente enquanto ente, entendido como um *pro-duzir* (ποίησις)¹⁹⁴ desde o alvor do pensamento grego: *Se retirer, s’héberger soi-même en son propre retrait appartient à la prédilection de l’être, c’est-à-dire à ce en quoi il a affermi son déploiement. Et le déploiement de l’être, c’est de se déclore, de s’épanouir, de ressortir dans l’ouvert du non-retrait – φύσις*.¹⁹⁵ Esta desocultação e aparecimento no aberto como visibilidade, é a verdade do ser como *alétheia* (ἀλήθεια), que, tal como vimos, comporta sempre a ocultação, um fechamento que pertence à própria “constituição” do ente.

¹⁹¹ Ibid., p.570.

¹⁹² Ibid., p.575.

¹⁹³ Ibid., p.577.

¹⁹⁴ Partindo da seguinte passagem do *Banquete* de Platão (205b) – “Tout faire-venir (*Veranlassung*), pour ce – quel qu’il soit – qui passe et s’avance du non-présent dans la présence, est *ποίησις*, est production (*Hervor-bringen*)” –, Heidegger afirma a *phýsis* como pro-dução no sentido mais elevado: “ La φύσις est même *ποίησις* au sens le plus élevé”. *La Question de la Technique*. In : *Essais et conférences*. (...), p. 16.

¹⁹⁵ HEIDEGGER, Martin – *Ce qu’est et comment se détermine la ΦΥΣΙΣ*. (...), pp. 581-582.

Assim, resta-nos sempre a frase de Heraclito: *Φυσις χρύπτεσθαι φιλεί*, que Heidegger traduz como – *L'être aime son propre retrait*.¹⁹⁶

A gênese do ente foi vista como uma obra da *phýsis*, uma auto-produção que é auto-suficiente. O produzir humano conserva uma certa semelhança, pois também fazer-aparecer, embora com a distinção substancial de o produzir humano necessitar de quem seja responsável pela sua execução e do produzido se destinar ao homem.

No produzir humano, há um que instala trazendo à luz, e a sua obra a nada é forçada. Nesse produzir a verdade do ser emerge rasgando como acontecimento. A verdade é experimentada *como ela acontece primordialmente*.¹⁹⁷ A obra de arte *mostra* o modo como o ser vem à presença. O que se expõe de forma crua é *o ser-capaz-de-realizar em absoluto, como τέχνη [téchne]*.¹⁹⁸

Antes de prosseguirmos convém saber o que *téchne* significa. Na origem grega da palavra, ela significava um saber, particularmente um saber capaz de pôr em obra, de realizar e trazer para o visível aquilo que lá não estava. Na *pro-dução* artesanal e na manufactura era aplicada a quadrupla causalidade, teorizada por Aristóteles, como o conjunto dos contributos dados ao *fazer-vir* ou fazer aparecer. A relação das quatro causas (causa material, causa formal, causa final e causa eficiente) era a de um jogo solidário de responsabilidades individuais nos modos de um trazer à presença. O pensamento como “*o acto a que se responde*”¹⁹⁹, ligado à causa eficiente, era co-responsável à sua maneira, tal como as demais causas, no surgimento da coisa. Esta, por sua vez, era devedora daquilo que das causas recebera. Por exemplo: uma cama devia à madeira o seu material, à ideia (aspecto de cama) a sua forma, ambas adequadas à coisa (o fim) que deveria surgir, e ao artífice competia a concepção e a execução de acordo com a conjugação de todos estes contributos. Resumindo, todos concorriam e eram co-responsáveis, cada qual a seu modo, para o surgimento da cama. A *téchne* não significava a actividade de um fazer, mas sim um saber.

Aquilo a que hoje chamamos técnica também está ligado ao produzir, mas não diz respeito apenas ao conjunto de aparelhos e máquinas disponíveis para esse efeito, nem à relação destas com os homens que as utilizam. O que a técnica é, no mundo actual, está

¹⁹⁶ Ibid., p. 581.

¹⁹⁷ PÖGGELER, Otto – Op. cit., p. 203.

¹⁹⁸ HEIDEGGER, Martin - Introdução à Metafísica. (...), p. 177.

¹⁹⁹ HEIDEGGER, Martin - La Question de la Technique. (...), p. 14.

fundado no pensamento científico da natureza como uma forma de domínio, a que nada escapa. Do mero carácter antropológico-instrumental, um produzir inventado pelo homem, por ele executado e a ele destinado, como sempre foi, a técnica moderna alçou-se ao estatuto de lei através da imposição da exactidão, da medida, em suma, do calculável. O ente passou a ser aferido pelo parâmetro da calculabilidade, e só assim vale como ente. Todos, infelizmente, experimentamos esta obsessão e a sua desumanização.

Vale perguntar, como se chegou aqui? O caminho foi longo, mas o fundamento encontra-se na objectivação do ente a partir de um fundo. A partir do momento em que o ser é compreendido como fundo universal e o ente está exposto como manifesto, ele está disponível, está dado e apto ao desenvolvimento de um saber que se permite dominá-lo. Mas a técnica não age sozinha. O desenvolvimento da ciência da natureza acabou por fornecer à técnica o seu campo teórico para aplicação prática. A tecnologia, por sua vez, através do que faz ver, descobre os domínios de investigação que fornece à ciência. Está criada uma interdependência que força a natureza a adequar-se a uma objectivação colocada *a priori*. A natureza é *intimada* a fornecer à ciência aquilo que esta requiere. *A energia encerrada na natureza é captada: o que é captado é transformado, o que é transformado é intensificado, o que é intensificado é armazenado, o que é armazenado é distribuído.*²⁰⁰

Ora é precisamente neste contexto que o homem se vê lançado no mundo, e pelo qual se inicia a caracterização de mundo e existência (inautêntica) em *Ser e Tempo*. No mundo circundante da ocupação o ente revela-se como o *à-mão*, o que está disponível à apropriação do uso. O mundo descobre-se ao homem como a estrutura significativa e referencial do existente (*Dasein*).²⁰¹ É pelo uso que o ente adquire significado, que ele é reconhecido como ente. Ainda que o homem intramundano seja confrontado com a natureza, ela não é compreendida no seu ser enquanto *presença*, como algo em que o homem se vê *junto-com*. A natureza é tida como o que está disponível a ser utilizado. *Natureza aqui, porém, não deve ser compreendida como algo simplesmente dado e nem tampouco como força natural. A mata é reserva florestal, a montanha é pedreira, o rio é represa, o vento é vento “nas velas”. Com a descoberta do “mundo circundante”, a*

²⁰⁰ HEIDEGGER, Martin – Língua de tradição e língua técnica. Lisboa : Vega. 1995, p. 26.

²⁰¹ Confrontar: PÖGGELER, Otto – Op. cit., p. 199.

“natureza” assim descoberta vem ao encontro.²⁰² Mesmo no uso a natureza enquanto tal irrompe no seu modo simplesmente dado.

No modo de ser intramundano *rigorosamente, um instrumento nunca “é”*. O instrumento só pode ser o que é num todo instrumental que sempre pertence ao seu ser.²⁰³ O instrumento é um *com vista a, um ser-para*, pelo que a primazia é dada à sua finalidade, a obra, da qual o instrumento retira o seu ser útil: *a instrumentalidade*, o ser apto ao manuseio. Mas, mesmo a obra produzida é *empregada para...*²⁰⁴ (as possibilidades da sua serventia) e traz consigo o *a partir de* (matéria) e ainda um a quem se destina. O *Dasein* intramundano, no modo de ser-ocupado do seu ser-no-mundo, *lida* com o mundo através de um *requerer*. O *mundo circundante* funda-se num *requerer*. Ele é a expressão da necessidade oculta de uma vontade.

É pela estrutura do utensílio que somos, numa primeira fase, introduzidos ao fenómeno do mundo. Mas o mundo é mais do que mero *meio-circundante*, pois este *encobre um essencial momento-estrutura do mundo: o deixar-ser-oculto, aquele albergar que impede um mero abrir-se do ente em relações significativas*.²⁰⁵ A essência primordial do mundo enquanto histórico e *inobjectual* é ocultada no mundo circundante onde o familiar, o habitual e o seguro já estão instalados.

O afastamento deste familiar institui uma estranheza, ele é um salto abissal. O salto que *descobre o acontecimento, a co-prorriação* do pensamento e do ser, e ao descobri-la *mostra uma região inteiramente nova: Ce qu'elle nous ouvre ne peut jamais être démontré, si démontrer veut dire: dériver des propositions concernant une question donnée, à partir de prémisses convenables, par chaînes de raisonnements. Quand une chose ne se manifeste que pour autant qu'elle apparaît d'elle-même en même temps qu'elle reste dans l'ombre, vouloir encore prouver une telle chose et vouloir qu'elle soit prouvée, ce n'est aucunement juger suivant une règle supérieure et plus rigoureuse de connaissance : c'est seulement faire un compte en utilisant un certain système de mesure, et un système inapproprié*.²⁰⁶ Isto significa que a representação presentificadora do ser, não pode dar conta da sua essência. E que ao longo da história do pensar se oculta a temporalidade do ser como impensada. O que se mostra nesta região é que o

²⁰² HEIDEGGER, Martin – Ser e Tempo: Parte I. Petrópolis : Vozes. 2005, p. 112.

²⁰³ Ibid., p. 110.

²⁰⁴ Ibid., p. 112.

²⁰⁵ PÖGGELER, Otto – Op. cit., p. 200.

²⁰⁶ HEIDEGGER, Martin – Que veut dire « Penser » ? (...), pp. 157-158.

império da lógica e da representação, bases da ciência e da técnica, não serve ao pensamento como um deixar vir a si, ou seja, um mostrar o ser. Ele serve, pelo contrário, o desocultamento que esconde *o ente somente indisponível e histórico*.²⁰⁷ Ele serve *um* desocultamento: a verificabilidade da exatidão da representação a partir de um fundo real.

O pensar como percepção está ligado ao modo como algo se dá a ver. A vinda à *presença* não deve ser entendida como o estrito *acontecimento* ontológico de aparecimento do ente. A vinda à *presença* é *a-presença*, isto é, um estar *presente a*, é ser visto na configuração representada a qual permite manter aberto o que está presente no que se dá a ver, o ente no seu ser. Só um ente tem a capacidade desta percepção, nele a sua essência é pensamento, pelo que só ele pode manter aberto o ente na sua verdade, ou seja, manter desocultado o ente no seu ser. Assim, *O ser somente existe e perdura ao relacionar-se com o homem como reivindicação, clamor e ordem, e necessita do seu escutar. Porque o ser como estar presente é o aberto de uma clareira (a verdade do ente), ele necessita do pensamento do homem como encontrar-se aberto para o ser e manter aberto do ser. O ser apropria-se do homem*.²⁰⁸ Nesta apropriação reside a constelação da metafísica e da técnica enquanto história da verdade do ser, ou seja, enquanto evolução e diversidade dos modos pelos quais o homem é requisitado pelo ser.

Quando Heidegger, a propósito da interpretação do primeiro coro da *Antígona* de Sófocles, declara que o início da História *é o que há de mais estranho e mais poderoso e violento*²⁰⁹ ele coloca a História como o percurso do agir violento do homem sobre a “terra” expressa na vontade de a dominar, de subjugar. No fundo, o homem encontrou-se na *disposição de ser histórico*, o modo como o ser do homem se lhe abriu, enquanto *vigor imponente: ele encontrou-se no vigor imponente e só aí se encontrou a si mesmo: a violência do que age violenta e imponentemente*.²¹⁰ A História originária, e a mais violenta, é *mitologia* - o primeiro confronto com a terra, a quem o *homem perturba violentamente o repouso do crescimento, a nutrição e a geração da infatigável*.²¹¹

A relação do mundo, o histórico, com a terra é uma relação de confronto, de luta, *pólemos* (πόλεμος). Ela é a relação entre o que se mantém aberto e se deseja aberto, o

²⁰⁷ PÖGGELER, Otto - Op. cit., p. 146.

²⁰⁸ Ibid., pp. 144-145.

²⁰⁹ HEIDEGGER, Martin - Introdução à Metafísica. (...), p. 172.

²¹⁰ Ibid., p. 173.

²¹¹ Ibid., p. 170.

mundo, e do que deseja permanecer fechado - fechado na sua condição de um *albergar*: pois é na terra que se alberga o mundo. Contudo, a terra irrompe naquilo que alberga, mantendo-se oculta.

O que foi exposto permite-nos compreender a amplitude do que Heidegger entende por Obra de Arte. E excluir, à partida, qualquer tentação de um entendimento estético.

A obra de arte não é fruto de um fazer, ela é criada pela, e na, essência da criação. O que se põe em obra é a verdade na desocultação do modo do passar-a-ser. Até agora vimos que a verdade enquanto o desocultado encerra também o que se oculta, no sentido do *ainda-não-(des)-ocultado* da proveniência que guarda a sua ocultação. E neste sentido Heidegger diz que *A verdade é não-verdade* pois encerra um duplo negar-se: o ainda – não e o (des) da ocultação²¹², o “a” privativo de *a-letheia*. A verdade como desocultação é um entre ocultações. A verdade depende da co-pertença do pensamento e do ser, como já foi expresso, e isso torna-se manifesto no que Heidegger diz: *só a abertura do ente produz a possibilidade de um algures e de um lugar preenchido por algo de presente. Clareira da abertura e instituição no aberto co-pertencem-se. São uma e a mesma essência do acontecimento da verdade.*²¹³ O instituir-se no ente da verdade é o que Heidegger chama de habitar²¹⁴, como construção, o que reúne a simplicidade de uma quadratura: terra-céu; mortais-divinos, a mesma que aparece no exemplo do templo em *A origem da obra de arte*. O habitar enquanto *ser* sobre a terra demorando-se resguardado, permite preservar cada coisa na sua essência. Neste sentido a obra é salvaguardada, pois ela é simplesmente: *O acontecimento (Ereignis) do seu ser-criado não ressoa simplesmente na obra, mas o carácter-de-acontecimento (Ereignishafte) do facto de que a obra, enquanto obra, é, projecta a obra para diante de si e sempre a projectou à sua volta.*²¹⁵ A obra aparece, desoculta-se, como o rasgão que fixa na forma a disputa entre a ocultação da terra e a desocultação do mundo. Ela, na vitalidade do seu repouso, resguarda a tensão que reúne. A obra está ali para nada. Enquanto desvelamento de um vir à presença a obra é *origem: um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é, histórica.*²¹⁶

²¹² Confrontar: HEIDEGGER, Martin – A origem da Obra de Arte. Lisboa : Edições 70. 2008, p. 48.

²¹³ Ibid., p. 49.

²¹⁴ HEIDEGGER, Martin – Construir, habitar, pensar.

In:http://www.fau.usp.br/wp.../heidegger_construir_habitar_pensar.pdf. Consultado: 10-10-2018

²¹⁵ HEIDEGGER, Martin - A origem da Obra de Arte. (...), p. 53.

²¹⁶ Ibid., p. 62.

Deixámos em suspenso a resposta à interpelação interior que experimentámos em Carrara, no alto das suas montanhas Apeninas, onde se suspendem as catedrais invertidas das suas pedreiras. Recuperemos a inquietação das questões levantadas: Poderá uma pedreira ser uma metáfora do pródigo dar-se ser? Poderá a pedra mostrar-nos uma vinda à presença do ser? Fará sentido olharmos para o advento de um bloco de mármore como expressão de uma "chegada" mais original? Em suma, a única questão presente é a de saber se a experiência que se deu foi a do *desocultar* do *acontecimento*. Se na quietude e vazio experimentados na bruma matinal, a 1400m de altitude, clareou o Ser. A resposta é sim.

Naquelas pedreiras nunca deixou de estar a Terra, a *mais sublime das divindades*,²¹⁷ nem a pedra foi um material. Ali está o clamor da mãe montanha que entrega os seus filhos. Ali estão os dois mil anos de arte: os templos, as estátuas, os deuses, os homens. Estão também as mortes, os sacrifícios, os ritos à montanha dos operários para a permissão daquela entrega. Ali é o Ser que se abre na reunião da sua obra (*phýsis*) com o seu devir histórico no mundo. Ali, no silêncio, não há representação, não há palavras, há apenas encontro.

METÁFORA E MIMESIS

*O homem está, por natureza, equipado de um instrumento capaz de transformar o invisível em "fenómeno" [...] Analogias, metáforas e emblemas são os meios pelos quais o espírito está preso ao mundo, mesmo quando, por distração ele perde o contacto directo com ele e, a esse título, eles tornam-se garantes da unidade da experiência humana.*²¹⁸

Aristóteles foi o primeiro a sistematizar o conceito de metáfora, tendo-a definido deste modo: *a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome da outra, ou do*

²¹⁷ HEIDEGGER, Martin - Introdução à Metafísica. (...), p. 170.

²¹⁸ ARENDT, Hannah – La Vie de l'esprit: La pensée. Paris: PUF. 1981, p.128.

*gênero para a espécie, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.*²¹⁹

A primeira conclusão a tirar é que a metáfora é uma afecção do nome. O facto de o nome constituir a unidade semântica, sendo assim significativo por si mesmo, e de a metáfora se ligar a ele, é indício de que a metáfora só existe num elemento que possa ser significante; *parece, portanto, que o campo do onoma – e por consequência o da metáfora como transporte do nome – é menos aquele do nome em sentido estrito que o do nominalizável.*²²⁰

Mas apesar de se ligar apenas ao nominalizável, a metáfora tem menos uma função de nomeadora que de clarificadora ou caracterizadora do nomeado, assim, pela caracterização efectuada, entra no campo da predicação - uma predicação que traduz uma relação, nem sempre imediata, de semelhança. Aqui reside também a sua beleza, ela apresenta os objectos de um modo até aí desconhecido: *A maior parte das boas palavras fazem-se por metáforas e extraem-se de uma ilusão em que primeiramente se lançou o auditor: torna-se mais manifesto para ele que compreendeu quando passa para o estado de espírito oposto àquele em que se encontrava; o espírito parece agora dizer; ‘sim é verdade, mas tinha-me enganado’ (...) os enigmas ocultos são agradáveis pela mesma razão, porque nos ensinam alguma coisa e têm a forma de uma metáfora.*²²¹

Curiosa é também a análise que Aristóteles faz da comparação na Retórica. A comparação é uma metáfora alongada: *As comparações são metáforas que pedem um desenvolvimento.*²²² Elas nada mais fazem que explicitar um processo discursivo entre dois termos, velado na epífora do nome. Enquanto a metáfora diz *isto é aquilo*, a comparação diz *isto é como aquilo*. Existe um parentesco muito grande entre a comparação e a metáfora proporcional (analogia) – *as comparações apreciadas são, de algum modo, metáforas porque são formadas sempre por dois termos como as metáforas por analogia.*²²³ A Poética exclui do seu texto a comparação, e com uma certa lógica pois sendo a tragédia assunto de ordem da *imitação de acções elevadas*, o estilo tem de lhe ser conforme: *As metáforas devem estar em harmonia com o seu*

²¹⁹ ARISTÓTELES – Poétique. Paris: Les Belles Lettres. 1977, 1457 b 6-9.

²²⁰ DERRIDA, Jacques – La Mythologie Blanche. in: Marges de la Philosophy. Paris: Minuit. 1967, p.278.

²²¹ ARISTÓTELES – Rhétorique: Livre III. Paris: Les Belles Lettres. 1980, 1412 a 18-25.

²²² Ibid., 1407 a 14.

²²³ Ibid., 1412 b 34 – 1413 a 2.

objecto.²²⁴ Ora a comparação, devido à sua extensão, produz menos prazer, pois só a metáfora é capaz de dar um conhecimento rápido pelo género - *O desejo de aprender é inato. Aprender facilmente é naturalmente agradável a todos os homens, além disso, as palavras têm uma significação determinada, de modo que todas as palavras que nos permitem instruírmo-nos são-nos agradáveis (...) mas é a metáfora que produz o efeito mais indicado*.²²⁵ Uma das formas que a metáfora tem para dar um conhecimento rápido é a de *pôr a coisa sob os olhos*.²²⁶ Ela propicia um momento icónico: *Dizer que se chamam os perigos em socorro dos perigos, é uma metáfora que pinta*.²²⁷

A metáfora permite ainda dar vida ao inanimado. É interessante esta aproximação da metáfora à personificação. Se a metáfora significa as coisas em acto através da vida que lhes presta, isso só prova que ela mesma exige uma pré-compreensão ontológica, permitindo-lhe à imagem da *mimesis* expressar a *physis*, recriando-a.

Aristóteles afirma inúmeras vezes que a metáfora mais perfeita é a de proporção. Esta afirmação visa, sem dúvida, a analogia ao ser. Deste modo, a atribuição metafórica é ela mesma uma imitação da relação de proporção existente no real.

METÁFORA E MIMESIS

O realismo Aristotélico integra a *mimesis* numa actividade natural do homem que o distingue dos outros animais: imitar é próprio do homem.

A arte como *mimesis physeos* inspira-se na natureza, não nos objectos ou formas acabadas, mas sim no modo de formação desses objectos e dessas formas, isto é, na sua génese, na sua acção constante, em formas vivas (organismos). O que a arte pretende da natureza é captar-lhe o movimento e liberdade.

Pode-se distinguir na poética um triângulo estreito entre *physis*, *mimesis* e metáfora. A afirmação de que imitar é próprio do homem funda ao mesmo tempo duas coisas: a *mimesis* que vive da semelhança e a metáfora.

Se os nossos conceitos são formados por imitação, dado que *o imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos eles é ele o mais imitador, e,*

²²⁴ Ibid., 1405 a 10-11.

