

APROXIMAÇÕES (*to be continued*)

- No princípio, era o direito. Toda a gente sabia, por exemplo, o que era um *cabeça-de-casal*. Mas a justiça anda por autoestradas de amargura e por isso, e por enquanto, e porque até cura, a malta tem-se virado para a medicina. E é vê-los, nos cafés e nas enfermarias, tu cá tu lá com a reação vagal da criatura que menos golos marca em Portugal ou com a tendinose rotuliana do mais alto magistrado da nação.

Este ensaio tem a suprema ambição de funcionar ao contrário disso. É um conjunto de aproximações amadoras àquilo que o seu autor considera ser o seu verdadeiro trabalho. É um levantamento de hipóteses.

- O ensaio tem também a ambição de ser *in progress*. Mas como nem autor nem leitor têm vida para *obras de uma vida*, foi encontrada a solução de compromisso de se partilhar o esboço de Santa Engrácia sempre que os seus novos pontos de chegada ascenderem a pelo menos o número de *trinta* (podem ser mais, claro, mas nunca menos). A publicação irá sendo ampliada em estrita obediência a essa lei. Em cada regresso ao gesto de partilha, poderão verificar-se correções e reescritas do que anteriormente havia sido proposto.

O número *trinta* foi escolhido aleatoriamente.

-
- Se eu *o* disser por palavras, direi isto; se eu *o* disser por imagens, direi aquilo; se eu *o* disser por sons musicais, direi aqueloutro...

- Talvez a identidade de uma arte não seja mais que uma *evidência de continuidade* que liga a origem, o passado, o presente, o futuro e o término da sua prática concreta, sem que consigamos definir, justificar ou reconstituir com clareza tal evidência e tal continuidade.

- Em todo o caso, a tentativa de definição da identidade de uma arte tem de ter, por objeto de estudo, toda a história dessa arte (e não apenas os produtos criticamente louvados, os triunfos das *modernidades* sobre as *ingenuidades*, ou os *ismos* que o candidato a definidor considere filosoficamente relevantes).

- Se a tentativa de definir a identidade de uma arte procurar limitar todo o possível da sua evolução, não estamos já perante uma definição, mas perante um *preconceito*.
- De igual modo, o *cânone* de qualquer arte é um edifício cultural que tem de permanecer discutível e, por conseguinte, mutável.
- A evidência de continuidade histórica que se impõe a todo o praticante de uma arte pode manifestar-se da maneira mais medíocre: não será por mero atavismo que certos poetas completamente alheios a questões métrico-prosódicas continuam a escrever os seus textos em *linhas de verso*? Não temos a certeza...
- Não é preciso que o praticante de uma arte conheça a sua história para poder ser genuinamente acometido pela evidência de continuidade que preside à sua definição. No entanto, quanto menos conhecer essa história, mais ingénuo será o seu trabalho. Não necessariamente *pior*.
- A evidência de continuidade histórica que se impõe a todo o praticante de uma arte não se refere apenas ao tempo já decorrido até ao momento em que esse praticante está a trabalhar, mas também ao tempo que há de decorrer após o seu trabalho e que, pelo menos de um ponto de vista virtual, terá de ser influenciado por esse trabalho.
- Assim como a descoberta científica, fazendo luz sobre uma verdade do mundo físico que até então não era parte da consciência humana, permite o avanço tecnológico, também a descoberta de um dado essencial para a definição da identidade de uma arte que até então não fazia parte da consciência humana permite a criação de objetos artísticos inéditos.
- As *teorias* e os *ismos* (que se alimentam, que se devoram mutuamente) tendem a ser estratégias de ênfase em aspetos particulares da definição da identidade de uma arte que estão sempre presentes na história dessa arte (passado, presente e futuro), mas dos quais nem sempre houve consciência e nem sempre haverá memória.

- A ênfase no aspeto x ou no aspeto y leva a que os objetos concretos a que essa ênfase dá origem funcionem sobretudo como *deformações* (ou *monstruosidades*) que ampliam o aspeto enfatizado e esmagam a maioria dos outros aspetos.
- O facto de, a dada altura, a polifonia ter sido considerada uma estratégia antiquada, não significa que a polifonia tenha desaparecido por completo da história da música: ela simplesmente se metamorfoseou. O facto de, a dada altura, se ter descoberto a possibilidade inovadora da abstração, não significa que a pintura figurativa tenha deixado de ser uma... **possibilidade**.
- De qualquer maneira, todo o objeto artístico relevante é uma monstruosidade (a ousadia de um conjunto de opções que problematizam a definição da arte). A própria beleza é uma magnífica monstruosidade.
- O artista relevante é aquele que desafia as convenções e as indolências da história e da contemporaneidade da arte na qual trabalha. Mas o facto de Robert Bresson, para defender e referir o seu trabalho de exceção, preferir usar a palavra *cinematógrafo* em vez da palavra *cinema*, não significa que esse trabalho não esteja incluído na definição o mais universal possível do que é o cinema.
- O artista relevante é aquele que acompanha a naturalidade do devir.
- O artista relevante é aquele que encontra a matéria da sua arte no atrito que se estabelece entre o proselitismo da tradição e a sua própria permeabilidade à *boa nova*.
- O artista relevante é, pois, aquele que intensifica tanto a evidência de continuidade histórica da definição da arte na qual trabalha quanto a dificuldade de definir, justificar ou reconstituir com clareza tal evidência e tal continuidade.
- O artista escolhe, desvia, erra, questiona, particulariza. O filósofo tem de abraçar todo o devir para nele encontrar um fator de unidade, de universalidade.

-
- Uma oposição radical entre arte e realidade não tem qualquer pertinência filosófica: um quadro ou um filme fazem parte da realidade, exatamente como uma enxada, um revólver ou um sexo. A questão tem de ser colocada de outra forma.
 - A abstração, enquanto possibilidade que a pintura tem de se esquivar à necessidade de referir seres concretos do mundo extra-artístico, revela um dos elos que tanto une como separa a arte e a vida: no *mundo* há linhas, cores, formas geométricas e composições visuais, mas o seu teor filosófico é distinto daquele que esses seres adquirem quando se tornam elementos de pintura.
 - A *linha* ou a *cor* existem mas não têm concreção no âmbito da sobrevivência (ninguém come ou veste linhas, ninguém cura ou julga cores). Ironicamente, a pintura abstrata utiliza a linha e a cor como elementos concretos do seu próprio âmbito. A pintura abstrata utiliza, como elementos concretos, aquilo que não passa de abstrações no exercício da sobrevivência.
 - A definição do que pode constituir a abstração (em sentido lato) noutras artes deverá partir deste raciocínio.
 - A abstração (em sentido estrito) é uma discussão sobre aquilo que a pintura pode moralmente mostrar.
 - A abstração (em sentido estrito) é acima de tudo uma gloriosa liberdade, específica da pintura. Todas as artes são bafejadas por formas de liberdade que lhes são intrínsecas (e por isso mesmo ainda mais preciosas).
 - A liberdade da abstração, uma vez conquistada, deu logo origem a dogmas e a quezílias entre os praticantes, os teóricos e os recetores da pintura. O homem é sempre uma besta perante a liberdade.

- A abstração não deriva da certeza absoluta de se conseguir não referir um ser concreto do mundo extra-artístico, mas da eventualidade de não o referir. Quantos seres microscópicos não terão sido pintados com a mais inconsciente das exatidões no último período da obra de Wassily Kandinsky?
- O lugar que outrora pertencera a mamutes, atletas, cristos ou prostitutas, não terá simplesmente sido ocupado por ferrugens, bolores e manchas dos muros das cidades?
- Note-se que não estamos a defender que a receção de uma obra de pintura abstrata se deva reduzir ao inquérito do que nela pode funcionar como efeito inadvertido de mimese.
Muito pelo contrário, o quadro abstrato deve ser objeto de um tipo de leitura semelhante àquele que se aplica à peça musical.
- A verdade, porém, é que o desejo de referir um ser concreto do mundo extra-artístico numa obra figurativa também não se eleva acima da mera possibilidade de concretização desse desejo. Ou seja, entre a *pura* abstração musical ou pictórica, o signo verbal (tão imotivado quanto concreto) e a mimese descarada da imagem de cariz fotográfico, haverá mais continuidade *probabilística* do que diferenças qualitativas radicais.
O artista não tem um domínio consciente absoluto sobre aquilo que projeta *representar*.
- Podemos talvez dizer, meio a sério meio a brincar, que toda a figuração é uma onomatopeia do referente. Tão-somente e tão demasiadamente.
- Alguma vez a finalidade da pintura foi **apenas** a reprodução mimética de um objeto do mundo físico extra-artístico? Ou simplesmente não haveria consciência de que isso não funcionava assim?
- A mimese é sempre inspiração para uma demiurgia pessoal.

