



Maria Leonor Leal da Nazaré

O ESQUECIMENTO DE SI NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tese de doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pela Professora Doutora Rita Marnoto e pelo Professor Doutor Tomás Maia e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Janeiro de 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COLÉGIO DAS ARTES

O ESQUECIMENTO DE SI NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Leonor Nazaré

TÍTULO

O ESQUECIMENTO DE SI
NA ARTE CONTEMPORÂNEA

AUTORA

MARIA LEONOR LEAL DA NAZARÉ

ORIENTADORA

RITA MARNOTO

ORIENTADOR

TOMÁS MAIA

ÁREA CIENTÍFICA

ARTE CONTEMPORÂNEA

ANO

JANEIRO DE 2017

• U C •



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*Seul l'esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'homme.*¹

*La mémoire guérit l'imaginaire.*²

*Le profète n'est pas tant un qui annonce mais un qui se souvient.*³

*La nature est un texte dont il faut se résigner à ne déchiffrer que le mot à mot.
Le reste est philosophie, c'est à dire la recherche de ce qu'on a déjà trouvé.*⁴

*En los minutos de la arena creo
Sentir el tiempo cósmico: la historia
Que encierra en sus espejos la memoria
O que há disuelto el mágico Leteo.*⁵

*De los libros le queda lo que deja
La memoria, esa forma del olvido
Que retiene el formato, no el sentido,
Y que los meros títulos refleja
El desnível acecha. Cada paso
Puede ser la caída. Soy el lento
Prisionero de un tiempo soñoliento
Qui no marca su aurora ni su ocaso.*⁶

¹ Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, [1939], Paris: Gallimard, 1980, p. 185.

² Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*, Paris: Seuil, 2007, p. 63.

³ Novarina, *Devant la parole*, Paris: P.O.L., 2010, p. 81.

⁴ Paul Valéry, *Mauvaises pensées*, em *Œuvres I et II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Éditions Gallimard, 1988, vol. II, p. 868.

⁵ Borges, "El Reloj de Arena", em *El Hacedor, Obras Completas*, I y II, Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2005, p. 812.

⁶ Borges, "El Ciego", em *El Oro de los Tigres, Obras Completas*, I y II, Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2005, p. 1096.

RESUMO

O ESQUECIMENTO de si como perda de um saber e o conhecimento como memória e “cuidado” de si, anamnese e transformação individual (Platão em *Fédon*, *Fedro*, ou *A República*, por exemplo) surgiram-nos como constelação semântica susceptível de análise e interrogação profícuas numa parte da produção artística visual e literária do século XX.

Porque esquecemos quase tudo o que nos permite esboçar respostas às perguntas acerca de quem somos e do que antecede e sucede à nossa vida sobre a Terra? O âmbito do problema é civilizacional, e a amplitude do sujeito que coloca a pergunta é necessariamente extensiva ao seu mais vasto e profundo Inconsciente. Antropologia e filosofia, biologia e psicanálise, filogénese e ontogénese, história da escrita e entendimento dos sonhos, narrativa mítica e realidade arquetípica perante a vida e a morte auxiliam a nossa reflexão sobre esse desconhecimento amplo de si que alguma arte dá a ver, como emergência insuspeitada e fragmentária e, mais excepcionalmente, como busca inquieta de reparação.

O cuidado e o conhecimento de si *egóicos* terão conduzido ao apagamento progressivo do cuidado e do conhecimento de si *essenciais* e, portanto, a um amplo esquecimento: do núcleo do ser de que fala Valéry, das perguntas-chave de que falam Michaux, Lispector e Valéry, das anomalias que feriram o percurso e o ser que o empreendeu (dos falsos labirintos de que fala Borges), do sentido da animalidade no Homem, desta e doutras leis da Natureza e do Universo, dos modos da transmissão de saber, do surgimento dos alfabetos, da substância linguística e representativa, das facetas do espírito. Esquecimento ainda da continuidade do ser entre sono e vigília e entre morte e vida e do continente perdido e atemporal do mito. Os mitos que se referem à escrita e à memória afiguram-se, por isso, particularmente significativos nesta investigação. Por outro lado, os que melhor estudaram o momento grego de passagem do mito ao *logos* fornecem pistas importantes para a leitura dos modos, momentos e causas colectivas do *esquecimento de si*. Articuladas e definidas como horizonte de aferição metodológica, essas grandes áreas constituem um território em que o (in)consciente da obra pode ser interrogado, a nosso ver, com superior intensidade e autenticidade.

A memória de si é frequentemente indecifrável, infecunda, desagregada ou, mesmo, trágica na expressão artística que dela ecoa a arte no século XX. Mas nessa expressão encontramos também indícios de procura e retoma. A rememoração implica o esforço da continuidade entre estados e planos diferentes, a abertura a um tempo que fica fora da História e o acesso

difícil a tudo o que o espírito humano foi enterrando, apagando e afastando da consciência e, portanto, da memória, ao longo de um percurso milenar.

Auxiliados por autores teóricos de áreas diversas, cuja reflexão foi conduzida, em algum momento, nessa mesma direcção, privilegiámos, no universo artístico, um corpus restrito de quatro autores visuais e quatro autores literários que julgamos representativos de uma época (aquela em que vivemos, em sentido lato e generalizável aos séculos XX e XXI), nos aspectos que nos importa relevar, para tornar evidente a presença dessa memória ferida e da consciência de que a retoma é, por vezes, desejada e possível. Em *Lispector*, a escrita é uma procura de si desenhada entre extremos de lucidez e vazio que, de outra forma, também ocorre em Michaux; este, porém, arrisca a identidade no limite da experiência da alteridade. Se em Borges a memória é labirinto infecundo e o sujeito uma ilusão, Valéry torna as leis do espírito o seu principal objecto e projecto de estudo, abrindo o espaço da escrita ao reencontro de uma memória profusa e vivida dessas leis. O tempo do esquecimento e os seus modos e causas são prolixamente indiciados por Michaux, Borges e Lispector. As propostas visuais de Boyd Webb, Michaux, Gil Heitor Cortesão e Shirin Neshat enquadram matizes específicos do trabalho do esquecimento na obra: respectivamente, uma versão restrita do Inconsciente, as passagens entre a escrita e o desenho, a ideia de dissolução ou perda irreversível de si e a dimensão trágica do esquecimento.

O trabalho de rememoração através da obra encontra substância na construção do sujeito mnésico que os textos de Lispector deixam entrever e nos momentos privilegiados da memória de si identificados por nós em textos de Valéry. Foi com ele – a nossa primeira fonte inspiradora para esta investigação – que revisitámos todas as declinações do esquecimento e da descoberta de si, de *Léthê* e de *Alétheia* a que fomos conduzidos pelos outros autores.

ABSTRACT

THE IDEAS of forgetting oneself as the loss of a knowledge, of knowledge as the memory and “care” for oneself, and of anamnesis and individual transformation (Plato in *Phaedo*, *Phaedrus*, or in *The Republic*, for example) emerged as a semantic constellation open to analysis and investigation in 20th century literary and visual artistic production.

Why do we forget the things that allow us to start sketching the answers to the questions of who we are, and of what – of us – comes before and after our life on Earth? The scope of this problem is civilizational. When formulating this question, we have to engage it with the broadest and deepest parts of our Unconscious. Anthropology and philosophy, biology and psychoanalysis, phylogeny and ontogeny, history of writing and the interpretation of dreams, mythical narrative and archetypal reality in the presence of life and death, all help us reflecting upon this profuse unknowing of ourselves that art renders visible as a fragmentary and unsuspected emergence and, exceptionally, as a restless pursuit of reparation.

Egoic care for oneself and *egoic* knowledge of oneself have been the causes underlying the gradual elimination of the *essential* care for oneself and knowledge of oneself, a vast disremembrance: of the core of being Paul Valéry tells us about; of the essential questions Michaux, Lispector, and Valéry refer to; of the anomalies in the path and of the being that walks it (of Borges’s fake labyrinths); of the meaning of our animality; of this and other laws of Nature and of the Universe; of ways to transmit knowledge; of the emergence of the alphabets; of the matter of linguistics and representation; of the facets of spirit. A disremembrance of the continuity of one’s being between sleep and wakefulness, between life and death, a disremembrance of the lost and timeless continent of myth. The myths that refer to writing and to memory are, therefore, particularly significant in this investigation. Conversely, those who have studied the Greek moment of transition between myth and *logos* offer us clues vital to our search for the circumstances, moments, and collective causes of this *forgetting of oneself*. Articulated and defined as a horizon of methodologic verification, these great fields are, in our perspective, the territory where the (un)conscious of the work can be probed with superior intensity and authenticity.

In what 20th century art has made of it, the memory of oneself is often unintelligible, barren, incohesive, or even tragic. Nonetheless, we have also found evidence of a pursuit, of an attempt at restoration. Remembering implies the effort of establishing a continuity between

different states and planes, it asks for an openness to a time out of History, and the arduous task of accessing all that, throughout the ages, has been buried and erased from our consciousness, and from our memory, by the human spirit.

Guided by theoretical authors from different fields who have had, at some point, conducted their researches along these same lines, we chose to focus on four visual artists and four writers, who we believe to be representative of an epoch (the time in which we live, encompassing the 20th and 21st centuries) – at least in the aspects we consider to be relevant to our research – in order to shed light on the presence of this wounded memory and on the awareness that its reclamation is, at least sometimes, both possible and desirable. In Lispector, writing is a search for oneself that comes about between extremes of clarity and emptiness. Even if in different lines, the same happens in Michaux, but he risks his own identity in his experience of alterity. If Borges treats memory as a barren labyrinth and the individual as an illusion, Valery's project and main object of study are the laws of the spirit, transforming the space of writing into the possibility of a reunion with the profuse and vivid memory of those laws. The time of forgetfulness, its modes and causes, are lengthily detailed by Michaux, Borges, and Lispector. The visual works of Boyd Webb, Michaux, Gil Heitor Cortesão, and Shirin Neshat bring about specific nuances and expressions of the idea of forgetfulness in the work of art: respectively, a limited version of the Unconscious, the transitions between drawing and writing, the idea of the dissolution or irreversible loss of oneself, and the tragic dimension of forgetfulness.

The labor of remembering through a work of art is materialized in Lispector's construction of a mnesic subject, and in Valery's texts in which we have identified the strongest examples of a memory of oneself. The first source of inspiration for this research, it was with this last author that we have revisited all the declinations of forgetfulness and rediscovery of oneself, of the *Léthê* and of the *Alétheia* the other writers have led us into.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a dedicação e os desafios dos meus orientadores,
Professora Rita Marnoto e Professor Tomás Maia.

Agradeço à Filomena Molder o estímulo inicial.

Agradeço à Raquel, ao José, ao Nuno, ao Rodrigo, a todos
os amigos e aos pais.

Í N D I C E

INTRODUÇÃO	1
I. O DESCONHECIMENTO DE SI COMO ESQUECIMENTO	19
1. Âmbito e amplitude do sujeito inconsciente	19
1.1 O universo do mito	19
1.2 O tempo vasto do esquecimento	47
1.3 Os alfabetos	65
1.4 A (des)continuidade do ser entre sono e vigília	127
1.5 A (des)continuidade do ser entre morte e vida	159
2. A restrição psicanalítica da noção de inconsciente	173
II. O TRABALHO DO ESQUECIMENTO NA OBRA	217
1. Do sono como da morte, da vigília como da vida	217
2. Memória infecunda	244
3. A dissolução e as perdas irreversíveis	265
O velho mundo novo (265); O sociólogo involuntário (273);	
Figuras da descontinuidade (278); A ameaça que vem de dentro (283);	
A sabotagem como força da pintura (288); A pulsão escópica (292)	
4. A dimensão trágica do esquecimento	296
5. Modos, momentos e causas do esquecimento	311
III. A REMEMORAÇÃO ATRAVÉS DA OBRA	359
1. A construção do sujeito mnésico	359
2. Momentos privilegiados da memória de si	391
CONCLUSÃO	443
BIBLIOGRAFIA	465

A N E X O S **483**

Anexo 1. Obras de Henri Michaux	485
Anexo 2. <i>A Repetição</i> de Kierkegaard	543
Anexo 3. Excerto do texto “Densidade Relativa”	547
Anexo 4. Obras de Boyd Webb	553
Anexo 5. Obras de Gil Heitor Cortesão	565
Anexo 6. Obras de Shirin Neshat	595
Anexo 7. Leituras de Hölderlin	635

Í N D I C E S A U X I L I A R E S **639**

Índice Desenvolvido	641
Índice Onomástico	645
Índice de Imagens	647

NOTA INFORMATIVA SOBRE ASPECTOS METODOLÓGICOS

1. São associados **sete Anexos** a esta tese:

Anexo 1 – Obras de Henri Michaux (imagens); **Anexo 2** – *A Repetição* de Kierkegaard (texto); **Anexo 3** – Excerto do texto “Densidade Relativa” (texto); **Anexo 4** – Obras de Boyd Webb (imagens); **Anexo 5** – Obras de Gil Heitor Cortesão (imagens); **Anexo 6** – Obras de Shirin Neshat (imagens); **Anexo 7** – Leituras de Hölderlin (texto).

2. São facultados, no final, um índice desenvolvido, um índice onomástico e um índice de imagens.

3. A remissão para imagens de obras de Michaux é assinalada no corpo do texto pela sigla **M1**, **M2**, etc.; para imagens de obras de Boyd Webb, pela sigla **BW1**, **BW2**, etc.; para imagens de obras de Gil Heitor Cortesão, pela sigla **GC1**, **GC2**, etc.; para imagens de obras de Shirin Neshat, pela sigla **SN1**, **SN2**, etc.

4. Traduções e versões originais:

As citações de excertos de textos noutras línguas reproduzem os originais, nas línguas respectivas, no caso de originais em línguas que nos são acessíveis: inglês, francês e castelhano;

Os originais em alemão e em grego foram lidos e citados nas suas versões francesas e portuguesas.

As raras exceções a esta regra (com versões em português de pequenas citações, frequentemente realizadas por nós), devem-se à procura de clareza e fluidez do texto, julgada assim melhor em casos muitíssimo pontuais.

Os textos de Clarice Lispector são em português do Brasil, que será, obviamente, mantido em todas as citações.

5. Em muitos casos, a mesma nota serve, em final de parágrafo, para reunir a remissão a mais do que uma citação e/ou mais do que um momento de paráfrase, quando se referem, no seu conjunto, a uma mesma zona do texto que está a ser trabalhado.

6. Os títulos de livros franceses seguem a norma francesa de só atribuir maiúscula à primeira palavra.

7. O segundo capítulo da segunda parte, “A Dissolução e as Perdas Irreversíveis” corresponde a uma adaptação e reformulação do texto: Leonor Nazaré, “Arder na Cor”, em *Gil Heitor Cortesão, Pinturas*, 2002-2010, Lisboa: Ed. ADIAC, 2010.

8. Esta tese foi escrita segundo o antigo acordo ortográfico.

INTRODUÇÃO

*L'esprit, qui est de l'ordre de l'éternel, demeure étranger à la naissance et à la mort, qui ne saurait le concerner.*⁷

*Forgetting is the only continuum.*⁸

A NOSSA pesquisa é mobilizada pela vontade de revelar e caracterizar o esquecimento de si, identitário, portanto, na produção artística contemporânea.

Se o esquecimento é necessário à memória e tudo parece indicar que a selecção que ele implica é inevitável, há também nele uma dimensão trágica, advinda do seu prejuízo real. Interessa-nos particularmente aquilo que é esquecimento indevido, um erro no percurso, que nos mantém exteriores a nós, ou os artistas a si próprios e as obras em desenraizamento. Esquecer-se de si é esquecer uma essência em construção.

Impõe-se, então, esclarecer a natureza do sujeito ou da identidade que nos parece votada ao esquecimento. Identificável com a quebra de vigilância egóica, moral ou cultural, a ideia de “esquecimento de si” na criação surge, por vezes, referida na acepção positiva que pode, de facto, adquirir a partir desse ponto de vista⁹. Tomando este último como relativamente pacífico, interpela-nos, por outro lado, de forma bem mais intensa, o ponto de vista pelo qual o esquecimento de si equivale ao abandono de elementos humanos valiosos, por emudecimento deles, apagamento ou desacerto (ausência de condições de ressonância com uma essência). Esses elementos vão para lá daquilo que a psicanálise designa por reprimido ou recalçado e devem ser procurados num lugar inconsciente, porventura ainda mais profundo e atravessado por estruturas colectivas e arquetípicas; e se, nesse lugar inconsciente, a identidade individual é contígua a formulações colectivas, estas não a dissolvem necessariamente, antes fornecem vias de acesso à rememoração. Não se trata, por

⁷ Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris: Flammarion, 1984, p. 241.

⁸ A frase constitui uma obra visual (conceptual) de Mel Bochner, datada de 1969-2014; exposta em *La Danse, vidéo danse*, Beaubourg, Paris, 19.02 a 10.03 de 2014. No texto que apresenta o programa de Dança, num vasto *Festival sobre o Esquecimento*, Valérie Dacosta escreve: “la relation entre la mémoire, l’oubli et la réminiscence est l’un des enjeux principaux à partir duquel s’établit tout geste choréographique”.

⁹ A revista *La Faute à Rousseau*, Revue de l’Association pour l’autobiographie et le patrimoine autobiographique, publicou o seu n.º 54 (juin 2010) sobre “L’Oubli”. Em alguns artigos, nomeadamente sobre textos literários dedicados ao esquecimento, é abordado o esquecimento de si como benesse.

isso, de um si mesmo social ou até, simplesmente, psicológico mas sim de um si mesmo quase sempre muito longínquo.

Cinco áreas de referência devem permitir-nos balizar o que designamos por “esquecido”: o universo do mito, o tempo que lhe é próprio face ao tempo da Filosofia e da História na trajectória vasta do esquecimento, a formação dos alfabetos, a (des)continuidade do ser entre o trabalho do sonho e o da vigília e o sentimento ou a elaboração de uma (des)continuidade do ser entre a vida e a morte. Aparentemente, quanto mais estes cinco elementos se afiguram esclarecidos ou operativos e preservados, mais profunda, autêntica e enraizada parecem ser a criação e a rememoração que a fecunda. É, por isso, para esses elementos centrais, que os vários autores abordados serão recorrentemente remetidos.

Interessa-nos identificar, na arte contemporânea, o estado de perda a que chamamos esquecimento de si, mas também os indícios da retoma a que poderíamos chamar rememoração de si. A obra de arte e as ficções que ela convoca são espaço profícuo de encontro com esses dois lados da experiência.

Algumas obras tomam o próprio esquecimento por assunto, outras fabricam esse esquecimento e são testemunhos involuntários dele, outras ainda operam a recuperação, ainda que frágil, da memória deixada pelo caminho e dos estragos provocados. Interessa-nos, então, a legibilidade desses sentidos e dos respectivos modos de produção e expressão. Uma lacuna só é legível se for indiciada. Essa é uma das dificuldades fundamentais da procura do esquecimento de si numa obra: como encontrar aquilo que se julga estar em falta? A resposta tem de partir daquele que olha: diante da obra, haverá quem sinalize os indícios, e essa será a nossa tarefa fundamental. Consideramos, então, o esquecimento de si, tal como o definimos, frequentemente constitutivo da criação contemporânea, sinalizando nela uma debilidade, assim como consideramos a rememoração de si uma forma de revitalização de que ela pode ver-se preenchida. *Aletheia*, o termo grego para designar a verdade, exprime certamente essa retoma e essa negação da letargia, ao conter na sua raiz a palavra *Léthê*, a planície do esquecimento, à qual deve ser arrancada a verdade.