²²⁵ Ibid., 1410 b 10-14.

²²⁶ Ibid., 1405 b 11.

²²⁷ Ibid., 1411 b 4-5.

por definição apreende as primeiras noções),²²⁸ então a metáfora deverá ter alguma ligação com a sua formação. É um facto que a analogia está na base da possibilidade de predicação e da própria compreensão do ser. Assim, a analogia (metáfora proporcional) que é uma predicação, funda ela mesma a predicação. A metáfora joga-se entre o *próprio* e a homonímia. É pelo facto de o *próprio* não ser igual à essência que é permitido o desvio, dado que a essência não pode ser transposta. Do mesmo modo, só pela existência de um sentido literal, que é ultrapassado pelo seu empréstimo a outra coisa, a metáfora é possível. Ela é vista por Aristóteles como empréstimo e substituição de um termo por outro.

*Qualquer atribuição metafórica tem sempre algo de inadequado*²²⁹, ela acentua certos aspectos, os quais torna perceptíveis, mas também encobre outros. É esta parcial inadequação que torna a predicação impertinente. A metáfora expressa uma semelhança que nunca é identidade, deixando, portanto, um espaço à recriação.

Tal como acontece na metáfora, a *mimesis* vive da semelhança – do *como se* – próprio da configuração desse espaço deixado ao génio. *O talento da metáfora não se pode tirar de outrem – ele vem exclusivamente do génio pessoal de um autor.*²³⁰

Se a *mimesis* pressupõe uma prefiguração da acção, quer das suas estruturas temporais quer simbólicas, a metáfora exige uma perspicácia e uma vivência cultural e afectiva que permite a sua operacionalidade: *Imitar é elaborar uma significação articulada de acção.*²³¹ Tal como sucede com a metáfora, o prazer facultado com a *mimesis* é um prazer de ordem intelectual e teórico, que nasce da mesma forma que o produzido pela metáfora ao dar um conhecimento. Pelo reconhecimento da semelhança e pelo conhecimento que daí recebe o espírito sente-se consolado. O reconhecimento nasce de um esforço da razão.

Quando falha o reconhecimento do objecto imitado na imitação, o único prazer possível é aquele obtido pela consciência da técnica empregue. Em Aristóteles a *mimesis* só pode ser vista na dependência de um fazer: o seu domínio é o singular.

Paul Ricoeur vê a *mimesis* como integralmente definida pela estrutura que corresponde, ponto por ponto, à distinção da causa material, da causa formal, da causa eficiente e da causa final, e não sem razão se atendermos ao que nos é dito na *Metafísica Z7* sobre a

²²⁸ Ibid., 1448 b 5-8.

²²⁹ LAKOFF, George ; JOHNSON, Mark – Les Métaphores dans le vie quotidienne. Paris: Minuit. 1985, p.23.

²³⁰ ARTISTÓTELES – Rhétorique: Livre III. (...) 1405 a 8-9.

²³¹ DERRIDA, Jacques – Op.cit., p.88.

produção, a saber: *tudo o que devém, devém, por alguma coisa e a partir de alguma coisa, alguma coisa.*²³² Este é o princípio da produção. Ora *aquilo do qual um ser provém chamamos-lhe nós matéria*²³³ é a causa material.

As produções artísticas são aquelas cuja forma está no espírito do artista, aqui é enunciada a causa formal. Quanto às causas eficiente e final, Aristóteles diz o seguinte: *a causa eficiente, o princípio motor de sair-se bem, é a forma que está no espírito.*²³⁴ No sair-se bem está subjacente o fim como enteléquia. Qualquer produção é assim vista em função das quatro causas.

A forma é dada na origem da composição, isto é, na própria elaboração do *muthos*, e segue o princípio da verosimilhança e da necessidade regidos por uma lógica do possível: *não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é sim o de representar o que poderia acontecer quer dizer, o que é possível, verosímil e necessariamente.*²³⁵ Este encadeamento pressupõe o conhecimento do que se chama natureza *naturans* e do mecanismo da passagem do não-ser ao ser. A ontologia é, por esta via, trazida à *Poética*.

O *muthos* é, assim, uma transposição do real para o imaginário apoiando-se na rede conceptual respeitante aos fins, motivos, agentes, circunstâncias e capacidade de resposta na acção. Há ainda que ter em conta uma familiarização do espectador não só com os elementos da acção, mas também com o carácter discursivo ou sintático que esta assume na composição da obra. *A ordem diacrónica da história dada no ornamento dos elementos referentes à acção (ordem sincrónica) deve ser apreensível e também familiar, pois nela está contida a possibilidade de recontar a história.*²³⁶ Isto parece-nos justificar a necessidade da extensão da fábula ser apreensível pela memória. A essência da fábula é a mesma da imitação, ou melhor, a imitação é dada na produção da fábula.

Todos os elementos da tragédia devem ser considerados em torno dela e sendo a tragédia imitação de acções austeras, e a fábula composição dos actos, ou seja a formação da intriga, a *mimesis* fica dependente do desenvolvimento e acabamento do *muthos*. Assim, todos os elementos devem ser ordenados e adequados em relação ao seu objectivo final.

²³² ARISTÓTELES – La Metaphysique Z7. (...) 1032 a 14-15.

²³³ Ibid., 1032 a 17.

²³⁴ Ibid., 1032 b 22.

²³⁵ ARISTÓTELES – Rhétorique: Livre III. (...), 1451 a 36.

²³⁶ RICOEUR, Paul - Temps et recit. Paris: Seuil. 1983, p.90.

Por tudo o que foi dito e tendo principalmente presente a definição aristotélica da metáfora, podemos afirmar que ela não é uma mera transposição de nomes, mas sim uma transposição da ordem das categorias. Ela destrói uma ordem e instaura outra, passa do género à espécie e vice-versa. Assim, cabe perguntar se subjacente a qualquer ordenação não estará um processo metafórico. É bem possível que sim, já que o movimento que funda uma segunda ordem não tem necessariamente que ser diferente daquele que fundou a primeira. Deste modo, pela transgressão categorial, a metáfora parece representar uma necessidade do pensamento mais do que uma simples afecção do nome. Portanto, ela pode ser vista como um movimento que funda a própria *mimesis*; a transposição de uma ordem natural para o domínio da ficção. Tanto metáfora como *mimesis* são próprias ao homem e ambas se enraízam na capacidade de encontrar semelhanças.

Andrei Tarkovsky é exímio no uso poético-metafórico da linguagem, como forma artística, onde toda a vida é uma metáfora: *Our life is a metaphor, from the beginning until the end. Everything that surrounds us is a metaphor [...] we can express ourselves toward the world that exists in a poetic way or a purely descriptive manner. Personally, I prefer to express myself in a metaphoric way.*²³⁷ Tal como vimos atrás, a metáfora vive da capacidade do homem em encontrar semelhanças. Ora se não houvesse um sentido de ligação entre as coisas no mundo, sentido esse muitas vezes oculto, seria impossível estabelecer conexões que à partida se nos revelariam absurdas. Diríamos, portanto, que tudo no mundo age por uma conveniência. *A conveniência não é propriamente da ordem das coisas mas sim do mundo.*²³⁸

Ela é, em si mesma, a sintaxe do mundo. *A linguagem, por si mesma, não é um mundo próprio. Nem sequer é um mundo. Mas, é porque estamos no mundo, porque somos afectados por situações e porque nos orientamos compreensivamente nessas situações que temos alguma coisa para dizer e temos uma experiência para trazer à linguagem.*²³⁹

As relações de proximidade, de contiguidade, e as influências mútuas que daí resultam, assim como a união da alma com o corpo e a acção providencialista de Deus no mundo, caem dentro duma explicação por *conveniência*. Mais ainda, a própria existência de

²³⁷ TARKOVSKY, Andrei entrevistado por Hervé GUIBERT, "Nostalgia's Black Tone", (Le Monde, 12 de Maio de 1983).

²³⁸ FOUCAULT, Michel – Les Mots et les Choses. Paris: Gallimard. 1966, p.33.

²³⁹ RICOEUR, Paul – Interpretation Theory. Texas: Christian University Press. 1976, pp.20-21.

finalidade, como ajustamento de uma coisa a outra, não lhe consegue fugir. *O olho deve a sua existência à luz. A partir de órgãos animais secundários e indiferenciados, a luz produz para ela um órgão que lhe seja semelhante e assim, o olho forma-se pela luz e para a luz; a fim de que a luz interior venha responder à luz exterior.*²⁴⁰ A natureza cria em conformidade, apresentando deste modo uma intencionalidade.

A citação de Goethe explica o ajustamento entre o que vê e aquilo que se vê, para que possa ser visto. A conveniência constrói assim uma cadeia instituindo o espaço, um elo entre o que é próximo ou contíguo e o mais afastado, e deste modo unifica o mundo. No entanto, a estrutura metafórica do mundo não se deve apenas à conveniência, já que a semelhança ultrapassa distâncias e as coisas assemelham-se sem contacto. Há portanto, um diálogo que se estabelece entre a coisa e a sua imagem, uma mediação dada pela matéria que implica a degradação da primeira, ou seja, a sua hipóstase. Esta emulação, pela transposição, a par da semelhança, mantém a tensão dos seus constituintes. Ela não é identidade. Por último, encontrar a semelhança na relação das coisas, mesmo as mais subtis, é domínio da analogia: *O espaço das analogias é um espaço de irradiação*²⁴¹, em suma, é o espaço da referência.

No entanto, o princípio unificador, porque opera no interior do mundo, é a simpatia. Por ela todas as coisas convergem, ela tem o poder de assimilar, isto é, o poder de conversão ao Uno, só possível pela mobilidade, que permite que os seres tomem as qualidades de outros. Ainda assim, o tomar as qualidades de *outros* significa a compassibilidade da diferença, base necessária à semelhança, a qual nunca é identidade nem completa oposição. A pluralidade do mundo é mantida pela relação simpatia/antipatia.

É neste intrincado enredo que se move a linguagem, única forma de expressão do mundo comum aos homens. Este é o enredo preferencial da poesia. É neste enredo que se move Tarkovsky quando esculpe o Tempo. *Quando falo em poesia, não penso nela como género. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida.*²⁴² E acrescenta: *não podemos perceber o universo na sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade.*²⁴³ É na imagem poética que se institui uma semântica diversa da literalidade, ela assume no

²⁴⁰ GOETHE, J.W. – *Traité des Couleurs*. Paris: Triades. 2011, p.88.

²⁴¹ FOUCAULT, Michel – *Op. cit.*, p.38.

²⁴² TARKOVSKY, Andrei – *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes. 2002, p.18.

²⁴³ *Ibid.*, p.123.

simbolismo um sentido metafórico capaz de conduzir o indizível à intelecção, a apreensão do referente faz-se sentindo.

O artista lança mão de algo morto; para falar do infinito mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: imagem²⁴⁴ e contínua: a ideia do infinito não pode ser expressada por palavras ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível.²⁴⁵ A arte tem, portanto, uma função de metalinguagem assente no poder metafórico da imagem. Esta traz para o visível o invisível e o inefável. A Arte diz revelando. É o domínio da nova semântica, pois ela transforma a experiência vivida em *logos* expressivo e comunicacional. Ela institui uma *criação momentânea de sentido* e tal deve-se à capacidade de construir metáforas.

²⁴⁴ Ibid., p.41.

²⁴⁵ Ibid., p.42.

|| *PARTE II*

PESO E LEVEZA: PINTURA DE GIORGIO MORANDI

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois delas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não aquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos.

Santo Agostinho – Confissões. Livro XI

Morandi é o tempo! Um tempo interior que se manifesta em cada rasgo de luz. O tempo que é seu e que habita em si; um tempo da alma fora do tempo mundano, um tempo profundamente hermético. Os seus objectos são veículos de uma nova dimensão, o “espaço-tempo” da síntese subjectiva de apreensão do tempo numa disposição espacial interior, isto é, a memória da afecção da alma, sempre recriada na transposição visual de objectos, uma força gravitacional no seu íntimo. O “mesmo” dá-se a conhecer de diferentes formas, o “mesmo” que não é já só o mesmo, mas também um outro. Com Morandi o espaço como o conhecemos é anulado e, ao anular-se, anula o movimento e por consequência o tempo, mas o tempo que se anula, que é o tempo do efémero, que é o tempo do movimento (do fluir) institui um novo tempo: o do presente, o da presença.

Por isso Morandi pode dizer que as suas naturezas-mortas são metafísicas. Morandi supera a transitoriedade das coisas terrenas, do tempo mundano que é finito. A presença do presente é de outra natureza, um tempo perene que se exclui do devir. Este é o tempo metafísico de Morandi, é o tempo do imóvel porque é o tempo da eternidade.

Os seus objectos são despojados e simples, o que concorda à noção de perenidade. Partindo de objectos aparentemente banais, quer na forma, quer na cor, Morandi explora o espaço da tela em composições agrupadas, revelando um perfeito rigor técnico e também uma delicada leveza. Ele anula o peso destes objectos, ordenados em ritmo e composição - revelando uma procura poética do momento – momento esse que é suspenso, fixo.

Morandi retirou o tempo do devir, fixou-o.

Desconstruir para recriar levou, Morandi, a romper com a geometria euclidiana (enquanto concepção de espaço já utilizada por Giotto e que está na base de toda a pintura italiana) e a construir novos arquétipos, demonstrando a supremacia do espaço face à perspectiva, e convergindo para um espaço da consciência que se constitui como a sua realidade concreta no domínio de um espaço íntimo e idealizado. A anulação dá-se com a desconstrução como forma de bifurcação em dois planos: a superfície de base e a parede de fundo. Os objectos encontram-se suspensos. Toda a pintura de Morandi é uma suspensão do Tempo, os objectos não possuem peso mas sim leveza, levitam neste espaço metafísico ininterrupto, onde não existem linhas delimitadoras mas sim valores tonais comunicantes.

O silêncio das suas obras espelha o seu próprio silêncio face ao mundo que o rodeia, o seu estúdio, na Via Fondazza em Bolonha, chega-lhe, dá-lhe tudo o que necessita. No seu microcosmos a obra nasce fruto dessa realidade vivida. Estímulos visuais acumulam-se no seu jardim, Morandi apreende-os, interioriza-os. Um vaso, outrora regador, adquire um outro significado. Como um alquimista que transmuta substâncias, Morandi transmuta tudo o que o rodeia. Sem interrupções abruptas, sem forçar a revelação, a obra nasce das suas mãos e do seu tempo interior. Uma arte poética do espírito e para o espírito.

O que nos escapara até então está no centro da pintura de Morandi - a memória das coisas que ecoam livremente nos recantos da alma, *chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos.*²⁴⁶ A memória como grande receptáculo é a via de entendimento da sua pintura. Ela é a sua pinacoteca organizada, sensitiva e permanente, tal como Santo Agostinho diz, não são os próprios objectos que se encontram neste universal receptáculo, mas sim as suas imagens! *Os homens vão admirar os píncaros dos montes, as ondas alterosas, as largas correntes dos rios, a amplidão do oceano, as órbitas dos astros: e nem pensam em si mesmos! Não se admiram de eu ter falado (agora) de todas estas coisas num tempo em que as não via com os olhos! Ora, não poderia falar delas se, dentro da minha memória, nos espaços tão vastos como se fora de mim os visse, não observasse os montes, as ondas,*

²⁴⁶ AGOSTINHO, Santo – Confissões. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa. 1981, p.247.

*os rios, os astros que contemplei.*²⁴⁷ Quando Morandi pinta uma natureza morta, não se limita a pintar aquela natureza-morta ou aquela paisagem, ele pinta todas as naturezas-mortas e todas as paisagens: ele pinta essências, a verdadeira realidade. Morandi evoca e sintetiza as suas memórias – limpa-as reduzindo-as ao essencial. A imagem do objecto no seu espírito adquire a verdade eidética numa reminiscência, aquela que dota a sua pintura de plenitude do ser [Fig.3]. As diversas dimensões ausentes de cor; som, cheiro, gosto e tacto, revelam-se por via de uma geometria interior que não necessita de planos e linhas para se manifestar.

É na suspensão do jogo entre presente, passado e futuro, que Morandi fecunda a sua pintura, embora nesta esteja presente a proveniência dos pintores renascentistas toscanos. Mas a questão da memória, como proveniência, acarreta a noção de tempo, o trazer ao presente o que passou. Se Morandi é o Tempo, como referimos na primeira linha deste capítulo, o que é então o Tempo? O que define passado, presente e futuro? Pode o tempo ser medido?

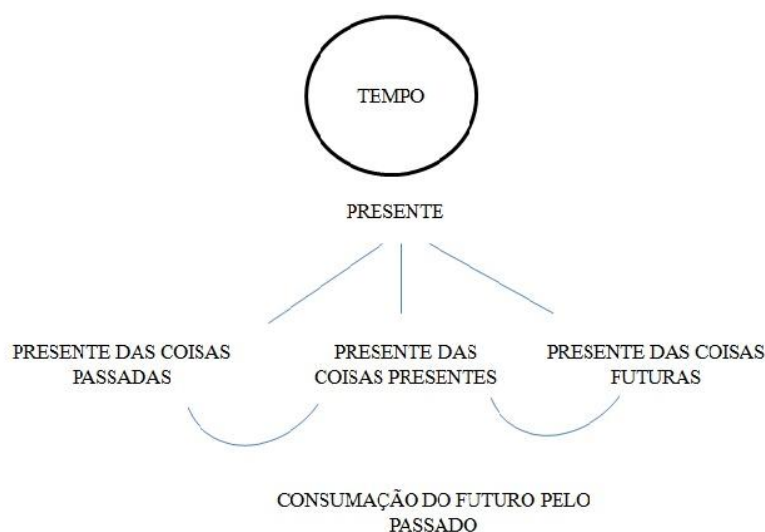
Quando pensamos no tempo, enquanto devir, ele é apreendido com base na sucessão dos vários momentos, numa sequência em que do presente, que já foi futuro, ao passado se transita livremente em fracções de segundos. Falamos em percepção desse tempo na medida em que as coisas se movem: o sol percorre o seu caminho dando lugar à lua, às diferenças tonais, ao cabeamento de luz. Mas o tempo não é movimento. Contudo, encontramos-nos num movimento contínuo de princípio e fim, composto por três tempos dentro de um só tempo permanente. E no entanto, a eternidade é fixa, porque é um sempre presente, dir-se-ia atemporal. Existem portanto dois tempos, o tempo do tempo (humano) no qual todos os anos existem, quando todos deixarem de existir – nós somos no tempo e o tempo é-o através de nós - e o tempo fora do tempo (divino) presente (presença), perpétuo e eterno. Contudo o tempo presente levanta um problema quanto ao seu espaço: *se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja susceptível de ser subdividido em tais partes, por mais pequenas que sejam, só a este podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço.*²⁴⁸ Mas se o passado já não existe e pode tão somente ser narrado pela memória, pela alma, e se o futuro está ainda por vir e como tal não

²⁴⁷ Ibid., p.250.

²⁴⁸ Ibid., p.306.

existe, pode o presente ser o único tempo possível de existência? Não podemos conhecer o que não possui existência. Se uma memória distante me é recordada, isso é possível por via de um chamamento dessa mesma memória para o presente, para o tempo em que Sou. O mesmo se passa com o futuro, quando estamos prestes a realizar algo e antecipadamente podemos pressentir as suas consequências, não se tratando de visões nem de profecias, mas sim de um chamar a mim de todas as possibilidades, quer por memórias de coisas semelhantes, quer pelas suas causas/antevisões já dotadas de existência, ou seja pelas coisas presentes que já existem e se deixam observar.

Porque não se pode dissociar o tempo, em parcelas, por ser um contínuo indivisível, Santo Agostinho propõe uma nova terminologia: Presente das coisas passadas (lembrança); Presente das coisas presentes (visão) e Presente das coisas futuras (esperança). Contudo um dos aspectos mais importantes desta nova concepção é a de um tempo inverso, um tempo originado no futuro e caminhando regressivamente a partir deste, mas que só se pode apreender por um retorno ao passado.²⁴⁹



Como medimos nós o tempo presente se não tem espaço? Mede-se quando passa. (...) Mas donde se origina ele? Por onde e para onde passa, quando se mede? Donde se origina ele senão no futuro? Por onde caminha, senão no presente? Para onde se

²⁴⁹ “Os três períodos – Presente, Passado e Futuro – são, em filosofia esotérica, um tempo composto; mas apenas em relação ao plano fenomenal, pois que no reino dos números não têm validade abstracta. Como dizem as Escrituras: ‘O Tempo Passado é o Tempo Presente, e também o Futuro, o qual, não tendo ainda vindo à existência, entretanto, é’”. In: BLAVATSKY, H. P. – A Doutrina Secreta: Síntese da ciência, da religião e da filosofia. Volume I: Cosmogênese. S. Paulo: Editora Pensamento. 1969, p.162.

*dirige, senão para o passado? Portanto nasce naquilo que ainda não existe, atravessando aquilo que carece de dimensão, para ir para aquilo que já não existe.*²⁵⁰

Instauram-se os três domínios do espírito: expectativa, atenção e memória. O espírito que espera passando por sua vez para o domínio da atenção (apreensão) e por fim o da memória, por isso o tempo não é longo, ele não tem duração, ele mede-se pela minha expectativa. O tempo é distensão da alma!

*O tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma.*²⁵¹

Morandi é sem dúvida o pintor do tempo – *que procura despertar as sensações esquecidas desse longínquo passado,*²⁵² que é sem dúvida o longínquo futuro -, no seu espírito, Morandi espera, apreende e revela, vê até ao mais íntimo pormenor, não tem medo de esperar... ele sabe que com a sua espera toda uma poesia surgirá.