- Nunca o assunto de uma arte consegue ser exclusivamente a própria arte e nunca uma arte consegue deixar de falar de si mesma. As duas hipóteses são polos cristalinos a que nenhuma prática criadora acede. Nenhuma poesia deixa de ser política por se assumir *pura*, nenhum realismo deixa de ser estético (e *en abyme*) por ter um discurso militante.
-

- No convívio com a arte, o que sobretudo acontece é que o tempo perde o sentido de conservação constante da vida que tem na sobrevivência quotidiana. Daí o facto de ela ser muitas vezes confundida com as atividades de lazer.
- Com o seu urinol em busca de um museu, Duchamp não se limita a dizer que *qualquer objeto pode ser arte* desde que institucionalmente legitimado. Para que qualquer objeto seja arte, é menos relevante a autoria e o tipo de indústria (poiesis) que o produziu do que o contexto de artifício a que ele é votado. A *eternidade* do museu opõe-se à pressão que o tempo sofre na sobrevivência quotidiana.
- No convívio com a arte, joga-se a eternidade de uma suspensão. O mais profundo e básico fazer de todo o artista é a encenação dessa eternidade (mesmo que paródica).
- O poema é sempre eterno. Mesmo que este *mundo* seja destruído, ele passará de planeta em planeta, de galáxia em galáxia, de universo em universo, até Deus ter sido acabado de fazer no dia da Eternidade Última e Definitiva. Isto é verdadeiro, mesmo se todos os poemas algumas vez escritos forem destruídos com a destruição deste mundo.
- O estatuto excecional que o tempo adquire no convívio com a arte traduz-se nos artifícios que definem cada uma das práticas criativas: o metro e alteração da sintaxe na poesia, a lógica harmónica na música, o enquadramento na pintura e na fotografia...
- No entanto, todas as disciplinas artísticas contêm elementos de mediocridade que desafiam a sua vocação para o eterno: se a língua inglesa não conseguir

resolver o imbróglio da Torre de Babel (Deus não o permitirá...), nenhum poeta poderá aspirar a ser *universal*; a efemeridade do espetáculo performativo impede que o teatro de repertório possa ser avaliado por uma crítica credível (como se pode estimar a efetiva renovação de uma montagem contemporânea da “Antígona” de Sófocles se não se assistiu às representações passadas do espetáculo?); os elevadíssimos custos de produção de um filme condicionam todas as possibilidades de experimentação criadora que não garantam um retorno financeiro rápido e significativo; a prática musical, tradicionalmente baseada na relação do corpo com um instrumento, descamba muitas vezes num virtuosismo atlético que desbarata a dimensão intelectual da comunicação artística; a pintura, dependente de um material físico perecível e irrepetível, provoca fenómenos de fetichismo económico, etc.

- Em todo o caso, é inútil tentar-se descaracterizar a essência de uma disciplina artística, julgando que assim se neutraliza a mediocridade: outras formas de mediocridade surgirão.

Não vale a pena escrever numa língua de tal modo pouco idiossincrática que possa ser traduzida para todos os aeroportos do mundo, nem vale a pena desviar-se dos problemas da história da pintura para os tentar substituir pelos problemas de uma outra história qualquer...

A vida é sempre imperfeita, e a eternidade da obra de arte é uma reivindicação virtual. Ética, mas virtual.

- O progresso tecnológico altera o funcionamento, a vocação social e a própria teorização de cada disciplina artística. No entanto, a virtualidade do eterno não desaparece em função do embate do progresso, apenas se modifica.

A escrita não fez desaparecer a poesia oral, apenas a transmudou para a canção e para a arte do diseur (erudito ou popular). A fotografia não fez desaparecer a pintura, apenas a libertou do dogma do realismo.

- Walter Benjamin supôs que a democratização da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica fosse solidária com o incremento da consciencialização política das massas. Oitenta anos passados sobre a sua análise, verifica-se, contudo, que a cultura *massificada* não é menos apropriada à perpetuação das ideologias reacionárias do que era a cultura fundada no valor de *aura* das obras de arte.

Nenhuma lucidez materialista pode descurar a evidência de continuidade que está na base da definição de uma disciplina artista. Só a extinção seria definitiva. A evolução, ainda que baseada em ruturas, está sempre ancorada na continuidade de um património *genético* imemorial.

- Houve um interregno histórico na prática da viola da gamba.
No entanto, essa interrupção da *escola* não se saldou por uma extinção irrevogável do instrumento musical. Ele regressou a uma relativa ribalta baseado na investigação que alguns músicos fizeram dos documentos que descreviam a sua prática no período áureo da sua popularidade.
Para utilizarmos, com sentido de humor, uma linguagem para-biológica, digamos que o *adn cultural* da viola da gamba esteve adormecido, sim, mas foi resgatado ao âmbar da *hybris* eternizadora que caracteriza a cultura. O próprio instrumento, na inclemência da sua complexa forma e nas exigências idiossincráticas que propõe aos intérpretes, guardará o essencial da sua identidade genética.
Ora, não se poderá compor nova música para a viola da gamba, por muito vanguardista que tal música seja, sem de algum modo se tomar em consideração essa continuidade trans-histórica.
 - A história da vocação social de uma arte corre em paralelo à história do valor intrínseco das suas obras. Só se encontram, de facto, no infinito da utopia.
 - Um autor cinematográfico que, na década de setenta do século XX, tenha encontrado um público razoavelmente extenso para os seus filmes não é *por causa disso* um artista mais relevante do que o autor do início do século XXI que tem de lidar com uma configuração cultural da sociedade que tendencialmente o empurra para as margens da *notoriedade popular*...
 - O poeta, o coreógrafo, o cineasta – todos criam em reação aos dados económicos, políticos, sociais e culturais do seu tempo. A receção que o seu tempo dá às suas obras (desde a fama estelar à incompreensão marginalizante) não se confunde com o *valor intrínseco* que essas obras possuem.
Podemos definir paradoxalmente o valor intrínseco de uma obra de arte como o **valor de leitura** que essa obra adquire fora do contexto do tempo em que foi produzida.
-
- Outro elo que une e separa a *arte* e a *vida* é fornecido pela originalidade do tipo de convívio permitido por tal relação. Porque será tão pouco provável que o cinema venha algum dia a passar por uma fase hegemonicamente abstrata (no

sentido pictórico e estrito do termo)? Talvez porque, sendo a mimese da imagem pictórica infinitamente menos convincente que a da imagem cinematográfica, seja hoje mais fácil aceitarmos contemplar um quadro em que não convivamos com a versão *demasiado* artificiosa dos seres humanos que a pintura pode dar do que aceitarmos permanecer no espaço onírico da sala de projeções para gastarmos o nosso tempo a ver *apenas* linhas e cores.

- O convívio arte-vida é declinado das formas mais variadas e paradoxais: dos impressionistas fazendo da comunhão com o ar livre tanto um estilo de vida como um método de trabalho, até ao *eremitério* em que Maria Gabriela Llansol debatia e projetava um novo sentido para a palavra *comunidade*.
- Quando Stanley Brouwn coloca grandes folhas brancas na rua para que a *pintura* resultante do seu gesto seja aquela que o acaso dos passos dos transeuntes venha a provocar, ele não consegue questionar por completo a noção de autor (o seu nome continua a ser referido no museu, e há até o perigo de reabilitação da precedência metafísica do patronato conceptual perante o operariado da materialização). O que Brouwn consegue é mudar o isolamento do artista plástico num trabalho comunitário.
- A música, quando praticada em conjunto, permite uma razoável harmonização da respiração (literal) dos seus executantes.
- A *qualidade* do retrato fotográfico talvez dependa menos da perícia técnica do fotógrafo que do tipo de relação que este estabelece com o seu modelo.
- A rodagem cinematográfica ou a prática teatral podem constituir formas de convívio cuja profunda exultação é desconhecida de todos os passos da sobrevivência (se a saída da fábrica Lumière não dirigir os operários para fábrica de Hollywood...).
- No Campo de Refugiados de Jenin, a escola/companhia de teatro “The Freedom Theatre” oferece aos jovens palestinianos um ambiente de segurança e liberdade adequadas para eles poderem exprimir a sua perplexidade perante o duplo inimigo que os subjuga (o belicismo indiscriminado de Israel e a mentalidade

obscurantista do seu próprio povo) e para poderem resistir civicamente por métodos mais duradouros do que aqueles que recorrem à violência física.