A motivação para esta investigação radica numa inquietação ontológica e numa apreensão sobre o tempo presente. Ela tem por objectivo clarificar e analisar algumas causas e alguns modos de uma forma de incompletude que identificamos na elaboração e na recepção criativas actuais e caracterizar a projecção do sujeito mnésico em obras que indiciam uma rememoração. Uma constatação desencantada coabita com a procura activa de momentos criativos inscritos naquilo a que chamamos a rememoração de si (formas e motivações do fazer e não tanto conteúdos a referir).

« La Philosophie et les arts – disons même la pensée en général – vivent des mouvements qui s’effectuent entre connaissance et re-connaissance», escreve Paul Valéry¹⁰. O reconheci-

¹⁰ Paul Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988, vol. II, p. 721.

mento, identificável com a rememoração, tem uma matriz platónica, no modelo de que queremos munir-nos para interrogar a arte de hoje.

Interessa-nos encontrar formas de medir e pesar a inércia trazida pelo esquecimento e pela qual o ser se nega à transformação, tal como à assunção de si a favor da fabricação de máscaras ou, noutros casos, da pura desistência. Algumas obras parecem insistir naquilo que não lhes pertence e nesse desacerto parecem acolher uma memória caduca, inoperante ou não significativa: uma memória infecunda, como diz Deleuze referindo-se a *Citizen Kane*¹¹. Santo Agostinho, para quem o espírito se identifica com a memória, interroga-se: “em que espaço medimos nós o tempo, no momento em que ele passa?” O tempo surge-lhe como uma distensão, provavelmente da própria alma¹². O tempo vasto do esquecimento é, então, outra das questões a abordar, perante a temporalidade do mito, da Filosofia e da História.

O reconhecimento dos indícios na obra dos modos, momentos e causas do esquecimento permite antever a possibilidade de rememoração. Algumas obras deverão permitir mostrar uma consciência mais ou menos subliminar de que algo está esquecido, mas de que é a recuperação dessa memória que mobiliza a obra e lhe dá razão de ser.

A construção do sujeito mnésico na obra pode partir, mais uma vez, de reflexões de Paul Valéry. A noção de “présence à soi-même”, explicada no início de *Rhumbs*¹³, vem ao nosso encontro neste contexto; ou indicações como: “mes éléments, même ceux de mon esprit, sont plus antiques que moi. – Mes mots viennent de loin. – Mes idées de l’infini (...)”¹⁴ e “Je... crée. Je tire de moi ce que je ne savais pas contenir”¹⁵. A construção do sujeito mnésico deve ir para além do encontro com os seus demónios (Michaux e Lispector) e do reconhecimento cíclico do acaso, do absurdo e dos falsos labirintos (Borges); precisa de tocar o entendimento profundo da criação, fazer um esforço na retoma de si (Lispector) e assumir, fora do turbilhão emocional, uma rememoração de si que devolva o sujeito ao presente e ao verdadeiro conhecimento.

A primeira parte da tese abre ao exercício especulativo o território do desconhecimento de si como esquecimento e estabelece o território teórico em relação ao qual serão pesadas e avaliadas as abordagens de obras concretas, literárias e visuais. Tendo partido de uma percepção global para a definição de um tema, a reflexão constitui-se, no entanto, a partir da imanência das obras, dos seus suportes, matérias e meios, opções compositivas e conceptuais. O imperativo deste horizonte teórico tem origem no conhecimento das obras e será o fio condutor, mas, simultaneamente, o contexto macroscópico da análise. É o tema escolhido que orienta e baliza a pesquisa. As obras surgem, assim, como corpo e espaço concreto de emergência dos sentidos.

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L’Image-Temps*, 1983, Paris: Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 146-149.

¹² Santo Agostinho, *Confissões*, tradução do original latino de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Braga: Editorial Apostolado da Imprensa, 1990, caps. XXI e XXVI.

¹³ Paul Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988, vol. II, p. 597.

¹⁴ *Ibidem*, p. 649.

¹⁵ *Ibidem*, p. 231.

*

A epopeia de Gilgamesh, a mais célebre da História da Mesopotâmia, convoca a dupla face, nocturna e diurna, terrestre e celeste, infernal e gloriosa, animal e humana do herói, Gilgamesh, que tem em Enkidu o seu duplo, a sua outra face. A narrativa tem um carácter vincadamente iniciático; a sua trama é tecida sempre a partir de sonhos dos dois personagens principais; a alternância do dia e da noite, assim como a experiência da morte ou da sua possibilidade, são omnipresentes. Existe nela, em filigrana, a questão de uma hereditariedade terrestre e de uma outra, mais longínqua, legível no destino e no percurso do herói, que vai transcender a primeira para aceder a ela.

O mito também foi fecundo no Egipto e na Grécia antigos. Os mitos de origem, de surgimento da linguagem e da escrita, da memória, do nascimento e da morte, do dia e da noite, da vigília e do sono são suficientemente abundantes e sugestivos de uma matriz constitutiva do humano para se tornarem referência nesta análise, feita à luz daquilo que a criação tende, hoje, a desconhecer deles, por esquecimento colectivo e individual dessa mesma matriz. Tentámos pensar a forma como esse fundo imemorial atravessa a criação de todos os tempos enquanto latência que é colhida inadvertidamente na expressão do artista e que expõe o seu flagrante desconhecimento do mundo que a determina.

Escrever e desenhar foram sinónimos em muitas civilizações. Na origem do desenho das nossas letras, há uma história de formas originárias e de metamorfoses que dizem o essencial da existência. Aos horizontes etimológico e fonético das palavras, deve somar-se o horizonte da memória para a qual a sua forma gráfica nos remete. Para muitos autores, o aumento da eficácia técnica de um alfabeto desfavorece a associação de imagens e a expressão liberta. Muitos ensinamentos sobre o funcionamento dos hieróglifos nos legaram a percepção de que a forma das letras é característica da concepção filosófica e do modelo educativo do seu autor e de que qualquer língua escrita é uma junção de símbolos naturais e convencionais. Para o egípcio antigo, a mais real era aquela em que o convencional era reduzido ao mínimo. Estamos, hoje, longe desta relação natural com os símbolos e com os alfabetos.

A importância destes factos reside, para nós, na remissão directa à origem da escrita e dos alfabetos a que nos conduz. O trajecto é vincadamente antropológico e, a certa altura, provavelmente metafísico. O surgimento dos alfabetos pressupõe características humanas que são comuns às que permitem o gesto desenhado. Fundem-se em ritmos biológicos e padrões micro e macroestruturais de funcionamento natural universais. Talvez possamos falar em universais genésicos da linguagem verbal, oral ou escrita. A focalização nesses universais genéricos, a partir de enquadramentos variados que podem ir do mito à actual biologia quântica, enquadra uma reflexão sobre a morfogénese da linguagem no ser

humano. A Humanidade foi desconhecendo, ao longo do tempo, essa origem, até esquecê-la, com prejuízo para si própria e apesar das memórias residuais.

Uma relação poética é, por vezes, estabelecida entre verdade, acordar e nascimento e, por outro lado, noite, sono, morte e esquecimento. Segundo a cosmogonia grega, o Caos engendra o Êxtase, que engendra Érebo (o escuro absoluto) e Nux, a Noite. Desta última nascem o Éter e o Dia. Se Érebo representa a noite do caos, Nux tem o dia por complementar e integra uma alternância regular e natural entre os dois¹⁶. Os sonhos são território privilegiado de procura de fios que liguem o dia e a noite, e de tudo o que os corta ou interrompe, sobretudo no exercício da sua interpretação. São vários os autores literários e visuais, de entre os que seleccionámos, que nos proporcionam matéria de facto e vários também os que, num quadro teórico, elaboraram sobre a questão.

Em *Fédon*, de Platão, Sócrates e Cebes dizem, a certa altura da sua conversa, o seguinte: “todo e qualquer acto de geração se processa dos contrários para os contrários. (...) Existirá um contrário de ‘estar vivo’ tal como, por exemplo, o ‘dormir’ em relação ao estar desperto?”. E, a partir daqui, morrer e viver ou reviver são entendidos como provindo um do outro numa sucessão constante que garante o equilíbrio perpétuo e circular do próprio devir¹⁷.

Na sua introdução ao *Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, Kolpaktchy refere-se à forma como nesta civilização a vida e a morte eram tese e antítese de um processo que tinha uma resolução sintética no ser absoluto e no modo como consideravam a eternidade: “après avoir aboli la barrière entre la Vie et la Mort, entre l’Ici-bas et l’Au-delà, l’Egyptien procédait, avec un admirable esprit de suite, à en abolir d’autres: entre le monde divin et les mondes animal et végétal, entre l’homme et le dieu, entre le passé et l’avenir, entre différentes modalités d’existence”¹⁸.

As cinco grandes áreas de referência a partir das quais o desconhecimento e o esquecimento de si, assim como a rememoração, serão avaliados nas obras definem o âmbito e amplitude do sujeito inconsciente no qual radicam de forma mais óbvia.

Na história da arte do século XX, um movimento, mais do que qualquer outro, se preocupou com a recuperação desse lado invisível e “esquecido”, o Surrealismo, que, por isso mesmo, merecerá a nossa atenção. Por essa altura, teremos já analisado a restrição imposta pela psicanálise clássica à noção de inconsciente. O desconhecimento de si de que nos ocupamos ao falar de esquecimento de si interroga profundamente a noção de inconsciente e, nesse movimento, obriga-nos a avaliar a circunscrição psicanalítica na qual tem sido retida. Esta é uma questão epistemológica de fundo que deverá encontrar uma resolução não apenas na teorização sobre as cinco áreas definidas, mas também na evidência de algumas obras, no

¹⁶Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I et II*, Paris: Seuil, 2007.

¹⁷Platão, *Fédon*, 71a-d.

¹⁸Grégoire Kolpaktchy, *Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, Croissy-Beubourg: Dervy-Livres, 1991, p. 17.

trabalho do esquecimento nelas e nos indícios de rememoração. Nem sempre o esquecimento de si é óbvio na obra como falha, ausência e inconsciência, ameaçadoras da integridade. É este que pretendemos sublinhar, arrancando-o à amálgama em que as questões da memória, a serem tratadas pela análise crítica, normalmente são mergulhadas.

Tudo aquilo que distingue a abordagem das componentes individual e colectiva do inconsciente por Jung e Freud torna-se fundamental na nossa avaliação da delimitação psicanalítica da noção de inconsciente. Para Jung, o arquétipo transcende a consciência e os seus contornos obrigam-nos a várias interrogações sobre o esquecimento individual e colectivo de áreas essenciais do conhecimento. Articuladas, as cinco grandes áreas definidas como horizonte de aferição metodológica constituem um território em que o (in)consciente da obra pode ser interrogado, a nosso ver, com superior intensidade e autenticidade.

A segunda parte é dedicada ao trabalho do esquecimento na obra, apesar de, pontualmente, já terem sido iniciadas algumas referências na Parte I (é o caso de Boyd Webb, Valéry, Borges e Michaux), sublinhando a equiparação da morte e da vida ao sono e à vigília em textos de Lispector e de Michaux, a evidência de uma memória infecunda, muito forte em Borges e em Michaux; a dissolução da memória e da identidade com perdas irreversíveis, a que a pintura de Gil Heitor Cortesão dá particular visibilidade; a dimensão trágica do esquecimento, aqui pensada a partir do trabalho em filme de Shirin Neshat; o tempo do esquecimento, percorrido em Borges e Michaux, e os modos, os momentos e as causas do esquecimento tão proficuamente indiciados em Lispector e Michaux (literário e visual).

A terceira parte procura nas obras sinais de rememoração ou do esforço que lhe corresponde: com Lispector, na reflexão sobre o que pode ser a construção de um sujeito mnésico; com Valéry, numa síntese do que podem ser momentos privilegiados da memória de si e numa revisitação de todas as questões desenvolvidas na primeira e segunda partes, permitida pela natureza lírica, crítica e filosófica, profundamente multifacetada do seu trabalho.

A literatura trará à nossa reflexão um mundo paralelo ao das artes visuais, com uma espessura própria e labirintos que só a ela pertencem. Paul Valéry, Henri Michaux, Jorge Luis Borges e Clarice Lispector permitem-nos escavar neles galerias profundas e encontrar mais ou menos jazente, mais ou menos palpitante, o coração da nossa problemática: o esquecimento como perda de um saber e o conhecimento como memória de si.

*

Num texto de Janeiro de 1937, Borges escreveu uma pequena nota sobre Paul Valéry: um esboço biográfico e um elogio dos textos *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* e *La Soirée avec Monsieur Teste*. Conhecerá-o, dois anos antes, em Buenos Aires. Em Junho desse ano refere-se a uma primeira aula dada por Valéry no Collège de France: anota a sua

definição de literatura que “é e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem”. Cita ainda a sua afirmação de que “as obras do espírito só existem em acto e que esse acto pressupõe evidentemente um leitor ou um espectador”. Em Julho, lamenta, por escrito, a incompreensão das alegorias e metáforas do poema “Le Cimetière Marin” demonstrada por Hubert Fabureau na sua monografia crítica de Paul Valéry. Num texto de 1975, refere-se às versões espanholas do poema que, no primeiro texto, considerara “a sua obra-prima poética”¹⁹. Trata-se, portanto, de um autor que Borges aprecia, discute, assinala.

Na recolha publicada de todos os pequenos ensaios que escreveu sobre diversos autores, outros vêm ao nosso encontro: Breton (texto de Dezembro de 1938), Henri Michaux (um prólogo a *Un Barbare en Asie*, que será traduzido por Borges e escrito em 1988) e uma referência a *A Epopeia de Gilgamesh* redigida também em 1988. Dois anos antes de morrer, em 1982, Michaux terá visitado Borges em Paris²⁰.

Na última folha em branco de um exemplar do livro *Degas, danse, dessin*, de Paul Valéry, uma primeira edição do ano de 1938, Lispector fez uma anotação: “il nous enseigne à découvrir qu’une forme est féconde en idées” – sabemos-lo através de Carlos Mendes de Sousa, porventura o crítico literário que mais extensa e profundamente analisou a obra de Lispector²¹. Do mesmo crítico isolamos ainda a ideia de que a vida para Lispector não é um epifenómeno da literatura como para Borges²². Segundo René Bertelé, Valéry terá dito a propósito de Baudelaire: “c’est une coïncidence exceptionnelle que la rencontre de l’esprit de poésie et de l’esprit critique”²³. Para Bertelé, Michaux assume-a ao mais alto nível. Poderíamos dizer que Valéry também.

Abundam os textos críticos que aproximam Valéry e Borges, Borges e Lispector, Michaux e Borges. Num artigo incluído em *Borges, Souvenir d’avenir*, Philippe Forest aproxima Borges e Valéry (em *Cahiers*) ao falar do apagamento de si, no sentido de uma desposseção que “permita regressar tão perto quanto possível à fonte do ser”. O autor é a testemunha melancólica e distante do milagre secreto que possuíram as suas personagens, os seus duplos; ele é esse “outro” a quem a água do Letes não é dada, mas que não participa. “Que importa que o escritor não aceda à revelação que oferece às suas personagens?”²⁴

¹⁹ Borges, *Paul Valéry, Le Cimetière marin*, em *Obras Completas*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Editorial Teorema, 1998, vol. IV, p. 157; para as outras referências de Borges a Valéry ver pp. 254, 376, 308, respectivamente. Utilizamos, nestas referências gerais e introdutórias, a versão portuguesa.

²⁰ Borges, *Henri Michaux, Un Barbare en Asie*, em *Obras Completas*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Editorial Teorema, 1998, vol. IV, p. 484.

²¹ Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, 2000, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 338-339.

²² *Ibidem*, p. 22.

²³ René Bertelé, *Henri Michaux*, (1957), Paris: Éditions Seghers, 1975, p. 99.

²⁴ Philippe Forest, “De quelqu’un à personne, de personne à quelqu’un. Borges autobiographe”, em *Borges, souvenirs d’avenir*, édition établie par Pierre Brunel, Paris: Gallimard, 2006, p. 51.

Na mesma recolha, François-Marie Banier²⁵ dá conta de uma conversa com Henri Michaux, no Collège de France, em que Borges fala dos seus sonhos e pesadelos recorrentes, mas afirma ter ainda sonhos novos. Por ele, sabemos também que, em 12 de Janeiro de 1983, no Collège de France, Borges dá uma aula sobre a criação poética, em que Michaux está presente.

A ideia de que todas as obras são obra de um só autor, posta em evidência em Shelley, Emerson e Valéry, leva Gérard Genette a lembrar que Valéry reclamava uma História da Literatura entendida como “une Histoire de l’esprit en tant qu’il produit ou consomme de la littérature... sans que le nom d’un écrivain y fût prononcé”. A ideia expressa por Valéry de que o autor de uma obra não detém sobre ela nenhum privilégio, de que ela pertence ao domínio público desde a sua origem, vem ao encontro da concepção borgiana de um mundo dos livros e de um livro do mundo. Os livros incorporam a memória geral da espécie²⁶. As obras de arte visuais partilham com elas essa mesma condição.

Esta passagem breve por circunstâncias biográficas e literárias de cruzamento entre os quatro autores pouco mais terá que o valor de pretexto factual para uma delimitação pretendida a outro nível: aquele em que grandes autores do século XX nos dizem, de variadas e expressivas formas, os modos do esquecimento de si, o seu tempo, os seus indícios, o seu imaginário.

Os artistas visuais escolhidos tornaram possível uma apreensão das questões além e aquém da linguagem verbal, num contexto analítico em que esta tem, forçosamente, uma forte presença: Boyd Webb, na exemplaridade do seu modelo, facilmente decalcável da psicanálise; Michaux, na partilha da experiência de passar da escrita ao desenho, trabalhando, na fronteira entre os dois e também na sua absoluta dissociação; Gil Heitor Cortesão, na expressão clara de uma perda, de uma memória em desagregação; Shirin Neshat na afirmação da luta interior e exterior pela individualidade identitária, como única condição possível para a construção do sujeito e da sua qualidade mnésica.

*

Na sua *Aventure de la mémoire*, Voltaire conta a disputa ficcionada entre a defesa da existência inata das ideias e a da eficácia exclusiva dos cinco sentidos auxiliados pela memória, com a vitória da segunda hipótese. Por sua vez, o espírito é colocado na dependência da memória, mas a memória de que trata é apenas a da aprendizagem prática, não aquela a que se refere toda a tradição platónica quando fala de reminiscência. A

²⁵ François-Marie Banier, “Une Semaine avec Borges”, *Ibidem*, p. 125.