LUCIO FONTANA: CONCETTO SPAZIALE

Ver pela primeira vez uma obra de Fontana equivale a dizer-se que se experienciou o espaço de uma só vez. Trata-se de uma abertura ao Ser na sua completude, do fim de um sentido, pelo que o vazio nos assola de seguida. Se Einstein triunfou com a sua equação divina, Fontana triunfa com a sua materialização.²⁵³ De um só golpe o espaço-tempo revela-se-nos e absorve-nos transportando-nos a uma outra dimensão. É neste desdobramento de nós numa outra coisa (a obra) que se dá a confirmação que de facto somos feitos da mesma matéria das estrelas. Como se de um totem ou de uma pedra sagrada se tratasse, a obra comporta todo um ritmo e rito em si. Caso nos tenhamos esquecido das nossas origens, ela lembra-nos de forma triunfante o tempo em que o Homem e o Céu eram indissociáveis.

²⁵⁰ AGOSTINHO, Santo – Op.cit., p.310.

²⁵¹ Ibid., p.315.

²⁵² RILKE, Rainer Maria – Cartas a um jovem poeta. Lisboa: Relógio d'Água. 2003, p.36.

²⁵³ Einstein é referido inúmeras vezes nos textos tardios de Fontana. “pensa che è venuto uno scienziato atomico, un po’ di giorni fa, há visto questi ovali e diceva se io ero uno studioso di matemática, di Einstein perché, dice, hanno la forma della strutturazione matemática di Einstein, l’universo che è schiacciato e lungo, è quasi come un sigaro”. Lucio Fontana in: SANNA, A - Manifesti, Scritti Interviste. Milano: Abscondita. 2015, p.14.

Instaura-se um novo tempo, ele irrompe. O Homem não pode mais virar as costas a si mesmo e ao tempo que presente, ele tem o desígnio de reclamar os céus. A pintura, a escultura, a arquitectura e qualquer outra forma de arte devem reinventar-se e ajustar-se no seu tempo e espaço – o artista projecta-se no futuro. Uma nova existência desvela-se, forçando a abertura de cada um de nós. O abrir-se ao mundo é a única forma possível de existência nesta nova era que Fontana reclama: *La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e sullo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. Una applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo assume una struttura psichica differente.*²⁵⁴ O desejo de progresso e dinamismo impera no discurso de Fontana, à semelhança com o que havia já sucedido em Itália com o movimento Futurista, do qual Fontana elege Boccioni²⁵⁵ como o grande teórico e precursor.

Este desejo de renovação é indissociável do local de onde vem; se Fontana é argentino é também filho de italianos e é em Itália que desenvolve os seus estudos na Accademia di Brera, bem como grande parte da sua arte e teoria. O desejo de uma Itália nova, que se regenera e que uma vez mais mostra ao mundo a sua beleza estética em todos os domínios, funda algumas passagens dos escritos de Fontana, nas quais reafirma que a arte americana, ao considerar-se e afirmar-se inventora de grande parte da história moderna, desconhece por completo, ou, nas suas palavras, ‘desrespeita’, todo o legado artístico e cultural europeu.

A ideia de espaço e espacialidade, tão querida aos artistas americanos, encontra-se já presente no século XIII quando se inicia a visão de espacialidade nos grandes mestres que lhe dão cada vez mais destaque nas suas obras. O papel do espaço foi transversal a toda a história de arte num crescendo de ambições. O barroco adiciona à noção de espaço, a de tempo. A fórmula foi então encontrada, pois é na fusão de ambos que se enumeram as possibilidades de uma nova dimensão, tornando-se impossível a sua não reivindicação e assumpção como grande motora do nosso tempo. A noção de dinâmica e movimento surge em todos os campos: a física actua e explica o movimento como condição imanente da matéria e como princípio fundador de toda a compreensão do

²⁵⁴ Ibid., p.14.

²⁵⁵ “Ai critici ‘preparati’ prevengo che l’arte spaziale è coerente solo al dinamismo plastico dei futuristi – Bottiglia in movimento di Boccioni – 1990 – previene tutti i movimenti evolutivi e creativi dell’arte contemporanea mondiale. Rendiamo omaggio a Arp, Klee, Kandinsky, Mondrian, Calder, ma riconosciamo il genio creatore do Boccioni.” Fontana in: Ibid., p.53.

Universo. Os campos expandiram-se, não se podendo continuar a pensar o pequeno sem o grande, sem o todo, sem a sua ambiência. O impressionismo percebe claramente a mensagem - o fluir, o instante, aquele pequeno fragmento fugaz é-nos dado a conhecer pela mão do pintor. O Homem flui com o tempo no seu tempo. O cubismo e Futurismo rompem as barreiras finais, dinâmica e movimento, representam a mesma parcela de tempo num despojamento tetradimensional. E agora? Resta-nos a materialização do espaço-tempo que Fontana tanto exige. *Abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute e affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio.*²⁵⁶ Existência, natureza e matéria surgem-nos como a tríade representativa da unidade perfeita. Uma nova existência rica em natureza de tons e sons diversos onde a matéria se manifesta eterna – *la materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, sviluppandosi nel tempo e nel spazio, adottando in questo suo mutare distinti stati dell' esistenza.*²⁵⁷ A matéria é-nos apresentada como a força motriz e princípio constitutivo da existência. O propósito da nova arte é o de representar a essência das coisas e não os acontecimentos, emoções particulares, pequenas fracções não têm lugar nesta arte que Fontana propõe, esta arte deve dar a conhecer a síntese de todas as experiências do homem, constituindo desta forma uma manifestação própria do Ser. É com base nesta manifestação única, que incorpora toda a experiência humana, que Fontana define o subconsciente como a via de acesso através da qual o homem se reencontra na sua historicidade e produz arte. O subconsciente funciona como um receptáculo de todas as imagens que a inteligência apreende. *L'eredità storica ricevuta dagli stati antereori della civiltà e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano attraverso questa funzione del subconsciente. Il subconsciente modella l'individuo, lo integra e lo transforma. (...) tutte le concezioni artistiche sono dovute a questa funzione del subconsciente (...) una arte basata su forme create dal subconsciente, equilibrate dalla ragione, costituisce un'autentica espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. (...) la ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subconsciente. In ogni sua attività l'uomo agisce nella pienezza delle sue facoltà. L'analisi, e la sintesi, la meditazione e la riflessione, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo nell'esperienza è la sola via che conduce ad una*

²⁵⁶ Ibid., p.17.

²⁵⁷ Ibid., p.17.

manifestazione completa dell'essere.²⁵⁸ Desta forma, Fontana lança os fundamentos do próximo milénio, uma síntese que englobe cor, movimento, som, tempo e espaço, reveladora de uma unidade psíquica na qual o subconsciente desempenha um papel fundamental. A cor como o elemento do espaço e o som como o elemento do tempo constituem uma nova harmonia cósmica, à semelhança de *Harmonices Mundi*²⁵⁹ de Kepler.

Uma arte que é eterna mas não imortal: eterna no gesto (primeiro acto como prenúncio de um novo pensamento) e mortal na matéria, na medida em que não interessa a sua duração, ou seja, a sua permanência neste mundo. Fontana nos seus escritos refere o triunfo do homem que, pela primeira vez, num único gesto desenhou na areia com o seu dedo. Esta materialização em pensamento/obra, o momento no qual o Homem se deu a conhecer de uma nova forma por via de uma nova expressão – mão/cérebro, perdura no tempo, é eterna! Mas a arte por si só, como via e não como necessidade, pode um dia vir a ser substituída, reinventando-se numa nova concepção/expressão. A arte é eterna, mas não imortal. Eterna porque como conceito se projecta *ad infinitum*, mortal porque a matéria não poderá jamais alcançar este progresso, ela é por natureza finita. A irreduzibilidade deste conceito não permite conceber uma arte subdividida em pintura, escultura ou arquitectura, a única via é uma unificação que visa a descoberta de uma forma universal, que espelhe os desígnios do seu tempo. Para Fontana a arte é una. Tendo em vista este carácter único e insubestimável da arte, Fontana cria a sua série ‘conchetto spaziale’: um só conceito e uma só via de pensamento. *Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, disvincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione*

²⁵⁸ Ibid., p.19.

²⁵⁹ Na obra *Harmonices Mundi* (1619) o astrónomo Johannes Kepler apresenta a tese que cada planeta emite um som no seu movimento em torno do Sol e que este é determinado pela sua velocidade angular. As seis esferas estariam separadas por um poliedro inscrito.

Contudo, Kepler não só decifrou os sólidos regentes de cada órbita, como também, o som que cada planeta gerava a partir de vibrações harmónicas a que apelidou ‘música das esferas’. A velocidade da translação atinge variações máximas nos dois polos: Periélio (ponto mais próximo do Sol) e no Afélio (ponto mais distante do Sol) da trajectória elíptica da Terra. Através de um estudo minucioso Kepler, comparou os sons emitidos em ambos os extremos de cada planeta e a sua relação com o planeta mais próximo, o que lhe permitiu criar uma escala de acordes correspondentes a cada um dos casos de estudo. Deste modo, as melodias de Vénus e da Terra diferiam de um intervalo de meio-tom; no outro extremo Mercúrio diferia mais de uma oitava. Kepler conclui que a harmonia perfeita entre todos os sons dos planetas teria ocorrido uma só vez: durante a Criação.

*dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un' attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno.*²⁶⁰

O homem transcende-se no gesto, a experiência estética dos nossos dias é a de procurar 'transcender' chegando à unidade das coisas, ao universal. É por isso impensável para Fontana a distinção feita até então entre o meio artístico e científico, especialmente numa era onde ambas se influenciam mutuamente. Cabe à ciência encontrar novos universos paralelos, novas equações, redefinições, e ao artista cabe-lhe estar atento a estas alterações, ao que elas produzem de profundamente dramático na redefinição da concepção do mundo. O universo em expansão não é o mesmo que um universo estático, e o ímpeto do artista é acompanhar esse progresso, assim como a angústia permanente, e cada vez maior, do homem face a um Todo em tudo gigante, incomensurável, misterioso e secreto. O espacialismo que nos apresenta Fontana é fruto, como o próprio diz, de cinquenta anos de arte contemporânea. Novas significações e técnicas emergem; o radar, o néon, a luz negra ou a televisão, são imagens de uma era espacial. *Vi assicuro che nella luna non si farà della pittura – ma si farà dell'arte spaziale.*²⁶¹

Levanta-se a questão, como chegou Fontana a esta nova concepção? A resposta está velada na sua escultura, *uomo nero* [Fig.4], que o autor define como ponto de viragem, na sua percepção das coisas.

Fontana não produz obras mas sim conceitos. Conceitos atemporais, as essências. Se no princípio as suas obras se definiam como sendo tendencialmente figurativas, elas anunciavam já a passagem a um outro estado, se quisermos, a uma outra dimensão. A matéria, que lhe é tão querida, assume já o seu papel de regeneradora como fonte de todas as possibilidades, ou existências. O dom para a modelação, que lhe foi sempre reconhecido, quer por amigos quer por críticos, dá-se a conhecer no seu fulgor, mas ao contrário do que seria espectável revela todos os 'nãos' que Fontana assume na sua obra. É anunciado o corte, a separação. Fontana não produz mais para esta dimensão terrestre, ele projecta-se para o "de lá". *Dall'uomo nero 1929 il problema di fare dell'arte istintivamente si chiarisce in me, né pittura né scultura, non linee delimitate nello spazio, ma continuità dello spazio nella materia. Perciò niente M. Rosso ma piuttosto dinamismo plastico di Boccioni – perciò macchie assolute di colore sulle*

²⁶⁰ SANNA, A. – Op.cit., p.22.

²⁶¹ Ibid., p.44.

*forme per abolire il senso di staticità della materia, niente di concluso in quel senso, ma preparazione a capire – astrattismo 1934 né Brancusi, né Arp o Vantongerloo, niente volume, má profili nello spazio (non forme statiche), sacrificio di creazione, via chiusa, mancanza del mezzo per arrivare a una nuova espressione d'arte.*²⁶²

O Homem projecta-se no infinito, impera o veloz, o mutável, o fluxo temporal, o homem assume plenamente a sua pertença ao Cosmos numa fuga para o vazio. O corte, os 'buracos' invadem a obra – irrompem os 'concelto spaziale' como representação do sofrimento do Homem confrontado com e no espaço. *Dopo i buchi e i tagli sono arrivato a nuove fratture a lacerazioni della tela. Vede qui? Rappresentano il dolore dell'uomo nello spazio. Il dolore dell'astronauta, schiacciato, compresso, con gli strumenti infissi nella pelle, è diverso dal nostro. Non so se mi spiego. È un uomo di tipo nuovo quello che vola nello spazio, con nuove sensazioni, soprattutto dolorose. Anche il colore delle tele disturbano fisicamente. Queste gradazioni di rosa-violetto danno fastidio, no? Ho fatto parecchi tentativi prima d'arrivarci. È una nuova sofferenza che cerco di esprimere. I miei non sono quadri, sono concetti d'arte.*²⁶³

LA FINE DI DIO

*Cerco di rappresentare il vuoto.(...) L'Umanità, accettando l'idea dell'infinito, há già accettato l'idea del nulla.*²⁶⁴

E Deus? Onde fica Deus neste novo mundo? Deus esgotou-se nas suas representações icónicas. Fontana entende o fim da representação icónica do divino. Fontana questiona abertamente *come è Dio? Come è fatto, se siete dei veri cattolici, próprio credenti... non lo sapete nemmeno voi*²⁶⁵ se não podemos saber como Deus é, então Ele é irrepresentável e todo o tipo de apresentação icónica não passa de especulação. A *morte de Deus*, em Fontana, constitui a morte do valor estético da sua representação, tal como a *morte de Deus* em Nietzsche representa a morte dos valores da metafísica tradicional, assentes na vantagem da equação *ens=bonum* e que determinaram a relação da ontologia com a moral. Ser, Verdade e Bom, valores que são o corolário da vontade

²⁶² Ibid., p.43.

²⁶³ Ibid., p.88.

²⁶⁴ Ibid., p.91.

²⁶⁵ CRISPOLTI, Enrico - Fine di Dio: Catalogo della mostra (Basilea). Florença: Forma. 2017. p.21.

secreta de permanência, ou seja, de um ilusório apego à vida, foram absolutizados num além supra-sensível. A *morte de Deus* é o fim da metafísica pela transvaliação dos valores: os valores necessitam de uma genealogia, uma análise crítica quanto à sua topologia e tipologia, isto é, quanto ao *seu valor de origem e origem dos valores*.²⁶⁶ Avaliação e interpretação, enquanto desmistificação da crença na absoluta racionalidade do ser, e afirmação da inocência da vida face a qualquer juízo.

Para Fontana a origem é um indeterminado, posto que o infinito não consente delimitação que possa ser pensada, logo representada, portanto enquanto infinito indeterminado é um nada. Isto não implica a negação do sagrado, estabelece contudo a impossibilidade de o formalizar: *E allora, anche nel fatto religioso, finiscono tutte le allegorie, perche devono cadere, ecco che io faccio un simbolo "credo in Dio", faccio due tagli. E Dio è quello, o può essere qualunque altra cosa, ma io non lo posso raffigurare, è talmente grande, se ho fede, e allora faccio un atto di fede, come un altro potrebbe fare una macchia nera*.²⁶⁷ A única representação possível é simbólica, aquela pela qual qualquer um crê poder expressá-la, pelo que a forma impositiva de uma representação absolutizada é imprópria. Não se pode representar o que se desconhece, mas pode-se indicar o que se crê: *Naturalmente la 'fine di Dio' [Fig. 5, 6 e 7] non è intesa nel senso religioso cattolico. La 'fine di Dio' per me significa l'infinito, la cosa inconcepibile, la fine della figurazione, il principio di nulla*.²⁶⁸

LAND ART:

PÓS-MODERNISMO – ASSOMBRO OU ESQUIZOFRENIA

O pós-modernismo é tido por alguns como uma ruptura face ao panorama estético do modernismo; outros vêem-no como uma consequência política dos dias de hoje, como um novo modo frenético de conceber o espaço e o tempo. Há quem sugira que o pós-modernismo se ergue no mito do progresso e da mestria - para Habermas o modernismo é dominante mas morto.

O pós-modernismo funda-se numa estrutura lógica interior, como crítica feroz ao *kitsch* e à academia, e instaura uma nova visão, uma nova *avant-garde*. Habermas opõe-se a este projecto por o considerar uma negação ao qual que nada de novo se segue (um

²⁶⁶ DELEUZE, Gilles – Nietzsche e a filosofia. Porto: Ed. Rés. s.d., p.7.

²⁶⁷ CRISPOLTI, Enrico - Op.cit., p.21.

²⁶⁸ Ibid., p.21.

projecto incompleto): *Nothing remains from a desublimated meaning or a destructured form; an emancipatory effect does not follow.*²⁶⁹

É difícil conceber o pós-modernismo sem a influência das grandes teorias ocidentais à época. A importância de Foucault, Derrida (crítica da mimesis e dos símbolos), Roland Barthes e Walter Benjamin (materialidade histórica do pensamento) bem como do estruturalismo e do pós-estruturalismo. *Both have led us to reflect upon culture as a corpus of codes or myths (Barthes), as a set of imaginary resolutions to real contradictions (Claude Lévi-Strauss).*²⁷⁰

Tal como Edward Said reconhece, o modo como concebemos o pós-modernismo é crítico para o nosso entendimento entre o presente e o passado, talvez seja precisamente nessa ruptura que melhor se define o pós-modernismo, ou seja, no choque entre dois modelos. Habermas dá-nos a primeira definição de ‘moderno’- *o termo ‘moderno’ é utilizado pela primeira vez em finais do século V, com a finalidade de delimitar o presente cristão, que acabava de se oficializar, do passado pagão romano. Com conteúdos variáveis, a ‘modernidade’ vai sempre exprimindo a consciência de uma época que se posiciona em relacionamento com o passado da Antiguidade a fim de se compreender a si própria como resultado de uma transição do velho para o novo.*²⁷¹

É neste posicionamento face ao passado recente e ao presente emancipador que se situa a modernidade – a modernidade como promessa e como corte. Ora Habermas considera que as promessas do Iluminismo ainda estão por vir (*iluministas da linhagem de um Condorcet alimentavam ainda a expectativa excessiva de que as artes e as ciências haveriam de estimular não só o controlo das forças da natureza, como também a interpretação do mundo e a auto-significação, o progresso moral, e a justiça das instituições sociais e até mesmo a felicidade dos homens*).²⁷² Nenhuma operação transformadora se deu no Homem, pior, ele enfrentou o seu lado mais negro – o Holocausto – que se perpetua como um marco inexplorado e incompreendido ao qual se deve uma reflexão sobre o abalo profundo que causou no Homem. Walter Benjamin proferiu não existir nenhum documento de cultura que não seja também documento da barbárie. Adorno, por sua vez, afirma que o próprio acto de escrever um poema se torna, depois do Holocausto, um acto de barbárie. *Para Adorno, Auschwitz demonstrou o*

²⁶⁹ Hal Foster – Postmodernism : A Preface In: FOSTER, Hal – The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Washington: Bay Press. 1983, p.X.

²⁷⁰ Ibid., p.X.

²⁷¹ HABERMAS, Jürgen – A modernidade: um projecto inacabado. Lisboa: Veja. 2013, pp. 37-38.

²⁷² Ibid., pp.53-54.

*fracasso do projecto filosófico moderno, inextricavelmente ligado à racionalidade instrumental, tratando-se agora de encontrar uma nova forma de 'pensar e agir a fim de que Auschwitz não se repita'. O potencial para o exercício da reflexão crítica advém precisamente do pensamento não-identitário, da capacidade de nos distanciarmos da ordem social imediata de modo a questionar discursos hegemónicos, quebrando a ilusão de narrativas de necessidade como a hegeliana. Os pensadores da escola de Francoforte, propulsores da chamada teoria crítica, procuraram precisamente afastar-se da ideia de uma inevitabilidade inerente aos acontecimentos, enfatizando que é a forma como se pensa estes últimos que lhes confere uma aura de fatalidade.*²⁷³ Todo o pensamento que se segue advém precisamente da marca deixada e da forma de a pensar. As correntes dividem-se. Para Habermas a divergência com os pós-modernos (e a sua noção de pós-modernidade, que o mesmo considera falsa) dá-se quanto ao sentido de responsabilidade e quanto à função da linguagem. Para o primeiro, a responsabilidade define-se pela necessidade de agir no mundo de forma normativa, por sua vez, os pós-modernistas encaram-na como alteridade – como abertura à dissonância. Quanto à linguagem, intrinsecamente associada à primeira, Habermas concebe-a como capacidade de coordenar a acção, contrariando a visão Heideggeriana sustentada pelos pós-modernistas como forma de revelar o mundo e morada do Ser. A crítica que Habermas faz a Heidegger prende-se com a predisposição de submissão ao Ser como autoridade aurática e indefinida – *é precisamente esta investigação heideggeriana de submissão passiva ao ser que Habermas considera perigosa por ter como efeito prático a obediência a uma 'autoridade aurática e indefinida' afastando-se de um dos pilares centrais da modernidade, a autonomia de pensamento e de acção.*²⁷⁴

A recusa de Habermas do modelo proposto por Heidegger, Foucault, Derrida e a Escola de Francoforte, conduzem-no a uma teorização pessoal a que dá o nome de Teoria da Comunicação, onde propõe uma racionalização da vida, garantias institucionais e um estado constitucional com as funções de preservar a liberdade individual – uma validação transcendental e universal – por outras palavras, um estado-providência. A teoria da comunicação poderia ser definida do seguinte modo: *forma de interacção social em que os planos de acção dos diferentes actores são coordenados através de uma troca de actos comunicativos, isto é, por meio de uma utilização da linguagem*

²⁷³ Ibid., pp. 7-8.