Essa experiência alternativa de convívio será certamente muito mais eficaz como incentivo à libertação da mulher islâmica do que qualquer lei que proíba esta ou aquela peça de vestuário.

- A ideologia realista é normalmente fundada sobre um sentimento de *culpa* (transmutado em responsabilidade): como falar de amor quando há crianças com fome? Ora, talvez fosse mais justo para com as possibilidades da arte se o impulso realista que sempre a anima (ainda que nem sempre seja por ela enfatizado) fosse antes fundado na necessidade de impedir que o artifício lúdico-suspensivo que a define desvie os seus praticantes e recetores do convívio com a realidade extra-artística. Voltamos a afirmar que a arte faz parte da realidade e que não pode falar de outra coisa que não seja a realidade. Neste ponto, estamos apenas a considerar a questão do convívio (da *participação num banquete*).
- A maçã cujo sabor normalmente desvalorizamos pode adquirir todos os tons da sensualidade e da alegria quando colocada sobre um palco, na boca de um poema ou no estômago de uma imagem fotográfica.

- O verdadeiro efeito mágico da arte sobre o mundo extra-artístico é a abertura do espírito de quem com ela se relaciona às possibilidades desse mundo. A pintura rupestre ou os *encantamentos* verbais não passavam de metáforas inconscientes que tomavam o efeito espiritual por um efeito físico.
- Na criação artística, a matéria é trabalhada de forma a gerar no seu destinatário a ilusão de que ela está mais próxima da liberdade do pensamento que das leis físicas que efetivamente a regulam.
Na criação artística, o *corpo* adquire a sensualidade que é própria do *espírito*.
- A *poiesis* que produz o pequeno triunfo de cada concretização artística é um sinal, pequeno mas insistente, obsessivo e eloquente, e sobretudo político-moral – é um sinal de Deus (do Deus que estamos a criar em conjunto) para que o mundo seja considerado um lugar de pura possibilidade de realização.

- A *poiesis* que produz o pequeno triunfo de cada concretização artística instaura a possibilidade de um fazer que é uma forma de resistência ao fazer governado pelos ditames da cultura económica.
- Se os artistas não podem inventar um ser que o grande Demiurgo não tenha já inventado, eles podem revolucionar as relações que se estabelecem entre os seres (ex. o monstro do Dr. Frankenstein é a proposta de uma nova relação entre o corpo vivo e o cadáver). A arte baralha e volta a dar o mundo.
- A arte tende para o *maravilhoso*, ou seja, para o questionamento fascinante de todas as leis do mundo.
- A verdadeira moralidade do realismo deriva da lucidez que este impõe à mensagem mais funda e constante da arte: o realismo impede que a velocidade com que o possível é artisticamente considerado seja de tal modo excessiva que degenera em fantasia, ou seja, em impossível. O realismo é o exercício *físico* que impede a imaginação de ficar flácida.
- É preciso ir ver os botões de rosas. Depois é preciso vir falar disso com os seus próprios botões.
Mas, depois, é preciso ir verificar se a conversa com os nossos botões não atraçou a verdade dos botões de rosas. Depois é preciso regressar à fala com os próprios botões.
O artista talvez acabe por encontrar a verdade desse vaivém na imagem dos botões que estão na montra de uma retrosaria...
- O realismo (em sentido amplo) é apenas uma das energias entre as várias que animam a criação artística.
- Não há umnexo de correspondência incontestável entre o realismo de uma *mundividência* e o realismo enquanto *corrente estética*. Isso é um mito.

- A orientação para uma estética realista ou para uma estética que ponha em causa o realismo da representação é uma orientação de cariz erótico. No fim dos tempos, muitos realistas terão de prestar contas à moral do grande Demiurgo.
- Se podemos tomar a arte por um *souvenir* da vida, isso é porque ela muda o sentido da sobrevivência, faz dela uma *viagem*, memorável pelo que tem de melhor e pelo que tem de pior. A arte concede-nos a possibilidade de, por alguns instantes, observarmos a nossa própria pertença a um mundo do ponto de vista do viajante estrangeiro.
- No entanto, assim como alguns documentários sobre a vida natural mostram imagens de lugares onde o espetador em princípio nunca irá por causa dos riscos que a viagem para si acarretaria, também a arte por vezes mostra lugares (de sofrimento, reflexão e imaginação) onde, por um risco similar, o leitor se escusa a ir no exercício da sua própria sobrevivência.
- A arte tanto produz conhecimento como reconhecimento. Permite que conheçamos o que de novo e profundo existe naquilo que eventualmente podemos nela reconhecer, e que reconheçamos a nossa própria experiência naquilo que ela nos apresenta como a experiência de outrem.
- A arte permite que o nova-iorquino julgue conhecer Vitebsk como as palmas das mãos de Marc Chagall, mas se sinta um turista nas imagens da sua cidade que lhe são oferecidas por Martin Scorsese.
- A arte leva o leitor de ficção científica a reconhecer a mediocridade do seu presente por entre extraterrestres, robôs perspicazes e viagens por teletransporte, e torna nova em folha a música antiga, quando as práticas interpretativas historicamente informadas revolucionam a sonoridade pela qual essa música ficara conhecida no período pós-romântico.
- Terão os surrealistas sido suficientemente claros?
Mesmo no caso do mais lírico dos autores, o inconsciente que a obra de arte revela é sempre o do mundo. O artista documenta a vida com mais rigor e coerência do que o faz o jornalista.

-
- A arte tem um funcionamento paradoxal: ela convoca o seu destinatário para um relacionamento afetivo intensivo com os seus materiais, ao mesmo tempo que extrai, da encenação desses materiais, possibilidades de renovação do pensamento.
 - O movimento da pintura abstrata teve o mérito de clarificar este paradoxo. Em todas as artes, contudo, a energia da vanguarda tem sabido encontrar graus semelhantes de clareza: quando, a propósito de cinema, Gilles Deleuze fala da imagem-tempo, ele alude ao facto de alguns cineastas terem pressentido que o tempo era a matéria por excelência da imagem cinematográfica e que, por conseguinte, esta deveria ser trabalhada de forma direta (exatamente como o pintor abstrato trabalha diretamente a linha e a cor, em vez de contornar essa questão com a mimese da maçã ou a iconografia do anjo). O filme “D’Est” de Chantal Ackerman talvez possa ser considerado um exemplo de cinema *abstrato*.
 - Nas suas “pedras de leite”, Wolfgang Laib torna o relacionamento afetivo com os materiais que as compõem (o leite e o mármore) e o pensamento político que tais obras engendram (a busca de uma dignidade ecológico-metafísica para todos os materiais, a contracorrente do progresso da civilização ocidental) quase indestrinçáveis. Isto só é possível porque o paradoxo aludido é cada vez mais claro para os artistas.
 - O relacionamento com os materiais é *afetivo*. Como é evidente, isso não se reduz à emotividade agradável. A repulsa, por exemplo, também é um afeto.
 - Na tentativa de definição das várias disciplinas artísticas, uma das principais batalhas a travar é o isolamento daqueles materiais que são constitutivos da essência de cada uma dessas disciplinas, os materiais *sine qua non*. Um dos sintomas que nos pode alertar para a hipótese de uma dinâmica artística ter degenerado em *entretenimento* é precisamente a dispensa desta batalha.
 - Se o escritor Samuel Fuller quis passar à realização fílmica, Carl Mayer ter-se-á *contentado* (é o que reza a história...) com a sua função de grande argumentista

do cinema alemão. Quer isto dizer que Fuller pretendeu trabalhar o material que era específico do cinema, enquanto Mayer permaneceu artisticamente realizado dentro de um âmbito para-literário.

- As chamadas *disciplinas de arte total* talvez sejam aquelas em que apenas se revela mais difícil (e menos consensual) delimitar quais são os materiais que lhes são específicos, intrínsecos.

Difícil, mas não impossível.

Um exemplo:

O pintor tem a possibilidade de representar o real e o fantástico com os mesmíssimos meios técnicos. Isso é claro. Já entre os praticantes de uma arte como o cinema, cuja mimese produzida pela imagem se apresenta hiper-realista, está vulgarizada a ideia de que o fantástico só pode ser representado por via de intervenções tecnológicas sofisticadas que são hoje assumidas pela informática de ponta.

No entanto, o “Vampyr” de Carl Theodor Dreyer foi perfeitamente capaz de propor um fantástico deslumbrante utilizando apenas os meios mais endémicos à técnica cinematográfica analógica: autonomização das sombras perante os corpos que supostamente as produziriam (ou seja, controlo do enquadramento), adjudicação da câmara subjetiva à personagem de um cadáver, convívio na mesma imagem de um corpo e da sua transparência...