²⁶ Gérard Genette, “La littérature selon Borges”, em AA.VV., *Jorge Luis Borges*, Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, pp. 366-372.

distinção entre essas duas formas de memória será fundamental na definição do sujeito que queremos designar ao falar de esquecimento de si.

Em *Histoire et mémoire*, Jacques Le Goff introduz-nos nas principais atitudes em relação à memória de que há registo na História da Humanidade. Para o autor, a História, como a Ciência, não explicam a origem (são os mitos que o fazem) nem o fim (é a religião que o faz, ou as utopias do progresso), e o tempo da História tende hoje a ser cruzado com outros tempos: vividos, subjectivos, simbólicos, poéticos, filosóficos, teológicos, proféticos, psicanalíticos, antropológicos, ficcionais, milenaristas, pessimistas, pragmáticos, patrimoniais, etc. A linguística moderna constata que a distinção passado/presente/futuro não é universal; na infância ou em certas doenças mentais, a vivência do tempo tem contornos muito divergentes do habitual.

No capítulo “Mémoire”, Le Goff passa em revista vários entendimentos da memória e cita J.-P. Vernant: “aux diverses époques et dans les diverses cultures il y a solidarité entre les techniques de remémoration pratiquées, l’organisation interne de la fonction, sa place dans le système du moi et l’image que les hommes se font de la mémoire”²⁷.

Na Grécia Antiga, Mnemósine introduz o poeta nos mistérios do além, é um dom para iniciados, e a anamnese, ou reminiscência, é uma técnica ascética e mística: “o que fazia de Pitágoras, aos olhos dos adeptos dessas seitas, um ser intermediário entre o homem e Deus, é que ele tinha conservado a memória das suas reencarnações sucessivas...”²⁸.

Le Goff refere sumariamente a filosofia grega de Platão e Aristóteles, da teoria da reminiscência à laicização progressiva da memória, a adaptação cristã das teorias antigas sobre a memória operada por Santo Agostinho, a teoria hermética do “teatro da memória”, de Robert Fludd, as teorias ocultistas sobre “as rodas da memória” que funcionam por magia de Giordano Bruno, ou segundo uma notação matemática universal em Leibniz, os cinco grandes períodos da História da memória definidos por Leroi-Gourhan, os laços da memória com o espírito em Bergson e a sua influência em Proust, a teoria “da memória educável” enunciada por Breton no primeiro *Manifesto do Surrealismo* e a memória latente, (in)consciente, descrita por Freud.

Num livro publicado em 1997, Harald Weinrich percorre um vasto panorama literário histórico no qual segue o fio condutor de uma arte e crítica do esquecimento. Uma passagem pela sua extensa recensão de exemplos e casos de estudo favorece a aproximação progressiva à problemática do esquecimento que pretendemos desenhar. Para o autor, a filosofia procurou a verdade no não-esquecimento, até muito recentemente, quando começou a achar que ela também residia no esquecimento. O esquecimento surge, então, do

²⁷ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, [1977], Paris: Gallimard, 2008, p. 125.

²⁸ *Ibidem*.

lado do crepúsculo, com afinidade com o sono, por exemplo em Paul Valéry: “s’endormir, c’est oublier”. Lembrar é um acordar da consciência²⁹.

O mito grego é conhecido: o geógrafo Pausânias pretende ter visto na Beócia a fonte do rio do esquecimento, Letes, ao lado de outra da lembrança, Mnemósine. Segundo ele, os neófitos dos mistérios, para esquecerem as imperfeições da vida anterior, bebem a água do Letes e bebem depois da água de Mnemósine para preparar a alma para receber as verdades da nova vida. Virgílio, na *Eneida* (tal como Ulisses, na *Odisseia*) conta a descida aos infernos. Guiado pela sibila, encontra Anquises que lhe explica a topografia e o sentido dos mistérios do lugar: os longos esquecimentos, as águas amenas do Letes, a preparação para uma nova encarnação³⁰. Em Temístocles, há uma arte do esquecimento: “amnestonique, léthognomique, léthotechnie”. Na Grécia e no Egipto, abundam plantas e fármacos do esquecimento. Os maiores obstáculos ao retorno de Ulisses a Ítaca são as tentações do esquecimento: o episódio dos Lotofagos, o de Circe e o de Calipso.³¹ Em *Ménon*, Platão expõe o método socrático de instruir questionando e pergunta: de onde se retira um saber que não foi dado? Esse saber provém de uma vida anterior em que a alma contemplou as Ideias eternas das coisas sensíveis. Aprender é buscar reminiscências, fazer uma anamnese. Um saber latente sobrevive ao esquecimento; a maiêutica pode acordá-lo.

Santo Agostinho fala da angústia face ao risco de esquecimento de Deus. O todo, a criação do mundo, coincide com a memória de Deus. Em *Vita Nuova* (1292), Dante discorre sobre o problema da memória de que é objecto Beatriz, cuja eternidade é também fundamento mnésico da *Commedia*. No rio Letes, há pessoas que se ‘lavam’ e pessoas que saboreiam. Ao lado deste, há o rio *Eunoé* (bom pensamento, boa memória), que combate o esquecimento do Letes, reforça a memória das boas acções; entretanto, foram esquecidas as más. Gargântua e Pantagrue (personagens de Rabelais) são gigantes de memória e conhecem um remédio que liberta de todo o saber inútil: o *heléboro*³².

O autor aborda o esquecimento em autores tão diversos como Aristóteles, Petrarca, Descartes, Goethe, Cervantes, John Milton, Thomasius, John Locke, Voltaire, Montaigne, Rousseau, Kant, Borges, Milan Kundera, Chamisso, Nietzsche, Benjamin, Jung, Mallarmé, Proust, Valéry, Pirandello, Giraudoux, Sartre, Schiller, Kleist, Celan, Elie Wiesel, Alexandre Luria, etc., passando assim pela tematização do esforço de lembrar, dos lugares da memória, do esquecimento metódico e esclarecido, do desprezo pela memória, da memória judiciosa, involuntária, do esquecimento letárgico e/ou terapêutico, activo, histórico, pessoal... em função dos diferentes autores.

²⁹ Harald Weinrich, *Léthé, art et critique de l’oubli*, [1997], tradução do alemão por Diane Meur, Paris: Fayard, 1999, pp. 15-17.

³⁰ *Ibidem*, pp. 19-20.

³¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

³² *Ibidem*, pp. 42-43, 46, 48-49, 51-52 e 68.

Em Goethe, “o diabo só quer uma coisa, a alma de Fausto. Segundo os seus cálculos, a melhor forma de atingir esse fim é para ele (que nunca esquece nada) lançar o doutor num turbilhão desenfreado de acontecimentos que o levarão de esquecimento em esquecimento até que ele acabe, talvez, por se esquecer de si próprio”³³. De Valéry, diz-nos claramente tratar-se de uma poética que recorre ao esquecimento. Preferindo sobretudo *M. Teste* e os *Cahiers* – “nous ne savons rien de la mémoire, rien, rien (...) Sans oublier on n’est que perroquet” – e *L’Idée fixe*, cujo protagonista declara guerra a todas as noções imprecisas que corrompem a reflexão. Para Valéry, a memória seria de essência corporal, o esquecimento, o órgão que separa as memórias segundo a sua utilidade... e haveria um esquecimento equivalente a uma perda e outro positivo, um néscio e outro inteligente, ligado à faculdade de julgar³⁴. O título do último capítulo do livro de Weinrich corrobora o que se diz em *Fedro* sobre os perigos da escrita: “enregistré, c’est-à-dire oublié”.

Com Michèle Simondon³⁵, acercamo-nos de uma avaliação da memória e do esquecimento (no seu caso, restringida à Antiguidade Grega) igualmente introdutória daquela em que o nosso exercício se pretende empenhar. A partir dos termos gregos para memória e esquecimento, das histórias de Mnemósine e do Letes, dos vários mitos relacionados com a memória (do saber, da origem do mundo, do destino da alma) nos textos líricos e na tragédia gregos, Simondon propõe um percurso que confronta memória escrita e oral, memória divina (a justiça) e humana (a inconsciência, a loucura, a negligência), memória como remédio para o sofrimento e como mobilização para a acção, entre várias outras facetas que, na sua multiplicidade, nos permitem pensar tonalidades suplementares da memória de si.

O termo “Mnemósine” indica, segundo a autora, que alguém se lembra de uma experiência adquirida. Trata-se por isso de uma memória de aprendizagem (de aprendizagem colectiva, de acção, de tradição, de oportunidade). O esquecimento das regras aprendidas e das ordens e recomendações tem consequências desastrosas: esquecer é entrar em ruptura com o que é determinado pelo colectivo. Nos exemplos escolhidos, surge também a necessidade de lembrar os mortos, de manter lealdade aos ritos, de manter acesa a memória dos deuses, assegurando a sua presença na vida dos homens. Os erros de esquecimento, nesses ritos, são graves. As musas e Mnemósine trabalham para a revelação da verdade e, nesse sentido, são preciosas.

Há experiências de memórias mais passivas, por exemplo as rememorações afectivas; são reviviscências que abrem espaço ao ressentimento e à amplificação de sentimentos. A subjectividade intervém também na explicação de causalidades históricas, nomeadamente

³³ *Ibidem*, p. 168.

³⁴ *Ibidem*, pp. 198, 200-201 e 203.

³⁵ Michèle Simondon, *La Mémoire et l’oubli dans la pensée grecque jusqu’à la fin du V.ème siècle av. J.-C.*, Paris: Les Belles Lettres, 1978.

em Heródoto. Mas deixaremos de lado a especificidade dos exemplos autorais, que são muitos (da narrativa épica e da memória colectiva, na *Ilíada* e na *Odisseia* à expressão lírica e à memória individual, por exemplo em Safo), para anotar as principais facetas do exercício rememorativo que vão sendo postas em evidência: a revivescência contemplativa; a individualização da memória; o sofrimento inesquecível; a memória confortadora ou que, pelo contrário, reaviva o sofrimento; os objectos que perpetuam a memória e os memoriais em geral.

Em alguns dos textos visados, a memória afectiva e cognitiva (memória do passado) é diferente da memória de acção necessária (projectada no presente e no futuro); a memória voluntária surge como possível e premiada (ao contrário do que pensam Bergson e Proust) e o esquecimento é atribuído a causas exteriores à pessoa. A memória de acção é colectiva, e a cognitiva é individual. As memórias são inscritas em objetos, mas também nos espíritos das pessoas – o poder espiritual de Mnemósine é real.

A acção de Mnemósine e do Letes é passada em revista em vários autores: Heraclito, Hesíodo, Platão, Aristóteles, Empédocles, Píndaro, Plutarco, Teofrasto... Nas tabuletas de Farsale, a água do esquecimento separa os mortos dos vivos, mas pode também dar aos homens o esquecimento de que têm uma origem divina. Vida e morte são assimiladas a memória (divinização) e esquecimento (condição mortal). Nos ciclos órficos e pitagóricos, a metempsicose, o ciclo dos nascimentos, a rememoração das vidas anteriores permite aceder à eternidade e ao divino. A rememoração (anamnese pessoal) da transmigração da alma é, então, mais uma visão do que uma memória e permite corrigir o futuro e libertar da reencarnação. Platão é o primeiro a opor memória como conhecimento a memória como mnemotécnica.

Simondon estabelece alguns paralelos com o êxtase xamânico, a viagem iniciática da alma, o sono e o sonho, as viagens fora do corpo e a catalepsia. O caso de Epiménides ficou célebre: o seu longo sono deu-lhe acesso a realidades invisíveis e ao conhecimento de vidas anteriores. O sono e a morte revelam. A memória da revelação xamânica permite conhecer um passado inacessível e conserva as narrativas do que aconteceu.

Empédocles também se lembra das suas vidas anteriores e fala da errância da encarnação como de um exílio, um mal e uma queda. Ficam a reminiscência e a nostalgia do paraíso perdido. *O Banquete*, de Platão, é por excelência o texto dessa incompletude e do amor como força que nos leva a procurar a nossa metade perdida. O mito de Er (em *A República*) deixa claro que a memória das vidas anteriores não chega para libertar a alma – a repetição é indefinida e não é favorecido o autoconhecimento, porque não há aprendizagem com a experiência anterior. O exame de consciência tem uma perspectiva soteorológica: a alma tem de ficar disponível para a conservação consciente. Para os pitagóricos, havia conhecimento de si; para Platão, a reminiscência já é só contemplativa. Em *Fedro*, no

entanto, há uma concepção salvífica da transmigração. A memória não é temporal, é memória do ser, redescoberta do lugar supraceleste e do que é realmente.

Para Platão o estudo dos deuses dá-nos a memória de que precisamos. A rememoração tem um papel moralizador; a memória-revelação é como a contemplação das ideias entrevistas ligadas à Verdade e ao Bem.

Heraclito refere os que são ensinados, mas não sabem nada, e os que não sabem nada acordados e ainda esquecem o que fazem quando dormem. Há uma inconsciência na vigília e um esquecimento no sono. Os homens são “acordados adormecidos”. Os verdadeiros acordados conhecem a harmonia escondida das coisas, que é mais forte que a visível. Em Platão e Aristóteles, a memória é uma faculdade de organização e síntese.

Simondon aborda a memória trágica, do ponto de vista ético, a persistência na tragédia das categorias arcaicas da memória e do esquecimento, os mitos da memória antes e depois da tragédia, em Ésquilo, Sófocles e Eurípides: a memória das promessas ou da infelicidade, o dever de sepultura e de vingança, a responsabilidade dos males, a rememoração dos actos, a dor inalterável, o esquecimento na inacção, os males que reavivam a memória, a memória dos homens que reflecte a dos deuses, a nostalgia de uma ausência (pátria), a memória amorosa e feliz em contraste com o presente, o lamento, a acção vs. contemplação, a desmesura, a memória do morto, do crime, dos deuses.

Medeia ou Hécuba ignoram o esquecimento. Nos textos de Eurípides, lêem-se o ressentimento, o sentido do passado e os crimes antigos, de outras gerações, a culpa, a anamnese impossível, uma teologia do erro, a origem antiga da infelicidade. As memórias desse passado não estão nos homens, estão só nos deuses; a interpretação e a revelação ficam a cargo de adivinhos, profetas... O coro assume a memória dos mitos, no sentido da acção trágica em curso, como testemunha e intérprete. Na trama trágica, vários são os esforços para impedir a memória e a compreensão. Em Eurípides, a memória dos homens e a psicologia individual predominam, em detrimento da memória dos deuses. Uma das leis dadas pelos deuses aos homens é a de sofrer para compreender e para rememorar o sofrimento. Este é reanimado no sono; a sabedoria divina entra no homem à noite, por vias secretas e sem que ele tenha consciência; o reviver da ferida leva à sabedoria. Quase sempre a compreensão do destino e do sentido é tardia. A cegueira por esquecimento é trágica: Édipo não vê o que se passa, o que ficou na sombra do passado; o Tempo vê tudo.

Em Sófocles e Eurípides, são dados os acessos de loucura inspirados pelos deuses e o momento de retorno à razão e à memória; a loucura é um estado do esquecimento, a razão pode voltar, mas sem memória dos actos praticados. O esquecimento (dos deuses, de si mesmo, do crime inicial, da verdade) equivale a inconsciência e incapacidade na tragédia; mas o esquecimento dos males também pode surgir como benéfico. O Tempo e o sono são calmantes, como o vinho, as drogas do esquecimento e até a morte, desejada como refúgio e

esquecimento supremo. Mnemósine também é invocada para esquecer a infelicidade (na poesia).

O contraponto da sobrevivência na e pela memória é trazido pelos actos comemorativos, pela transmissão de memória às gerações futuras, pelo poder terapêutico e catártico do canto trágico; pelo lado sacrificial e monumental, justiceiro e glorificador do exemplo, do remédio, da escrita. O canto de Mnemósine é vida e imortalização, triunfo da memória sobre o tempo. Mas o erro do esquecimento é o erro principal, por trair a justiça ou por ser a origem do desastre, e a tragédia no século VI ficou, em geral, alheia às doutrinas da memória como conhecimento e salvação. Plutarco fala do esquecimento como algo que quebra a unidade da vida. O que se esquece é como se não tivesse acontecido, architecta o vazio. Só os sábios conseguem a rememoração.

A memória é evocação do passado, mas também projecto e motivação de acção. Há uma memória-conhecimento que é uma disposição natural para aprender. As almas afastadas da divindade estão cheias de esquecimento e perversão e reencarnam indefinidamente. O conhecimento só vem da reflexão e da relembração do que se viu um dia – um *a priori* que se redescobre; a memória e os meios de lembrar são realidades eles próprios.

Esta passagem rápida pelos inúmeros textos da Antiguidade Grega, feita com o auxílio de Simondon, e a colagem provisória ao seu argumentário, assim como a referência a autores que se dedicaram à colação de textos literários ou não, nos quais o tema é tratado, permite-nos uma aproximação à multiplicidade de questões a que nos conduz a do esquecimento – enumera, sobrevoa, ramifica, historiza, sem se deter em nenhuma delas. Cabe-nos, agora, regressar à circunscrição estabelecida do seu âmbito.

*

Três notas gerais permitem-nos, agora, redireccionar essa circunscrição: uma sobre a história do “cuidado de si”, elaborada a partir da Grécia Antiga por Foucault; outra sobre a centralidade da matriz platónica na definição do “si” a que nos referimos ao falar de esquecimento; e outra, ainda, sobre a relevância da obra de Paul Valéry no entendimento das condições de rememoração.

Se a filosofia, na Antiga Grécia, era um modo de vida, mais do que a simples construção de teorias, se a verdade era procurada porque a vivência dessa busca melhorava o autoconhecimento e a sabedoria individual (por exemplo, através do conjunto de “exercícios espirituais” descritos por Pierre Hadot³⁶), o imperativo subjacente a “cuida de ti mesmo”, somado ao mais célebre “conhece-te a ti mesmo”, deve orientar, na óptica de Foucault, a leitura do abandono ocidental da aproximação ao conhecimento como transformação profunda do

³⁶ Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Paris: Gallimard, 1995 e *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris: Albin Michel, 2002.

sujeito. Essa transformação será identificada por nós com a procura da rememoração de um “si” essencial. Todos os textos e obras trazidos à colação pela nossa pesquisa deverão evidenciar o abandono e/ou a procura desse “si mesmo”, a sua presença discreta, mas persistente ou sincopada e tumultuosa. Esse “si mesmo” fica muito próximo do ser que a maiêutica socrática tenta arrancar a cada interlocutor e, portanto, da sua essência.

Aquele desacerto é objecto de estudo em *L’Herméneutique du sujet*³⁷, cujo contributo analisaremos na Parte III, no contexto daquilo a que chamamos “a construção do sujeito mnésico”. Um dos mais manifestos modos históricos e colectivos do progressivo “esquecimento de si” reside nessa exteriorização do conhecimento, que não requer o questionamento do sujeito: este não tem de se pôr em causa para aceder a ele. Abandonados a interrogação sobre si mesmo e o exercício espiritual da reminiscência, que associa cuidado e conhecimento de si, ficam criadas as condições para o esquecimento enraizado e duradouro de si. A história dessa alteração desenha-se ao longo de vários séculos. Foucault avalia a sua evolução a partir de *Alcibiades* de Platão e do seu “soucie-toi de toi-même”.