²⁷⁴ Ibid., p.9.

tendo em vista a criação de um consenso.²⁷⁵ Contudo, para Habermas o consenso não foi atingido, e as contradições existentes no projecto moderno revelam-no como aporético. Entre as principais críticas que o filósofo profere contra o modelo constam: o facto de se basear numa experiência descentralizada e liberta de qualquer tipo de condicionamento de acção teológica; o distanciamento da arte do mundo em que habita²⁷⁶, onde artista e crítico são, eles próprios, parte integrante da obra, e, por fim, a fuga para fora das estruturas temporais e espaciais que nos são próprias, a cultura do desvelamento e do choque - a ruptura com as convenções da percepção - *A revalorização do transitório, do fugaz, do efémero, a celebração do dinamismo traduzem precisamente a nostalgia de um presente imaculado e em suspensão. Enquanto movimento que se nega a si próprio, o modernismo é 'a nostalgia da verdadeira presença'*.²⁷⁷ O desencanto manifesto conhece apenas três vias: 1) um regresso à modernidade; 2) uma fuga²⁷⁸ em direcção à pós-modernidade; 3) uma manifesta anti-modernidade. *Todas as tentativas de nivelar a altura de queda entre arte e vida, ficção e praxis, aparência e realidade; de anular a diferença entre artefacto e objecto de uso, entre produto produzido e encontrado, entre configuração e movimento espontâneo; as tentativas de declarar tudo como arte e qualquer um como artista, de abolir todos os critérios, conformar os juízos estéticos com a afirmação de vivências subjectivas – todos estes empreendimentos, entretanto bem analisados, são hoje em dia entendíveis como experimentações nonsense que, a contragosto, acabam por trazer à luz com maior incidência ainda as próprias estruturas da arte que era sua intenção ferir.*²⁷⁹ A libertação que Habermas propõe para o meio artístico só poderia acontecer pela conjugação de três esferas de acção: cognitivo-instrumental; prático-moral; estético-expressivo – pela união das três a arte reencontrar-se-ia com a esfera da vida, como partilha de um legado comum.

O modelo universal que Habermas propõe levanta outras questões: existindo um modelo universal gerador de consensos, quem o cria? E com que fundamentos? Esse mesmo modelo pode ser o perpetuar de uma hegemonia selectiva. Por outro lado, Habermas foi

²⁷⁵ Ibid., p.10

²⁷⁶ Sobre o mesmo assunto, Adorno profere: “Tornou-se uma auto-evidência que, no que toca à arte, já nada é evidente, nem nela própria, nem na sua relação com o todo; nem sequer o seu direito à existência”. Cit. Ibid., p.60.

²⁷⁷ Ibid., p.41.

²⁷⁸ “Mas esta orientação para a fente, esta antecipação de um futuro indefinido, contingente, o culto do novo significam, em verdade, a glorificação de uma actualidade que vai sempre gerando, de novo, passados definidos subjectivamente”. Ibid., p.41.

²⁷⁹ Ibid., pp.61-62.

alvo de críticas fortes por parte de feministas que consideram o seu modelo desagregador, por não mencionar questões de género, raça e etnicidade, indo contra um modelo que pretende uma esfera pública universal, obliterando a pluralidade, renegando a influência das contra-esferas públicas no modelo universal democrático. Acerca deste último ponto, o próprio Habermas admitiu tratar-se de uma falha na sua análise: *uma análise dos aspectos de exclusão das esferas públicas institucionalizadas é particularmente reveladora a este respeito, a crítica daquilo que tem sido excluído da esfera pública e da minha própria análise: género, etnicidade, classe e cultura popular.*²⁸⁰ O projecto habermesiano não é mais do que uma tentativa de coesão, uma tentativa de fazer coincidir dois mundos, numa reaproximação do mundo-da-vida e do reconhecimento das ambivalências da modernidade.

O FEMININO NA LAND ART

*A mulher não tem necessidade de ver nem de tocar
para sentir a Presença a seu lado.*²⁸¹

Antes de proceder a uma análise do papel emancipador da mulher na arte, um papel de ruptura com os cânones masculinos estabelecidos, e que corresponde sobretudo aos anos 60 e 70 do século XX, devemos recuar e analisar vários factores, a saber: a diferença entre os sexos, a questão da alteridade e a sua auto-anulação, ou seja, como tempo sem diferenciação e a posterior imposição/dominação estabelecida do sexo masculino sobre o sexo feminino, a qual nasce da noção de complementaridade, ou seja, de um nem/nem: nem é igual, nem é o outro (diferença).

O movimento feminista surge como resposta a esse nem/nem, como necessidade imperativa de mudança: o direito ao voto, à propriedade, ao contracto de trabalho, à licença de maternidade e igualdade salarial, à integridade do corpo, à contracepção e ao aborto. É uma luta constante, percorrida ao longo de séculos. Por norma, compreendem-

²⁸⁰ Ibid., p.22.

²⁸¹ BEAUVOIR, Simone – O Segundo sexo: a experiência vivida. S. Paulo: Difusão europeia do livro. 1967, p.439.

se três momentos chave: 1) o movimento sufragista iniciado no século XIX e início do século XX e que preconiza a primeira emancipação; 2) os anos 60 do século passado e a expansão desses direitos, nomeadamente o direito à contraceção e à sexualidade. É importante referir o impacto do Maio de 68 em França e do movimento *hippie* (*Peace and Love*) nos Estados Unidos; e por fim, 3) os anos 80 e 90 com as suas alterações face a definições que se consideravam pouco abrangentes e tendencialmente baseadas na experiência de mulheres brancas e de classe média alta. O feminismo dos anos 80 procura romper ainda mais as barreiras existentes e encontrar afinidades entre a desigualdade sofrida pelas mulheres e a realidade do racismo, da homofobia e da colonização. Estes são, normalmente, os momentos considerados determinantes. A nosso ver falta um: o esforço de guerra no início da década de 40. A Segunda Guerra Mundial vem exigir das mulheres o cumprimento de tarefas atribuídas aos homens. Muitas vêm-se a trabalhar pela primeira vez, nomeadamente na classe média, e a fazer valer as suas capacidades em meios até então exclusivamente masculinos. Esta percepção da sua valia, para além do que lhe era consignado, o ser mãe e boa dona de casa, deixa a semente da progressiva emancipação e da transformação social que já se encontra nos anos 50.

Contudo, para um melhor entendimento das questões em análise retomemos a Origem, o tempo primordial e mítico por excelência, unissexuado onde cada qual gerava o seu semelhante em condições iguais, reproduzindo-se a si próprio como idêntico. Apercebemo-nos que a harmonia primitiva residia na ausência de alteridade. É na disrupção que se dá, no corte, que ambos os sexos se vêem confrontados pela primeira vez com o outro e forçados a uma ideia de complementaridade e necessidade em detrimento da diferença. Desta forma, o corpo da mulher emerge como via, como obstáculo, que é necessário ultrapassar através da consumação – recordemos Jasão:

Deviam os mortais gerar filhos de outra maneira, e não existir o sexo feminino.

*E assim não haveria mal para os homens.*²⁸²

Entramos no domínio da posse, numa visão que privilegia o sexo masculino e aprisiona o sexo feminino a uma noção de funcionalidade, como mero garante de continuidade. *Para se reproduzir como idêntico, o homem é obrigado a passar por um corpo de*

²⁸² EURÍPIDES – Medeia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2005, p.66.

*mulher. Não o pode fazer por si mesmo. É esta incapacidade que estabelece o destino da humanidade feminina.*²⁸³

Começamos pelo que é mais visível, e pelo que está na base da primeira forma de consciencialização da raça humana face à diferença e à alteridade. O corpo instaura o primeiro aspecto diferenciador: *A reflexão dos homens, desde a emergência do pensamento, não pôde recair senão sobre o que lhe era dado a observar de mais perto: o corpo e o meio no qual ele está mergulhado. O corpo humano, lugar de observação constante – lugar dos órgãos, funções elementares, humores -, apresenta um traço notável e certamente escandaloso, que é a diferença sexuada e o diferente papel dos sexos na reprodução.*²⁸⁴

Estabelece-se o primeiro sistema binário: idêntico/diferente; com base neste, cria-se uma trama que opõe constantemente um princípio masculino a um feminino – calor/frio; seco/húmido; alto/baixo; inferior/superior; claro/escuro; animado/inerte; sopro/matéria; móvel/imóvel; abstracto/concreto; teórico/empírico; transcendente/imanente e cultura/natureza. O equilíbrio do mundo encontrar-se-ia na convivência harmoniosa destes factores. A dualidade não é causa de desigualdade - *A desigualdade não é um efeito da natureza. Foi estabelecida pela simbolização desde os tempos originais da espécie humana a partir da observação e da interpretação dos factos biológicos notáveis. Esta simbolização é fundadora da ordem social e das clivagens mentais que continuam presentes, mesmo nas sociedades ocidentais mais desenvolvidas.*²⁸⁵

Analisemos a primeira grande questão, a que introduz uma noção ilusória de pretensa dependência da mulher face ao homem, e por conseguinte a afirmação deste: a mulher sangra sem o seu consentimento, ao passo que o homem que sangra (voluntária ou involuntariamente) tem por base um consentimento prévio, ou pelo menos a possibilidade de o mesmo acontecer. Esta questão encontra-se na base da primeira diferenciação, e por conseguinte da primeira forma de domínio. Iniciemos com Aristóteles e sua maneira de conceber a Geração, na qual a mulher é tida como *forma* incompleta, de matéria animal e responsável por todas as falhas que possam ocorrer na

²⁸³ HÉRITIER, Françoise – Masculino Feminino: Dissolver a Hierarquia. Lisboa: Instituto Piaget. 2005, p.20. Nota: Optou-se por uma tradução de acordo com o original francês, que a tradução portuguesa não segue.

²⁸⁴ HÉRITIER, Françoise – Masculino Feminino: O pensamento da diferença. Lisboa: Instituto Piaget. 1998, p.19.

²⁸⁵ HÉRITIER, Françoise – Masculino Feminino: Dissolver a Hierarquia (...), p.14.

concepção de um novo ser. É de salientar as divergências de Aristóteles face a outros filósofos, possivelmente um pouco mais brandos: *Para Anaxágoras, a determinação do sexo vem do pai: os rapazes provêm do testículo direito, o mais quente, as raparigas, do esquerdo. Para Empédocles, é o maior ou menor calor da matriz, conforme o estado do sangue menstrual, que faz nascer um rapaz ou rapariga.*²⁸⁶

Ora é da dicotomia entre quente (masculino) e frio (feminino) que se dá a criação. O útero, o enorme receptáculo de matéria informe, aguarda a inseminação, o sopro: *o esperma não fornece qualquer matéria ao feto; é puro pneuma, sopro e potência.*²⁸⁷ O homem é desta forma o criador por excelência, distinguindo-se por três potências diferenciadoras: a potência genérica masculina, a potência individual e a potência genérica, todas devem prevalecer sobre a matéria feminina de forma a atingir o modelo perfeito: *do domínio da potência genérica, nasce um rapaz; domínio da potência individual, assemelha-se ao pai; o movimento é conservado, perfeita semelhança com o pai; na pior das hipóteses, se o movimento for relaxado, assemelha-se ao avô ou ao bisavô paterno.*²⁸⁸ A mãe e a sua linhagem são deliberadamente afastadas.²⁸⁹ Outra

²⁸⁶ HÉRITIER, Françoise – Masculino Feminino: O pensamento da diferença (...), p.181.

²⁸⁷ Ibid., p.182.

²⁸⁸ Ibid., p.184.

²⁸⁹ Convém referir que a condição da mulher grega distava em muito da afirmação volitiva e da capacidade intelectual para tomar o destino nas suas mãos. A Grécia do séc. V a.C. era uma sociedade patriarcal, hierarquizada, onde a cidadania era negada às mulheres, as quais viviam, regra geral, recolhidas e submissas ao marido. Para tanto, basta atermo-nos à própria condição “ontológica” inscrita por Aristóteles na sua *Metafísica* (E 9, 1034b) e na *Geração dos Animais* (II, 3, 737a 27), nas quais a fêmea é descrita como uma forma incompleta, um macho mutilado, ou seja, uma monstruosidade por dissemelhança à semente masculina. Analisemos agora a última peça da trilogia de Ésquilo *Oresteia*, onde no julgamento Apolo destitui de forma clara o papel da mulher e o de mãe:

Apolo:

Vou responder às tuas perguntas e tu verás se o meu raciocínio é correcto. Aquela a quem chamam mãe não é geradora do seu filho, mas tão só a alimentadora do germe nela recentemente semeado. Quem gera é o sementeiro; ela, como estrangeira a estrangeiro, limita-se a conservar o jovem rebento, a menos que um deus o impeça. Vou dar-te uma prova do que afirmo e é que se pode ser pai sem a ajuda da mãe. Pode testemunhá-lo alguém aqui presente, a filha de Zeus Olímpico, que não foi criada nas trevas do seio materno e, no entanto, nem uma deusa seria capaz de dar à luz um tal rebento. (Euménides: vv.657-666)

O argumento de Apolo anula por completo a intervenção feminina no acto criador. O uso da expressão “ela como estrangeira a estrangeiro, limita-se a conservar o jovem rebento” corta e diminui qualquer laço afectivo e umbilical entre progenitora e cria. São palavras de uma enorme dureza, acima de tudo proferidas por Apolo, filho de Leto, que juntamente com Artémis ainda recém-nascidos matam os filhos de Niobe, vingando a ofensa que esta teria cometido contra sua mãe. O Deus que, ao que parece, teria uma relação estreita com sua mãe invoca em defesa da sua posição o apagamento total do papel destas mães na criação. Como se não bastasse, invoca o exemplo de Atena.

Atena sobrevive devido aos seus enormes poderes enquanto Deusa, e é esse carácter que lhe permite o nascimento imaculado da cabeça de Zeus, não podendo existir qualquer tipo de comparação entre os poderes de concepção de um Deus e de um mortal. Numa sociedade patriarcal o argumento de Apolo coaduna-se com o expectável. A própria Atena o confirma, porém, afirma algo de enorme valor. O pai,

possibilidade que não a de um herdeiro, estando implícito o sexo masculino, é sempre tida como um desvio, como a prevalência da matéria animal (feminina) que não foi domada.

A matéria fria, informe e animal, da qual a mulher é composta, reafirma por si só, segundo Aristóteles, a incapacidade desta em gerar como o homem gera. Detentora de órgãos sexuais como o homem, ela tem-nos no seu interior devido à incapacidade de gerar calor. O calor que lhe permite transmutar o sangue em esperma – substância viva, fecunda e criadora. No esperma estão contidas todas as determinações do ser humano: vida, forma, sopro e pensamento.

A mulher é tida como impura desde a primeira forma de pensar a diferença. Basta que nos recordemos do papel que lhe é atribuído nas religiões judaico-cristã e muçulmana. A exceção a esta condição apresenta-se-nos no Taoísmo, onde por via de uma certa conduta ela pode libertar-se dos constrangimentos: *assim, as mulheres que procuram a imortalidade taoista devem, através do jejum, conseguir estancar as regras.*²⁹⁰

Para Santo Agostinho o corpo feminino é de tal forma impuro que só através de uma influência diabólica poderia causar desejo. A mesma concepção de impureza encontramos no judaísmo, no qual a mulher, após o seu ciclo menstrual ou o dar à luz, deve purificar-se antes de proceder a um acto sexual, evitando com isso macular o homem. O horror ao sangue, a sua proibição, *significa que só Deus dá a vida e pode tirá-la.*²⁹¹ A mistura que a mulher opera em si, ou seja, a capacidade de produzir leite para amentar e ao mesmo tempo de sangrar tornam-na impura, pois o leite é vida e o sangue morte – *qualquer mulher é por natureza portadora do antagonismo da vida e da morte, do leite e do sangue misturados, fonte profunda da poluição.*²⁹² Chegamos a uma

para ela é o valor máximo, “pelo menos até que um dia eu venha a celebrar as minhas núpcias”. O que deixa entrever que caso Atena passe pela experiência de ser mãe o discurso se alteraria:

Atena:

Cabe-me pronunciar-me em último lugar. Juntarei o meu voto aos que foram dados a Orestes. É que eu não tive mãe que me desse à luz e, por isso, sou em tudo e de todo o coração pelo homem, pelo menos até que um dia eu venha a celebrar as minhas núpcias. Sou inteiramente a favor do pai. Assim não terei em conta especial a morte de uma mulher, que matou o marido, guarda do seu lar. Orestes será absolvido, mesmo em caso de igualdade na votação.

Tirai depressa os votos das urnas, juízes a quem compete esta tarefa. (Euménides:vv.734-743)

Atena age no presente, de acordo com a sua experiência pessoal, a única que detém por enquanto. Tendo por base os seus argumentos Atena absolve Orestes.

²⁹⁰ HÉRITIER, Françoise – Masculino Feminino: Dissolver a Hierarquia. (...), p.39.

²⁹¹ Ibid., p.41.

²⁹² Ibid., p.42.

segunda conclusão fundamental, o carácter dual do ser feminino – detentor de vida e de morte – símbolo de mudança e perigo. A mulher é detentora de poderes mágicos e vontade indómita. Inserida na oposição especulativa já enunciada, mas vista, ainda, como: razão / mito; masculino / feminino; lei dos homens (*nomos*) / lei cósmica (*physis*); racional / irracional.

A concepção mística da mulher - de raízes profundas cunhadas pela sua ligação à Terra, à lua e às marés que influenciam os seus ciclos menstruais –, opõe-na à dimensão temporal linear no sentido de progressão e reafirma um mundo mítico, sagrado e cíclico, que se renova ano após ano através de rituais e sacrifícios. Tal como explicado anteriormente, e devido às características do ciclo lunar, a lua surge-nos também como um encerrar de um ciclo, para começar um outro. A crença antiga na Lua reside no facto desta ser um local de passagem para os mortos. Esta crença manteve-se igualmente na Grécia, na Índia e no Irão. Na tradição iraniana as almas dos mortos dirigiam-se para as estrelas, sendo-lhes permitida a entrada na lua consoante a sua virtude. Só depois poderiam ascender ao Sol e, em última instância e em casos extremos, perpetuar-se no *garotman*, luz infinita de *Ahura-Mazda*.

No caso dos Gregos foi através de Pitágoras que a lua adquiriu esse papel fundamental. *O pitagorismo deu novo impulso à teologia astral tornando popular a noção de empíreo uraniano: é na Lua que se encontram os Campos Elísios, onde repousavam os heróis e os Césares. ‘As ilhas dos bem-aventurados’ e toda a geografia mítica da morte foram projectadas em planos celestes: Lua, Sol, Via Láctea.*²⁹³

A lua revela-se-nos como: *omnia animantium corpora et concepta procreat et generata dissolvit*,²⁹⁴ (que tudo anima, concebe, gera e dissolve).

Em suma, a mulher contém em si uma dualidade que é vista tanto como necessária como comprometedora e nociva. Ela gera, transforma e recria. Dominá-la é dominar a ambivalência e, por conseguinte, eliminar a alteridade e todo o sistema binário em que se funda a nossa sociedade. Quando falamos em sistema binário não nos referimos a uma eventual noção de complementaridade, pois essa assentaria sobre o pressuposto de uma falta inicial. Falamos de diferença. Com base nesta ideia, de diferença que iguala, não existe espaço para uma sobrevalorização de nenhum dos sexos. O que temos vindo a assistir é a uma tentativa desmesurada de apropriação por via do domínio de um dos sexos face ao outro. *Efectivamente, se as mulheres são, pela sua natureza essencial,*

²⁹³ ELIADE, Mircea – Tratado de História das Religiões. (...), p. 214.

²⁹⁴ Ibid., p.215.

*fracas e imperfeitas, não vemos como a violência pôde ser necessária por parte dos homens para as destituir de um poder que elas teriam detido e para as submeter.*²⁹⁵

Tal como referido no início deste capítulo retomamos a emancipação feminina e a sua manifestação no plano artístico. Elegemos Ana Mendieta como expoente dessa transformação/ruptura. *Art is a material act of culture, but its greatest value is its spiritual role, and that influences society, because it's the greatest contribution on the intellectual and moral development of humanity that can be.*²⁹⁶ A importância de Mendieta e da sua arte reside no papel modificador e clarificador que confere a esta, pela necessidade de erguer um novo espaço, aberto, livre de constrangimentos e de imposições externas, longe dos mercados, das galerias e dos museus e de qualquer condicionante masculina. Afinal, quem escolhe o que deve ser dado a ver? E com base em quê? A emancipação feminina no plano artístico vem questionar-nos sobre o *modus operandi* do sistema, e sobretudo questionar-nos sobre a sua legitimidade nas conotações profundas a um único género, a um único olhar – o masculino. Quando em 1992, sete anos após a sua morte, mais de 500 mulheres, entre as quais feministas do colectivo *Guerrilla Girls*, se reuniram às portas do museu Guggenheim de Nova York perguntando “*Onde está Ana Mendieta?*” é por si só esclarecedor.