- As aproximações teóricas à prática artística devem tentar ser muito rigorosas quando distinguem o que pode ser dito *a propósito de todas as artes* daquilo que define cada uma das disciplinas criadoras.

- A medicina ou a política estão sempre presentes na vida de todas as pessoas, ainda que de forma não lembrada (saúde) ou não consciente (descompromisso). Talvez o mesmo possa ser dito a propósito da poesia.
- O facto de o convívio com a consciência da poesia ser altamente minoritário na época histórica em que o presente ensaio está a ser escrito poderá ser o indício de uma alienação tão política e filosófica quanto aquela de que falava Karl Marx.

- Muitas vezes o poeta é tomado (em simultâneo) como o elemento mais importante e o mais marginal de uma comunidade, no sentido em que só a ele é concedido o privilégio e só nele é lamentado o abuso daquilo que, para a comunidade, tem a evidência do imediatamente *inútil*.

O trovador, contudo, tende menos para falar da *cereja-no-topo-do-bolo* que da *paz-pão-habitação-saúde-educação* com a qual é possível sobreviver a um nível espiritual. O tal bolo, aliás, nunca chegará ao fim da sua cozedura...

Talvez o poeta torne *pão-nosso-de-cada-dia* aquilo que, não sendo pão literal, pode eticamente ser considerado *pão-nosso-de-cada-dia*. No campo nazi, Ety Hillesum reivindicava a felicidade por ainda poder olhar para o céu.

- Se a poesia tende, contudo, para a sinceridade de um tom disfórico, isso é porque, no cômputo geral da história, o seu projeto se revela tão falhado quanto os projetos da economia, da política, da filosofia ou da religião. Estes últimos projetos ainda não saíram do armário da arrogância.
- De qualquer modo, no caso de Rilke ou de Edward Lear, de Bocage ou de Pascoaes, de Hölderlin ou de Adília Lopes, o que o poeta escreveu (naquele tom que lhe pareceu mais adequado) poderia ficar para sempre gravado nas portas da cidade.

-
- Já ouvimos dizer muitas vezes que o cinema de Tati ou Paradjanov, a música de Schubert ou Debussy, a pintura de Klee ou Chagall: *descambam em poesia...* Com toda a certeza, não se está a defender que no “Playtime” se recorre a imaculados alexandrinos, que o adagio do quinteto D. 956 faz uso virtuoso da rima interpolada, ou que “Em torno do peixe” nadam anáforas e catáforas... Dito de outro modo, será possível estabelecer uma definição rigorosa de *poesia* baseada apenas nas características formais que foram sendo consagradas ao longo da história da sua especialização *literária*?
 - De qualquer modo, e embora não seja correto considerar que o verso livre seja em absoluto não-métrico, a verdade é que, em conjunto com o poema em prosa, ele vem demonstrar que o metro, por exemplo, não é essencial para a definição de poesia.

- O verso tradicional tornou-se branco, tornou-se livre, mudou-se em poema em prosa... A história da poesia é também a história da perda da *linha de verso*.
- De abandono em abandono, no *fim* da história da poesia saberemos o que ela é. Nenhum poeta será contemporâneo de tal consciência.
- O fim da história da poesia é apenas uma hipótese. Nenhum mortal a pode deixar de considerar.
- Entretanto, podemos discorrer um pouco sobre os materiais a que a poesia, enquanto disciplina literária, se tem mantido fiel.

- A poesia é uma arte audiovisual.
- Historicamente falando, a poesia começou por ser *áudio* (oral), depois tornou-se também *visual* (escrita). Desta evolução faz eco o facto de, na prática da poesia, as duas dimensões não estarem normalmente presentes em simultâneo e com o mesmo estatuto.
- A homofonia e a homografia, recursos expressivos privilegiados da poesia, são sintomas desse desfasamento audiovisual que define a história da língua.
- A imagem codificada do poema (a escrita) prevê um complexo sonoro. Mas, entre a palavra *dita para dentro* e a sua performance há um pequeno abismo (histórico).
- Podemos talvez definir a prosódia como a convicção de que a escolha das palavras que compõem um poema (também) obedece a um critério sonoro.

- Ao contrário do que acontece na música, o poema escrito é uma partitura que se encontra satisfeita se nunca for objeto de uma performance oral.
- Ao contrário do que acontece na música, as instruções de metro e prosódia do poema não condicionam o seu performer a um nível necessariamente consciente.
- Ao contrário do que acontece na música, a musicalidade da linguagem *dá a ver*, ou seja, abre a possibilidade de referência a seres concretos do mundo extra-artístico.
- Abandonada pela música com quem estava amancebada no início da sua história, a poesia fez da sua solidão um impulso para uma crescente complexidade.
- Se a poesia pode ser entendida como uma estratégia de resistência a esse abandono da música enquanto *lógica da emoção* (resistência praticada com as possibilidades formais imanentes à própria poesia), podemos pelo contrário supor que a prosa é a tentativa de abolimento de todo o vestígio musical. Tentativa.
- Em todo o caso, por vezes é preciso que não haja música para que a música se imponha. Dito de outro modo, a poesia implica por vezes uma tão grande exigência musical que nenhuma música concreta a poderia *acompanhar*.
- Terá o sucesso da música popular (normalmente indissociável das suas letras, das suas *lyrics*) o caráter de um regresso à unidade primordial? Mas, na verdade, quem poderá **ouvir**, nas hierarquias das Massas, o teor dessas palavras? Jacques Brel, Leonard Cohen, Bob Dylan ou Chico Buarque – não estarão eles, enquanto poetas, tão isolados quanto Rimbaud ou Paul Celan estavam e continuam a estar?
- Escreverão alguns poetas para os dizedores da sua época, sendo os estilos destes determinantes em termos das suas escolhas *acústicas*? Certas vezes, um poeta pedirá um novo estilo de dizer poesia.

- Estando as presentes técnicas de recitação tão distantes da música popular e do ruído contemporâneos, sendo elas uma forma tão expressiva de resistência sonora ao que se ouve nas ruas, nas fábricas ou nas discotecas, não poderá isso parcialmente explicar o insucesso da poesia?
-

- A partir do momento em que se tornou (também) escrita, a poesia desenvolveu características visuais que não podem ser percebidas em performance.
- De um ponto de vista fisiológico, a linha de verso facilita a legibilidade. Ela será sobretudo o vestígio de um tempo histórico em que se escrevia muito menos (o que implicava uma maior dignidade, ou pelo menos cerimónia, associada ao ato de escrever).
- Etimologicamente, o verso sulca a página. Desenvolve uma geometria de campo lavrado. Verso e agricultura são invenções decisivas e *contemporâneas* no que têm de imemorial.
- A poesia (escrita em verso) e a prosa são duas *poéticas* distintas de ocupação de uma página em branco.
- A poesia (escrita em verso) oferece um extenso capítulo à história da cor branca que talvez ainda não tenha sido contado.
- A partir da usual austeridade do preto e branco (do *preto sobre o branco*), a poesia dá ao texto gráfico um subtexto imaginário de “gravuras” e “conversações”, essas que a Alice de Lewis Carroll inventa-e-vive por não as ter encontrado no livro que a sua irmã está a ler.
- Se os versos, ao serem criteriosamente distribuídos sobre o branco, adquirem um significado pictórico, a mancha gráfica da prosa tenta não ser *estética*.

- O poema breve, escrito para ocupar nada mais que uma página e poder assim ser abarcado por um só golpe de olhar, é uma forma de pintura.
-

- O poema lírico é um *fazer pequeno* no qual muita coisa se decide. Mesmo Píndaro, que não falava menos da cidade que os épicos ou os dramáticos do seu tempo, assumia “ligar os fios soltos de muitas histórias em poucas palavras” (*trad. de António de Castro Caeiro*). Arte de miniaturistas, de *modestos*, de gente que pensa dia a dia o longo prazo, de gente que produz objetos que podem ser abarcados pelo aqui e agora de um corpo individual.
- A tentação do poema lírico enquanto expressão semiautobiográfica (e a habitual mediocridade das suas concretizações) talvez derive da imediatez aparente do gesto de escrever: como comparar o *quase nada* que é o alinhar meia-dúzia de palavras sobre uma página com a complexidade da montagem de uma produção de teatro, dança ou cinema, ou com o know how técnico requerido para a materialização de um desenho, de uma fotografia ou de uma interpretação musical?
- A pobreza e a simplicidade dos meios requeridos para a criação do poema lírico pareceriam especialmente vocacionadas para garantir a honestidade intelectual do seu conteúdo. O homem, contudo, é sempre uma besta perante a liberdade.
- O sujeito do poema lírico é um personagem que se tornou suficientemente memorável para poder ser *lido* pela comunidade. Memorável, não pela sua importância na hierarquia social ou pela sua adequação aos valores de pensamento e ação por que essa sociedade se tutela, mas à maneira do personagem de romance: memorável pela originalidade e pungência daquilo que sofreu e pela forma verbal como esse sofrimento foi partilhado. Simplesmente, ao contrário do que acontece no romance, pende sobre o poema lírico um preconceito para-documental, ou seja, pressupõe-se que, algures entre biografia e máscara ficcional, a primeira pessoa do sofrimento verbalizado possa ser em parte assimilada à primeira pessoa do verbalizador do sofrimento. É um pressuposto. Nunca erra por completo, nunca acerta por completo.