No modelo platónico, conforme nos explica, o esforço da reminiscência conjuga cuidado e conhecimento de si: a memória do que se viu e do que se é permite o acesso à verdade e o retorno à essência do ser. No cristianismo, a ascese é uma renúncia a si em função de uma Palavra verdadeira dita por alguém; a relação com a Palavra é de fé e de sacrifício de si; de confissão, de objectivação de um discurso verdadeiro³⁸. A ascese helenística, filosófica, implica tornar-se a si próprio o sujeito dos discursos verdadeiros. Daí as várias práticas recomendadas de escuta, silêncio, leitura e escrita: para ouvir e memorizar melhor, para vigiar a alma que escuta, para escolher autores, para meditar, para tirar notas, para ler em voz alta, para implantar pensamentos na alma, para dar conselhos.

A matriz platónica, tão presente em Valéry, como veremos, não poderia deixar de ser evidenciada na nossa procura de indícios do esquecimento e da rememoração de si na arte do século XX. Para Platão, segundo Foucault, não é a alma-substância que o cuidado de si deve visar, mas sim uma alma-sujeito. Sobre esta distinção, poderíamos rebater a de alma e espírito. No final de *Fedro*, Sócrates diz de Isócrates que o seu “espírito é notavelmente propenso à filosofia”³⁹, mas as personagens de Platão falam muito mais frequentemente de alma. Na verdade estão, quase sempre, a designar o espírito, sobretudo quando se referem à sua transmigração.

A História dessa distinção fundamental está traçada, com bastante detalhe, num livro de Jean-Marie Détre⁴⁰: o autor encontra, nos textos das origens do cristianismo, a referência à tripartição corpo/alma/espírito, nomeadamente em S. Paulo e em S. Mateus, essencial na argumentação de

³⁷ Michel Foucault, *L’Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981-1982, Paris: Seuil/Gallimard, 2001.

³⁸ *Ibidem*, p. 313.

³⁹ Platão, *Fedro*, tradução e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 2000, p. 130.

⁴⁰ Jean-Marie Détre, *La Réincarnation et l’Occident*. Tome 1: *de Platon à Origène*, Paris: Éditions Triade, 2003.

que é o espírito que permanece e encarna várias vezes (não a alma). O abandono dessa noção na *Vulgata* e em alguns Concílios Ecuménicos (a partir do de 869-870) através da condenação de Orígenes, que a defendia, preparou a negação da ideia de que o ser existe (como espírito) antes e depois da sua vida encarnada em Terra. Nesse sentido, a Igreja Católica Romana contribuiu, de forma preponderante, para a criação de condições colectivas do esquecimento de si.

Uma evocação breve de alguns textos de Platão lembra-nos, sumariamente, a centralidade do seu legado na sustentação imemorial dessa condição humana: *Fédon*, quando se fala em arquétipos e na respectiva expressão no mundo sensível e se identifica saber com reminiscência e esquecimento com perda desse saber. O mesmo é explicado, com imagens diferentes em *Teeteto*. *Ménon*, quando se define a necessidade de “conhecimento raciocinado” na aprendizagem, conhecimento a que se acede pela rememoração. *Fedro*, quando se fala na eternidade da alma, na reminiscência daquilo que a alma já viu, nos diferentes graus desse exercício, na memória da beleza e da essência respectiva. *A República*, ao pretender discernimento pedagógico máximo na transmissão do mito e no treino da memória. O Mito de Er eterniza a mais forte alegoria da metempsicose e do esquecimento que marca cada início de uma nova vida, nos textos de Platão.

Os diálogos socráticos inspiraram Valéry, que construiu alguns com personagens deles. Essa questão formal, apesar de indiciadora, terá menos importância que a própria natureza platónica do seu pensamento e da sua intuição mais profundos. Para Valéry, a identidade e o conhecimento são duas faces da mesma moeda: é-se o que se sabe (ideia platónica, nomeadamente em *Fédon*). A materialização disso é a obra, advinda do Outro que há em si: um leque de possibilidades, uma das quais se actualiza. A ideia de potencial, a que chama *Implexo* em *L’Idée fixe*, corresponde a essa “sensação das possibilidades”. Derrida discorre sobre a força do conceito, num artigo sobre as fontes de Valéry, de que falaremos, cotejando-a com a resistência do autor à psicanálise. *Implexo* não é o Inconsciente, é uma potência, uma *dynamis*, uma virtualidade ou capacidade de si.

O processo criativo exige do escritor divisão contra si mesmo e percepção de um Eu mais pessoal, não tocado pelas vicissitudes da existência, da personalidade, das crenças, do intelecto, da psicologia individual, dos afectos e do contexto social. Como se houvesse, nesse Eu, uma outra hereditariedade. A arte favorece este exercício de clivagem, dá voz a outra verdade de si que exige solidão, lucidez e rigor.

A ciência fascina tanto Valéry quanto a arte, porque ambas são obra do espírito e, portanto, criação da natureza. Esta desenha um contínuo pelo qual tudo provém dela e a ela regressa como a um Todo que, com a consciência, é a sua própria finalidade. Cada ser tem por finalidade, nesse contexto, o reconhecimento de si, uma anamnese. E, porque implica a negação de origem e de fim, a continuidade inscreve-se na atemporalidade e na eternidade.

Ao abordar o funcionamento do espírito e as funções da consciência, Valéry preocupa-se, em permanência, com a questão da (des)continuidade, que nos vai ocupar e que é também, e

necessariamente, uma questão de Platão: veja-se, por exemplo, a sua explicação lógica da alternância entre sono e vigília e entre morte e vida em *Fédon*. Para Valéry, a descontinuidade irrompe na consciência como um afastamento: sob a forma de esquecimento e de desconhecimento. Não se sabe quem se é, de onde se vem, o que se segue.

Monsieur Teste, uma espécie de *alter ego* de Valéry, encarna o esforço extremo que um sujeito pode empreender de se encontrar a si mesmo nesse núcleo irredutível ou ser-Outro que se adivinha. Teste é idealização das funções do espírito na sua natureza e condensação máximas: vivacidade, continuidade no tempo, exactidão, nitidez e universalidade. Leonardo da Vinci também o ajuda a pensar esse esforço, apesar de ou porque está nos antípodas de Teste – toda a sua filosofia está nas pinturas que realizou. O génio de Da Vinci, para Valéry, reside nas relações que encontrava entre as coisas cuja lei de continuidade nos escapa: abstracção e figuração concreta, matemática e pintura, arbitrariedade e necessidade.

A compreensão de um sistema implica a sua continuidade e a sua ordem escondidas, que nem sempre captamos, sob a imagem de acontecimentos múltiplos. A própria Queda mítica a que várias narrativas religiosas se referem radica nas “dores da descontinuidade”, como escreve em *Moralités*. O descontínuo é uma resistência que existe para ser ultrapassada. A sensibilidade ligada à emoção, ao sentimento e até à estética perturba o trabalho rectilíneo do espírito. É preciso resistir à dissipação dos sentidos e separar o que é efémero do que perdura. A noção de que o esquecimento cria descontinuidade leva-o a debruçar-se sobre os momentos de transição entre sono e vigília, sobre a poesia e o mito e sobre o acesso ao lado invisível de cada coisa. O acordar pode dar acesso a uma boa ideia, embora lhe aconteça, também, sentir-se entre dois mundos que não comunicam entre si.

Paradigmático, Valéry será o último autor a ser tratado extensamente. Outros terão preparado, ao longo da nossa reflexão, a apreciação da sua capacidade privilegiada de actualizar conhecimento.

I

O DESCONHECIMENTO DE SI COMO ESQUECIMENTO

1.

ÂMBITO E AMPLITUDE DO SUJEITO INCONSCIENTE

1.1.

O UNIVERSO DO MITO

Na Piéria, gerou-as, unida ao pai Crónida,/ Mnemósine, que reina nas colinas de Eleutéria,/ para que fossem esquecimento de males e alívio de aflições (...) Durante nove noites, então, a possuiu o prudente Zeus (...)/ ela deu à luz nove filhas de sensibilidade igual, às quais apenas o canto/ preocupava, nos peitos, o coração isento de cuidados, (...) Clio e Euterpe, Talia e Melpómene,/ Terpsícore e Erato, Polímnia e Urânia,/ e Calíope, aquela que, entre todas, desempenha o mais importante papel. (...) Feliz então aquele a quem as Musas/ prezam: a esse corre-lhe dos lábios uma voz doce. Quando a alguém o luto recente ensombra o coração (...) logo, ele esquece o sofrimento e de nenhum cuidado se lembra. (...) A Noite deu à luz o Destino assustador e o negro Fim/ e a Morte, e deu à luz também o Sono, e ainda toda a raça dos Sonhos./ (...) Deu à luz também Némesis, flagelo para os homens mortais,/ a Noite funesta; e depois deu à luz a Traição e o Amor/ a Velhice funesta e gerou a violenta Discórdia. (...)⁴¹

DOIS MITOS fundamentais deverão enquadrar a nossa reflexão sobre o desconhecimento e o esquecimento de si e sobre a reconstrução eventual de um sujeito mnésico: o mito da Memória e o mito do surgimento da escrita.

Em *Aspects mythiques de la mémoire et du temps*, J.-P. Vernant analisa documentos que o informam “sobre a divinização da memória e sobre a elaboração de uma vasta mitologia da reminiscência na Grécia Arcaica”⁴².

⁴¹ Hesíodo, *Teogonia. Trabalhos e Dias*, tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014. Versos 53 a 56; 77, 96, 103, 211 a 213 e 223 a 225.

⁴² Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I et II*, Paris: Seuil, 2007, vol. I, p. 337. Tradução nossa.

Mnèmosunè, Memória, é uma deusa do panteão grego com uma função psicológica muito elaborada. A memória é um poder sagrado que ultrapassa o homem e implica categorias complexas como o tempo e o eu: preside à capacidade de rememoração, fundamental no acesso à Verdade. Deusa titã, irmã de Cronos e de *Ôkeanos* e mãe das Musas, preside também à função poética, entendida como delírio ou possessão divina. Adivinhação e poesia confundem-se frequentemente – está em causa um mesmo dom de clarividência. A sabedoria dispensada por *Mnèmosunè* é de tipo divinatório, mas o poeta fala sobretudo dos tempos mais recuados e originários. A memória torna presente o passado, transporta-o aos eventos antigos; versejar é lembrar-se; o poeta organiza a matéria das narrativas míticas e lendárias disponíveis.

Homero e Hesíodo foram figuras maiores desse esforço, na determinação das genealogias de homens e deuses e, no caso de Hesíodo, na atribuição de um sentido religioso a essa genealogia. As filhas de *Mnèmosunè* ensinam-lhe verdade e sabedoria. As Musas cantam o nascimento do Mundo e da Humanidade; a rememoração que empreendem não tem tempo definido, visa as origens, o ser profundo, a realidade primordial do cosmos e do devir. Nesse sentido, não nos obriga a abandonar o presente; é do mundo visível que nos distanciam, conduzindo-nos a “outras regiões do ser, outros níveis do cosmos, normalmente inacessíveis”. “Le ‘passé’ est partie intégrante du cosmos; l’explorer c’est découvrir ce qui se dissimule dans les profondeurs de l’être. L’Histoire que chante Mnèmosunè est un déchiffrement de l’invisible, une géographie du surnaturel”⁴³.

As Musas oferecem aos vivos uma ponte para o outro mundo e, aos poetas em particular, a possibilidade de o contactar e regressar. O passado aparece, então, como uma dimensão do além. A anamnese é revelada como um mistério, uma iniciação que transforma aquele que a consegue – o liberta de males passados e o informa sobre o devir.

Em Hesíodo, *Mnèmosunè* ajuda a lembrar o passado, fazendo esquecer o presente. Por isso, as fontes do Letes e de *Mnèmosunè* encontram-se a par, como complementares, no oráculo de Lebadeia. A água da primeira fazia esquecer toda a vida humana e entrar na Noite. A segunda trazia a memória de tudo o que tinha sido visto e ouvido no outro mundo, durante um ritual iniciático. O Letes é uma água mortífera; *Mnèmosunè* é uma fonte de imortalidade e permite circular livremente entre um mundo e outro, ideia a que não é alheia a crença na metempsicose⁴⁴.

Numa série diversa de documentos de origem mística, Vernant encontra o par Memória-Esquecimento no cerne das doutrinas da reencarnação, e *Mnèmosunè* ligada à história mítica das encarnações sucessivas de cada alma. Essa evolução de *Mnèmosunè* faz dela não já a deusa que transporta às origens, mas o meio de pôr fim ao tempo sucessivo e ao ciclo

⁴³ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 343.

⁴⁴ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 45.

das gerações. Essa “transposição de *Mnèmosunè* do plano da cosmologia para o da escatologia modifica todo o equilíbrio dos mitos de memória”⁴⁵.

O Hades (inferno), ligado às sombras e ao esquecimento, passa a ser pensado na Terra, onde a alma está em exílio, diante de provas e punição. A alma é tanto mais livre e capaz de memória quanto mais se tiver libertado do corpo. As águas do Letes, que em versões mais antigas faziam esquecer a vida terrestre aos que morriam, passam agora a apagar o conhecimento das realidades celestes àqueles que vão encarnar e chegar de novo à vida. As almas que não as evitam ficam “cheias de esquecimento e maldade” (*Fedro*) e são lançadas num devir fatal interminável, de recomeços cíclicos marcados pelo constante esquecimento de cada etapa precedente, sem chegar nunca a um *telos* (ao fim de uma etapa para acesso a uma existência nova). Em Platão (*Górgias*, 493c, e *Axíoco*, 371e), surge a figura das Danaides que tentam em vão encher um recipiente furado, de onde se escapam todas as memórias.

Também em *A República* (613b e segs.) as almas devem evitar as águas do Letes, no qual corre uma água que nenhum recipiente consegue reter. O esquecimento que elas oferecem projecta os seres na roda das encarnações sucessivas, constitui uma falta contra a essência, é a própria ignorância. Só o esforço da anamnese permite reencontrar a memória das verdades eternas contempladas. Em Platão, como diz Vernant, os mitos de memória estão integrados numa teoria geral do conhecimento. A alma que consegue evitar o Letes e seguir por outra via (a da direita) encontra uma fonte que vem do lago de *Mnèmosunè*. A ideia de expiação das faltas cometidas nos percursos anteriores precisa da memória e encontra-se em autores como Píndaro e Empédocles; é condição de elevação dos seres que encarnam, de forma a tornarem-se sábios e cada vez mais divinos.

Pitágoras surge como um dos casos mais relevantes de memória de um percurso de várias encarnações, ao qual se acede, segundo Empédocles, por “uma tensão de todas as forças do Espírito” e, segundo Platão, “como uma concentração da alma que, partindo de todos os pontos do corpo, vem recolher-se em si e sobre si, sem mistura, separada do corpo”. Ambos se referem a uma antiga tradição dos Magos, perpetuada pelo pitagorismo, ligada à retenção e ao controlo da respiração, para libertação da alma, com uma versão extrema no chamado sono cataléptico⁴⁶.

Nesse contexto emerge também uma teoria da palingénese – a expiação consciente das faltas anteriores de que se consegue memória fecha o ciclo das encarnações na Terra e permite alcançar uma outra condição, eterna. O exercício de memória salva. O esquecimento está intimamente ligado ao tempo humano de condição mortal e “necessária” e conduz à geração, à genealogia, à queda na hereditariedade genética. A memória é exaltada como forma de sair do tempo e de retorno ao divino, de crença na metempsicose.

⁴⁵ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 346. Tradução nossa.

⁴⁶ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 348 e 351-352. Traduções nossas.

O abandono do ideal heróico por volta do século VII a.C. e o surgimento de valores ligados à existência afectiva, etária, estética conduzem a avaliação do tempo à sua linearidade (em abandono da sua circularidade). O *Aiôn* divino (tempo intemporal) é identificado com a eternidade imutável, em oposição ao retorno cíclico do tempo da encarnação. Cronos é um monstro polimorfo que engendra o ovo cósmico que dá origem ao Céu e à Terra e faz aparecer o primeiro ser hermafrodita. Fechado em círculo sobre si mesmo, Cronos é negação do tempo humano que é esquecimento e morte. A anamnese procura conhecer o tempo passado e a sucessão para poder fugir deles. O objectivo é conseguir reintegrar o tempo perdido da eternidade divina e da periodicidade cósmica. Conhecer-se a si mesmo é saber qual a alma que cabe ao sujeito e reconhecer em todo o percurso de encarnações a continuidade de uma história, de uma identidade. Mas essa *psuchè*, esse psiquismo, apresenta-se sob a forma de um *daimôn*, de um ser sobrenatural no sujeito que deve ser distinguido de sensações, pensamentos e razão. Ele é a ponte com a natureza e com o resto do Universo, a entidade em que reside a possibilidade de integrar uma circulação permanente entre tudo e todos os seres da natureza. A própria capacidade de anamnese serve, no fundo, o fim último de poder reintegrar a totalidade: “là où la mémoire est l’objet de vénération, on exalte en elle soit la source du savoir en général, de l’omniscience, soit l’instrument d’une libération à l’égard du temps. Nulle part elle n’apparaît liée à l’élaboration d’une perspective proprement temporelle. Elle n’est pas non plus en rapport avec la catégorie du moi”. Memória impessoal, *Mnèmosunè* visa a ascese e o Universo⁴⁷.

A saída do tempo e a união com a divindade são duas características da memória mítica que se encontram na teoria platónica da anamnese. Em Platão, as verdades procuradas não são pessoais, são as que definem globalmente o real. *Mnèmosunè*, entendida como poder sobrenatural, interiorizou-se para se tornar no homem a própria faculdade de conhecer. A anamnese, para Platão, não fornece uma cronologia de acontecimentos, revela o ser eterno e imutável. A memória não é pensamento sobre o tempo, é fuga a ele; não visa a história do indivíduo e do eu, mas a sua união com o divino. A alma é, para ele, “o homem interior”, o ser espiritual. No entanto, a *psuchè* só volta a ser o que é realmente após a morte, quando se liberta do corpo – duplo espiritual, pensamento puro, ligado a um astro ao qual idealmente regressa⁴⁸.

O número de almas é fixo e Platão demonstra-o socorrendo-se da noção de equilíbrio entre alma, tempo e memória cíclicos (*Fédon*, 72 a-b). Em Platão, segundo Vernant, a memória já não tem uma dimensão mítica, mas ainda conserva funções análogas às que são exaltadas pelo mito. A perda da dimensão mítica vai subalternizá-la. Aristóteles já separa memória e reminiscência. A memória perdeu valor religioso e mítico, é apenas a parte sensível da alma que os homens têm em comum com os animais; está ligada à sensibilidade, não ao intelecto. Não tendo o ser por objecto, mas antes as vicissitudes do tempo, deixa de ser uma faculdade divina. Já não revela o ser e a verdade, sinaliza a nossa incompletude.

⁴⁷ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 356-357.

⁴⁸ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 358-359.