Possuidora de um enorme fascínio pelo primitivo e práticas ritualísticas, Ana Mendieta reafirma de uma forma única a ligação à terra como condição do feminino – pretendemos focar-nos sobretudo na série *Silueta* [Fig. 8, 9 e 10] e *Esculturas rupestres* [Fig.11]. *I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I reestablish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source.*²⁹⁷ O carácter cósmico e a união com o Universo, enquanto raízes, estão de facto na base de uma procura feminina. Basta pensarmos em Nancy Holt e na sua obra *Sun Tunnels* (adquirida em 2018 pela Dia Art Foundation, a primeira obra de uma artista de *Land Art* a ser comprada pelo museu) – *during the summer and winter solstices, the four tunnels align with the angels of the rising and setting sun. Each tunnel has a different configuration*

²⁹⁵ HÉRITIER, Françoise – Masculino Feminino: Dissolver a Hierarquia. (...), p.14.

²⁹⁶ ROSENTHAL, S. – Ana Mendieta: Traces. London: Harvard Publishing. 2013, p.9.

²⁹⁷ Ibid., p.11

*of holes, corresponding to stars in the constellations Capricorn, Columba, Draco, and Perseus. The small holes create negative spaces, allowing the sun to cast shadows inside the tunnels that trace the earth's rotation.*²⁹⁸

Afastada desde tenra idade do seu país, Mendieta e a sua irmã chegam aos Estados Unidos privadas de família, terra, e numa completa alienação cultural, étnica e linguística, assumindo plenamente o conceito de estrangeiras. O impacto desta ausência de referências na artista é profunda, não podendo porém ser considerada a causa exclusiva do seu desenvolvimento artístico como muitos críticos à época pretenderam, referindo-se à sua arte como um processo de cura de uma ‘ferida’ aberta em tenra idade, retirando-lhe todo o cunho autoral e reivindicativo.

Tendo estudado pintura na Universidade de Iowa, a artista envereda mais tarde pelo caminho da *performance* como meio que melhor lhe permite exprimir o cunho mágico do acto e do gesto – *the turning point in my art was in 1972, when I realised that my paintings were not real enough for what I wanted to convey, and by ‘real’ I mean I wanted my images to have power, to be magic.*²⁹⁹ O interesse profundo de Mendieta por culturas ancestrais, nomeadamente, a *Santeria* - uma confluência entre o catolicismo e as divindades africanas, presente em Cuba e introduzida por escravos – é visível na sua obra *Death of a chicken* [Fig.12], onde, através de um acto sacrificial dedicado às antigas divindades, Mendieta assume-se divina ao cobrir-se com o sangue do animal, normalmente reservado à divindade, tornando-se a personificação desta na terra através do seu poder feminino. O sangue, apresentado neste primeiro acto performativo da artista, permanecerá em toda a sua obra, como fecundador e regenerador. É de notar a reiteração que o movimento feminista faz face ao sangue como substância intrínseca e própria da mulher, dotado de força e criatividade - associado ao nascimento, ao amor e à morte – precisamente o eixo que Mendieta segue na sua obra. *I started immediately using blood, because it's a very powerful magical thing.*³⁰⁰

O regresso à natureza enquanto origem, a união do corpo à terra e o uso do sangue como substância imbuída do espírito de criação e, sobretudo, feminilidade, afrontam o sistema vigente de uma arte pura, simples e directa como triunfo da razão e da masculinidade.

²⁹⁸ Dia Sun Tunnels guide 2018, p.1. in: <https://umfa.utah.edu/sites/default/files/2018-08/Dia%20Sun%20Tunnels%20Guide%202018.pdf>. Consultado: 07-9-2018

²⁹⁹ GROSENICK, Uta – Women Artists in the 20th and 21st Century. London: Taschen. 2001, p.342.

³⁰⁰ Ibid., p.96.

A viagem ao México vem reafirmar a essência de culto da obra de Mendieta, ela representa o regresso à fonte materna primordial – *it seems as if these cultures provided me with an inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is this knowledge that gives reality to the images they have created. It is this sense of magic, knowledge and power that primitive art has that has influenced my personal attitude toward art making.*³⁰¹ É nesta viagem que produz a primeira *Silueta*, numa clara alusão aos ciclos da vida, às forças regeneradoras e mitológicas.

Embora o presente capítulo não seja um caso de estudo, a sua não inclusão seria um corroborar do esquecimento.

A POÉTICA DO ESPAÇO

O espaço, ele pode ser concreto ou imaginado. A imaginação adquire um papel fulcral na nossa concepção de espaço: quantas vezes não imaginamos um outro espaço a partir de uma descrição literária, de um sonho, ou de um quadro? O espaço possui sem dúvida uma dimensão poética e uma dimensão onírica. Imagens ocorrem-nos diariamente, elas estendem-se para lá do seu ponto de origem. Associadas também à memória, elas são mais do que imagens passadas, são ecos que se estendem, que irrompem no presente – a imagem poética possui a sua própria essência e o seu próprio fluir. A imagem emerge *sulla coscienza come prodotto diretto del cuore, dell'anima, dell'essere dell'uomo colto nella sua attualità.*³⁰² Dotada de comunicabilidade a imagem poética extravasa o poeta, ela chega ao seu receptor com tamanha intensidade que é autónoma e não exige conhecimento de situações prévias, o leitor/espectador assimila-a como sua – o seu poder reside em actos isolados, breves e precisos – é a sua trans-objectividade que a torna variacional. A imagem poética irrompe antes de qualquer pensamento, ela é a fundação desse pensamento, livre das amarras condicionadoras – ela pertence somente à *coscienza sognatrice*.

É na fusão entre espírito e alma que se dá a poesia – trata-se de uma luz interior, só a partir da participação nesta visão interna é que o Homem acede posteriormente à compreensão do exterior. *Nel campo stesso della pittura, in cui la realizzazione sembra implicare decisioni dipendenti dallo spirito gravide di un rapporto col mondo della*

³⁰¹ ROSENTHAL, S. – Op.cit., p.11.

³⁰² BACHELARD, Gaston – La poetica dello Spazio. Bari: Edizioni dedalo. 2011, p.7.

*percezione, la fenomenologia dell'anima può rivelare il primo engagement di un'opera.*³⁰³ A pintura é por natureza essência poética – *la poesia è un'anima che inaugura una forma.*³⁰⁴ Uma forma com ressonância, que nos convida e apela ao sentimento, através dessa ressonância unimo-nos à imagem, à sua origem. Porém, não é a ressonância que nos faz perscrutar o domínio da nossa existência, ou operar uma transformação do meu ser, no ser do outro (o poeta), essa mudança compete ao *retentissement* da obra, ou seja, aquilo que emerge e que irrompe no aberto. *L'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante.*³⁰⁵ Somente depois do choque que se opera – do *retentissement* – se torna possível experienciar a ressonância, como acolhença, e as suas repercussões sentimentais. Descobrimos um novo ser da nossa linguagem, uma nova forma de expressão primígena: *come tesi generale, noi pensiamo che tutto quello che è specificamente umano nell'uomo è logos e non arriviamo a meditare su una regione che esisterebbe prima del linguaggio.*³⁰⁶ – a imagem poética é uma origem, um salto vital de pura liberdade – *i poeti e i pittori sono fenomenologi nati.*³⁰⁷ A imagem poética representa um mundo novo, um homem novo – feliz nas palavras e trágico na existência – o homem novo vive o não-vivido, lançando-se na abertura da linguagem.

IMENSIDÃO COMO FORMA DE SUPERAÇÃO

*Une extraordinaire renaissance du goût pour le colossal se manifeste à certaines périodes cruciales de l'histoire et, notamment, à la fin du 18^e siècle, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'architecture révolutionnaire. Serait-ce, lorsqu'elle se sent menacée, qu'une civilisation se simplifie jusqu'à détruire son propre raffinement au profit de formes massives, rudes et primitives.*³⁰⁸ Como iremos ver, em Michael Heizer é precisamente a ameaça da destruição nuclear que o leva a deslocar-se para o deserto e realizar as suas obras de dimensões consideráveis.³⁰⁹

³⁰³ Ibid., p.10.

³⁰⁴ Ibid., p.11.

³⁰⁵ Ibid., p.13.

³⁰⁶ Ibid., p.13.

³⁰⁷ Ibid., p.18.

³⁰⁸ GIRON, Baldine Saint – *Fiat Lux: une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire.1993, p.104.

³⁰⁹ “Étymologiquement, le *κολοσσός* [Kolossos] n'a rien à voir avec la taille, le colosse n'est pas originellement colossal. [...] Selon Benveniste, colosse se rattache à la racine *Kol-*, d'origine

A qualidade monumental da coisa (obra) projecta o homem para lá do mundo envolvente – projecta-o para o infinito. O enorme, o vasto e o monumental, adquirem um significado majestoso na nossa imaginação. A marca profunda deixada por uma cordilheira, por um deserto ou um mar sem fim, perpetua-se na memória de quem o vê, o seu rechamar é constante, através da recordação do esmagamento inicialmente presenciado o homem contém em si as ressonâncias permanentes dessa vivência.

Através do imenso, o homem é reconduzido a uma nova qualidade de ser, ele não participa na acção, ele vive-a – esta nova percepção que se instaura está na base da *Land Art* (como experiência do lugar, do espaço próprio a cada um; não do espaço contemplado, mas do espaço vivido). O homem é transportado para uma nova dimensão, para um para lá de – com vista a uma contemplação originária. *L'immensità è in noi, è legata a una sorta di espansione di essere che la vita frena e la prudenza arresta, ma che riprende nella solitudine. Non appena ci immobilizziamo, ci troviamo altrove, sogniamo in un mondo immenso. L'immensità è il moto dell'essere immobile, l'immensità è uno dei caratteri dinamici della rêverie tranquilla.*³¹⁰ A angústia, que assola o homem e o seu caminho para um novo (autêntico), é um caminhar só. O ser que na imensidão desse aberto se apresenta velado impõe a necessidade de o perscrutar nessa abertura. A imensidão da abertura descobre um vazio, um sem fundo, o poder original.

Neste contexto, experimentamos a origem que se desvela como poder que emerge nesse aberto, ao mesmo tempo que realizamos que o nosso ser-no-mundo já não é um estar-em, mas estar-junto - *nel vasto mondo del non-io, il non-io dei campi non è uguale al non-io dei boschi. La floresta è un pre-io, un pre-noi.*³¹¹

préhellenique, signifiant ce qui est fiché en terre et parfaitement immobile. [...] Le colosse représente le cadavre sous forme de dalles grossièrement taillées, de pierres nues ou de cippes à visage humain, mais aussi de statuette de bois ou de terre qu'on plante finalement dans le sol". Ibid., p.106.

³¹⁰ BACHELARD, Gaston – Op.cit., p.218.

³¹¹ Ibid., p.222.

MICHAEL HEIZER – A MONUMENTALIDADE

*The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment: and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror. (...) Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect.*³¹²

Podemos considerar Michael Heizer um místico do tempo perdido e da revelação. Um remetente da ancestralidade para o mundo presente, um sonhador de símbolos, ícones e formas – um mestre dos códigos espaciais dos primórdios – que se move num complexo sistema axial: positivo-negativo; vertical-horizontal; humano-não humano.

Porém, Heizer não renega o seu tempo presente, bem pelo contrário, ele está ciente das transformações que se operam, das consequências de viver nesta era. Primeiro a guerra do Vietname, a devastação³¹³; a ida do homem à lua e as primeiras imagens da terra vista do espaço³¹⁴, - as suas parecenças com um objecto circular, vazio a pairar no negro - e que tanto influenciaram estes artistas; por fim, o avião³¹⁵ e a profunda alteração que acarreta. Afinal o que é o espaço? Existe um espaço? Estará mesmo a *Land Art* associada à escolha de um espaço, ao acto de escolher? Ou será antes um vir à presença, um evidenciar-se face a, o instalar num lugar. Ora, a *Land Art* pressupõe sempre uma relação. Só a relação do observador com a obra instalada cria o espaço – o espaço é portanto, uma relação. A *Land Art* é a experiência do acontecimento, a experiência do que se dá a conhecer, um caminho a percorrer, daí a necessidade sentida de longas

³¹² Michael Heizer in: RENSCHAW, Amanda – *Art & Place: Site-Specific Art of Americas*. Nova Iorque: Phaidon. 2013, p.6.

³¹³ “I started making this stuff in the middle of the Vietnam war. It looked like the world was coming to an end, at least for me. That’s why I went out in the desert”. Michael Heizer in: KASTNER, Jeffrey – *Land and Environmental*. London: Phaidon. 2011, p.30.

³¹⁴ “In the late 1960s, however, Americans had one association with aerial photographs: views of the earth taken from the Mercury and Gemini spacecraft (and often published in colours in *Life* magazine)”. *Ibid.*, p.30.

³¹⁵ Robert Morris descreve o impacto das vistas aéreas na nova concepção de abordar a terra: “Aerial photography returns us to our expected viewpoint. Looking down, the earth becomes a Wall at 90° to our vision”. *Ibid.*, p.30.

caminhadas (peregrinação) por parte destes artistas que procuram algo sem saber o que procurar – a terra é uma enorme tela em branco contendo todas as possibilidades.³¹⁶

Heizer cedo compreende que o que delimita as suas obras é o ar (gravidade) – essa é a enorme massa que nos envolve – o vórtice universal no qual todos nos movemos. Peso, massa, corte, formam a tríade do seu trabalho. Peso como solidão, massa como unicidade e corte como tempo. Uma nova forma de esculpir o mundo, uma nova forma de veneração. Os elementos pré-existentes emergem – água, ar, terra e fogo são por excelência os elementos da *Land Art*, preservando a força imanente do seu estado bruto. Recordemos Brancusi: *le matériau doit conserver sa vie naturelle lorsqu'il est transformé par la main du sculpteur (...). La texture même du matériau doit commander le thème et la forme, qui doivent, tous deux, sortir de la matière, et non lui être imposés de l'extérieur.*³¹⁷

A arqueologia, a mitologia, a antropologia, vêm em auxílio destas novas obras por nascer – transformam-se na ferramenta de pensamento por excelência. Só com o seu auxílio o homem experimenta o sentido temporal da sua existência. A *City* [Figs. 13, 14, 15] foi concebida para perdurar no tempo, para sobreviver a uma catástrofe nuclear – *it epitomizes a fusion of ancient and modern forms. It's huge in size, but antimonumental in its relentless horizontality and its sinuous, continuous curves. It's also unphotographable and impossible to capture in its totality. It has to be experienced in time and space – overtime, and distance.*³¹⁸ Trata-se de uma arte que faz uma ponte entre o tempo e o espaço da sua atualidade e a arte milenar que recria. Inspirada essencialmente nas culturas pré-colombianas e egípcia, – das quais, surge no primeiro caso, a forte ligação à serpente *Quetzalcóatl* que serviu de inspiração a *Complex I*; e no segundo o nome dado às três vertentes de *City*, como expressão do agrupamento dos principias túmulos egípcios sob a designação de Complex A, B, C, etc. *Complex I* evidência a forma de uma *mastaba* (estrutura funerária).

O mundo de Heizer é um mundo no aberto, é a sua busca pela essência da coisa, pela sua origem, que faz eco em cada uma das suas obras. A compreensão de que existe um vazio inicial, um primeiro momento que não encerra mas que abre, que dá a conhecer e

³¹⁶ Acerca desta necessidade de viver e de experienciar através do acto de caminhar, Richard Long diz o seguinte: "My work is real not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions". Ibid., p.35.

³¹⁷ BRANCUSI, Constantin - Catalogue d'exposition. Paris: Gallimard; Centre Pompidou. 1995, p.26.

³¹⁸ Michael Govan in: Michael Heizer's Big Work and Long View. 13, May, 2015
<https://www.nytimes.com/2015/05/17/arts/design/michael-heizers-big-work-and-long-view.html>. Consultado: 20-02-2018.

faz nascer. Nas suas primeiras pinturas é notória essa procura: o centro, o *void* – onde se instaura um silêncio icónico e absoluto. *What matters most in them is the vertigo of the void or the nothingness that takes its place at the center of the painting, which is viewed in the negative.*³¹⁹ Quando Heizer retira o interior das suas pinturas, quando lhes abre uma passagem, força-nos a encarar a ausência, a imaterialidade, o transcendente. O que Heizer procura é a abertura para o infinito. Através das suas pinturas ele reflecte sobre a ocupação do lugar e estabelece os eixos centrais da sua obra: materialidade-imaterialidade; positivo-negativo; dentro-fora; cheio-vazio.

A escultura permite-lhe operar a transformação de um pensamento bidimensional em tridimensional, numa relação íntima com o lugar e o seu espaço circundante, três planos apenas: interno *Dragged Mass* [Fig. 16], terra *Displaced/Replaced Mass* [Fig. 17] e céu *Levitated Mass* [Fig. 18] – uma arquitectura de luz e sombra, presença e ausência. Heizer apercebe-se da ligação directa do homem com o chão. Tudo está em relação permanente com a base que nos sustenta – no solo ou dentro do solo – é nesta relação entre *in* e *of* que a dialéctica de Heizer se afirma – *a hermeneutic passage between the sensible and the supersensible, between open and closed, emptiness and fullness, physical and metaphysical.*³²⁰ O artista retoma a metáfora do demiurgo, a sua relação com o espaço surge como forma de presenciar a origem – o deserto do Nevada apresenta-se-nos como o grande receptáculo, como uma *matrix mundi* – *the goal was a pan-aestheticism capable of involving any and every kind of material and language.*³²¹ Heizer reafirma o seu interesse por uma arte americana, uma arte com ecos nos rituais das grandes civilizações latino-americanas e que se distancia da arte europeia e das suas raízes. Uma arte apologética que busca as formas originárias, onde tudo se confina à vida e à morte. Com as suas escavações no Nevada, o artista recria-se num diálogo contínuo entre pneuma e matéria, luz e sombra – as incisões que Heizer incute no solo, o forçar ao abrir-se, são a forma de encontrar a respiração interna do solo – a sagrada pneuma – *the freeing of nature into art occurs through a cutting. To cut is to think, to cut is to sculpt (from the Greek, sek, to cut), in these sense of intervening decisively into a given material.*³²² A arte é sempre uma incisão pensada sobre uma superfície. Através das suas incisões, dos seus cortes no solo – do retirar e recolocar – dos desenhos geométricos e das construções que emergem do solo, Heizer cria um vocabulário

³¹⁹ CELANT, Germano – Michael Heizer. Milão: Fondazione Prada. 1997, p. XV.

³²⁰ Ibid., p. XVII.

³²¹ Ibid., p. XVIII.

³²² Ibid., p. XXVIII.

próprio que conjuga pintura, escultura e desenho - *Ogni materia ha una sua localizzazione, ogni substance la sua exstance. A ogni materia spetta la conquista del suo spazio, il proprio potere di espansione al di là delle superfici attraverso cui un geometra vorrebbe definirla.*³²³ Existe, porém, uma dimensão plana e pictural em qualquer uma destas obras que parecem invocar uma reminiscência da pintura. O deserto é para Heizer a possibilidade de evidenciar o espaço, a pneuma e a matéria sem os fixar, ele deixa-os fluir: *the decision to work in deserts is likewise a consistent one: the desert is a limitless space, an inexhaustible territory without visible boundaries, a totality beyond which there seems to be nothing. For this reason Heizer adds nothing at all to it, but uses what already exists there, transforming it and verifying its possible evolution without fixing it within rigid, limiting contours.*³²⁴

As grandes construções da história consistiram em remover grandes toneladas de matéria de um lugar para outro – das montanhas para o deserto – esta lógica ancestral encontra-se profundamente enraizada em Heizer, que desde muito cedo lê os livros de arqueologia do seu pai onde as práticas antigas de construção e transporte vêm discriminadas. A pedra adquire o papel primeiro neste tipo de construções, como símbolo de permanência e de imortalidade. *Stone and rocks embody both the earthly and the heavenly, emptiness and fullness: they thus perfectly reflect the dialectical universe of Heizer.*³²⁵ Devido à sua solidez, à pneuma que nela reside, à permanência e acima de tudo ao facto de ser fruto da natureza, detentora de uma carácter mágico e universal, a pedra ocupa na obra de Heizer o lugar de Obra – *in other words, a piece of rock can be a sculpture, you don't have to make the sculpture. I want the thing to have power, so I find something that has power. I don't care that much about what it looks like. The idea of the rocks was that they were surrogate objects, replacement objects, replacement for the art object. Something in lieu of a consciously created, highly surfaced, highly detailed, academically studied work of art. A piece of rock in exchange of all of that. What carries it? Massive weight. That implies another tradition, one that was prevalent in primitive times. At that time rock was the only permanent material there was.*³²⁶ Apesar do conhecimento profundo das civilizações antigas, do seu respeito por estas, do seu interesse pelo seu modo de instalar, o artista renega a transposição destas nas suas obras. Pensar em figuras mitológicas, altares sacrificiais ou edifícios

³²³ BACHELARD, Gaston – Op.cit., pp.237-238.

³²⁴ CELANT, Germano – Op.cit., p.XXV.

³²⁵ Ibid., p.XXV.

³²⁶ Ibid., p.XXVI.

cerimoniais, nada traz aos nossos tempos; seria apenas uma forma de lhes retirar significado e valor. Estes devem ser pensados e concebidos como formas estruturais com as quais nos podemos identificar, e que repercutem de algum modo, um eco profundo em nós.