- As aparições de Alfred Hitchcock nos filmes que ele próprio realizou (famosas pela sua imprevisibilidade discreta), mais do que piscares de olhos destinados à perspicácia lúdica dos seus fãs, eram modos de o cineasta metaforizar o caráter problemático da dimensão *pessoal* das suas obras. Se, numa arte coletiva como o cinema, essa peculiaridade é evidente, no poema lírico não são menos movediças as areias que tentam identificar o escritor com o personagem lírico.
- Ao contrário funcionam os heterónimos pessoais. Se o solitário poeta extraiu obras literárias de personagens fictícias cujas psicologias e mundividências tanto se opunham entre si como contrastavam com o seu próprio espírito, nada é mais estimulante para o seu leitor do que encontrar os elementos semânticos que, no subtexto de todo esse teatro, nos fornecem o retrato lírico unificado, coerente e por vezes bastante despido, de um autor concreto.
- Curioso, o caso do cinema de Jacques Tati: o controlo exímio, maquinal, que o realizador impunha ao seu processo de encenação tinha como missão primordial a retirada de todo o controlo ao personagem principal dos filmes (o famoso Sr. Hulot). Tati assumia os dois papéis, cada um ao serviço do outro...
- O personagem do poema lírico não precisa do espetáculo de uma narrativa ou de uma meditação. Recorre a outras formas de espetáculo.
A narrativa e/ou a meditação são, contudo, bem-vindas para uma visita – sempre que quiserem.
- Na filosofia, a *evidência* separa-se do *porquê*. Distanciando-nos do sabor do fruto, precisamos de perguntar: qual a explicação científica do sabor específico deste fruto? será este fruto bom ou mau para a saúde do corpo? a quantos frutos deve ter acesso cada membro da comunidade?...
Na poesia, a *evidência* reúne-se com o *porquê*. Aproximando-nos do sabor do fruto, precisamos de perguntar: para que serve o prazer que o sabor do fruto dá? porque existe o prazer se quase nunca o conseguimos viver de forma equilibrada? porque é que há frutos cujo sabor nos está proibido?...
- Talvez o poema lírico (ainda) seja uma escolha de palavras para melodias que, de tanto nunca terem existido, se perderam. Lógica da emoção.

- Talvez por causa disso mesmo (ou, em parte, por causa disso), certos autores tenham sucumbido à tentação de reivindicar a equivalência plena entre lirismo e poesia.
- O *grande tema* do poema lírico não é o amor, mas sim **a falta**.
- A falta de que fala o poema lírico articula-se em várias dimensões: psicológica (falta de satisfação erótica, de juventude, de sucesso sentimental, de redes de amizade, de realização familiar), política (falta de meios de sobrevivência, de respeito por direitos fundamentais, de esperanças coletivas), e metafísica (falta de sentido da vida, de sentido da morte, do testemunho de Deus).
- No entanto, o poeta lírico parece escrever com o propósito de dificultar a demarcação, a fixação, a possibilidade de dar um nome concreto a essa falta. Basta ler a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a maneira como ela se eleva diante de qualquer leitura *psicológica*.
- Ao recorrermos à ideia de *sofrimento* para descrevermos a essência do lirismo, não a circunscrevemos ao império da dor. Também se sofrem algumas alegrias, prazeres, surpresas...
- O poema lírico deve falar daquilo *que te faz vibrar* (positiva e negativamente) e não daquilo que fez vibrar os poetas do passado. Se esta energia de verdade for adotada, o poema lírico (de Federico García Lorca a Regina Guimarães) é revolucionário.
- No poema lírico, os seres do mundo extra-artístico que as palavras referem readquirem toda a vibração da sua história e da sua mitologia. Nem que seja para que o poeta questione essa história e essa mitologia.
- A poesia lírica: quando tudo falha, é ainda possível alinhar meia-dúzia de palavras sobre um papel que desafiam o mundo com toda a potência que o mundo não tem.

- Certos poetas são líricos porque não podem deixar de o ser. A sua força política deriva dessa inabalável fidelidade a si mesmos, que tanto incomodará a lógica do Estado como a lógica do Mercado.
-

- A “Ilíada” e a “Odisseia” narram extraordinárias aventuras que reivindicam tanto a potência do corpo quanto a moralidade que esse corpo teria de merecer. A “Divina Comédia”, contudo, já não exige do seu protagonista as virtudes do esforço corporal. Eventualmente, a decadência animal do homem ao longo da sua história de progresso (ou seja, a transição de quase todo o esforço físico para a esfera da máquina) ditou a decadência progressiva do gênero épico.
-

- Às vezes, parece que os poetas se submetem a um conjunto de regras formais com a mesma disponibilidade e seriedade com que a crianças se submetem às regras dos jogos.

Outras vezes, parece que eles inventaram regras formais apenas para terem o prazer de as pôr em causa, de as reinventar.

- A história da poesia já provou que não há necessidade de escolhos formais pré-definidos para que um poeta controle com eficácia a probabilidade de um derrame verbal complacente e irresponsável.
 - A poesia é em parte um imenso jogo de majongue que, para ser vencido, exige que o poeta descubra possibilidades de correspondência (entre as peças) que até então permaneciam desconhecidas. Ao contrário de um famoso passatempo acarinhado pela imprensa escrita, a poesia pede que se “descubra as semelhanças” no seio do imenso caos-possível da linguagem e do pensamento.
-

- O metro adquire o seu fundamento na língua (no modo como a língua organiza as suas sonoridades), mas propõe uma organização *musical* que perante ela se revela já como artifício.

- O metro tem alguma *razão se ser*, a convenção perdeu toda a razão.
- O metro provoca sobretudo uma avalanche: no poema construído segundo um esquema métrico rígido e repetitivo, tendemos a ler os momentos metricamente ambíguos desse poema como estando de acordo com o esquema geral. Por vezes, a avalanche sonora leva o poeta a cometer erros (mais ou menos distraídos) de prosódia.
- Presume-se que o poeta, quando recorre à estratégia do metro, o faça de acordo com a sua própria oralidade, com a sua relação com as várias línguas que conhece, com a memória dos poemas que leu e da música que ouviu, com os ruídos que o cercam...
- Poderemos encontrar o fundamento do verso livre numa espécie de *urgência de falar* que os poetas modernos teriam sentido? Urgência de falar sem estarem submetidos a leis que (pelo menos na aparência) atrasassem ou contrariassem a gravidade e a visceralidade do que tinham para dizer?
- A mudança de linha de verso: será hoje um mero e quase impercetível convite à respiração de quem lê e de quem diz poesia?

- Se considerarmos a palavra “dedo” isoladamente, não detetaremos nenhum efeito sonoro relevante. A estranheza já se pode insinuar perante a palavra “dói-dói” (por ser composta pela duplicação de um vocábulo), mas a aliteração só surge quando pronunciamos “um dói-dói no dedo”, ou seja, quando a articulação das palavras numa frase torna a repetição de um som tão invulgarmente penetrante que ela descamba em expressividade.
As figuras são portanto efeitos produzidos pela *montagem* das palavras. Esses efeitos encontram-se amplamente catalogados, se bem que o seu papel semântico é por norma secundarizado perante as contribuições que eles trazem para o estilo e para a força retórica de uma obra.
- A aliteração não tem o sabor *conclusivo* da rima. Ela é uma percussão, não uma resolução.