Er, o Panfiliano, descobre a planície quente e seca do Esquecimento, o Letes, na qual corre o rio *Ameles*, cuja água apaga qualquer inquietação: as almas passam a sentir-se satisfeitas com a sua vida num corpo, ignorando que estão presas e que existe algo mais. Importa sublinhar esta ausência de cuidado própria do esquecimento por contraste com o cuidado de si (“le souci de soi”) expresso em textos da Antiguidade Clássica e analisado de forma muito desenvolvida por Foucault⁴⁹.

Exercício, memória e canto aparecem associados como disciplinas necessárias à poesia e ao aperfeiçoamento pessoal e personificadas por Musas. O exercício filosófico devia vir a par do exercício físico, com demanda de igual esforço. O filósofo tinha como função suscitar o cuidado de si e o conhecimento a partir dele. Exercitar a memória diariamente, de várias formas, fazia parte da preparação de qualquer iniciado ou simples aspirante a filósofo. Inspiração e dons naturais devem ser complementados com o esforço e com a formação (paideia). Se, em *Fedro*, Sócrates se insurge contra a escrita, é porque ela vai conduzir à ausência de exercício da memória.

A Memória é um repositório inesgotável de sabedoria e fonte de imortalidade (em Plutarco, em Empédocles); um contentor que deve ser estanque (*Ameles* é um rio cuja água nenhum recipiente consegue reter); a imagem do recipiente esburacado é utilizada para referir as almas daqueles que nada retêm, por esquecimento ou falta de fé e por apego ao prazer efêmero; simboliza o relaxamento de uma memória que já não se exercita e também o fluxo infundável do devir (das encarnações). A imagem do recipiente bem cheio refere a do sábio e a de um néctar incorruptível (em Platão e em Empédocles). O prado de Ate (Empédocles) é como a planície do Letes (Platão); descende da Noite e nele caem as almas. Ambas se opõem à planície de *Aletheia* (revelação da verdade)⁵⁰.

A par de esquecimento, como fica dito na Teogonia de Hesíodo, estão a deriva criminosa, o pecado, o castigo, a morte, as faltas, a discórdia, a água do Estige, fonte de torpor e exílio, água de morte que quebra todos os recipientes. Há fontes de vida e de morte (*Allusos*, por exemplo, era fonte de cura da loucura). Mas, segundo Vernant, para que o *Styx*, água infernal, se tenha tornado, em Platão, *Ameles*, símbolo da alma que vai ficar presa no corpo e no tempo linear, essa transformação já teria acontecido nas escolas secretas. A existência na Terra passa a ser manchada e conotada com a Queda. A água de vida não lhe diz respeito, mas sim ao acesso à outra vida, a verdadeira. Vida e morte ficam estreitamente associadas a Memória e Esquecimento. Os mitos de reencarnação, também. O exercício da memória prepara uma vitória sobre o tempo e sobre a morte. Platão congratula-se com o facto de o mito de Er ainda estar vivo. Segundo Vernant, se por essa altura a filosofia venceu o mito, também soube salvaguardar a verdade que ele exprimia⁵¹.

⁴⁹ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981-1982, Paris: Seuil/Gallimard, 2001. Faremos uma referência desenvolvida ao livro no cap.1 da Parte III.

⁵⁰ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 368 e 373.

⁵¹ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 376.

*

Numa das suas *Histoires brisées*, Paul Valéry faz surgir Calipso na sua dimensão sedutora e terrível – quando se retirava e fechava na sua concha, grandes males e infelicidades cresciam no mundo⁵².

Na narrativa da *Odisseia*, Calipso salva Ulisses de um naufrágio que o coloca à deriva e agarrado a um mastro durante mais de nove dias. Na etimologia do nome da deusa, está a ideia de esconder: ela esconde-se na sua ilha encantada e esconde Ulisses do mundo⁵³. Calipso é, para o herói, sedução e esquecimento. O dilema em que fica retido durante vários anos é o da escolha entre ser imortal e jovem, mas deixar de ser ele próprio, ou envelhecer e ser mortal, mas cumprir o seu destino, o seu ser heróico, coincidir com ele e perdurar na memória colectiva.

Calipso não é o primeiro episódio da *Odisseia* em que o esquecimento apanha Ulisses nas suas malhas. Bastante antes desse encontro e após uma tempestade, um grupo de marinheiros é enviado a uma ilha próxima para investigar os indígenas. Os Lotófagos, muito sorridentes, alimentam-se da flor-de-lótus, planta que induz um estado de esquecimento total – do passado e da identidade própria. Os marinheiros enviados são arrancados à força a essa anestesia e felicidade paralisante em que o esquecimento os mergulhou.

Vernant sublinha o facto de que os “filhos da Noite” (os poderes sombrios) estendem pouco a pouco o seu manto sinistro sobre Ulisses e a sua equipa. O obstáculo seguinte é Ciclope, que Ulisses vence adormecendo e cegando-lhe o único olho. A escuridão do sono, da cegueira ou da noite cruzam formas análogas de imperfeição e ameaça na trama heróica. Um novo processo de encantamento os espera na ilha de Circe – a bebida hospitaleira que a deusa oferece ao primeiro grupo de marinheiros transforma-os em porcos, e Ulisses vai resgatá-los tornando-se amante da deusa. A transfiguração animal da qual saem rejuvenescidos parece ter por finalidade maléfica o esquecimento do regresso, do passado, da identidade humana. Mas há uma componente iniciática nesta experiência, como explica Vernant, que aproxima os seres da morte ou da bestialização antes de os tornar mais jovens⁵⁴.

Seguem-se as aventuras entre Carídbis e Cila, a tentação das Sereias (musas, filhas de Mnemósine), a impressão causada pela jovem de grande estatura na ilha dos Lestrigões, cujo rei devora várias criaturas. Todas são figuras de sedução e morte. Durante a viagem Ulisses e a sua equipa enfrentam vários filhos da Noite: a Obscuridade, o Crime, o Sono, a Fome, o Esquecimento. A pequena ilha paradisíaca de Calipso é uma espécie de corolário nessa sequência de provas e tentações: a deusa propõe uma imortalidade contranatura a um

⁵² Paul Valéry, *Œuvres I et II*, Paris: Gallimard, 1988, vol. II, p. 409.

⁵³ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 91.

⁵⁴ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 85.

ser que não é um deus; a tranquilidade aparente tem o mais elevado preço: aquele que é pago por todos os que fogem a si mesmos e à sua própria natureza.

Histoires brisées reúne textos de Valéry puramente ficcionais. Vários põem em cena a memória e o esquecimento. *Robinson* é um deles:

*“Amnésie due à un choc. Une lame sur la tête pendant le naufrage lui avait enlevé une
partie de sa mémoire.*

Robinson a oublié une partie de ce qu’il savait. (...)

Ilots de mémoire. Passage à pied sec.

Île.

Marées du sommeil. Valeur variable.

Dieu perdu et retrouvé.

Lui, intelligent ou bête, et dans le moindre, se souvenant d’être plus.

Monologue évidemment.

Robinson dresse la carte de son état total. Sa situation.

Bilan. Ses souvenirs, ses forces.”⁵⁵

Imagens arquetípicas da ilha longínqua, da provação, do sono, da bestialidade acenada, da luta solitária, da força e da sobrevivência são encontradas na memória.

Outro desses textos é *L’Esclave*, uma espécie de variação sobre o tema de Calipso (prisão no território de uma amante poderosa) e de Xerazade (o escravo entretém a amante contando, infinitamente, histórias).

Compreender é reconhecer-se: “comprendre c’est trouver ce que l’on aurait fait de soi-même, c’est se reconnaître, trouver qu’une chose extérieure était soi, à soi, de soi”⁵⁶. Mas as palavras e as narrativas são, nesse contexto, pura invenção e desespero.

Rachel é quase a revelação de si por parte de uma mulher que confessa a sua urgência de ser: “la rage d’être quelqu’un (...) alors être me perce”. Imagens poderosas de pensamentos, que a procuram a si mesma nos lugares iluminados mas perigosos do exterior e regressam à noite do seu ser, fazem sentir a presença forte desse núcleo identitário: “...sentir que l’on porte en soi la violente vertu d’un extrême de soi...”; ou “une arrière-pensée est dans la pièce d’ombre. Mais parfois elle est aussi comme un oiseau, qui traverse tout à coup le feu extérieur, qui va voir ce qui est loin et qui est encore *moi*, et qui revient de la lumière, toujours à la nuit *moi*”⁵⁷.

Na ilha de Xifos (*L’Ile Xiphos*) praticou-se um suplício estranho: um homem foi condenado a não ser ele próprio e deslocado para outro país onde tudo e todos lhe negavam a sua identidade e lhe diziam ser quem não era. Havia também na ilha uma província para onde se

⁵⁵ Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 414.

⁵⁶ Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 427.

⁵⁷ Valéry, *Ibidem*, vol. II, pp. 431-432 e 434.

enviavam as pessoas com anastrofia, doença de quem, após uma acção, fazia sempre o seu inverso – ou o seu simulacro⁵⁸.

A identidade, o si mesmo, ameaçados ou denegados, atravessam vários dos esboços alegóricos destes textos: *Acem* governa e decide entre duas portas (uma por onde se acabou de sair e outra por onde se acabou de entrar); e deixa um testemunho acerca do que pensa ser a projecção do Ser na pessoa; ou da aparência que esta é de algo de outra natureza: “car si lucide que l’on soit et si profond quand à la sensation de soi et à la connaissance de sa pensée, toutefois ce regard ne pénètre pas la substance que l’on a reçue; et il y a *beaucoup plus que nous dans nous – et il en faut beaucoup plus pour faire moi que moi*. La personne n’est que l’un des effets de son être. Le Moi se détache à chaque instant d’un flux de toute autre nature”⁵⁹. Há mais que nós em nós e a pessoa que pensamos ser é apenas um efeito do seu ser.

*

*La mémoire n’est pas reconstruction du passé, mais exploration de l’invisible.*⁶⁰

*Ce ‘soi-même’ n’est plus un ego, c’est le cosmos, l’univers, le tout, Dieu, qui est la perfection.*⁶¹

Para Vernant, o mito é uma trama sobre a qual são tecidas, com muita liberdade, a narração oral e a literatura escrita, inovações e efabulação variável. Na actualidade, os mitos ocupam mais os antropólogos que os helenistas: o confronto com o estudo de civilizações sem escrita e os trabalhos etnográficos abriram amplamente esse espaço⁶². A resposta à pergunta sobre a coexistência na civilização grega da “barbárie” do mito e da racionalidade mais pura é dada, segundo ele, por três grandes áreas de investigação: a escola de mitologia comparada, a escola antropológica inglesa e a escola histórico-filosófica alemã. Vernant oferece-nos um resumo crítico das conclusões de Marcel Detienne sobre essas três escolas⁶³, estabelece uma crítica da psicanálise e sintetiza as perspectivas actuais de simbolistas, funcionalistas e estruturalistas sobre o mito. Estas iniciam-se entre as duas guerras, a partir de disciplinas variadas como a filosofia do conhecimento, a psicologia, a sociologia, a etnologia, a história das religiões e a linguística. É desse resumo que agora nos acercamos.

Afastado o positivismo do século anterior, as ciências sociais do século XX desenvolvem um interesse por essa outra parte sombria que existe dentro do homem e que pode conter

⁵⁸ Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 442.

⁵⁹ Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 459.

⁶⁰ Vernant, *La Traversée des frontières*, em *Œuvres*, vol. II, p. 2301.

⁶¹ Vernant, *Entre Mythe et politique*, *Œuvres*, vol. II, p. 1776.

⁶² Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 781-782.

⁶³ No artigo “Mythe et langage. De Max Müller à Claude Lévi-Strauss”, pp. 784-790.

algo de essencial⁶⁴. Para os simbolistas, o símbolo não representa outra coisa, é uma presença em si, vale por si mesmo e visa sempre, no seu movimento, algo que está para lá do nível em que se exprime, algo de sagrado. A sua mobilidade e o seu sincretismo permitem-lhe adquirir incessantemente significações novas. Vernant inclui as abordagens psicanalíticas nesta classificação. Freud terá situado o símbolo ao nível daquilo que fica abaixo do conceito: todas as formas de expressão são manifestação de sintomas de desejos inconscientes. Jung ou Mircea Eliade terão situado o símbolo ao nível daquilo que está acima do conceito: aquilo que escapa às categorias do entendimento, que se exprime na aspiração humana ao absoluto, ao infinito, à abertura ao sagrado.

A preocupação com o valor universal dos arquétipos acaba por menosprezar o determinismo sociocultural. Dele se ocuparão funcionalistas como Malinowski, trabalhando, por seu lado, demasiado fora do texto. A ambos os lados, falta a perspectiva complementar, na óptica de Vernant.

As abordagens de Marcel Mauss, Granet e Gernet fazem confluír nos estudos do mito as contribuições da história, da linguística e da psicologia. A mitologia é vista como uma “língua”, e o seu pensamento como uma “totalidade” de estruturas mentais e semânticas em que se inserem economia, religião, política, direito e estética. Dumézil reforça esta via com os seus estudos indo-europeus e comparativos, falando em “campos ideológicos” que estruturam o pensamento em profundidade, em visões do mundo. O seu trabalho sobre o mito é feito a partir de análises do *corpus* de textos tomados objectivamente em si mesmos e dentro do respeito da especificidade do mito a todos os níveis. Lévi-Strauss dá continuidade a estas últimas tendências, mas reforça o modelo linguístico de análise (estruturalista). O mito é lido no seu nível narrativo manifesto e ao nível profundo (as relações de oposição e homologia, consideradas como mitemas). O mito não precisa de ser compreendido, mas sim descodificado⁶⁵.

Vernant refere, então, uma dicotomia pela qual muitos autores oporiam duas formas de mitologia em função da sua relação com o tempo e com a história – marcadamente sincrónica e conservando as facetas de cada mito, ou mais aberta à diacronia e à incessante retoma flexível das narrativas. Isso resulta em formas de continuidade diferentes entre o conto oral, o mito, a filosofia. Mas, para Vernant, as verdadeiras aporias são outras: são as que surgem na ligação entre sincronia e diacronia e com a lógica do ambíguo, do equívoco e da polaridade trazida pelos deslizes constantes da narrativa. Será necessária uma lógica diferente da do *logos*⁶⁶.

O esquema evolucionista segundo o qual o mito é apenas uma etapa na passagem ao religioso verdadeiro, já limpo de superstição e magia, foi contestado radicalmente pelos historiadores das religiões, que o consideravam um aspecto solidário e simultâneo das

⁶⁴ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 790.

⁶⁵ Vernant, *Ibidem*, vol. I, p. 805.

⁶⁶ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 790-808.

religiões. Houve quem visse o mito como leitura alegórica, que transpõe as narrativas do plano lendário para o plano das forças da natureza, da moral da vida e da filosofia.

Schelling vai opor a esta visão alegórica o “carácter tautegórico” do mito; para ele, o mito não diz “outra coisa”, tem apenas o sentido daquilo que diz. Os africanistas, por exemplo, não encontram distinção entre mito, conto e lenda. Historiadores da Roma Antiga pensam que as fronteiras entre história e mito se esbatem. Quanto ao mito grego, todos os mitos que conhecemos nos foram transmitidos incorporados em textos literários, históricos e filosóficos – têm sempre uma dimensão estética e social.

Na origem, *muthos* e *logos* não se opõem. Só no século V a.C. é que começam a ser distinguidos. Mas, mesmo quando se distinguiam, *muthos* referia-se também a provérbios, enigmas, máximas e histórias para crianças. Com Tucídides, historiador, introduz-se uma separação nítida. Chamava “logógrafos” aos narradores dos mitos, aos mitógrafos, que os Gregos tendiam a não distinguir dos historiadores, atribuindo às suas histórias apenas um tempo mais obscuro⁶⁷. O mito não aparece a Vernant como falso, nem como verdadeiro – depende das interpretações. Revisitado por textos e imagens, presta-se a novas metamorfoses.

Uma nota acerca do orfismo, na referência de Vernant, parece-nos aqui relevante: as suas técnicas de êxtase supunham a presença na pessoa de um elemento sobrenatural, estranho à vida na terra, de um ser vindo de longe e exilado, de uma alma, um *daimôn* aparentado com o divino e impaciente por reencontrá-lo. Controlar essa *Psuché*, libertá-la, reencontrar com ela o lugar celeste do qual se tem nostalgia, deveriam ser os objectivos da experiência religiosa. Em Delfos “conhece-te a ti mesmo” significava “não pretendas ser deus ou mais do que és”. Para Sócrates, significa “conhece o deus que, em ti, és tu mesmo”⁶⁸.

*

No século XX, a tonalidade científica do resgate psicanalítico e antropológico de arquétipos e representações humanas a uma certa dimensão mítica perdida confere, a esta última, contornos que procuraremos questionar ao avaliar a circunscrição psicanalítica da noção de inconsciente. Limitamo-nos, por agora, a dar conta desse caminho teórico.

Em *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss propõe uma reflexão sobre a imagem, sobre o pensamento mítico e sobre a arte. Para ele, a arte fica a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico. O exercício de análise que consiste em trabalhar uma totalidade a partir das suas partes faz com que uma realidade nos pareça qualitativamente simplificada, por ser quantitativamente diminuída. Na realidade, os modelos reduzidos compensam a renúncia às dimensões sensíveis, pela aquisição de dimensões inteligíveis⁶⁹.

⁶⁷ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 817 e 819.

⁶⁸ Vernant, *Ibidem*, vol. I, pp. 823-824 e 870.

⁶⁹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris: Pocket, 2010, pp. 38-39.

Compreender por que é que os mitos nos aparecem simultaneamente como sistemas de relações abstractas e como objectos de contemplação estética, é um desafio real. O acto criador que engendra o mito é, para o antropólogo, simétrico e inverso daquele que se encontra na origem da obra de arte. A arte procede a partir de um conjunto (objecto mais acontecimento) e vai à descoberta da sua estrutura; o mito parte de uma estrutura, através da qual empreende a construção de um conjunto (objecto mais acontecimento)⁷⁰.

O pensamento selvagem é totalizante, para lá das narrativas e geometrias que desenha. A diversidade das espécies, dos corpos celestes e de outros fenómenos naturais fornece ao homem a imagem mais intuitiva de que dispõe sobre o mundo e constitui a manifestação mais directa que ele consegue aperceber da descontinuidade última do real. “L’homme et le monde se font miroir l’un à l’autre.”⁷¹

Para Lévi-Strauss é necessário estudar sempre com a diacronia e a sincronia, o acontecimento e a estrutura, a estética e a lógica: “l’ordre de la pensée comporte des degrés, et un moyen de penser peut dégénérer insensiblement en moyen de se souvenir. Cela explique que les structures synchroniques des systèmes dits totémiques soient extrêmement vulnérables aux effets de la diachronie”⁷².

A noção jungiana de arquétipo como padrão de comportamento inscrito na memória colectiva e transmitido ao longo do tempo vem necessariamente ao encontro das questões que os estudos do mito se colocam no século XX⁷³. A noção warburgiana de “pathosformel” também não lhe pode ser alheia. É desta última que trataremos antes de abordar a primeira e de encontrar, em ambas, denominadores comuns.