ROBERT SMITHSON – UMA PEDRA (INDOOR – OUTDOOR)

*The walls of the quarry did look dangerous. Cracked, broken, shattered; the walls threatened to come crashing down. Fragmentation, corrosion, decomposition, desintegration, rock creep, debris slides, mud flow, avalanche were everywhere in evidence. The gray sky seemed to swallow up the heaps around us. Fractures and faults spilled forth sediment, crushed conglomerates, eroded debris and sandstone. It was an arid region, bleached and dry. An infinity of surfaces spread in every direction. A chaos of cracks surrounded us.*³²⁷

Ao longo do seu percurso, a *Land Art* foi apelidada de diversas formas, tanto por artistas como por críticos, até se chegar à concordância na sua designação. Actualmente ela é denominada de *Earthworks* e/ou *Land Art*. *Land Art has been classified under arte povera (Germano Celant, 1969), impossible art (Thomas M. Messer and David L. Shirey, 1969), post- studio art (Karl Andre, 1970), landscape sculpture (Grady Clay, 1971), earthworks and landworks (Dave Hickey, 1971), antiformal and dematerialization of art (Lucy Lippard, 1973), environmental art (Catherine Howett, 1977), and other expressions. Those most frequently used are earthworks and land art, the labels of earth and land referring to the ground as a medium for artistic creation.*³²⁸

Contudo, existe uma diferença substancial entre os dois termos: a *Land Art* pode ser entendida num sentido mais amplo, albergando toda e qualquer espécie de trabalho que intervenha num espaço natural, sem qualquer referência necessária à terra como matéria- prima; ao passo que a *earthwork* se resume única e exclusivamente a trabalhos feitos de terra e na terra. *The term 'earthworks' will designate artworks made of earth*

³²⁷ FLAM, Jack - Robert Smithson: The Collected Writtings. California: University of California Press. 2015. p.9.

³²⁸ AMIZLEV, Iris – Land Art: Layers of memory the use of prehistoric references in land Art. Montréal: Faculté des Arts et des Sciences, 1999. p.1.

only. 'Landworks' can include earthworks, but also encompasses works made out of materials other than earth, such as rocks, snow, sand, leaves, wood, sticks, seaweed, and any other natural materials including a combination of such items. The term landworks also designates works made of out of man-made materials such as concrete.³²⁹

Assim, importa aludir à primeira exposição intitulada “Earthworks” na galeria Dwan em Nova Iorque, em Outubro de 1968. A exposição albergava obras de Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol LeWitt, Robert Morris, Claes Oldenberg, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Todos os que se distinguirão neste movimento estão já presentes na sua primeira apresentação pública.

O tempo histórico em que a exposição ocorre é também ele de suma importância – em plena guerra do Vietname, seis meses depois da revolta estudantil em Paris, e algumas semanas após a eleição de Nixon para presidente dos E.U.A. – estes artistas rompem com o sistema institucional estabelecido no campo artístico. Recusando ao habitual lucro, e rentabilidade artística, apresentam obras de grandes dimensões ou improváveis, quer em materiais quer em representação (uso frequente da fotografia no lugar da obra – criando um estranho sentido de ausência e enfatizando a questão: o que é a ‘real’, o que é obra): *Today our unsophisticated cameras record in their own way our hastily assembled and painted world.*³³⁰

Robert Smithson sendo adquire o papel de ‘filósofo’ do movimento, de grande escritor capaz de evidenciar as novas ideias em artigos imaculados. Contudo, como viria a dizer mais tarde, é a Heizer que cabe o papel de expoente máximo desta nova percepção artística e da sua ligação intrínseca à terra, ao solo – Heizer de todos o menos conhecido, foi também o primeiro a abandonar Nova Iorque e a incentivar outros como Walter de Maria e Smithson a segui-lo; foi também o único que viveu lado a lado com as suas obras, no Nevada, numa casa pré-fabricada.

O trabalho de Smithson, por sua vez, pressupunha sempre uma relação com o exterior e o interior, aquilo que mais tarde viria a chamar de *Site-specific* [Fig. 19] e *non-site* [Fig. 20] – um remeter e um retirar à origem. A *Land Art*, é por si, uma negação do objecto; uma duração na medida em que se relaciona com o tempo; uma entropia que reside no

³²⁹ Ibid., pp. 2-3.

³³⁰ Vladimir Nabokov. In: FLAM, Jack - Robert Smithson :The Collected Writtings. California: University of California Press. 2015. p.68.

saber que nada é imutável; um repor pois transfere grandes massas de um lugar para outro; dispersão devido à sua propagação de padrões sem limites fronteiriços, e, por fim, uma transferência permanente de energia. Podemos resumi-la, como algo que se encontra em movimento, numa passagem de um estado a outro, em que algo que reside no meio – *the passage between the two locations, even if simply implied, threw new emphasis on time, duration, physical participation and a whole range of spatial practices.*³³¹ – Estes aspectos transformam Smithson no mestre do instante: aquele que capta qualquer momento fugaz e o guarda para si.³³² Podemos pensar em Duchamp, como o primeiro a operar tal transformação com o seu *ready-made*, porém, a *Land Art* evidencia outro aspecto, ela distingue-se do primeiro devido à sua contínua ligação com o lugar de origem, o corte nunca se opera – através de mapas de fotografias e de documentação, a matéria encontra-se sempre indissociável do seu ponto de origem, por muito que o contexto não seja o mesmo.

Smithson move-se em vários domínios; a palavra surge-nos como matéria, como desdobramento de significações próprias, longe da idealização que lhe foi atribuída pela arte conceptual – *words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures. Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void.*³³³ Smithson propõe-nos uma arte espacial e não linear, descontínua e não discursiva, composta e não autónoma. A influência de Jorge Luís Borges na sua concepção de espaço é notória, a descrição simbólica deste, da Torre de Babel como analogia do Universo, ecoa no artista: *‘composed of an indefinite and perhaps an infinite number of hexagonal galleries’ - which seem to prefigure the crystalline structures that Smithson himself favored. Borge’s library, moreover, is defined as ‘a sphere whose exact center is any one of its hexagons and whose circumference is inaccessible’, recalling Smithson’s favorite quote from Pascal, that ‘Nature is an infinite sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere’ (...)* Smithson added *‘or language becomes an infinite museum whose center is everywhere and whose limits are nowhere.’*³³⁴ Smithson

³³¹ KASTNER, Jeffrey – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon. 2011, p.31.

³³² “With his infinitely compounded capacity for recollection, in which memory reflects itself endlessly within itself, like the infinite reflections of facing mirrors, Funes both suggests and ultimately denies the possibility of gathering the totality of all time and all memory in a single place or person”. In: FLAM, Jack - *Op.cit.*, p.XIV.

³³³ *Ibid.*, p.XVII.

³³⁴ *Ibid.*, p.XV.

estabelece os seus próprios eixos, numa continuidade entre imagem-palavra, objecto-ideia, dentro-fora. É nos espelhos, na abertura e simetria que estes provocam, no real e na representação do real que instauram, que o artista encontra a relação presencial entre o que é e o que não é, ou seja entre o *site* e o *non-site*.³³⁵ O *site* representa o mundo em si, as suas possibilidades evocativas, o *non-site* articula-se com o primeiro, cria um discurso em forma de metáfora – *it is by three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus The Non-Site (...) to some degree brings the site from the geographical, psychological, and social margins to a ‘center’*.³³⁶ Smithson não é um artista do uno mas sim do múltiplo – não existe um único espaço, um único tempo, ou uma única forma³³⁷ – existe uma vastidão cristalina de hipóteses. “*Crystalline*” é o termo a que recorre para explicar a sua concepção transversal da arte como transparência – *a glacial and impersonal concept that disdains viewing existence from a single portion of time and space*.³³⁸ Toda a obra de Smitshon joga-se num tabuleiro de xadrez entre tempo e espaço. O tempo surge-nos como contendo toda a materialidade do mundo, como matéria da realidade que dá as coordenadas ao espaço.

³³⁵ “In the mid-1960s, the American artist Robert Smithson coined the phrase ‘nonsite’ when he left the gallery spaces of the cities to look for places where the landscape did not appear as an exterior, scenic beauty, but rather as a destroyed, pulverized, dislocated space whose appearance and perspective provided no clear order. The gaze had revealed itself as an act, as a simulacrum. Smithson worked sculpturally in these ‘nonsites’ and photographed them, according the photographs documentary and artistic value. In 1981, in his essay *Sites/Non-Sites*, Lawrence Alloway wrote that Smithson equated geological change with the thinking process. Thus, landscape became analogous to human existence or at least its communication. In his writings and works, Smithson ‘recognized complexity and contradiction as a working condition (...) Marble itself is a construction material; the marble quarries are deconstructed nature. In Carrara, landscape is workplace and architecture – an architecture of removal and not building. The marble mountains of Carrara are a dusty, dispersed landscape, negative space and expanded space; they are both material body and missing part, and thus present themselves as incoherent. In: KONRAD, Aglaia – Carrara. Roma: Roma publications. 2011, pp.135-136.

³³⁶ FLAM, Jack – Op.cit., p.XVIII.

³³⁷ Fazemos uma vez mais uma analogia com Carrara e os seus múltiplos pontos de vista. Recorramos à fotógrafa Aglaia Konrad e à forma como esta a presenciou: “ Presence and absence become equally important; aesthetics and overexploitation two sides to the monumentality of marble. Already the first shimmer of summer snow at a height of 1,000 meters causes coded habits of seeing to collide, unleashing a continuous chain reaction of thought: am I looking at mountains, or am I looking at missing parts of mountains, at no longer existing mountains that no eye can possibly reconstruct? Does the charm of a landscape always derive from a distant view, from a desire to get closer? Why do I want to see a landscape that is primarily a site of industrial work? Why does the space around the marble quarry excite the eye in such a diferente way than, say, in a brown coal mine? Is white always clean and brown always dirty? Does the white marble dust shine with the light of the Enlightenment? Does Michelangelo’s David aesthetically alter my view of the mined Apuanian Alps? Am I looking at a gigantic historical project of Land Art? Or at a battlefield of ruthless ecological destruction, or at the birthplace of a 2,000-year-old European Art history?”. In: KONRAD, Aglaia – Op.cit., p.134.

³³⁸ FLAM, Jack – Op.cit., p. XIX.

Tal como o Nevada para Heizer, Nova Jersey representa para Smithson a abertura ao mundo – local onde nasceu, onde realizou as suas primeiras recolhas de minerais, e onde desenvolve o interesse por variações geológicas e estratificações – o artista recria vezes sem conta este lugar nos seus *non-site*; as características íntimas de Nova Jersey³³⁹ assim o permitem, e entre vastos complexos industriais encontra um diálogo entre a natureza e o homem, entre um tempo geológico e um tempo moderno industrial, entre ruínas, derramamentos de óleo ou desfiladeiros de pó e cascalho – criando o que Smithson apelida de “ruínas invertidas”³⁴⁰ [Fig. 21]. Nova Jersey guia-nos a um outro ponto paradoxal da obra de Smithson, a sua relação com o sublime, entre uma recusa que tende a efetivar-se mesmo que velada – *one of the most striking aspects of Smithson’s work as a whole is the way in which he uses a strongly anti-romantic, anti-sublime stance to create, paradoxically, what seems to be a romantic evocation of the sublime.*³⁴¹

*ANISH KAPOOR – PRAS PRO TOTO
(A PARTE É APREENDIDA PELO TODO)*

*Tu eras. E quando o fogo subterrâneo
Romper sua prisão, destruindo a estrutura,
Oh! Ainda serás Tu como eras antes.
Também quando o tempo já não existir
Nenhuma transformação conhecerás,
Mente infinita, divina Eternidade!*³⁴²

³³⁹ “Each city would be a three-dimensional mirror that would reflect the next city into existence. The limits of eternity seem to contain such nefarious ideas. (...) under the dead light of the Paissac afternoon the desert became a map of infinite disintegration and fogertfulness. (...) Every grain of sand was a dead metaphor that equaled timelessness, and to decipher such metaphors would take one through the false mirror of eternity”. Ibid., p.74.

³⁴⁰ Sobre Paissac, em Nova Jersey, Smithson refere-se às ruínas: “This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the building don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scène* suggests the discredited idea of *time* and many others ‘out of date’ things”. Ibid., p.72.

³⁴¹ Ibid., p. XXIII.

³⁴² Rig Veda in: BLAVATSKY, H. P. – Op. cit., p. 140.

Anish Kapoor surge no culminar deste caminho, como um artista que agrega todas as partes presentes nesta desta dissertação, ou seja, um artista que se nos desvelou como uma síntese do que no presente trabalho foi pensado. Fecha-se, portanto, um ciclo que na origem já contém em si o próprio fim. *O princípio contém já oculto o fim.*³⁴³

Kapoor é o artista que habita o mito, a metáfora, a espiritualidade como via para um novo mundo: ele desvela os mistérios do judaísmo, hinduísmo, tantrismo e budismo – numa vivência imbuída no espírito da cabala e do xamanismo. Um artista que se compreende no seu Todo, na sua abertura e nas possibilidades que esta reclama. Nascido em Bombaim, herda de seu pai a cultura hindu e de sua mãe o judaísmo, embora ambos se considerassem ateus.³⁴⁴ Mais tarde, por influência do tantrismo hindu, interessa-se pelo budismo, do qual é praticante – o *Tao*, como primeiro princípio, essência vital, dá-se a ver nas obras de Kapoor, principalmente nas suas séries de guache sobre papel (*Darkness Stretching Outwards* [Fig. 22, 23], *Untitled* [Fig. 24] e *MV XI* [Fig. 25]), como algo que irrompe, indeterminado, a marca de um espírito pleno de mistério – *ils m'ont paru en rapport avec ce que j'avais appris du Tao, et j'ai fait l'hypothèse qu'il y avait dans ces oeuvres une dimension spirituelle en lien avec le principe taoïste de l'éternel retour, de la présence du sujet comme force de l'esprit, celle qui anime le pinceau du calligraphe.*³⁴⁵ Toda a obra de Kapoor é um desvelamento de um estado interior, uma via de conhecimento e ascensão ao Absoluto do Ser. Esse caminho é individual e pleno de dúvidas, é um acto de fé – só através do acto de duvidar permanentemente é que o homem se pode libertar das amarras que o detêm, lançando-se sobre a experiência quotidiana, mas não mundana, do que o rodeia. Recordemos a regra budista: não negar nada, nem afirmar nada sem experienciar. Esta experiência dá-se no presente, no presente habitado, a única forma de tempo concreto para os budistas, através do qual se procura a obtenção da verdade num longo processo intuitivo directo.

³⁴³ HEIDEGGER, Martin – A Origem da Obra de Arte. (...), p.61.

³⁴⁴ “Bien que mon père ait été hindouiste, il n’y croyait pas, et trouvait même cette religion hermétique. Nous avons en fait plus de liens avec la communauté de ma mère dans laquelle nous nous sentions profondément enracinés. Les deux traditions sont opposées. L’une est iconoclaste, liée à la Bible et à la famille. L’autre, l’hindouisme, est pleine d’images, mais fondée également sur des textes sacrés et je pense en fait profondément abstraite. L’hindouisme selon moi concerne le pouvoir que procurent les activités religieuses diverses et cela a été pour moi une source très importante d’inspiration et de compréhension intuitive. J’ai beaucoup appris sur la question du mystère de la foi. En tant qu’artiste, je travaille sur le mystère. Pour une raison inexplicée, nous avons tous un profond besoin de croire. C’est l’une des choses que j’interroge”. KAYSER, Christine Vial – Anish Kapoor: Le spirituel dans l’art. Rennes: Press Universitaires de Rennes.2013, p.51.

³⁴⁵ Ibid., p.10.

Segundo esta lógica budista, Kapoor vê a obra como uma via, como obra instalada no tempo presente, um ‘aqui e agora’ que nos permite sondar o que lhe é anterior e o que se encontra para lá – *une peinture directe sur l’âme de l’homme*.³⁴⁶ Desta forma, a obra é vista como um altar, como um oratório com ressonâncias íntimas em cada um de nós.

Recorrendo à estrutura interna das *Kasina*³⁴⁷ (budismo), dos *Yantra*³⁴⁸ (hinduísmo) e das *Mandala*³⁴⁹ (budismo tibetano), o artista concebe a obra como um eco desse meditar, ou seja, de acordo com o percurso que o crente realiza na meditação com via a atingir o centro da representação. Desta forma, todo o espaço expositivo é tido como um templo, um templo que alberga a obra, que está em relação directa com esta e que a enaltece como ponto de chegada, como centro e como fim. Esta fusão entre obra, espaço arquitectónico, energia envolvente (sopro vital) e mitologia, conduzem-nos à primeira influência de Kapoor – a Índia.

A sua viagem à Índia, após concluir os estudos em Inglaterra, reintrodu-lo ao impacto das cores, das oferendas diante dos templos, dos recipientes que contêm no seu interior

³⁴⁶ Ibid., p.176.

³⁴⁷ A representação usual dos *Kasina* consiste em círculos de matéria colorida fixados num suporte de madeira; a sua função é a de catalisar a meditação. Ao contrário das *mandalas* e dos *yantras*, não são tidos como objectos sagrados ou símbolos do divino, mas sim como utensílios à meditação. Existem vários tipos de *Kasina*: uns associados aos elementos (terra, água, fogo, vento), outros às cores (verde, azul, branco, amarelo e vermelho) ao espaço (fechado, entreaberto e aberto) e por fim à luz. Os *Kasina* podem também adquirir a forma de objectos: “le kasina peut aussi prendre la forme d’un objet, d’un phénomène comme la lumière que se glisse par une fente de la porte dans un endroit obscur, un vase d’eau, un morceau de terre”. Ibid., p.179. Desta forma, muitas das obras de Kapoor podem ser vistas como *Kasina*, é o caso de *Ascension* [Fig.26], a grande coluna de fumo que se ergue do solo ao tecto, e que pode simbolizar um *Kasina* de ar.

³⁴⁸ Os *Yantra* são representações gráficas da vida espiritual – materialização (*rupa*) da energia (*sakti*) – o espaço vazio entre figuras representa o espaço cósmico no qual coexistem todos os aspectos do sagrado. O *Yantra* opera tanto a nível psíquico como espiritual. O círculo que representa as forças cósmicas - o ciclo do tempo (sem princípio nem fim) infinito – actua como terceiro olho do deus supremo Brahma, e o seu equivalente no plano físico é o esperma e o útero. Os triângulos virados para cima representam o mundo que emerge do caos, por sua vez os triângulos que seguem em direcção oposta simbolizam o princípio feminino da criação, da força e da formação. Os círculos que rodeiam a flor de Lótus simbolizam os diferentes níveis psíquicos. Por sua vez, as oito pétalas da flor de Lótus aludem às oito maneiras de reagir ao mundo através da: 1) palavra, 2) entendimento, 3) confiança, 4) evasão, 5) prazer, 6) rejeição, 7) aceitação e 8) indiferenciação. O rectângulo, no qual se inserem todas estas formas, simboliza o útero (a origem do mundo), as barras verticais que se encontram de acordo com os quatro pontos cardeais são a imagem fálica de Shiva. O pequeno triângulo no centro (*Bindu*) atinge-se após a dissolução do ‘eu’ terrestre, reencontrando o Absoluto (o Universo). Cf. Ibid., pp.93-97.

³⁴⁹ A *Mandala* evidencia a procura por parte de Budha de entender as causas do sofrimento humano com via a ultrapassá-las e adquirir a estabilidade em todos os domínios. Através de representações geométricas dinâmicas estabelece-se a relação do homem com o cosmos, numa delimitação do espaço e reactualização do tempo divino. Divididas estruturalmente em quatro partes, quatro pórticos reforçam a ideia budista das quatro verdades (quatro vias para a libertação): 1) a realidade do sofrimento (*Dukkha*), 2) a realidade da origem do sofrimento (*Samudaya*), 3) a realidade da cessação do sofrimento (*Nirodha*) e 4) a realidade do caminho para a cessação do sofrimento (*Magga*).

substâncias líquidas, pós e objectos – a relação com esses recipientes que ocultam algo que só ao Deus em causa pertence, e a união que se instaura entre a imagem divina, o crente e o espaço envolvente, reaproximam ainda mais Kapoor às suas origens e à concepção de sagrado de Eliade: *le sacré, c'est un élément dans la structure de la conscience.(...) Le sacré n'implique pas la croyance en Dieu, en des dieux ou des esprits. C'est (...) l'expérience d'une réalité et la source de la conscience d'exister dans le monde.*³⁵⁰ O regresso de Kapoor à Índia é uma tomada de consciência, ou melhor, uma reafirmação da sua pertença a esse universo e, por conseguinte, à filosofia hindu. *La philosophie hindoue est appelée "atmanvidya" (littéralement 'connaissance [vidya] de soi [atman]'. Son but est la découverte de l'être absolu qui est en chacun afin d'atteindre la libération (moska) du cycle de la réincarnation karmique (samsara) et des souffrances qu'elle engendre.*³⁵¹

O *eu* individual é uma ilusão, uma criação da subjectividade; só o *eu absoluto* existe e reside em todas as coisas, a grande alma universal. Segundo o hinduísmo, sofremos de uma ilusão cósmica denominada *Maya*, (a realidade), pois o que nos rodeia é uma ilusão, um véu, pelo que a chave para a realidade reside no invisível, a única verdade. Nas suas obras: “*Turning the World Upside Down [Fig. 27]; Turning the World Inside Out [Fig. 28] ou Sky Mirror [Fig. 29]*”, Kapoor aprofunda essa ilusão permanente do real – *il semble que je fais de la sculpture à propos de l'espace au-delà, de l'espace illusoire.*³⁵² Sobre este assunto, recordemos Sri Aurobindo, acerca da incapacidade do homem de conceber o infinito: *la notion de 'non-être' traduit simplement le fait que l'idée de l'infini est inconcevable pour l'esprit. C'est notion libératrice qui permet de se détacher du monde pour atteindre l'existence vraie, l'essence du moi 'parce que le Non-Être permet l'Existence, comme le Silence permet l'Activité.*³⁵³

A fuga ao ilusório é representada na obra *Mother as a Void [Fig. 30]*, que em Kapoor constitui uma viagem às profundezas do ser, uma forma de se ultrapassar a si próprio. O espectador é atirado para uma dimensão simbólica: o abrir, o salto. Na série *Void*, Kapoor revela-nos a analogia que faz entre o processo artístico e a Criação, remetendo

³⁵⁰ Ibid., p.17.