- A rima, como a metáfora, é um prazer. Moral por ser prazer.
- No entanto, assim como hoje só mantém um casamento quem quer, também a rima deve ser livremente acolhida ou preterida.
- A rima faz algo semelhante ao que faz a metáfora: ela casa e divorcia palavras.
- A volúpia de rimar deve muito menos às estratégias de previsibilidade da rígida arquitetura métrica que tradicionalmente a definia do que à modéstia sensual do poeta que por vezes a acolhe (como uma oferenda) e outras vezes a censura (por ser uma ofensa).
- Podemos definir a rima, negativamente, como a gestão da distância entre os sons do poema.
- Estariam os poetas antigos conscientes de todas as implicações de sentido provocadas por todas as suas rimas? Não seríamos mais honestos se admitíssemos que a prática da rima se aproxima por vezes de uma espécie de *escrita automática*?
- Costuma defender-se que o encontro de duas palavras que rimam traz uma implicação semântica à relação entre essas palavras. Mas poderemos sempre concretizar o sentido resultante desse encontro? Ou, na medida em que se trata de *música*, devemos compreendê-lo em termos abstratos (uma semântica indizível)?
- O aforismo é dotado de uma espécie de *universalidade meramente expressiva*, ou seja, ele encena a universalidade de uma inferência que o próprio escritor sabe não ser universal. Sobre a universalidade preceituada no aforismo, poder-se-ia também dizer: *se non è vero, è ben trovato*.

- A sabedoria do aforismo não é a emanção de um realismo experimentado, mas uma moralidade desde logo derrotada. Nunca o mundo ouvirá o que diz o aforismo a não ser com orelhas moucas – se o ouvisse deveras, a revolução seria instantânea.
- O facto de a palavra “romã” ter como referente habitual um fruto sobejamente conhecido não impede que um poeta, ao escrevê-la, possa estar a referir-se ao *coração* enquanto símbolo do amor. No entanto, quando se alude aos materiais que o poeta tem ao seu dispor para construir uma forma, não se considera que a função referenciadora da linguagem seja um desses materiais.
Pela nossa parte, defendemos que o jogo com a referencialidade é um material de trabalho **formal** exatamente como o som ou a forma gráfica da palavra. O sentido que esse jogo possa adquirir é dado pela totalidade do jogo formal do texto e pela maneira como este se articula numa proposta (ou aparência) de discurso.
- Se confundirmos a capacidade que a linguagem verbal tem para referir seres concretos do mundo extra-artístico com as noções de conteúdo ou sentido, poderemos chegar à conclusão irrazoável de que a música, por exemplo, não tem *conteúdo...*
- Aliás, o facto de um escritor *dizer coisas* não significa que as *coisas que ele diz* equivalham ao sentido global das obras literárias que compõe.
O escritor alude a seres concretos, a relações concretas entre esses seres, debate ideias, propõe discursos, por vezes até sugere as *conclusões* que lhe parecem adequadas ao seu trabalho – essas são apenas algumas das **formas** com que ele opera, e é da relação entre todas as formas que o leitor poderá deduzir um sentido que seja como *um todo que supera a soma das suas partes*.
- A metáfora é um microdiscurso encenado como uma epifania. Nela está latente um índice de maravilhoso que a distingue do microdiscurso da metonímia.
- O maravilhoso de uma metáfora resulta da não explicitação dos diversos nexos causais que conduziram à relação entre os termos da analogia que a estabelece. Se o raciocínio *marcha* e nele podemos discriminar todos os passos que o constituem, a metáfora *voa*: o seu próprio autor muitas vezes não está consciente do caminho que ela *cortou*.

- O único elemento absurdo da metáfora é a analogia que lhe está na base (ex.: “a leitura de um livro é uma viagem”). A partir desse momento criador, os dois entes tornados análogos mantêm-se normalmente fiéis à verosimilhança de um funcionamento lógico. É isto que permite aquela coerência do discurso metafórico cotidiano que foi estudada por Lakoff e Johnson (ex.: “estou a chegar ao fim do livro; vai custar-me voltar à vida de todos os dias”), mas que também permite a invenção plausível desse mundo verbal outro a que chamamos *literatura* (ex.: “na alfândega da contracapa, confiscaram-me a bagagem onde eu trazia todas as recordações do livro”).
- Quando é que uma metáfora deixa de ser *apenas* uma metáfora? No género fantástico – quando o ator sai do ecrã em “The purple rose of Cairo”, quando Gregor Samsa se torna o inseto que no fundo já *era* em termos das suas relações familiares e laborais, quando a duplicidade humana se torna Dr. Jekyll e Mr. Hyde, quando a distância entre feminino e masculino se torna o reino do mar e o reino da terra em “A Sereiazinha” de Hans Christian Andersen.
- Por vezes, as metáforas libertam-se mesmo das intenções do seu autor e convivem entre si numa realidade outra na qual perdem toda a funcionalidade *simbólica*.
Na pintura de Hieronymus Bosch, que importa se a gaita-de-foles é uma reminiscência pecaminosa do pénis e do escroto? O que importa é a disponibilidade, a felicidade do artista quando representa o mal, e o tédio vulgarizante com que nada inventou para as hostes do Paraíso. O maravilhoso é o verdadeiro discurso desta pintura que nos devolve toda a vida, toda a energia da tentação. O Bosch moralista foi ultrapassado pelo Bosch fiel ao seu próprio prazer criador.
- É na estética realista que a metáfora nunca passa de apenas-metáfora. Se um autor realista falar dos oprimidos sociais como sendo *os deserdados da humanidade*, a inequívoca gravidade ético-política do seu discurso não tem poder demiúrgico para criar uma herança literal e jurídica que a humanidade tivesse criado e deixado à posteridade de si mesma.
- Ao contrário do que é suposto, a metáfora é normalmente utilizada como instrumento de combate a toda a vagueza abstrata. Se eu disser “a morte do seu companheiro atingiu-a com força fatal”, eu estou a recorrer a uma metáfora que

dá uma fisicalidade eloquente a algo tão difícil de concretizar e comunicar como um luto.

- Quando o poeta Robert Frost estabelece uma ética de vida a partir da metáfora de um miúdo imprimindo um movimento de baloiço às bétulas da quinta do pai, ele inventa para o seu leitor uma memória que este talvez não possua mas que equivale a uma inequívoca concreção afetiva. A *mensagem* torna-se assim mais **tangível** pela vivência, em espírito mas factual, do ato de trepar às árvores.
- A pior atitude perante a metáfora é: supor que ela pode ser abolida (e supor que quem a tentou abolir teve sucesso na sua própria prática linguística).
- As melhores atitudes perante a metáfora são: expandi-la logicamente para além das necessidades pontuais do microdiscurso que a engendrou (o modelo é o escritor Franz Kafka, com o seu fantástico e o seu humor) OU tratá-la com um rigor crítico tal que, uma vez selecionada, não pode ser logicamente contrariada (o modelo é o cientista Charles Darwin e a sua “árvore da vida”).
- De tal modo a metáfora é uma componente básica da atividade conceptual humana e de tal modo esse carácter determinante é subestimado e até renegado por aqueles que tendem a confundir a palavra com o referente que lhe é atribuído pelo dicionário (esse *grau zero* do discurso e da comunicação), que podemos falar da necessidade de um materialismo metafórico como método de combate paradoxal contra o idealismo da literalidade.
- Não metaforizar talvez implique submeter-se ao poder dos decisores da língua, dos fazedores de dicionários.
O povo metaforiza constantemente: no seu calão, na sua gíria, nos seus provérbios e expressões idiomáticas...
Há muito mais rebeldia no ato de metaforizar do que na desobediência a um acordo ortográfico qualquer.
- Os antigos definiram a metáfora como sendo um instrumento de ornamentação retórica. Os antigos disseram imensos disparates.

- Por outro lado, que partida pregou Samuel Beckett àqueles que, com as melhores ou as piores intenções, reduzem a escrita metafórica a um “Quem quer ser milionário?” da decifração: ao pôr Estragon e Vladimir à espera de algo que se chama Godot, ele impede que os personagens estejam à espera de Deus (seria grotesco), mas impede também que a figura de Deus não seja trazida ao pensamento sempre que tentarmos definir essa coisa...
- A metáfora coloca uma realidade determinada sob o poder de influência semântica e sensual de um imaginário com o qual essa realidade não convive no mundo extra-artístico. Essa *revolução de imaginário* permite-nos olhar para a tal realidade a partir de um ponto de vista novo. Permite-nos, portanto, o conhecimento.
- É como a luz diferente que se acende num palco e oferece uma nova perspectiva sobre os seres que já lá estavam. E, como a luz, é um instrumento precioso e comovedor.
Mas é um instrumento.
Não devemos por isso tomar as analogias metafóricas como o conhecimento em si nem como a confirmação da sua impossibilidade objetiva.
- Não devemos defender a existência de uma vida transcendente, apenas porque sempre aproximámos metaforicamente a morte e o sono (com a sua atividade onírica).
Essa metáfora antiquíssima ensina-nos, por um lado, que a pulsão vital nos transtorna a possibilidade de concebermos um fim definitivo para a existência (um “*not to be*” rigorosamente vazio), e, por outro, que a vida está cheia de momentos que são claramente conclusivos, mas que, não tendo o carácter absoluto da morte, permitem a frescura dos recomeços (a frescura da “*aurora*” de Murnau).
- O conhecimento metafórico deriva tanto da aproximação entre dois entes por via de uma analogia, como das diferenças radicais que subsistem entre eles e que até se tornam mais nítidas precisamente por causa da analogia.
- No polo oposto, não devemos defender a impossibilidade de conhecer apenas porque a linguagem (mesmo aquela que é utilizada para formular os conceitos da ciência e da filosofia) está invadida pelo *relativismo* das metáforas.