Num texto escrito em 1905 sobre um desenho de Dürer, *A Morte de Orfeu* (1494), e sobre a Antiguidade Clássica, Warburg utiliza o termo “pathosformel” para designar uma “fórmula emotiva arqueologicamente autêntica”⁷⁴. Nesse texto, defende a ideia de que o princípio teórico de Winckelmann pelo qual o Renascimento retoma a matriz estética da Antiguidade Clássica (harmonia serena e tranquila) não corresponde à verdade e que também surgem gestos emotivos, intensidade e retórica teatral, nomeadamente nas representações daquela lenda dionisíaca. A palavra “pathosformel”, que também utilizou para falar da célebre “Melancolia” de Dürer, fora encontrada no contexto de uma iconologia que não quis dirigida aos conteúdos, mas sim àquilo que, nas imagens, sinaliza formas transculturais de expressão que variam com o tempo e os contextos.

A sua abordagem do funcionamento simbólico das imagens tivera início com um estudo sobre a *Vénus* de Botticelli, em 1893. A figura da Ninfa, com a sua mímica e adereços,

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Ibidem*, pp. 40-41.

⁷¹ Claude Lévi-Strauss, *Ibidem*, pp. 166, 292 e 266.

⁷² Claude Lévi-Strauss, *Ibidem*, pp. 86 e 94.

⁷³ Questão que desenvolvemos no capítulo 5 desta Parte I.

⁷⁴ Aby Warburg, “Dürer and Italian Antiquity” (1905), p. 555, em Aby Warburg. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Tradução para o inglês de David Britt; em <http://tems.umn.edu/pdf/Warburg-Duerer-and-Italian-Antiquity.pdf>, a 11-6-2014.

pareceu-lhe transversal a expressões tão diferentes como a arte renascentista, os desenhos dos índios Hopi (com quem viveu durante três meses em 1895) ou algumas figuras publicitárias do seu tempo – um elemento do património psicofisiológico da Humanidade. A cultura ocidental surge-lhe, aliás, como estruturalmente esquizofrénica na separação a que se obriga entre emoção e razão e cada vez mais incapaz de produzir símbolos, tendo-lhes preferido signos.

Outra das figuras que elegeu como universais na imagética humana foi a serpente, que o impressionou durante a estadia entre os índios Hopi, ao ponto de ser o motivo central da conferência que realizou em 1923, após seis anos de internamento psiquiátrico, “O Ritual da Serpente”. Supostamente, a serpente desce ao mundo subterrâneo e desencadeia os raios que trazem a tempestade e a chuva, na sequência de danças rituais. Mito e prática magico-ritual estão interligados. A serpente é símbolo de Asclépio; de imortalidade (a mudança da pele) e de renovação, das constelações à matemática, de Moisés à Serpente da Árvore do bem e do mal; é símbolo internacional na resposta à pergunta: de onde vem toda a destruição pelos elementos, a morte e o sofrimento do mundo? Simboliza as forças demoníacas que o homem deve vencer no exterior e no interior⁷⁵.

Aby Warburg percebeu, durante esta estadia, que as figurações míticas permitem o controlo das forças primitivas e são criadoras de cultura. Numa nota da edição, lemos: “pour désigner cette survivance des images-types, Warburg parle de ‘figures de pathos’ et de ‘dynamogrammes de l’art antique’ – lesquels, comme les images du rêve chez Freud, peuvent subir ‘une refonte radicale (une inversion) de leur signification’”⁷⁶.

Estes dinamogramas ou “figuras de *pathos*” poderiam, num primeiro momento, ser identificados com a noção de arquétipo. O que os distingue é o facto de se tratar de imagens histórica e culturalmente constituídas. Na noção jungiana de arquétipo, as imagens não têm história, são núcleos filogeneticamente determinados e profundamente inconscientes no seu determinismo. Para Warburg, as imagens são como cristalizações sociais da memória, da vida no seu movimento, de inscrições traumáticas, são sintomas na sua emergência colectiva, são causa e efeito da experiência emotiva e sobrevivem como fantasmas ou espectros. As imagens são vistas como depósitos de energia, condensadores e reactivadores expressivos que cada época selecciona e polariza: em *ethos* e *pathos*, Apolo e Dioniso, razão e emoção, *logos* e mito. A sua recusa de uma história da arte esteticizante (formal, estilística e esterilizante) advém da sua vontade de fazer uma psicologia histórica da cultura aberta a várias disciplinas e uma “sismografia da alma” – uma avaliação da imagem como necessidade biológica que toma corpo entre a religião e a arte – e, finalmente, uma “ciência da cultura”. A isto se refere António Guerreiro, ao escrever que “a imagem, para Warburg, é uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e

⁷⁵ Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*. Traduzido do alemão por Sibylle Muller. Paris: Éditions Macula, 2011, pp. 104, 114 e 117, entre outras.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 103.

através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas. Ela está relacionada com uma inscrição emotiva de grande intensidade. Daí advém a sua ‘necessidade biológica’⁷⁷.

O seu *Atlas* pretendia ser uma História Europeia das imagens – realizou-o por constelações temáticas, seguindo métodos de montagem e colagem e incluindo diferentes tipos de imagem, não apenas de arte. O *Atlas* surge no interior da sua biblioteca organizada por problemas e assuntos em hipertexto e em constante reordenação. À porta, a palavra *Mnèmosuné* define a tonalidade dominante da sua procura de uma memória histórica.

Para poder ver “o movimento cíclico entre uma cosmologia da imagem e uma cosmologia do signo”⁷⁸, Warburg formula a distância crítica exacta e necessária face às forças do mito, mas também face à ameaça do excesso racionalista, na chamada “iconologia do intervalo”. Com ela, avalia a relação das imagens com o mito, a religião e a poesia, na sua dimensão antropológica, simultaneidade atemporal e oscilação entre um ponto de vista científico e outro magico-religioso. É, aliás, nesse intervalo que surge a arte. Na sua exaltação máxima, há gestos e imagens que ficam impressos como “engramas” da experiência. O termo está ligado à noção de acumulação de energia reactivável⁷⁹.

A memória é um órgão de transmissão de imagens que procuram organizar o caos do mundo, criar significação simbólica. Não há progresso histórico na sua expressão, há recorrência de focos de tensão reactivados e migração de imagens sempre carregadas de tempo e de um estatuto patrimonial hereditário: “ces engrammes de l’expérience passionnée s’y gravent avec une telle intensité qu’ils survivent dans la mémoire comme patrimoine héréditaire, et servent de modèle aux contours que crée la main de l’artiste lorsque, par son entremise, les valeurs les plus hautes du langage aspirent à prendre forme et à paraître au jour”⁸⁰. A permeabilidade do Renascimento ao paganismo antigo e à astrologia é disso um forte exemplo, assim como a recuperação da figura de Laocoonte por Lessing. A linguagem figurativa do gesto tem a qualidade mnemónica de levar o observador a reviver as realidades emotivas que lhe estão associadas: “fort d’une telle fonction mnémonique, le langage figuratif du geste, que le langage verbal – qui s’adresse également à l’oreille – vient souvent renforcer par le biais des inscriptions écrites, contraint, par la force indélébile de son empreinte expressive, celui qui contemple les œuvres architecturales (...) à revivre

⁷⁷ António Guerreiro, “Aby Warburg – Imagem, memória e cultura”, seminário realizado na Porta 33, Funchal, em Agosto de 2012; consultado em http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html

⁷⁸ Aby Warburg, *L’Atlas Mnèmosyne*. Traduzido do alemão por Sacha Zilberfarb. Paris: L’Écarquillé/INHA, 2012, p. 54.

⁷⁹ Na Introdução ao *Atlas Mnèmosyne*, Roland Recht refere uma tese de Johann Georg Sulzer sobre a energia nas Belas-Artes, aquela que se manifesta na surpresa, na emoção estética e nos efeitos da arte na alma, nos sentimentos morais e passionais. Leibnizianos, tanto Sulzer como Warburg pensam que há uma energia que determina tanto o trabalho criador como a recepção do espectador. Cf. “L’Atlas Mnèmosyne d’Aby Warburg”, em *L’Atlas Mnèmosyne*, traduzido do alemão por Sacha Zilberfarb. Paris: L’Écarquillé/INHA et Collège de France, 2012, p. 41.

⁸⁰ Warburg, “Introduction à l’Atlas Mnèmosyne”, *L’Atlas Mnèmosyne*, traduzido do alemão por Sacha Zilberfarb. Paris: L’Écarquillé/INHA et Collège de France, 2012, p. 55.

malgré lui ces émotions humaines dans toute l’amplitude de leur polarité tragique, de la soumission passive jusqu’à l’élan victorieux”⁸¹.

Para Warburg, o pensamento mítico é um estado preliminar da nossa explicação genética e científica do mundo⁸². As imagens são culturalmente determinadas, e esse ponto de vista separa, como vimos, a noção de “pathosformel” da noção jungiana de arquétipo⁸³. Mas, no essencial não é para nós evidente que se distingam claramente – Warburg e Jung têm uma preocupação comum, apenas situada a níveis diferentes da abordagem das formações imagéticas e investigada a partir de pontos de vista realmente distintos.

No seu ensaio sobre o *Atlas Mnemosyne*, Roland Recht fala da imagem como um campo de forças, para Warburg⁸⁴. No artigo sobre Warburg que já referimos, António Guerreiro explica a definição mitopoiética da produção de imagens, escrevendo que “ no diálogo entre a imagem e o mito, há algo que transborda para a acção: a imagem é dotada de uma capacidade não apenas de representar, mas de suscitar estados de alma. E aquilo que é visado na relação entre a imagem e o mito não é puramente linguístico, nem puramente visual, nem uma síntese destas duas dimensões. Giorgio Agamben mostrou que a concepção warburgiana da imagem como ‘pathosformel’ é um híbrido de ‘matéria e de forma, de criação e de *performance*, de singularidade inaugural e de repetição’”⁸⁵.

Percebemos, então, que estas definições nos levam ao encontro da capacidade mobilizadora do símbolo, do mito e do arquétipo globalmente considerados.

*

*L’esprit doit se faire une sorte de violence pour échapper à la tentation persistante des mythes.*⁸⁶

“Thot, le Grand et Grand, le plus ancien, le maître de la cité d’Hermopolis la Grande, le grand dieu de Dendérah, le dieu souverain, créateur du Bien, cœur de Rê, langue d’Atoum, gorge du dieu dont le nom est caché, seigneur du Temps, roi des Ans, Scribe des annales de l’Énéade, Révélation du dieu de la lumière, Rê, lui qui existe depuis le commencement. Thot, lui qui détient la vérité. Tout ce qui jaillit de son cœur possède aussitôt existence. Ses

⁸¹ *Ibidem*, p. 58.

⁸² Warburg afirma-o em *Le Rituel du Serpent*, traduzido do alemão por Sibylle Muller. Paris: Éditions Macula, 2011, p. 79.

⁸³ Esta será largamente desenvolvida nos capítulos 4 e 5 da Parte I.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁵ António Guerreiro, *Ibidem*, p. 7.

⁸⁶ Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris: Flammarion, 1984, p. 251.

paroles appartiennent à l'éternité"⁸⁷ – assim é descrito o deus que nos vai interessar. A referência ao deus Thot e à constelação mítica que o envolve ou lhe está associada coloca-nos do lado do aparecimento da escrita e volta a mergulhar-nos no mito. Por outro lado, deixará introduzida a questão da continuidade entre a vida e a morte que o Antigo Egipto proclamava e celebrava com serena e empenhada sabedoria.

O mito hermopolitano da Ogdoada está na origem de todos os mitos egípcios, precedendo os de Heliópolis, de Mênfis e de Tebas. Thot extrai do oceano de energia quatro pares de deuses, que correspondem a oito poderes elementares e permite a sua expressão. Thot é também um passador entre o Este e o Oeste, entre as margens do Nilo. “Traverser, c'est établir une médiation, une relation, entre l'éternel et le manifeste.”⁸⁸

Pela escrita, Thot permite a passagem do não-manifestado concebido por RÊ ao manifestado. Ele é “aquele que faz falar o traço” ou que deu palavra e escrita. Por vezes chamado Thot – Hermes, é defensor de Osíris e de Hórus e das barcas do dia e da noite no seu percurso, vigilância que partilha com Heka (magia): defende-a dos inimigos, como Apópis, e opõe-se a tudo o que é para reconduzir o Universo a um estado anterior ao da criação. O seu combate principal é contra os inimigos de Osíris e a sua função assegurar o renascimento diário do Sol. Identificado com a lua, é também inventor do calendário, ordenador do tempo e dispensador de vida eterna. Conhece os segredos e fixa a sua expressão, é juiz, legislador, fiel da balança, mensageiro, apaziguador e conhece o homem pela sua palavra. Thot escreve os arquétipos⁸⁹.

A versão feminina de Thot é Seshat, ligada ao ciclo anual dos meses lunares e à criação no tempo ordenado por Thot. Redactora de hieróglifos, guardiã dos hieróglifos que Thot inventa, ajuda-o a registar na árvore da vida os nomes dos Reis e a sua essência imortal. Juntos, presidem aos rituais de fundação dos templos e, sobretudo, da Casa dos Livros, onde ficam os escritos divinos. Thot é, simbolicamente, o autor directo ou indirecto de qualquer livro conservado numa biblioteca do templo. Pode ele próprio gravar uma inscrição. É também mestre da magia, da medicina, da matemática e da protecção das forças vitais e impede a apropriação ilegítima desse conhecimento. Tem uma relação forte com Hator (entre os chifres, crescente lunar, aparece o disco solar) e com as deusas de que é metamorfose: Sekhmet e Bastet.

⁸⁷ Jack Lindsay *apud* Didier Michaud, *Le Livre de Thot*, Paris: Maison de Vie Éditeur, 2006, p. 170. Texto numa inscrição em Dendérah.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁸⁹ Champollion distingue um primeiro Thot, identificado com Hermes Trimegisto (aquele que escreveu quarenta e dois livros em língua e escrita sagradas), um segundo, posterior ao cataclismo, conselheiro de Ísis e Osíris, que ensinou aos homens uma língua articulada, diferente da dos deuses e impôs nomes a todos os objectos. Este segundo Thot deu, a cada indivíduo, forma de comunicar pensamento, de entender o dos outros e de fixá-lo na escrita. Organizou o Estado social, as cerimónias do culto, deu a conhecer a ciência dos números, a astronomia, a geometria, o uso dos pesos e das medidas, a música, as descobertas científicas, a ginástica e as artes; e um terceiro Thot, histórico, aquele que oficia os rituais da ressurreição e a constituição do corpo de eternidade durante a mumificação.

Maat (A Justiça) e Thot estão lado a lado na “pesagem da alma” após a morte, também chamada “Psicostasia”. Thot deu fronteiras aos homens, diferenciou as línguas e revelou-lhes a língua sagrada. Intercede entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, conseguindo viajar entre os dois.

Dois animais representam Thot: o íbis e o babuíno cinocéfalos. Os animais indiciam, na escrita egípcia, uma qualidade abstracta, e cada um sinaliza transformações, manifestações e facetas diferentes⁹⁰.

Ré reina no céu e delega em Thot, o seu vizir, os cuidados com a Terra (medir, sacralizar). Um está no tempo cíclico e eterno, o outro no tempo linear. A passagem de um ao outro é o propósito dos ritos funerários para os mortos e dos rituais de iniciação para os vivos. Thot oferece a Hórus a terra negra do Baixo Egípto, e a Seth a terra vermelha do deserto do Alto Egípto. A sua luta não é entre o bem e o mal, mas entre uma força de crescimento e outra de destruição, tão necessárias uma à outra como a vida é necessária à morte e vice-versa. Se Seth ganhar, será a destruição, se Hórus ganhar, faltará o poder; opondo-se, criam uma proporção de harmonia.

Hu, o verbo criador que testemunha a palavra de Atum surge intimamente associado a Thot. Designa a capacidade de formulação do poder de criação que, associado a *Sia* (a intuição), lhe dá uma direcção e uma orientação. A formulação hieroglífica de Hu traduz-se por “laço que conduz à existência”, ou “que faz nascer”. A frase do Evangelho de S. João, “No princípio era o Verbo” é uma herança directa de Hermópolis. O Verbo, Hu, está ligado ao alimento, à ingestão de matéria que se transforma em energia; lembra aos homens a importância de escolher as energias que os alimentam⁹¹.

“La voix créatrice de Thot devint sous l’influence de la pensée héliénistique la Sagesse créatrice de Dieu, Sophia, laquelle devint le Logos, le Verbe ou la Raison de Philon, des néoplatoniciens et enfin des chrétiens (...) Celui qui participe à la formulation du Verbe doit être détaché et avoir la lucidité et l’humilité de voir que ce n’est pas lui qui formule mais la puissance créatrice qui l’utilise pour prendre forme et nourrir ce qui dans l’être est en contact avec elle, le cœur immatériel”⁹². A boca e a mão apenas formulam. A palavra

⁹⁰ Neste caso, o íbis-branco e o íbis-preto têm características, funções na natureza, hábitos de libação, higiene e purificação, posturas, medidas, formas (o triângulo equilátero das patas com o bico, a forma de coração que toma a dormir) que são associadas a Thot. O morto voa sob a forma de um íbis. Os babuínos com cabeça de cão eram chamados cinocéfalos e há quem diga que alguns escreviam. Muito influenciados pela lua, têm uma vida social organizada e não conflituosa. São majestosos e graves, vivem em casal e em família e em hierarquias articuladas. Hermópolis foi a cidade do íbis e do babuíno: este guardava o limiar da cidade, como as portas do além, quando as almas se apresentavam. O babuíno acompanha Thot na pesagem do coração na Psicostasia, umas vezes como testemunho, outras vezes segurando a balança. Na barca solar, os babuínos assumem a pesada tarefa de segurar a barra cujo nome é “rectidão”. Thot conta e mede o tempo, pelo que o hieróglifo para babuíno pode ser uma clepsidra.

⁹¹ Na Língua Sagrada, são as consoantes que são portadoras de força; as vogais são a carne que confere às palavras uma forma passageira, em função do lugar e da época. As consoantes são a armadura, o esqueleto que permite a criação. Hou é também a magia dos números, manifestado na sua forma. O símbolo é uma ponte que permite à palavra tocar o mistério da Vida.

⁹² Didier Michaud, *Le Livre de Thot*, pp. 169-170.

deve ser energia e matéria. O Verbo alimenta e deve ser alimentado, independentemente daquele que o emitiu. A palavra dada inscreve-se na eternidade, liga o céu e a terra. Perder o sentido do Verbo equivale a perder o seu sangue e a sua substância.

Sia, outra importante aliada de Thot, é o conhecimento intuitivo, a inteligência do coração e de síntese: conhecer é ver o que está antes do visível, intuir o que deve ser. *Sia* é o conhecimento que aparece espontaneamente no espírito e que se sabe instantaneamente que é correcto. Difere de outra forma de conhecimento – Rekh – que se baseia na aprendizagem de uma técnica, por exemplo a da escrita. Mas Thot pode ligar as duas formas de conhecimento. Segundo uma lenda contada por Platão e cujo fundo poderia ser inspirado no Egipto, a prática assídua de Rekh conduz a um abandono progressivo de *Sia* e, finalmente, à ruptura do pensamento criativo⁹³.