³⁵¹ Ibid., p.53.

³⁵² Kapoor. In: Ibid., p.57.

³⁵³ Ibid., p.55.

para a deusa Kali.³⁵⁴ Os *Void* são para ele uma expressão da totalidade, da presença imanente de todas as coisas: uma forma de absoluto e do silêncio (budista). Kapoor vê no *Void* a origem e não o fim.

Numa junção da psicanálise junguiana à deusa Kali, o artista pensou também o *Void* como “*Mère Terrible*”: como uma viagem dentro do negro, uma revisitação do útero, por outras palavras, como a força criadora que destrói e faz nascer – *je pense que le noir est le féminin. Selon la psychologie jungienne en tout cas c’est la nuit (...) le soleil est né dela nuit (...) elle a donné naissance à cette chose jeune.*³⁵⁵ A associação que Kapoor faz ao arquétipo junguiano, denota a sua admiração pela psicanálise como via para a compreensão interior latente e para a construção de um inconsciente colectivo. Termos como ‘persona’, ‘mãe terrível’ e ‘arquétipos’ são usados pelo artista segundo a cosmovisão junguiana. Esta ‘mãe terrível’ encontra-se associada ao mito de Circe, que em Kapoor se transforma em Kali. Porém, Jung refere também esta última divindade como uma deusa negra, devoradora dos tempos, associando-a a Gaia, Medusa e Ammit. Recorrendo à mitologia, Jung explica-nos que existe sempre um confronto entre o herói e um monstro feminino, segundo o próprio, símbolo de um desejo de autonomia face à figura maternal. Ora, Jung concebe a ‘mãe terrível’ como um corte, como uma separação inevitável e violenta. Barnett Newman, por sua vez, concebe esta ligação como intrínseca ao homem, como uma dualidade de forças da qual o homem deve estar consciente com vista a sobreviver: *l’homme primitif et ‘le stade matriarcal’ ne sont pas des entités archéologiques ou historiques mais des réalités psychologiques dont le pouvoir de domination est toujours à l’oeuvre dans les profondeurs de la psyché de l’homme moderne. La santé et la créativité de chaque homme dépendent largement de sa capacité de vivre en paix avec se stratum inconscient.*³⁵⁶ Newman entende o feminino, à semelhança de Kapoor, como profundamente ligado à terra, à montanha, à gruta, isto é, como receptáculo que mantém algo encerrado, que oculta. Contudo, ambos divergem quanto a uma possível divindade agregadora: se para Kapoor, como vimos é Kali, para Newman é Parvati (ambas equivalentes femininos de Shiva). Alcançamos a outro ponto fundamental da concepção hindu, onde a separação entre masculino e feminino (que Jung nos apresenta) se dissolve numa concepção hermafrodita do ser. Cada

³⁵⁴ “ Le culte de Kali est nourri de la magie archaïque de l’Inde aborigène où le mystère de la femme est associé à la mort, où ‘la femme incarne à la fois le mystère de la création et le mystère de l’Être, de tout ce qui est, qui devient, meurt et renaît d’une manière incompréhensible.” Ibid., p.79.

³⁵⁵ Kapoor. In: Ibid., p.75.

³⁵⁶ Ibid., p.210.

um de nós contém um princípio masculino (*deva*) e feminino (*devi*) com vista à união. Brahma (a origem de tudo o que existe) apresenta-se-nos sob três formas: Brahma (criador), Vishnu (protector) e Shiva (Transformador). Contudo, é o princípio feminino que permite a manifestação do divino no Universo, através do seu poder criador. Assim, o correspondente feminino de Brahma é Saraswathi; o de Vishnu é Lakshimi e o de Shiva é Durga, Kali ou Parvati. É de salientar que Shiva é o grande transformador do Universo, aquele que destrói e regenera (vida e morte), por isso o seu correspondente feminino é associado à criação artística por ambos (Kapoor e Newman).

A presença da montanha (*As if to celebrate, I discovered a Mountain blooming with red flowers* [Fig. 31], *Mother as a Mountain* [Fig. 32]) em Kapoor contém sempre este valor simbólico de associação com Kali, deusa nascida da montanha mítica (Kalanjara): *l'association de Kali à la montagne s'inscrit dans la tradition bengali cependant elle est inexacte au regard de l'hindouisme classique qui associe la montagne à Parvati fille du Mont Himalaya, c'est-à-dire, de Brahman, appelée aussi Uma, 'fille de la montagne'. Parvati est, comme Kali, la consorte de Shiva mais elle en représente l'aspect vital – la fécondité, l'harmonie – alors que Kali est une divinité complexe, à la fois destructrice et protectrice.*³⁵⁷ Kali³⁵⁸ sobressai como divindade primeira do Tantrismo³⁵⁹, prática religiosa criada na Índia no século IV d.C., que consiste numa correspondência directa entre o corpo e o universo.

Fundado como um sistema binário, o Tantrismo recorre ao psiquismo, cânticos, diagramas sagrados (yantras e mandalas), yoga e ritos sexuais. Foi considerado por Eliade e por Jung uma das formas mais transgressivas e violentas de atingir o sagrado. Segundo o próprio Kapoor, o oriente produziu *des images de divinités d'un noir effrayant, dangereuses, vues comme émergeant d'un monde subconscient puissant (...) du côté noir de la psyché humaine.*³⁶⁰ O tantrismo tem por base uma ideia holística de que a vida é fundada por um jogo de oposições: bem-mal, masculino-feminino,

³⁵⁷ Ibid., p.68.

³⁵⁸ “O símbolo esotérico de Kali Yga é a estrela de cinco pontas invertida, isto é, com duas pontas viradas para cima (cornos), - signo da feitiçaria humana – posição que todo o Ocultista reconhecerá como pertencente à ‘mão esquerda’, e empregada na magia cerimonial.” In: BLAVATSKY, H. P. – Op.cit., p.114-115.

³⁵⁹ “Entre le IV^e et le VIII^e siècle le tantrisme a supplanté l'hindouisme, et le bouddhisme orthodoxe, essentiellement dans trois régions, le Nord-Est de l'Inde, le Bengale et l'Assam. Au VIII^e siècle le tantrisme bouddhiste a donné lieu au bouddhisme tibétain *Vajrayana*, dont il constitue la doctrine principale. Au XIII^e siècle le tantrisme hindouiste a été intégré dans l'hindouisme brahmanique des Upanishads”. In: KAYSER, Christine Vial – Op.cit., p.72.

³⁶⁰ Kapoor. In: Ibid., p.85.

estático-dinâmico, vida-morte e perigo-serenidade. Através da união destas oposições chegar-se-ia à unidade primordial – a um mundo pré-existente, à separação bipolar. A passagem que Kapoor opera, de um tantrismo hindu (violento, associado à deusa Kali, que visa um processo de aprendizagem contínuo baseado na ideia de ‘renascer mais forte’) para um tantrismo budista (de integração, continuidade e harmonia), repercute-se nas suas obras.³⁶¹ *Doit-on alors comprendre les oeuvres de Kapoor sur le vide, réalisées à partir de 1987, comme une recherche de paix, d’harmonie de sensibilité bouddhiste alors que les oeuvres de 1985, ainsi que Tarantara ou Marsyas, se rattacheraient plutôt au tantrisme hindouiste.*³⁶² Para Kapoor as duas vertentes fazem parte das suas obras, elas coexistem sem qualquer conflito, pois ambas consistem em dissuadir o homem da ilusão da individualidade com vista à iluminação: *Nirvana*, no budismo e *Moska* no hinduísmo. Neste último, a chave reside na alma do homem, em tudo igual a Brahma, ao passo que no budismo tal concepção de alma não existe, dado que ela é tão ilusória como o *eu*. O que existe é um eterno devir. Não existe nenhuma entidade superior, apenas o vazio (*sunyata*) ao qual o homem pertence. O mesmo vazio que emana das obras de Kapoor – *l’oeuvre semble toujours pleine de matière même si tout ce qu’elle contient c’est le vide.*³⁶³ Podemos considerar *White Out* [Fig. 33] como o culminar do pensamento budista de Kapoor, sem que possamos esquecer Kandinsky, onde o branco compreende em si todas as possibilidades: *subitamente, a natureza parece-me branca; o branco (o grande silêncio – repleto de coisas possíveis) apresentava-se por todo o lado e aumentava a olhos vistos.*³⁶⁴

A obra de arte surge-nos como um *Makon*, termo cabalístico que designa, ao mesmo tempo, lugar e divino, como presença imanente no mundo. A cabala surge-nos como um modo de restabelecer o contacto com Deus.

³⁶¹ Sobre os diversos períodos do seu trabalho, Anish Kapoor diz o seguinte: “I think I’ve had three or four moments in my work over the last thirty years that have been real discoveries. The pigment pieces felt to me as if they were a discovery about an object and what an object can be; how an object can be and not be. Then, of course the Void pieces. The ideas that if I empty out all the content and just make something that are an empty form; I don’t empty out the content at all. The content is there in a way that’s more surprising than if I tried to make content. So, therefore, the idea that subject matter is somehow not the same as content. Then, in a different sort of way, moving from matte surfaces to shiny surfaces. In terms of the fact that the traditional sublime is the matte surface, deep and absorbing and that the shiny might be a modern sublime, which is fully reflective, absolutely present, and returns the gaze. This feels like a new way of think about the non-objective object”. Kapoor in: <http://Anishkapoor.com/772/in-conversation-with-Heidi-Reitmaier.html>. Consultado: 04-09-2018.

³⁶² KAYSER, Christine Vial – Op.cit., p.154.

³⁶³ Kapoor. In: Ibid., p.161.

³⁶⁴ KANDINSKY, Wassily – Gramática da Criação. Lisboa: Edições 70. 2008, pp. 56-57.

A influência cabalística em Kapoor faz-se sentir sobretudo nos títulos das suas obras, que funcionam como chaves de interpretação, como abertura para a experiência estética. Profundamente ligada ao mito³⁶⁵, a cabala, pressupõe um intrincado sistema de codificação: *C'est en revanche un moyen de revenir à une pensée primitive qui affirme l'unité fondamentale de la création où 'tout est le miroir de tout'. Cette unité est possible dans le mythe parce que 'le monde mythologique et celui de la révélation se rencontrent dans 'l'âme humaine'*.³⁶⁶ Desta forma a Cabala possui o seu grande mito – o mito de Golem – um humanóide feito de argila ao qual a palavra de Deus deu vida. A importância deste mito para a Cabala reside no facto de simbolizar o poder do Homem no mundo, fruto do conhecimento prévio adquirido. Podemos encarar *Adam*³⁶⁷ [Fig. 34], *Ghost*³⁶⁸ [Fig. 35] e *Almost Humaine* [Fig. 36] como figurações do mito de Golem, onde a pedra aflora como uma forma animada pela palavra de Deus – o seu interior é exposto, é descoberto, e a sua superfície reflecte-nos no seu interior como se nós fossemos o interior dela – feitos da mesma substância. Retomando o mito, feitos da mesma “argila”.³⁶⁹

O mito surge-nos como um meio de compreensão dos mistérios da vida, um recuar à origem na forma de abertura. Ernst Cassirer refere o mito como *l'expression d'un*

³⁶⁵ “Myths relates to the natural forces that created the world and that keeps the world alive through a continuous process of renewal. In Western culture, this force corresponds to the world or the timeless mystical sound that created the universe (...) Myth is sacred and myth is word, the word that, when repeated, corresponds to ultimate power”. CELANT, Germano – Anish Kapoor. London: Thames and Hudson. 1996, p.XI.

³⁶⁶ KAYSER, Christine Vial – Op.cit., p.205.

³⁶⁷ Sobre ‘Adam’ Homi Bhabha refere: “In work such as ‘Adam’, ‘Void Field’ and ‘Descent into Limbo’, the void manifests itself as a force field in which materiality becomes immaterial, the solidity of objects is negated by recessive and vanishing spaces and the finite is punctured with apertures indicating the infinite. Kapoor’s works oblige the viewer to become sensitive to the continuous processes of cognition and imagination instinct and dream, sensation and inference by which the mind constructs the world. Indeed in such an act of aesthetic response, the mind has a sudden and uncanny experience of looking at itself. In: BHABHA, K., Homi – Anish Kapoor: Delhi-Mumbai (cat.). British Council and Lisson Gallery. 2010, pp.173-74.

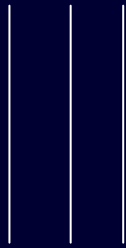
³⁶⁸ Numa conversa com Homi Bhabha, Anish Kapoor explicita a obra ‘Ghost’: “The light of emptiness that emanates from Ghost, like the void in the clay or the wind in the sail, falls obliquely, across these material dimensions and divisions: it moves the depth of the stone to the surface, taking the weight off its verticality and holding it, for a moment, in the fine transparency of a film-like column. But then as the dark clouds scud by, the column of light is partially broken, shadow pouring into the emptiness with such a dark presence that it illuminates the deep mirror of the stone. It is, once more, the movement of the material in and through the non-material, the ghost in and out of the stone that gives the work its character”. In: <http://anishkapoor.com/185/Making-Emptiness-by-Homi-K.-Bhabha.html>. Consultado: 04-09-2018.

³⁶⁹ KAYSER, Christine Vial –Op.cit., p. 253. Barnett Newmann refere o poder criador do mito: “En réactualisant les mythes, l’artiste retrouve le pouvoir de créer le monde, le pouvoir d’Adam est Ève avant qu’ils ne soient chassés du Paradis, le pouvoir du ‘premier homme’”.

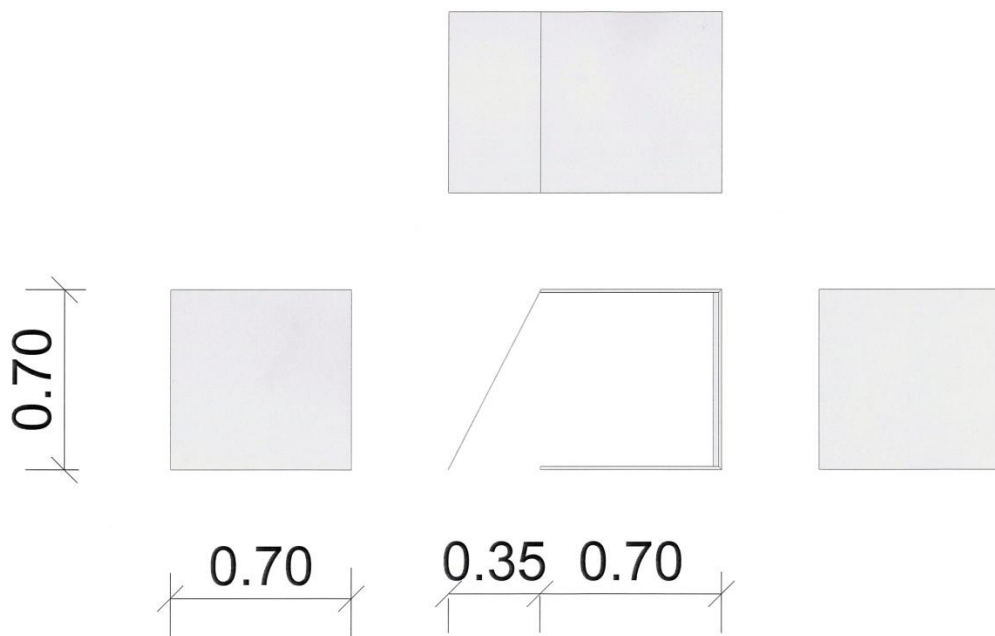
*mystère à déchiffrer. C'est le mystère de l'existence, du devenir et non de l'essence.*³⁷⁰

A eterna pergunta porquê o ser e não o nada.

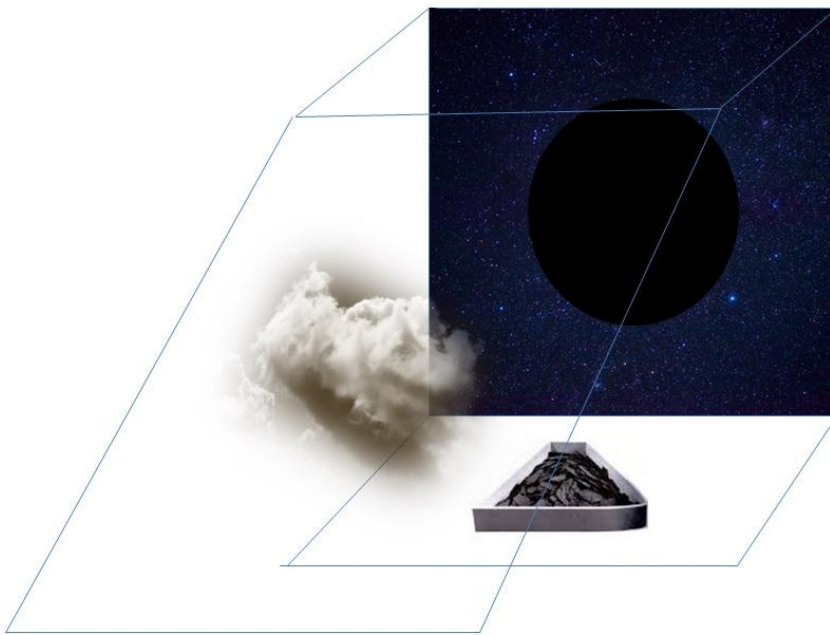
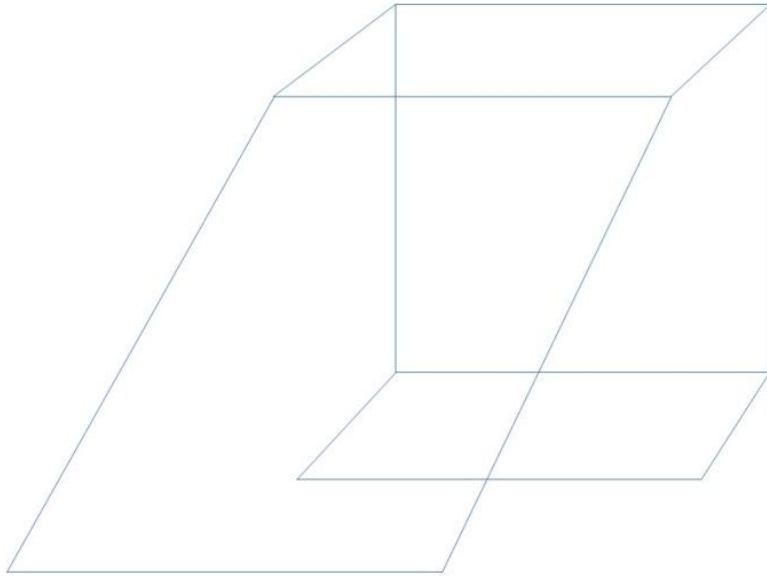
³⁷⁰ Ibid., p.227.



PARTE III



Desenho Técnico da peça



Estudos da peça final

A presente dissertação nasce da procura de dar sentido a uma vivência, a qual ainda se faz sentir como um eco que se estende no tempo, ressoando nas suas vibrações. Os efeitos dessa experiência perduram no presente, reclamando uma cessação – um interregno para a mediação do pensar, para compreender, estudar e decifrar, o que se apresentou como um enigma.

Os capítulos deste trabalho são tidos como vias de decifração desse local encriptado. Eles apresentam-se como as veredas do pensamento, que se percorrem lentamente abrindo o caminho que rasga o tempo desse primeiro confronto com Carrara.

Não há hierarquizações, o caminho deste pensamento não tem socalcos, ele é, apenas, sinuoso no meio das suas possibilidades. Tudo parece girar em torno daquele primeiro embate, onde um novo espaço físico, mental e criador irrompem. Da montanha, cuja expansão penetra o nosso interior, irradia em cada imagem, representação ou sentimento uma analogia. Carrara é efetivamente o centro, se quisermos o ‘centro do mundo’ desta nova percepção, qual montanha cósmica.³⁷¹

1.

A ascensão a esta montanha é demorada e o seu cume possivelmente impenetrável – a montanha reside dentro de nós e cada um projecta a sua montanha – a sua presença é distante porque de tão próxima não se vê, a sua sacralidade reside na ocultação - no seu não-visível. A sua vinda é uma doação, uma entrega. Ela aguarda silenciosamente por se revelar. Descobri-la pode levar uma vida, pode nunca acontecer e seguramente será quando menos esperamos. Uma vez revelada, ela reclama o seu estatuto primeiro, exige dedicação extrema, exige cuidado. Estabelece-se um código de conduta mútuo, cada passo aguarda o próximo na fragilidade de se saber que num passo em falso ela desaparece, retrai-se. De nada serve apressar o ritmo, pois ela conhece apenas o seu próprio tempo na suspensão da sua demora.

Os passos abrandam, segundo uma cadência ritmada que emana do seu interior, a respiração torna-se mais lenta, pausada – propícios a quem com os olhos interiores

³⁷¹ Referir René Daumal e o seu *Monte Análogo* torna-se imprescindível: “Lá, no cume mais agudo do que a mais fina agulha, apenas se mantém aquele que preenche todos os espaços. Lá em cima, no ar mais subtil onde tudo gela, apenas subsiste o cristal da última estabilidade. Lá em cima, em pleno fogo do céu onde tudo arde, apenas subsiste o perpétuo incandescente. Lá, no centro de tudo, está aquele que vê cada coisa realizada no seu princípio e no seu fim”. DAUMAL, René – O Monte Análogo. Lisboa: Vega. s.d, p.112.

procura registar em breves momentos as mudanças cromáticas que se nos dão a conhecer. Aí, apercebemo-nos que pensamos somente conhecer as cores ...