Sempre que conseguirmos garantir a universalidade consciente de uma proposta intelectual (o que é muito difícil e só pode ser feito com recurso a uma linguagem que usa a metáfora como um dos seus instrumentos), podemos afirmar que essa proposta é verdadeira. Já aludimos à metáfora da árvore utilizada por Darwin para tornar palpável a sua teoria biológica – e com isso não precisamos de mais argumentos.

- A faca não é o corte, o crime ou o barrar da manteiga.
A faca é o instrumento.

-
- A ficção narrativa põe *Deus a escrever certo por linhas tortas*, ou seja, explicita o contrassenso que resulta do combate entre as concepções de vida e a maneira como os acontecimentos da vida desafiam essas concepções. A “Marquesa de O” (de Heinrich von Kleist) fica grávida sem ter consciência de um acontecimento concreto que, de acordo com tudo aquilo que conhece, possa explicar um tal estado. A “Guerra e (a) Paz” de Tolstoi parecem decidir-se a si mesmas enquanto acontecimentos imponderáveis, desafiando toda a vontade *esclarecida* dos seus protagonistas. Uma nova mundividência resulta sempre dessas *ironias da vida*.

- A dinâmica de uma narrativa balança sempre entre o rigor no encadeamento de nexos causais que tornam a história verosímil enquanto história (ou pelo menos inteligível), e o afastamento em direção à liberdade semântica que se evolva da ambiguidade da lenda. O texto dramático “Pygmalion”, escrito por George Bernard Shaw, narra o minucioso processo que levou um professor de fonética a conseguir mudar a aparência social de uma pobre vendedora de flores através da mera educação do seu sotaque, mas também sugere que, quando dois seres se tornam amantes, eles se (re)criam mutuamente.
Pela nossa parte, somos mais sensível a esta segunda dimensão da narratividade. Parece-nos mais generosa.

-
- Talvez a grande beleza da tragédia resida no facto de ela quase ter reduzido essa grande ágora que é o palco a um lugar onde se vem informar o povo da (insuportável e obs-cena) morte de alguém.

- Também a comédia musical tem uma dimensão *comunitária*: as canções e as coreografias parecem conhecidas de antemão por todos os personagens, como se fizessem parte de um repertório público tão potencial quanto inesgotável e só estivessem à espera da situação certa do quotidiano que torna legítima a sua performance.
 - O ator é um milagre: de presença, de graça, de sensualidade, de voz, de emoção, de capacidade de sugestão.
O ator pode ser o mais mesquinho dos seres, mas, quando representa, torna-se uma pessoa magnificada.
Do ator se pode de facto afirmar que aprendeu o seu *métier* na *universidade da vida*.
 - Ao interromper a ilusão da ação, o monólogo faz do ator um homem-texto, um homem perdido (e ganho) na eternidade de uma declamação. A excessiva duração do texto desvaloriza a transcendência imposta pela quarta parede e permite que o ator fale diretamente para o espetador.
 - Na encenação teatral, o cenário revela-se hoje quase *estenográfico*. Para ser sugestivo, tanto em termos semânticos como formais, basta-lhe a condição de croqui ou de sinédoque daquilo que é suposto representar.
Não há qualquer motivo para que o cinema não chegue um dia à generalização de uma depuração semelhante. A possibilidade já se encontra consagrada na sua história (do “Perceval le gallois” de Eric Rohmer ao “Dogville” de Lars von Trier).
 - Essa evolução da cenografia é o corolário da evolução da própria pintura que, uma vez liberta pelo advento da fotografia da tentação hiper-realista, passou a poder considerar a mimese como um sofisticado exercício de mera sugestão.
-
- Camões poderá ter tido muito trabalho para, dissecando a totalidade da figura da sua *Circe*, conseguir enquadrar num verso apenas o seu “mover de olhos, brando e piedoso”. Mas esse foi um esforço sobretudo intelectual.
Ora, o enquadramento cinematográfico exige um conjunto de façanhas físicas (a chamada *rodagem*) para que o realizador nele possa congrega apenas aquilo que

lhe interessa em termos de sentido e de expressividade formal. Mais ainda do que a fotografia (que não tem de contar com a constante mutação induzida pelo movimento), o cinema é uma arte musculada. Épica.

- Perante os técnicos que fazem o filme, o realizador assume a dimensão espiritual da concretização das formas (ele impede que o filme seja um exercício de virtuosismo gratuito).
Perante o argumentista de uma ficção, o realizador incarna a dimensão pragmática das imagens sonhadas: ele é o chefe do executivo de um país que é posterior à escrita da sua própria Constituição.
- Fisicamente distante dos técnicos de grande classe com os quais partilhara a glória das suas obras-primas, Murnau mostrou em “Tabu” o quanto havia aprendido com todos eles e o quanto a sua sensibilidade tinha evoluído no diálogo com um saber-fazer coletivo sem ter perdido a sua idiossincrasia.
O escritor também aprende com os outros (com quem lê, **com quem ouve falar**, com quem ouve cantar) – o tipo de laboratório é que é distinto.
- Não há almas coletivas, não há almas que possam deixar de o ser.
O cinema é tão pouco coletivo quanto a poesia não é um exercício de solidão.
- Como a poesia, o cinema é uma arte audiovisual.
E, também como a poesia, a precedência histórica determina qual das dimensões é mais essencial à sua definição: houve filmes verdadeiramente mudos (o acompanhamento musical pode ser dispensado sem perturbar a sua plena fruição, o som sugerido pelas imagens não é de facto um som), mas não há filmes sem imagem. Mesmo que entremos numa sala de cinema para nada vermos senão um ecrã negro assombrado por uma banda sonora, ainda assim estaremos perante a visualidade literal da cor negra.
- O sonoro destruiu Buster Keaton, mas permitiu que Fritz Lang se *encontrasse* na maturidade de “M”.
- Grande parte do impacto do cinema mudo resulta do diferendo temporal que nesses filmes se estabelece entre o movimento das bocas dos atores em conversa e os intertítulos que concretizam o teor desses diálogos. Nos breves instantes

anteriores à concretização da matéria verbal, a palavra que o ator debita aproxima-se de uma espécie de *música imaginária*, de música sonhada. Carl Dreyer extraiu todos os efeitos possíveis desse tipo de comoção em “La passion de Jeanne d’Arc”.

- A música produz dois efeitos contraditórios no seu destinatário: fá-lo acompanhar um discurso que tem toda a aparência de uma lógica implacável, ao mesmo tempo que o leva a desejar que tal discurso nunca se concretize conceptualmente.
- Quando a música se encontra associada a um texto verbal, a dimensão sonora mantém um grau de autonomia razoável para que o desejo assinalado no ponto anterior permaneça atuante.
Não é por acaso que *letras e músicas* muitas vezes se separam e até encontram novas hipóteses de combinação.
- O filme “Se as montanhas se afastam”, do realizador chinês Jia Zhang-ke, insinua que, para o imaginário de quase todos os humanos, a música tem um impacto (um sucesso!) semelhante ao que é causado pelo fluir do rio com pedaços de gelo, a explosão de fogo ou a rebentação marinha: ela é beleza que se desenrola como um discurso aparentemente anterior ou posterior ao verbo. A música tenta fazer-nos acreditar que entre o compositor e o ouvinte se estabelece uma relação de animal para animal, de vegetal para vegetal, ou de mineral para mineral (o que não é verdade).
Não significa isto que, por preguiça, consideremos que as letras das canções estejam sempre escritas numa língua que não dominamos, mas permite compreender o baque que sofremos quando essas *letras*, ao serem despidas da encenação musical e assim devolvidas à condição de *poesia*, nos reaparecem insuportavelmente humanas.
- Para que o movimento no cinema seja sentido como genuíno, há que encontrar o número adequado de fotogramas que têm de preencher um segundo. Esse dado técnico é aplicado a todos os filmes feitos no mesmo contexto de época e lugar. No caso da música, essa uniformização não existe: cada obra exige que os intérpretes se submetam a uma figura rítmica específica que, de acordo com uma velocidade metronómica também específica, lhes servirá de referência para

executarem a obra a uma velocidade que possa ser sentida como genuína. Cada interpretação musical propõe uma velocidade diferente para o ato de *viver*.