Ais é o cérebro (físico e mental), *Sia* inverte-o em espelho. A intuição é uma dinâmica de elevação que permite à matéria espiritualizar-se e ao espírito materializar-se. É uma comunicação directa entre a aparência tangível e a natureza secreta e íntima das coisas. *Sia* é um poder causal. Hu está na boca do homem cósmico, *Sia* está no corpo e no coração. Porém o *IB* (o coração inteligente) não é o *haty* (o coração víscera). *Sia* vive no coração *IB* que vive graças a Maat. O que é percebido pela intuição deve ser formulado pelo Verbo. “É a relação do coração com a realidade que faz da língua sagrada uma língua cuja percepção não é mental mas uma colocação em ressonância de todo o ser. Com ela, os signos tornam-se legíveis com o coração”⁹⁴.

Para Didier Michaud, os mitos contam a criação do mundo, mas essa criação é permanente e é preciso dar a cada momento uma formulação adequada, integrando a totalidade dos elementos de consciência vividos nesse momento. Daí a extrema flexibilidade do pensamento mítico. Essa condição altera-se com a escrita. O mito fixa-se e cristaliza. Conta as origens no seu suposto começo e não como elas acontecem em cada momento. E pode tornar-se um dogma.

Neste Egipto, escrever não é apenas desenhar palavras sobre um suporte, é também elaborar uma linguagem pictórica, arquitectónica ou outra. Os fenómenos naturais são, eles próprios, escrita, a partir do momento em que se vê neles signos portadores de um sentido que se pode decifrar. Agir também é escrever. Como explica o autor deste livro, a escrita no Egipto nunca fixou os mitos. Fixou apenas formulações. É como uma tradição oral passada a escrito, que não pretende descrever, mas construir. Mesmo assim, diremos nós, nessa construção, que não é sequer intenção de tradução, o mito oral sofre uma traição de peso. É sobre esse acontecimento, dito no mito fundador da escrita mais conhecido, o mito de Thot, que nos devemos agora demorar um pouco.

⁹³ *Ibidem*, p. 181.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 192.

*

No *Livro de Henoch*, um dos livros apócrifos do Antigo Testamento⁹⁵, é feita uma enumeração da lista de anjos caídos e de culpados dos males que se abateram sobre a terra: “Tenemue (...) desvendou todos os segredos da falsa sabedoria. Ensinou-lhes a escrita e mostrou-lhes o uso da tinta e do papel. (...) Porque os homens não foram criados para consignar a sua crença no papel, por meio da tinta”.

Esta questão antiga é uma das principais no diálogo de Sócrates com Fedro. Sócrates fala dos antigos que criaram as palavras e que não pensaram que o delírio (a adivinhação, a poesia) fosse uma desonra, mas antes um dom magnífico concedido pelas Musas, por Apolo, Dioniso, Afrodite, Eros⁹⁶. Explica também a evidência da imortalidade da alma: “sendo assim, é então princípio do movimento o Ser que se move por si mesmo. E a esse não lhe é dado perecer nem nascer (...)”⁹⁷. A essência da alma é o movimento. A contemplação das essências, do “Ser” de todas as coisas pelo ser antes de encarnar, permitiu conhecer a justiça em si, a beleza em si, a ciência em si⁹⁸. Os seres procuram essa planície da verdade, mas alguns não conseguem subir tão alto: o esquecimento e os vícios fazem perder as asas e dá-se a queda na Terra. Há, porém, diferentes graus na memória do que se (entre)viu e na capacidade de tirar partido das reminiscências⁹⁹.

A certa altura, Sócrates inicia um exame do que faz com que se fale ou escreva bem ou mal¹⁰⁰. A retórica e a oratória não têm a ver com verdade, mas sim com verosimilhança e persuasão (por exemplo, nos tribunais). É uma arte das parecenças que afasta o outro da verdade. A arte do discurso é ridícula, para Sócrates, que sublinha o seu amor pela dialéctica e pela regra da justa medida nos discursos¹⁰¹. Por outro lado, para conhecer a natureza do Universo, é preciso conhecer a da alma. Descrevê-la, devia ser a primeira tarefa da oratória. Também para escrever bem é preciso conhecer os tipos de alma existentes e as formas de as tocar e persuadir¹⁰². É então que se debruça sobre os inconvenientes de escrever¹⁰³.

Sócrates conta que Teut¹⁰⁴ terá dito ao rei egípcio Tamuz que a escrita traria grandes benefícios ao povo, por acrescentar a sua ciência e memória, ao que o rei terá respondido que a escrita produziria esquecimento nas almas, fazendo-as negligenciar a memória; que as pessoas procurariam suscitar lembranças a partir do exterior, dos caracteres escritos e não a

⁹⁵ *O Livro de Henoch. Outros apócrifos do Antigo Testamento e um apêndice de H. P. Blavatsky*, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa: Nova Vega, 2011.

⁹⁶ Platão, *Fedro*, tradução de José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Edições 70, 2009, 244b-245b e 264e-265c.

⁹⁷ *Ibidem*, 245b-246a.

⁹⁸ *Ibidem*, 247a-247e.

⁹⁹ *Ibidem*, 247e-249d.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 260a.

¹⁰¹ *Ibidem*, 266a-266d.

¹⁰² *Ibidem*, 272a.

¹⁰³ *Ibidem*, 274d-275c.

¹⁰⁴ As duas grafias são utilizadas: Thot e Teut.

partir do interior, do fundo de si mesmas; que teriam a presunção de saber e não o conhecimento. Quando tivessem lido muito, julgar-se-iam sábias e seriam quase sempre ignorantes de contacto incómodo, porque iriam julgar-se o que não são¹⁰⁵.

Para o rei, a escrita e a pintura não respondem ao que se lhes pergunta, não são seres vivos, não refutam o que se diz sobre eles. São fixados de forma rígida. O discurso tem de ser animado como um ser vivo¹⁰⁶. A dialéctica (oral) permite semear nas almas a capacidade de se defenderem e criarem um discurso que tem em si a semente que vai fazer nascer noutras almas outros discursos, de forma infinita e renovada. O discurso é necessariamente vivo. A escrita é apenas uma imagem dele¹⁰⁷. Pode escrever-se para lembrar ideias na velhice. Mais profícuo será, no entanto, semear, com as regras da dialéctica, os discursos que tornam os outros capazes de se defenderem. É o valor do que é escrito que assegura a sua solidez. O sábio procura a verdade e não a escrita só por si¹⁰⁸. E Sócrates termina reiterando o seu amor pela sabedoria.

Num artigo escrito em 1968, Derrida tece considerações acerca deste diálogo socrático e acerca do conceito grego de “*pharmakon*”¹⁰⁹. A questão de fundo é a incompatibilidade da escrita e da verdade afirmada em Platão: aquele que escreve os discursos passará por sofista, teme o julgamento da posteridade, fabrica uma não-presença, uma não-verdade.

Mas, para Derrida, vale a pena interrogar-se sobre o que é escrever bem. Antes da apresentação declarada da escrita como um *pharmakon* (termo que designa tanto o remédio como a droga ou o veneno e o que desvia do caminho verdadeiro), no centro do mito de Teut, as *biblia* e as *pharmaca* são associadas já a algo de duvidoso. Não por acaso, *Farmaceia* é evocada no início de *Fedro*, numa história em que a deusa conduz alguém à morte¹¹⁰. Uma mesma suspeição envolve o livro, as drogas, a escrita e a eficácia oculta, casual, ambígua, da magia que não obedece às leis da necessidade. “Le livre, le savoir mort et rigide enfermé dans les *biblia*, les histoires accumulées, les nomenclatures, les recettes et les formules apprises par cœur, tout cela est aussi étranger au savoir vivant et à la dialectique que le *pharmakon* est étranger à la science médicale. Et que le mythe au savoir”¹¹¹.

Esta última oposição é problemática para Platão, porque a verdade da escrita como *pharmakon* é dita por um mito, o de Teut. A inquietação moral de Platão ligada à escrita é uma inquietação com o que possa opor-se aos processos da verdade (da adequação a uma essência) da dialéctica e da memória. O parentesco da escrita e do mito, ambos distintos do *logos* e da dialéctica, torna-se mais preciso para Derrida: a verdade da escrita, que é ser uma

¹⁰⁵ *Ibidem*, 274d-275c.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 276a.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 276a-277b.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 278d-279a.

¹⁰⁹ Jacques Derrida, “La Pharmacie de Platon”. Primeira versão publicada em *Tel Quel*, n.º 32 e 33, 1968. Presente edição em *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1993.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 84, 86-87 e 89.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 90.

não-verdade, não pode ser descoberta em nós mesmos ou ser objecto de uma ciência. É uma história repetida, recitada. A escrita, tal como as histórias do mito, opõe-se ao saber que é encontrado pelo sujeito em si mesmo e por si mesmo; afastam-no da origem¹¹².

Esta oposição é problemática, como diz Derrida e como teremos nós de sublinhar. A dimensão mítica está entre aquelas em que o sujeito nos parece poder obviar ao esquecimento de si e haverá na nossa reflexão vários momentos de argumentação nesse sentido. Mas o mito grego está muito marcado pela decadência que o “humaniza”, e é natural, nesse sentido, que Platão lhe oponha a dialéctica e a maiêutica. O *logos* assim exercitado não anula, porém, o pressuposto de um conjunto de narrativas sobre as origens e a existência que são, na sua essência, de natureza mítica.

Thot, em *Fedro*, é um deus secundário apesar de engendrar pelo Verbo. É o executante, pela língua, do projecto criativo de Hórus. O rei (Tamuz) não recebe “o remédio”, a oferenda da escrita. A palavra está identificada com o *logos* (masculino). O sujeito que fala é pai da sua palavra. A escrita é ausência de pai, um *logos* sem pai. Derrida diria, noutro texto, “sem fonte”¹¹³. Só o discurso vivo tem um pai¹¹⁴.

Traduzido por remédio, o *pharmakon* esconde o seu outro pólo: a magia, a força oculta que Sócrates tem em conta, mas de cujos praticantes desconfia. Thot terá feito passar um veneno por um remédio. O *pharmakon* nunca é só benéfico, reúne o bom e o mau; é prejudicial por ser artificial. Isso fica bem explicado no *Timeu*: a doença é um processo natural, o *pharmakon* interrompe-o, e isso é nocivo, desloca ou irrita o mal. O corpo deve obedecer apenas aos seus movimentos endógenos. A doença normal defende-se; a saúde vem do interior; o *pharmakon* vem do exterior, por isso é nefasto. A escrita é um remédio exterior. A instrução que proporciona é só aparência de conhecimento e opiniões, não a verdade¹¹⁵. A escrita é da ordem do simulacro; Sócrates está contra ela, como contra os sofistas (os que imitam os que sabem); a escrita traz o adormecimento da memória, que é engolida pelo Letes, o esquecimento e a ignorância; provoca hipomnésia e não memória viva nem verdade. Mimetiza-a. Quando a memória é colocada no exterior, corresponde a um mal na relação da pessoa consigo mesma.

Platão sonha com uma memória sem signo, sem representação escrita. A memória infinita equivale à infinidade de uma presença a si (“une présence à soi”). O signo duplica o som que já duplica a essência. A escrita é da ordem do sintoma, pode hipnotizar a memória por dentro. Na escrita, os significantes são sem alma. A diferença entre filosofia e sofística é a mesma que entre significado e significante¹¹⁶. É verdade que a escrita permite visitar as

¹¹² *Ibidem*, pp. 92 e 94.

¹¹³ Derrida, “Qual. Quelle. As fontes de Valéry”. Conferência pronunciada a 6 de Novembro de 1971 na Universidade de Johns Hopkins, por ocasião do 100.º aniversário do nascimento de Valéry. Em *Margens da Filosofia*, tradução de Joaquim Torres Costa e António Manuel Magalhães, Porto: Rés Editora, Lda., n.d.

¹¹⁴ Derrida, “La Pharmacie de Platon”, pp. 94-96, 107 e 111.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 120-121, 123-125 e 127-128.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 135-138.

leis, o que é uma vantagem, mas a palavra falada penetra na alma do outro; a escrita, não. O *logos* é um fármaco mais eficaz – tem um poder mágico. Há uma magia da voz. Também pode considerar-se que a palavra socrática é, por vezes, veneno. O *pharmakon* socrático é dúbio: acorda ou anestesia¹¹⁷.

A farmácia de Platão corresponde a um exorcismo contra o medo; a dialéctica serve o autoconhecimento. É um antídoto. A anamnese, a repetição do *eidos*, é o conhecimento de si. A dialéctica é um *pharmakon* invertido, uma tessitura. “L’*eidos*, la vérité, la loi ou l’*epistémè*, la dialectique, la philosophie, tels sont les autres noms du *pharmakon* qu’il faut opposer au *pharmakon* des sophistes et à la crainte envoûtante de la mort”¹¹⁸. O conhecimento é um remédio. A cura é sempre do todo, da alma. A sabedoria dá saúde ao corpo e à alma. O *pharmakon* não tem essência estável, não é uma substância. Por exemplo, o *pharmakon*/veneno que vai matar Sócrates torna-se libertador pelo efeito do *logos*.

Derrida chama a atenção para os vários cruzamentos que acontecem dentro da palavra *pharmakon* e para o que escapa infinitamente dentro dela (alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, palavra oral/palavra escrita). Esse *pharmakon* vem do exterior parasitar o ser e a voz; instala uma letra parasita. O exterior tem de voltar ao exterior. É importante lembrar que os *pharmakoi* eram gregos desprezados pela comunidade e ritualmente mortos: Atenas expulsava o mal expulsando, todos os anos, dois homens da cidade e condenando-os, segundo o princípio do bode expiatório.

A palavra do rei na lenda de Thot está ligada à utilização que Sócrates faz da palavra, na passagem do *muthos* ao *logos*. *Aletheia* do *eidos* vs. grafema, anamnese vs. hipomnese. Está em causa a diferença entre repetição da verdade e repetição mortífera, ligada ao esquecimento, sem alma, sem o ser da memória viva, tautológica¹¹⁹. A escrita e a pintura não repetem o que é a vida. São técnicas da mimese. De notar que a escrita predominante na Grécia Antiga era fonética: signos da voz. O silêncio da pintura é normal, para Sócrates, não o da escrita. Esta afasta-se muito da verdade e... do rei. O signo escrito é um afastamento em quarto grau. A pintura cria fantasmas, simulacros. A escrita nem isso!¹²⁰ As cores da pintura imitam, também são *pharmaka*. Escrita e pintura disfarçam a morte com a aparência da vida, têm a ver com a festa e com o jogo.

Em *A República*, há várias afirmações contra a mimese. O sujeito deve ter consigo o antídoto do verdadeiro conhecimento; o poder farmacêutico do saber ontológico, a *episteme* e a justa medida. E, se a voz nomeia, sem analogia com o que nomeia, há que procurar sons que imitem o que designam¹²¹.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 140, 142-143 e 147-148.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 154.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 157-158, 163 e 166-169.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 171-173.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 174-175.

Derrida recorda-nos que Platão escreve a partir da morte de Sócrates, procurando uma outra escrita, mais viva, ou uma salvação da escrita. A filosofia é apanhada entre duas escritas. No texto de *Fedro*, no final vemos-lo preferir uma escrita a outra. Aquele que tem a *episteme*, a verdade na alma, o saber do justo, do belo e do bom, pode fazer uma escrita verdadeira e perene. A escrita lúdica e hipomnésica é, apesar de tudo, um jogo melhor que os outros – na velhice, permitirá revisitar os belos discursos e imaginá-los. O jogo pode ser bom e divertido e servir a verdade, a ontologia. Há jogos que visam coisas sérias¹²².

Como pode Platão escrever tanto e estar tanto contra a escrita? A escrita de Platão, diz-nos Derrida, é como um jogo; é logocêntrica, mas também anagramática. Nesta farmácia, é difícil distinguir o remédio do veneno. Platão pensa filosofia por escrito, entre dois tipos de repetição, a da verdade (e dos *eide*) e a do esquecimento mortífero.

O mito do nascimento da escrita traz consigo a expressão de uma coexistência contraditória, como Derrida nos leva a perceber. Os primeiros alfabetos gravados na pedra estão já, parece-nos, provavelmente maculados por uma traição à memória e à verdade. A verdade (o referente do signo), invisível para os olhos, é indevidamente trazida para o mundo visível e, nessa passagem algo se perde. A escrita vai servir progressivamente outro saber, vindo do exterior, e subalternizar a memória, incluindo a memória de si. Em última instância, a escrita favoreceu o esquecimento de si, da essência de si (embora não seja esta a formulação nos seus textos), único saber que realmente importou a Platão.

Um momento de um texto de J.-P. Vernant é particularmente expressivo, para Derrida, dessa passagem do invisível ao visível: entre o VII e o IV séculos a.C., há uma mutação: “l’idole divine se fait image. On passe de la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence. Le symbole figuré à travers lequel un être de l’au-delà, en lui-même invisible, est actualisé, présentifié dans ce monde-ci, s’est transformé en un faux-semblant, une image, produit d’une imitation experte, qui, par son caractère d’artifice technique et de procédure illusionniste, rentre désormais dans la catégorie du fictif. Le religieux a débouché sur l’art”¹²³. O surgimento da figuração simbólica e, por extensão, da arte fica marcado pelo enfraquecimento da religião, tal como o surgimento da escrita fora marcado pelo empobrecimento daquilo que os símbolos alfabéticos pretendiam referir.

Os mitos da memória e da escrita estão intimamente ligados aos da passagem para a vida e da vida para outra forma de vida após a morte (e, por analogia, às passagens entre sono e vigília). Colocam a questão da (des)continuidade do ser e da apreensão que tem de si próprio (da consciência). Estão ligados ao surgimento da arte, por estarem ligados à questão da imagem. É, por isso, sob a égide destes dois mitos fundamentais que colocamos a reflexão aqui empreendida sobre o desconhecimento e o esquecimento de si e sobre a reconstrução eventual de um sujeito mnésico.

¹²² *Ibidem*, pp. 187 e 195-197.

¹²³ Vernant, *Entre Mythe et politique*, *Ibidem*, vol. II, p. 1786.

*

A passagem da oralidade à escrita no Crescente Fértil e a vida do mito nessa passagem são explicadas, de forma sucinta, por Jean Bottéro, num artigo do seu mais importante livro¹²⁴.

Na Suméria, a escrita nasce da reprodução das coisas deste mundo, por *croquis* mais ou menos esquematizados das figuras que surgem, antes do IV milénio, em diversas produções de artes plásticas: cerâmica, gravura de selos. Mas a escrita propriamente dita só aparece no momento em que, através desses pictogramas, se quis reproduzir, não apenas objectos e cenas escolhidas pelos artistas para sugerir os estados de alma e os fantasmas, mas também a totalidade do que, tirado da realidade, passa pelo pensamento. Isso era demasiado rico e extenso para encontrar pictogramas equivalentes. Não é impossível; os chineses seguiram esse procedimento. Na Mesopotâmia a opção foi, porém, associar imagens e reduzir o seu número. Os ideogramas são o resultado desse esforço – de uma codificação semântica mais esquemática e cruzada¹²⁵.