*Só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos.*³⁷²

2.

*Il poeta, come tanti altri, sogna dietro i vetri, ma, nel vetro stesso, egli scopre una piccola deformazione che si propagherà nell' Universo.*³⁷³

Descobrir essa pequena alteração, o matiz do que se esconde por de trás, é sem dúvida a função de um artista, espreitar por todas as brechas que esperam por ser vistas.

Por de trás de um vidro, 'o arquitecto do templo marmífero' procura erguer um bloco de toneladas com o seu *bulldozer*, de repente entre reflexos penetrantes, espelhamentos vindos do céu ou do piso térreo, que à mínima turbulência se agitam, emitidos através do manto de água, eis raios de luz propagados em todas as direcções. O bloco branco, do mais puro branco, reflecte, por sua vez, o dobro das restantes fontes de reflexo. Sentimos que estamos no centro de uma enorme armadilha, instantaneamente um infindável número de planos que se rebatem, se alçam e se justapõem – criando uma nova arquitectura – uma nova significação do espaço. Entramos, de súbito, no domínio de uma quarta dimensão. Quase que por magia é possível justapor uma nuvem³⁷⁴ e um bloco. Onde acaba o chão e onde começa o céu?

3.

Esquematizar. É uma palavra fundamental quando se observa algo difícil de reter. Implica uma selecção, uma decisão. Implica um deixar em suspenso, para mais tarde relembrar. Este chamar de novo à presença, mitiga-nos o tempo decorrido, reaproximamos de novo, não pelo olhar mas pela marca que deixou. Ora, é precisamente sobre a marca que se nos imprimiu que a síntese das formas emerge. O que é uma montanha, senão uma forma cúbica aberta com uma descida vertiginosa, onde o cume permanece invisível, mas se faz presente.

³⁷² SAINT EXUPÉRY, Antoine de – O Príncipezinho. Lisboa: Editorial Aster. s.d., p.72.

³⁷³ BACHELARD, Gaston – Op. Cit., 2011. p.189.

³⁷⁴ Relembramos que a nuvem é a personificação do Zen: " Pour le zen, le nuage est une allégorie de l'immatérialité du monde. Le zen lui-même 'est un nuage qui flotte dans le ciel' car c'est 'la réalisation que toutes les choses dans l'univers sont constamment et continuellement, librement et harmonieusement, imbriquées, transformées en autre chose (...) La réalisation que l'Univers est l'expression du jeu éternel d'autocréation de l'Absolu". In: KAYSER, Christine Vial – Op. cit., pp. 183-184.

4.

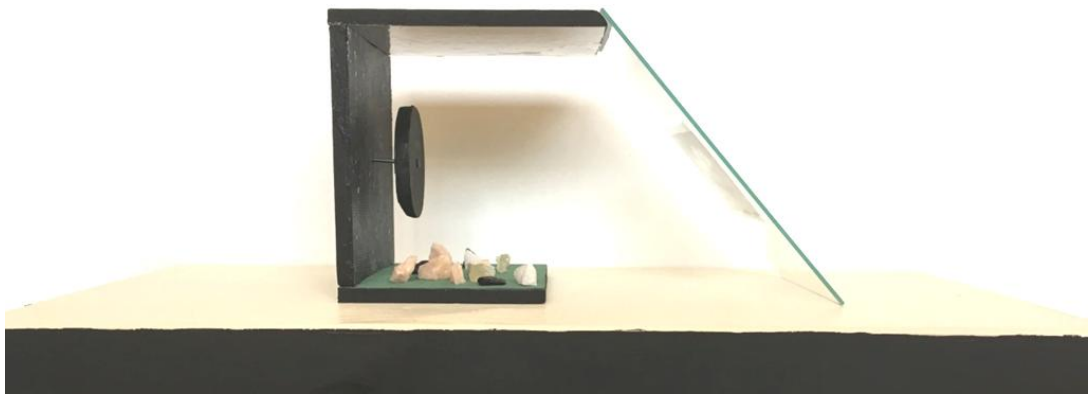
Imersão, silêncio, abertura – noite cerrada. Escuridão parcial, o silêncio faz-se presente interrompido momentaneamente por mais um cair de pedra, pontual, que acordou cedo demais. A lua vigorosa incide sobre as montanhas escarpadas. Como gigantes elas erguem-se para lá do inimaginável, num jogo de sombras aumentadas. Pequenos pontos resplandecem na abóbada celeste, um verdadeiro céu estrelado vem à presença.

Neste enorme palco que é o mundo, o *void* é a montanha no seu negro tenebroso, por vezes ameaçador e emissor de bramidos, ele espera que nos aproximemos cada vez mais, que entremos no enorme pórtico que nos abre – um mundo repleto de nada.

5.

Quadratura – Pensamos em Heidegger e na união Terra – Céu, Humano – Divino, como a enorme teia em que nos movemos. *“A terra ‘é o suporte construtor, o fecundo nutriente, água e pedra protectora, plantas e animais’. O céu ‘é a marcha do sol, o percurso da lua, a refulgência das estrelas, as estações do ano, luz e crepúsculo do dia, escuridão e claridade da noite, a bondade e o inóspito do clima, passagem das nuvens e a azulada profundidade do éter.’ Os divinos ‘são os mensageiros acenantes da divindade. Do reger oculto desta, aparece Deus na sua essência, que afasta qualquer comparação com o que está presente’. Os mortais ‘são os humanos. Eles chamam-se os mortais porque eles podem morrer. Morrer quer dizer: conseguir a morte como morte’. A morte alberga como o relicário do nada o desdobramento do ser em si e é assim o albergue do ser.*³⁷⁵ Mas na *Uni-quadratura* Deus não detém qualquer primazia, ela está no centro que reúne os quatro: o *Sagrado*.

³⁷⁵ PÖGGELER, Otto – Op. Cit., p.236.



Maquete de estudo da peça final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho que percorremos, as vias que seguimos, algumas conflituosas entre si, deixam-nos um traço comum, a saber: a incessante procura da origem. A existência do homem e do Universo não podem ser um mero “porque sim”. Ainda que a origem possa ser um *dar-se*, sem sujeito, isso só significa que o sujeito é indeterminado, mas não exclui a sua existência, exclui tão só que se possa saber quem é. Quando Heidegger, reformulando a máxima *ex nihilo nihil fit* (do nada, nada vem), afirma que *ex nihilo omne ens qua ens fit* (todo o ente enquanto ente vem do nada) fá-la depender, anteriormente, da seguinte afirmação: *Ser e nada co-pertencem, mas não porque ambos – vistos a partir da concepção hegeliana do pensamento – coincidem em sua determinação e imediatidade, mas porque o ser mesmo é finito em sua manifestação no ente (Wesen), e somente se manifesta na transcendência do ser-aí suspenso dentro do nada.*³⁷⁶ Isto significa que a finitude de todo o ente, o modo como o ser se dá na doação, determina a impossibilidade do total desvelamento (verdade) do Ser, pois ele reserva para si o modo do dar, e este é finito. Se a linguagem é a casa do ser, então algo se revela nessa linguagem: que significa Deus? Que significa espiritualidade? Abre-se uma brecha, talvez por isso o ser só se mostre na poesia. Mencionemos Rothko e a consciência que ele tem dos limites impostos à existência na busca da verdade: [*Os gregos*] *podiam evitar a intenção dos deuses de controlar a linguagem até ao ponto em que esta se aproximava da verdade sem se tornar perigoso. Ao que parece o papel do artista é fisgar e matar com o risco de ser destruído por invadir território proibido. Muito poucos escaparam à destruição e voltaram para o contar.*³⁷⁷ A verdade implica uma transgressão, implica a entrada no domínio dos deuses. A verdade está vedada aos homens.

Mas Heidegger é apenas o mistério do sagrado grego, a voz que deixa entrever no Ser a superior dimensão de uma necessidade à qual nem os deuses escapam. E no entanto, em todo o tempo, o homem falou o divino, transgrediu, sentiu-o e expressou-o pelas mais diversas formas na arte. E expressou porque sempre se compreendeu como um *ex alio sistere*.

³⁷⁶ HEIDEGGER, Martin – Que é Metafísica? In: <http://www.livrosgratis.com.br>. Consultado: 28-08-2017. p.12. Nota: O texto de 1929

³⁷⁷ ROTHKO – Escritos sobre Arte (1934-1969). Barcelona : Paidós, 2013. p. 163.

A consciência dessa existência concedida investe-se na procura da origem que a sustém, seja ela Uno, Deus ou Ser. De formas distintas, todas as vias enunciadas neste trabalho são um voltar a uma origem, expressa ou ocultada, numa relação espiritual. Foi este o fio de Ariadne que guiou e clareou no meditar durante este percurso.

Não se apresentam conclusões. O caminho não está percorrido, nem sabemos como se chega ao fim, pois não há mapa para ele. Vai-se fazendo, lentamente, caminhando até o trilho desaparecer. Talvez seja esse o seu fascínio ...

De forma sintética mostremos a possível origem dessa relação, tal como se nos afigurou: encontramos-na imersão sacralizada do mito; na pedra dotada de pneuma; na montanha como morada dos Deuses e ponto mais alto de união com o reino celeste; em Bruno, na crença inabalável da imanência de Tudo em todos; na Criação de Hermes Trismegisto; no fenómeno primordial (modelo originário) em Goethe; na contínua renovação das espécies em Darwin; na filosofia transcendental do Oriente; na Grécia de Heidegger; no recolhimento do seu jardim em Morandi; no espaço infinito em Fontana; na sacralidade da pedra em Heizer; na temporalidade de Smithson e na montanha mágica de Kapoor.

Nos três últimos artistas é um lugar que desperta o sagrado. Para nós, é Carrara o lugar dessa revelação. Este trabalho tem um apelo. Carrara é um retorno à origem, uma convocação interior dessa Origem, o sentir que uma pedra e uma montanha são mais do que isso. E que do seu profundo silêncio nos dizem da unidade de toda a génese. Somos todos feitos da matéria das estrelas!

*O artista volta incessantemente a esta massa primitiva, massa esta composta pelas vagas sensoriais patentes na experiência primeira que é a imagem intensiva. A sua experiência [do artista] não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações emocionais, esta mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde – porque vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso. É aí que começa a experiência estética.*³⁷⁸

³⁷⁸ GIL, José – A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Meta fenomenologia. Lisboa: Relógio d' Água. 2005, p.23.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo – *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981

ALIGHIERI, Dante – *A Divina Comédia*. Lisboa: Quetzal, 2011

AMIZLEV, Iris – *Land Art: Layers of memory the use of prehistoric references in land Art*. Montréal: Faculté des Arts et des Sciences, 1999

ARENDT, Hannah – *La Vie de l'esprit: La pensée*. Paris: PUF, 1981

ARISTÓTELES – *Da Alma (De Anima)*. Lisboa: Edições 70, 2015

ARISTÓTELES – *La Metaphysique*. Paris: Vrin, 1974

ARISTÓTELES – *Rhétorique: Livre III*. Paris: Les Belles Lettres, 1980

ARISTÓTELES – *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1977

BACHELARD, Gaston – *La Poetica dello Spazio*. Bari: Edizioni Dedalo, 2011

BATAILLE, Georges – *O nascimento da arte*. Lisboa: sistema solar, 2015

- *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988

BEAUVOIR, Simone de – *O segundo sexo: a experiência vivida*. S. Paulo: Difusão europeia do livro. 1967

BHABHA, K., Homi – *Anish Kapoor: Delhi-Mumbai* (cat.). British Council and Lisson Gallery, 2010

BIANQUIS, Geneviève – *Études sur Goethe*. Paris: Les Belles Lettres, 1951

BIBLIA DE JERUSALÉM: Antigo e Novo Testamento. S. Paulo: Edições Paulinas, 1989

BHAGAVAD GUITÁ. Trad. Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 2011

BIRAULT, Henry – *Heidegger et l'expérience de la pensée*. Paris: Gallimard, 1978

BLANC, Mafalda de Faria – *Estudos sobre Heidegger*. Lisboa: Guerra & Paz, 2018

- BLAVATSKY, H. P. – *A Doutrina Secreta: Síntese da ciência, da religião e da filosofia. Volume I : Cosmogênese*. S. Paulo: Pensamento, 1969
- BRANCUSI, Constantin – *catálogo da exposição*. Paris: Gallimard ; Centre Pompidou, 1995
- BRIGANTI, Giuliano – *I Paesaggi di Morandi*. Roma: Umberto Allemandi, 1985
- BRUNO, Giordano – *Tratado da Magia*. Lisboa: Tinta da China, 2007
- *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998
- BOSS, Medard – *Martin Heidegger: Seminários de Zollikon*. Petrópolis: Vozes, 2001
- CAILLOIS, Roger – *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1980
- CALVINO, Italo - *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema, 2006
- CELANT, Germano – *Michael Heizer*. Milão: Fondazione Prada, 1997
- *Anish Kapoor*. London: Thames and Hudson, 1996
- CONFÚCIO – *Conversações de Confúcio*. Lisboa: Editorial Estampa, 2011
- CRISPOLTI, Enrico – *Fine di Dio: Catalogo della Mostra (Basilea)*. Florença: Forma, 2017
- DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*. Mem Martins: Europa-América, 2005
- DASTUR, Françoise – *Heidegger e a questão do tempo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997
- DAUMAL, René – *O MonteAnálogo*. Lisboa: Veja, s.d.
- DELEUZE, Gilles – *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, s.d.
- DELUMEAU, Jean – *As Grandes Religiões do Mundo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002
- DEMETRIAN, Serge – *Le Râmâyana: Conté selon la tradition orale I*. Paris: Albin Michel, 2006

- *Le Râmâyana: Conté selon la tradition orale II*. Paris: Albin Michel, 2006
- DERRIDA, Jacques – *La Mythologie Blanche.in:Marges de la Philosophy*. Paris: Minuit, 1967
- EINSTEIN, Albert – *Relatività: Esposizione Divulgativa*. Turim: Bollati Boringhieri, 2015
- *Come Io Vedo il Mondo*. Roma: Newton Compton Editori, 2016
- ELIADE, Mircea – *Ferreiros e Alquimistas*. Lisboa : Relógio d'Água, 1987
- *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d
- *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Cosmos, s.d
- *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1978
- ÉSQUILO – *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Lisboa: Edições 70, 2008
- EURÍPIDES – *Medeia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005
- FLAM, Jack – *Robert Smithson: The Collected Writings*. Califórnia: University of California Press, 1996
- FRANCE-LANORD, Hadrien – *Heidegger Aristote et Platon: Dialogue à trois voix*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2011
- FONTANA, Lucio – *Manifesti Scritti Interviste*. Milão: Abscondita, 2015
- FOSTER, Hal – *The Anti-aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Washington: Bay Press, 1983
- FOUCAULT, Michel – *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966
- FREITAS, António – *Os Deuses e a Origem do Mundo*. Lisboa: Quetzal Editores, 2015
- GALILEI, Galileu – *Diálogo dos Grandes Sistemas (primeira jornada)*. Lisboa: Gradiva, 1980

GIL, José – *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Meta fenomenologia*. Lisboa: Relógio d' Água, 2005

GILSON, Étienne – *L'être et l'essence*. Paris: J. Vrin, 1981

GIRONS, Baldine Saint – *Fiat Lux: une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993

GIUDICI, L.- *Giorgio Morandi: Lettere*. Milão: Abscondita, 2004

GOETHE, J.W. – *Traité des Couleurs*. Paris: Triades, 2011

– *A Metamorfose das Plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992

GROSENICK, Uta – *Women artists in the 20th and 21st Century*. London: Taschen, 2001

GUIRAND, Félix – *História das Mitologias Vol I*. Lisboa: Edições 70, 2006

– *História das Mitologias Vol II*. Lisboa: Edições 70, 2006

HABERMAS, Jürgen – *A Modernidade: um projecto inacabado*. Lisboa: Vega, 2013

HADOT, Pierre – *Le voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris : Gallimard, 2004

HAWKING, Stephen - *Aos ombros de Gigantes: As grandes obras da física e da astronomia*. Lisboa: Texto, 2010

- *Breve História Do Tempo*. Lisboa: gradiva, 2011

HEIDEGGER, Martin – *Carta sobre o Humanismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980

– *Introdução à Metafísica*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997

– *Que é Metafísica*. Trad. Ernildo Stein. Versão electrónica. Disponível a partir de: <https://www.passeidireto.com/arquivo/20200818/que-e-a-metafisica---martin-heidegger-traducao-ernildo-stein/5>

– *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005

– *Questions I et II*. Paris: Tel Gallimard, 1968

– *Questions III et IV*. Paris: Tel Gallimard, 1966 -1976

– *Essais et conférences*. Paris: Tel Gallimard, 1958

- *Chemins qui ne mènent nulle part*. Tel Gallimard, 1962
- *Il Concetto di Tempo*. Milão: Adelphi Edizioni, 1998
- *Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008
- *Caminhos da Floresta*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2002
- *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa : Vega, 1995
- HEIZER, Michael – *Sculpture in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1984
- HÉRITIER, Françoise – *Masculino Feminino: Dissolver a Hierarquia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004
- *Masculino Feminino: O Pensamento da Diferença*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998
- HESIODO – *Teogonia trabalhos e dias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2014
- KANDINSKY, Wassily – *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70, 2008
- KASTNER, Jeffrey – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, 2011
- KAYSER, Christine Vial – *Anish Kapoor: Le spirituel dans l'Art*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2013
- BEAUFRET, Jean [et al.] - *Heidegger et la question de Dieu*. Paris: Bernard Grasset, 1980
- KIRK, G. S. e RAVEN, J. E. – *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979
- KLEE, Paul – *Escritos sobre Arte*. Lisboa: Cotovia, 2002
- KONRAD, Aglaia – *Carrara*. Roma: Roma publications, 2011
- KOYRÉ, Alexandre - *Do mundo fechado ao universo infinito*. Lisboa: Gradiva, s.d.

- KRAUSS, Rosalind – *Passaggi: Storia della scultura da Rodin alla Land art*. Milano: Bruno Mondadori, 2000
- LADRIÈRE, Jean – *A Articulação do Sentido*. S.Paulo: EPU e EDUSP, 1977
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark – *Les Métaphores dans le vie quotidienne*. Paris: Minuit, 1985
- LAO TSE – *Les deux arbres de la voie: Le livre de Lao-Tseu*. Paris: Les Belles Lettres, 2018
- LEROI-GOURHAN, André – *As religiões da pré-história*. Lisboa: Edições 70, 2007
- LESLIE, Daniel – *Filósofos de todos os tempos: Confúcio*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973
- LÉVINAS, Emmanuel – *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997
- MARTINS, Jorge – *Jorge Martins: A Substância do Tempo*. Porto: Fundação Serralves, 2013
- MIRACCO, Renato – *Giorgio Morandi 1890-1964*. Milão: Skira, 2015
- PEREIRA, Maria Helena da – *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- PETERS, F. E. – *Termos Filosóficos Gregos: um léxico histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977
- PÖGGELER, Otto – *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001
- RENSHAW, Amanda – *Art & Place: Site-Specific Art of Americas*. Nova Iorque: Phaidon, 2013
- RICOEUR, Paul - *Temps et recit*. Paris: Seuil, 1983
- RICOEUR, Paul – *A Metáfora Viva*. Porto: Rés, 1983
- RICOEUR, Paul – *Interpretation Theory*. Texas: Christian University Press, 1976
- RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um jovem poeta*. Relógio D'Água, 2003

- ROSENTHAL, S. – *Traces*. London: Harvard Publishing, 2013
- ROTHKO, Mark – *Escritos sobre Arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós, 2013
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de – *O Príncipezinho*. Lisboa: Editorial Aester, s.d.
- SANESI, Roberto – *Lucio Fontana*. Milão: Edizioni Galleria del Mappamondo, 1980
- *Lucio Fontana: ispiratore dello spazialismo*. Milão: Galleria Annunciata, 1983
- SANNA, A. – *Lucio Fontana: Manifesti Scritti Interviste*. Milão: Abscondita, 2015
- SANNA, Jole De – *Materia, Spazio, Concetto*. Milão: Múrsia, 1993
- SCIGLIANO, Eric – *Michelangelo's Mountain: The quest for perfection in the marble quarries of Carrara*. New York: Free Press, 2005
- STEINER, George – *Heidegger*. Lisboa: Dom Quixote, 1990
- STILES, Kristine e Peter Seltz – *Theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: University of California Press, 1996
- TARKOVSKI, Andrei – *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- TRISMEGISTO, Hermes - *Il Pimandro*. Disponível a partir de:
<https://www.eugeniosiragusa.com/libri-italiano/libri-spirituali/il-pimandro/>
- VATTIMO, Gianni – *Credere di Credere*. Milão: Garzanti Editore, 1996
- *O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987
- VERNAIT, Jean Pierre – *O Universo: os deuses e o homem*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001
- VILLEVIEILLE, Laurent – *Heidegger et l'indétermination d'Être et Temps*. Paris: Hermann Éditeurs, 2014
- WHITNEY, David – *Michael Heizer*. London: Waddington Galleries, 1990

WILKIN, Karen – *Giorgio Morandi: Obras, Escritos, Entrevistas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007

YATES, Frances A. – *Giordano Bruno: e a tradição hermética*. S. Paulo: Editora Cultrix, 1995

ZARADER, Marlène – *Lire Être et Temps de Heidegger*. Paris: Vrin, 2016