- Por outro lado, o ritmo condiciona a velocidade de todos os outros domínios do pensamento de um intérprete musical. O músico não tem *todo o tempo do mundo* para pensar, ele tem de pensar de acordo com um ritmo ultrapreciso.
- A fuga de J. S. Bach promete ao seu destinatário uma harmonia irrepreensível entre todas as esferas da vida. Se o cubo de Rubik exaspera os que tentam dominar a sua matemática, a fuga traz uma sensação de facilidade ao ouvinte, como se o cravista estivesse *a fazer (toda a) Justiça pelas suas próprias mãos*. A fuga de J. S. Bach arma o ouvinte com uma esperança insubstancial, pura.
- A fuga de J. S. Bach talvez seja o género musical no qual a possibilidade de concretização do discurso sonoro se encontra mais protegida do acometimento das convenções. Para que possa ser devidamente fruída, é necessária uma *iniciação ao despojamento*.

- Por que razão tende a obra de arte a ser misteriosa, difícil de *ler*? Porque o próprio artista nunca conhece a extensão exata e integral da sua mensagem? Porque todo o objeto é opaco e todo o criador silencioso (à imagem e semelhança do Universo e do grande Demiurgo)? Porque o dizer nunca é apenas *informativo* (e a vida quotidiana também é misteriosa)? Porque a polissemia é a forma específica de generosidade da obra de arte? Para retomar a importantíssima fantasia infantil da caça ao tesouro?
- Porque a obra de arte é um reduto de absurdo na opressora lógica do mundo e um reduto de lógica no violento absurdo do mundo?
- Devemos amar a obra aparentemente incompreensível como Tales de Mileto terá amado o mundo antes de lhe ter apostado uma hipotética chave de leitura.

- A leitura da obra (a descoberta do nosso próprio caminho para as Índias do seu sentido incerto) é uma forma de felicidade suprema. Todas as disciplinas intelectuais devem ser convocadas para essa aventura de conhecimento de **um** universo.
- No dia do Juízo Final, seriam revelados os enigmas de todas as obras de arte. Até esse *nunca* chegar, teremos de abraçar com naturalidade e coragem a relação íntima que existe entre arte e enigma.
- O sentido de uma obra de arte é uma alucinação justificada pela sua forma. O ato de leitura deve ser tão fiel aos limites semânticos que a forma impõe como ambicioso quanto à liberdade e novidade trazida pela alucinação.
- O sentido de uma obra de arte é uma energia que a atravessa. O criador experimenta-a de modo impreciso, como um chamamento de algumas formas e de algumas relações entre as formas. O leitor experimenta-a como possibilidade de organização discursiva e como evidência afetiva.
- O sentido que cada leitor descobre numa obra de arte é uma proposta de **concretização** discursiva do seu conteúdo.
Um exemplo: no filme “The night of the hunter”, realizado por Charles Laughton, aquilo que enquanto Pedro Ludgero encontramos é uma sutil estratégia de substituição das imagens realistas das figuras parentais por imagens míticas, destinada a demonstrar a ligação que se estabelece entre essa *féerie* inerente a todo processo de crescimento e a interiorização das noções de *bem* e de *mal* por parte das crianças.
- Mas, e se o *conteúdo*, quando temos a desvairada pretensão de conceptualmente o isolar, fosse afinal a dupla parte da obra de arte que não está *contida* na forma? A parte que, a montante da obra, poderia nunca ter saído do pensamento mais ou menos consciente do criador (se sai, tem de ser comunicada por formas), e a parte que, agora a jusante, se exprime no mundo extra-artístico por formas totalmente estrangeiras às formas que foram selecionadas para compor a obra em causa (o ensaio que se escreve sobre uma coreografia; a conversa no café a propósito de um filme; um poema sinfónico de Richard Strauss, ele próprio uma obra de arte, mas considerado apenas na sua tentativa de evocar a experiência de

leitura do “Don Quijote de la Mancha”...). Esta é uma hipótese algo estouvada, mas não ridícula.

- Esta hipótese tem a vantagem de contribuir para eliminar a ideia peregrina de que à música ou à pintura abstrata não lhes poderia ser atribuído um *conteúdo*, ou de que esse conteúdo não seria mais que a abstração formal.
- Mas, na verdade, o conteúdo só existe a jusante. A obscura *intenção do autor* está sujeita à passagem do tempo e a ser por este constantemente redefinida. Como o rio, a obra está sempre a renascer e, como antigamente a origem do Nilo, a intenção do autor permanecerá **miticamente** desconhecida (porventura para ele próprio). O conteúdo só pode ser produzido após terem sido produzidas as formas.
- Certos autores, como o pintor Giorgio Griffa, têm a honestidade de falar da *inteligência dos materiais* com que trabalham e de assumirem que o controlo consciente do seu labor se desenrola a posteriori, enquanto reflexão sobre a obra que *a si mesma se fez*.
É certo que existe o *génio artístico*, mas ele não é um estratega tipo Napoleão, é apenas alguém que sabe insuflar vida própria nos materiais da sua criatividade. Quanto menos o artista se comportar como um atleta da previsão pensante, mais visionário ele será, mais próximo ele se encontrará do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo.
- Podemos, aliás, considerar, que o autor apenas produz material artístico naquela quantidade suficiente para que, no desenrolar da eternidade, e em paralelo com o seu silêncio, o material possa continuar a criar-se a si mesmo, a *falar por si*.
A leitura faz assim parte da obra, é a sua parte elíptica.
- A noção de *inteligência do material* pode ser facilmente ironizada, recorrendo-se àquela anedota que conta o caso do macaco que pintou um conjunto de quadros que foram tomados pelos críticos de arte como grandes obras resultantes de uma consciência humana.
A anedota requer vários comentários, o primeiro dos quais é o seguinte: mais vale a obra-prima de um macaco do que a obra-tia de um académico.

- O estranho caso do macaco-pintor demonstra que, uma vez liberta a criação artística do *virtuosismo* e da *mimese realista* (que são as duas faculdades que de imediato todos reconhecemos não estarem ao alcance do macaco), o Homem passa a poder realizar uma atividade que lhe é exclusiva sem precisar de o fazer de acordo com uma dinâmica antropocêntrica.
Enquanto artista, o Homem pode assumir-se não como o dominador do mundo, mas como o seu mediador, como **aquele que faz o mundo falar**.
 - O povo está sedento de génios artísticos que sejam tão musculados quanto os ditadores. Daí a tristeza daquelas pessoas que, perante um quadro desprovido de virtuosismo atlético, exclamam: “*isto também eu fazia!*”. Na verdade, se o quadro for detentor de uma beleza única, ninguém o mais o poderia ter feito a não ser o seu autor.
 - Se a lógica é a organização dos fenómenos de repetição e variação de modo a garantir a integridade de um devir (mormente o devir discursivo – como passar de A para B, garantindo em simultâneo que B é um passo temporal em frente perante A e que B não é uma invenção ex nihilo mas resulta do adn de A?), o sentido de uma obra de arte é a gestão das expectativas criadas pelos dados da própria obra.
 - É fácil perceber que a forma da obra de arte é um jogo de repetição e variação. Mas o sentido também é um jogo de repetição e variação.
 - A obra de arte é o encontro e o desencontro de vários ritmos formais-e-semânticos que provocam, nos seus destinatários, o encontro e o desencontro de vários ritmos de emoção e de sentido.
 - Ler: apenas identificar o que na obra de arte se repete e a maneira como essa identidade varia até sugerir um discurso.
-
- A obra de arte desafia a razão ao propor lógicas que parecem levar a lógica racional até à fronteira do seu próprio aniquilamento.

- Veja-se como, sendo a linguagem verbal a matéria-prima da poesia, esta tende a extrair a sua riqueza e a sua beleza precisamente dos acasos, perplexidades e imperfeições lógicas que uma língua concreta lhe coloca à disposição.
- Para o milionário, tudo está sempre a um passo de se tornar gratuito. A beleza é esta abundante ameaça que paira sobre a lógica da obra da arte.

- A tentativa de definição do conceito de arte faz parte das dinâmicas regulares da democracia. Ninguém alguma vez terá a última palavra sobre o assunto.
- A teorização serve apenas para abrir novas possibilidades à verdade do assunto teorizado.
A teorização é uma aproximação.