O passo seguinte a associar ideogramas a coisas é associá-los a palavras, por acrofonia ou não, e reduzir os sinais a uma centena de fonemas fundamentais pronunciáveis, silábicos, na língua falada. É isso a *escrita*, no sentido formal e pleno do termo. Ideogramas e fonemas vão coexistir. O contexto ajuda a definir o sentido.

A elaboração do mito por escrito fica entregue a uma enorme imaginação popular e a modificações trazidas pelos sacerdotes. Os mais letrados foram, ao mesmo tempo, testemunhas e filtro da mitologia. Os mitos escritos nas tabuletas de argila deverão ter ficado muito próximos da tradição oral. O discurso oral está ligado às circunstâncias, é adaptado aos auditores e desenvolvido em função de ambos. Nas obras mitológicas compostas para a edição escrita subsistem vários traços de oralidade: fórmulas repetitivas que introduzem o discurso directo; reiteração de episódios inteiros, epítetos estereotipados que acompanham sempre o nome das personagens importantes. Formalizados por escrito, os mitos podiam durar e ser transmitidos. Uma vez fixada, a versão escrita escapa ao seu autor para ser apropriada por quem quer que a leia. Pode inspirar, ser retomada, mudada ou só recopiada. Houve “edições revistas e corrigidas” e, mesmo, versões diferentes. A propriedade literária não existia, os escritos eram anónimos, supostamente compostos pelos deuses ou transmitidos ao autor por revelação divina¹²⁶.

Os motivos mitológicos eram tomados mais por fontes e tramas de pensamento, ou temas de reflexão e variações discursivas, do que como enunciados definitivos, imutáveis e constrangedores. Escaparam de tal modo aos autores que se tornaram objectos em si, auto-suficientes; na tradição oral, estavam sempre ligados à pessoa que os produzia e às

¹²⁴ Jean Bottéro, “Une Civilisation de l’écrit”, *Lorsque les Dieux faisaient l’homme. Mythologie mésopotamienne*, [1989], Paris: Gallimard, 1993.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 44.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 48-53.

circunstâncias. O discurso oral fornece temas e ideias; a escrita, material literário. Foi a escrita que criou na Mesopotâmia não os mitos mas a mitologia, como conjunto literário, como disciplina do espírito. O ponto de vista dos helenistas desloca para a Antiga Grécia do séc. VI a.C., muitos séculos mais tarde, o cenário dessa mesma realidade.

Nos anos 80, Marcel Detienne¹²⁷ interroga o vasto campo da mitologia a partir da distância crítica em relação à antropologia estruturalista que o seu tempo já tornava possível. Ao rever os caminhos que o estudo do mito trilhou a partir do século XVIII e, em particular, a preocupação hermenêutica reconhecível nos autores românticos do século XIX, revisita as correntes linguísticas e semióticas que consideraram o mito uma linguagem, talvez a primeira da infância da Humanidade, a etnologia e a mitologia comparada, Lévi-Strauss, Dumézil e a sua indistinção entre mito, conto e lenda, vários outros autores de uma ciência chamada “mitologia” e, sobretudo, a tensão trazida pelo aparecimento da escrita à memória oral das narrativas míticas antigas e tradicionais.

A mitologia é um conjunto de narrativas e também um discurso sobre os mitos. Alguns dos que, nos séculos XVIII e XIX, o desenvolvem procuraram ir contra a natureza decadente, absurda e perversa daquelas histórias, só possíveis em povos bárbaros desprovidos do exercício da razão, e opõem o mito à História e à religião, a imaginação oral à Lei ditada pelos Livros fundadores. “La Conception d’un grand Dieu unique où réside l’essence de la religion est fondamentalement ‘amythique’”, escreve Detienne; ou “une civilisation de la mémoire devient totalement amnésique sous l’effet du poison le plus violent: l’Écriture d’une religion sûre de la vérité enfermée dans un livre”¹²⁸.

Identificado também com um estado selvagem do pensamento, o mito é reconhecido como forma rudimentar de curiosidade científica. A antropologia cria uma fronteira entre o selvagem e o civilizado, e, por vezes, uma moral a distinguir o primeiro e o segundo. “Une culture de la parole, livrée assurément à l’interprétation des lettrés, mais dont nul ne voudrait douter qu’elle a plus à faire avec l’oreille et la mémoire qu’avec la lettre et l’écriture”. Para os mitólogos do século XIX, “o país dos mitos, se existir, está situado algures nos confins do mundo da memória e do esquecimento”¹²⁹.

A fixação escrita do mito subtraiu-o à variação, ao ritmo e à memória orais. Homero terá ficado no limite entre a plenitude mitológica e a época do rigor científico inaugurado por Heródoto, o fundador da História. Homero domina a arte de escrever e de compor, adjuntando incontestáveis do impulso racionalista. A História procura a coerência, arredando tudo o que confina com a loucura. Paralelamente, a colonização de outros continentes pela Europa foi feita com a pressão de uma civilização mercantil, de uma

¹²⁷ Marcel Detienne, *L’Invention de la mythologie*, Paris: Gallimard, 2005.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 42 e 62.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 49. A versão portuguesa de excertos (com tradução nossa) é preferida quando favorece a fluência das frases que integram.

religião do livro e de um poder político assentes na escrita impressa, contra as antigas culturas orais¹³⁰.

Para o autor e alguns outros críticos, na Grécia Antiga, o poder não esteve associado à escrita: não instituiu uma educação escolar. Ler e escrever eram actos privados; na cidade, o orador improvisa e fala de memória; um livro, ouve-se ler mais do que se lê, olhando. Só quando a história, a filosofia e a medicina surgem como novos saberes intelectuais, a escrita se torna importante, em meios muito restritos. A principal transmissão da memória e da tradição é oral; memória da qual Detienne afirma, com Leroi-Gourhan, que é “biologicamente indispensável à espécie humana” e que “desempenha o mesmo papel que o condicionamento genético nas sociedades de insectos”¹³¹.

Para Detienne, ao deixar aos linguistas o estudo da linguagem, Marcel Mauss desviava-se desse património oral e, por essa via, do mito, ao qual tinha reconhecido tanta importância. Uma ideia interessante deve ser sublinhada na sua referência a “uma organização homeostática da memória iletrada” face às inevitáveis alterações trazidas pela transmissão oral a uma história¹³².

As reinterpretações e variações incessantes são um dado adquirido face ao qual é preciso formular a desistência de procurar a narrativa original. Só nas sociedades da escrita e da alfabetização é possível encontrar a memorização “de cor” e a repetição exacta. A voz, a interpretação e a ressonância de um orador sobre o seu auditor moldam, a cada momento, a transmissão e a memória de uma narrativa que, por outro lado, só se torna mito quando adquire uma escala colectiva.

O mito pôde ser visto como um género literário próximo dos contos, lendas, cosmogonias, epopeias e provérbios. Os primeiros filósofos da época helenista foram os primeiros a mostrar-se chocados com as narrativas mitológicas e a afastá-las sob os auspícios da maturidade intelectual, da civilidade e da moralidade religiosa. “As pessoas do mito” são designadas pejorativamente. Mas mito e *logos* pretendem-se associados em autores como Xenófanes, Empédocles, Ésquilo, Píndaro ou Heródoto. É Tucídides quem marca uma ruptura radical, realizando uma História propícia à acção política e afastada de toda a ilusão mítica das vozes encantatórias de poetas e logógrafos e das velhas histórias saídas das trevas. Para ele, a verdade histórica útil é uma verdade escrita, oferecida à vista e não ao ouvido, o mais frágil dos sentidos. A memória é fraca, e a palavra dita fica exposta ao prazer da escuta, da melodia retórica. Xenófanes faz a mesma denúncia da memória antiga. Homero, no século VI, está a meio caminho entre a aura colectiva da oralidade e a alfabetização restrita¹³³.

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 58 e 64.

¹³¹ *Ibidem*, p. 73.

¹³² *Ibidem*, p. 78.

¹³³ *Ibidem*, pp. 105-122.

O mito como história “escandalosa” vai mobilizar processos que levam à constituição de uma mitologia no sentido pré-científico do termo, ligada à intenção de interpretar. A exegese, o comentário são naturais aos processos de glosa incessante. Segundo Detienne, a interpretação surge no momento em que a tradição é criticada e no interior dela. A distância crítica não ocorre nos regimes de memória e tradição oral em que cada repetição transforma mas não analisa¹³⁴. Na sequência dessa opção, a filosofia cola a tradição à ficção e obriga o intérprete e rapsodo a atribuir-lhe sentidos alegóricos.

A escrita abriga na Grécia os primeiros pontos de vista interpretativos, o primeiro pensamento histórico, as primeiras modalidades hermenêuticas¹³⁵. Dionísio de Halicarnasso é referido por Marcel Detienne como historiador interessado em narrativas locais espontâneas que devem tanto à memória oral como à escrita. A escrita começa a autenticar os mitos, e os seus memoriais escritos alimentam a ilusão de uma perfeita continuidade entre as “velhas histórias” autóctones e a primeira historiografia, ocultando a tessitura da escolha interpretativa. No Egito, memória exaustiva e trabalho de escrita pareciam participar na verdadeira mitologia.

Na época de Platão, a “mitologia” escreve-se como um saber à procura de esclarecimento. Detienne lembra-nos que Platão é o primeiro a usar o termo, que se propõe repensar a tradição e que, ao mesmo tempo que denuncia as ficções aberrantes do panteão grego, se empenha na transmissão dos seus próprios mitos, ao falar sobre a alma, as origens, a vida para lá desta: “mythes si soigneusement intégrés dans l’appareil du dialogue philosophique où ils viennent relayer un ordre de raisons autonome, qu’ils semblent, ainsi déplacés, ne plus rien avoir de commun avec le discours des autres (...)”¹³⁶. Parece-nos fundamental esta distinção atribuída a Platão. A recusa do mito ligado a versões humanizadas e projectivas de emoções não implica a negação do mito em si mesmo, mas sim de um panteão específico. Para Platão, o mito pode, ou deve ser recuperado numa dimensão que o renova e recupera em territórios trabalhados por outras motivações, outras memórias e outros campos de força. É o que faz, por exemplo, com os mitos da memória e da escrita.

A mitologia no sentido de um saber que reflecte sobre os mitos é um luxo só possível com o lazer e a educação. A política da mitologia enunciada por Platão em *As Leis* é diferente da que enuncia em *A República*. Platão confia aos mais velhos a narrativa das histórias e abre-as ao espaço político da cidade em vez da expulsão dos poetas que preconizara em *A República*. E Detienne afirma: “de façon paradoxale, c’est à un philosophe, plus lucide que d’autres, qu’il revenait de faire savoir que le monde de l’illusion était habité par la mémoire et par la tradition, et d’inventer ainsi, dans la plus haute solitude, une mythologie sans

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 131-132.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 134.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 156.

commune mesure avec la figure adverse de la raison raisonnante qui allait si longtemps obséder la pensée des mythologues modernes”¹³⁷.

Elaborando referências a Marcel Mauss, a Schelling, a Cassirer, a Durkheim e a Lévi-Strauss, entre outros, Marcel Detienne sublinha o modo bicéfalo do pensamento clássico grego, pelo qual mito e filosofia coexistem. Diz também que os Gregos faziam já, eles próprios, a análise estrutural da sua mitologia, num exercício de progressiva abstracção¹³⁸. O mito é visto a partir do Romantismo como matriz inicial dos modos posteriores de existir, saber, historiar e criar cultura espiritual. A filosofia só se conhece a si mesma ao dominar a consciência mítica de que descende e da qual pode falar como de uma alteridade.

La Pensée sauvage, de Lévi-Strauss (1962), traça uma linha contínua entre as estruturas do pensamento primitivo e contemporâneo, entre gregos antigos e americanos, entre mitos clássicos e mitos dos povos primitivos encontrados. Uma mesma arquitectura de espírito está inscrita em todos os povos. Curiosamente, etnólogos como Lévy-Bruhl demonstraram, no início do século XX, que entre certos povos muito primitivos, os mitos são raros – a plena comunhão com o mundo e a participação na sua ordem natural dispensam a mitologia, que só surge quando essa forma de mística espontânea cede espaço à representação. O mito seria já, segundo Lévy-Bruhl, uma ocorrência da passagem entre o pré-lógico e o racional, enraizada na Grécia, único sítio onde se efectuou esta descolagem¹³⁹.

Segundo Marcel Detienne, o Ocidente tem uma consciência do mito tingida de infelicidade desde a convicção romântica de que a experiência primordial do espírito radica na linguagem primitiva do mito, mas que a palavra viva e plena do verbo mitológico está em parte velada pelo tom erudito e textual da mitografia greco-romana: “dès lors que la parole vive d’un peuple ou d’une nation trouve sa plénitude et son unité dans le verbe mythologique, toute marque scripturale qui lui est imposée semble la mutiler. La graphie altère l’éclat du grand parler, elle déforme la voix du mythe, dénature la révélation mythologique”¹⁴⁰.

Hölderlin esperava o nascimento de uma nova mitologia vinda “da mais profunda profundidade do espírito”¹⁴¹. Para alguns, os Gregos asseguraram com tal eficácia o triunfo da razão que destruíram o antigo sistema de pensamento. Outros encontraram na arqueologia da linguagem, na gramática comparativa, na história, na geografia, modos de aceder a ele. No ano 1000 a.C., “a erosão começa com a escrita, em particular a dos prosadores que contribuem para apagar as figuras da tradição primitiva e desagregar as pertenças locais”. A escrita atrofia a criação mitopoética. “La vraie vie du mythe puise sa source dans une parole vive”¹⁴².

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 179 e 189.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 211- 213.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 204. Ideia também trabalhada por Gusdorf em *Mythe et métaphysique*.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 225-226.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 226.

¹⁴² *Ibidem*, p. 230.

Para Detienne, os estudos antropológicos viram nos povos “primitivos” um espaço do mito ainda vivo, do verbo actuante, da escuta directa das coisas. Lévi-Strauss assinala a alienação trazida pelos sistemas gráficos ao escrever que “a função primária da comunicação escrita é facilitar o servilismo”, ao mesmo tempo que reconhece que um mito é percebido como tal por qualquer leitor no mundo inteiro, independentemente da sua passagem a escrito¹⁴³.

Na elaboração do discurso antropológico, para uma espécie de *a priori* sobre a oralidade original e a existência do dever dessa passagem oral em certas civilizações. Mas a mitologia grega é construída na sua ligação à escrita, desmentindo a presunção de que é ilusão e de que não tem autor, data ou local de nascimento. A partir da iniciativa de escrever a História, os Gregos relegam o mito para o lugar de vaga ficção que não mais deixará de ser o seu¹⁴⁴.

Para Aristóteles, o mito é uma construção, e o efeito trágico nasce dessa intriga reguladora de histórias tradicionais. A tragédia é aliás, para ele, a forma (literária, dramática) que dá às histórias a qualidade de mitos, o que, a nosso ver, inverte radicalmente a ordem das coisas. O mito inscreve e inscreve-se no devir. Platão parece ignorá-lo ao pensar a memória e a reminiscência na sua relação com o ser e com o mundo das Ideias. Mas é justamente por propor outro tempo, não-linear, que consegue inaugurar outros mitos – subentendemo-lo do que fica dito por Marcel Detienne e em concordância com ele¹⁴⁵.

E poderia perguntar-se a partir do seu pensamento: se aquilo que era essencial, memorável, inolvidável, surgiu espontaneamente, terá a escrita conseguido apagá-lo nesse outro espaço/tempo em que aconteceu?

Houve um tempo da “sabedoria” a que se seguiu o da filosofia, e a forma como Giorgio Colli se refere à passagem de um a outro é sobreponível à forma como Vernant analisa a passagem do mito ao *logos*¹⁴⁶. Colli quer explicar a que ponto o conhecimento foi, para os Gregos, o máximo valor da vida: por um lado, o amor da sabedoria significa a tendência para a recuperação do que já foi vivido (anamnese); por outro, o sujeito que conhece não se distingue do objecto conhecido; por outro ainda, a sabedoria vai ter que percorrer os caminhos da palavra, do discurso e do *logos*: do “pathos do oculto” em Heraclito (a tendência para considerar o fundamento último do mundo como algo de ocultado, assim como a interioridade mais importante e mais forte que a ilusão corpórea do mundo externo) à formulação de enigmas. Com o tempo, estes últimos vão perdendo qualidade e ganhando arbitrariedade e superficialidade: o fundo religioso da adivinhação perde-se, para se tornar um campo de luta entre homens pelo título de sábios.

Para Colli, foi a dialéctica que tornou possível a passagem do fundo religioso ao discurso racional. Mas, em vez de o misticismo e o racionalismo serem vistos como duas fases

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 230-231.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 233.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 241.

¹⁴⁶ Giorgio Colli, *O Nascimento da Filosofia*, [1975], tradução de Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 2001. *Vide, infra*, p. 68 sobre a análise de J.-P. Vernant.

sucessivas de um fenómeno natural numa relação não antitética, o primeiro vai desaparecendo para dar lugar a um agonismo simplesmente humano. A deusa Aletheia, glorificada por Parménides, é “aquela que não é oculta”, que preside à manifestação do que está oculto. Porém, a exaltação do mistério que se esconde no enigma começa a ser esquecida para se passar a exaltar o discurso na sua autonomia retórica. Nesse esquecimento fundamental, o *logos* surge como “espúrio”. Quando a linguagem dialéctica se torna pública e escrita e com autonomia expressiva, a dialéctica vai tornar-se literatura. Platão, apesar do muito que escreveu, terá afirmado que nada de muito sério deve ser confiado à escrita e considera a era de Heraclito, Parménides e Empédocles a era dos sábios, mais importante para ele que a dos filósofos. Colli diz que a filosofia nasceu sem “novas possibilidades de vida ascendente” e que a escrita as extinguiu. Também nas suas palavras, a “sabedoria” que a precede é bem mais vital que a própria filosofia.

1.2.

O TEMPO VASTO DO ESQUECIMENTO

*A eternidade não começa, não termina. Sentia uma pequena vertigem, quando procurava imaginá-la, e Deus, sempre em toda a parte, invisível, sem forma definida.*¹⁴⁷

Édipo soube tudo, menos quem era (...) A tragédia surge no reconhecimento¹⁴⁸

O TEMPO do esquecimento é marcado pela sobreposição de tempos diferentes. Nele se indefinem a sequencialidade, o tempo mítico e cíclico e o tempo histórico e linear. A “tragédia” nasce do desconhecimento, e a incompletude do esquecimento. A memória como faculdade do espírito é ameaçada pela descontinuidade da consciência. É o que percebemos em textos literários de Lispector e Michaux, na obra visual deste último (analisados na Parte II), ou ainda nos textos em que María Zambrano discorre sobre essa fragilidade.

Na sua história da relação do homem com o divino, María Zambrano ajuda-nos a caracterizar o tempo do esquecimento: da divindade e desse outro ser no humano a que estamos a chamar “si”, sobretudo quando empregamos a expressão “esquecimento de si”. A

¹⁴⁷ Clarice Lispector, “Gertrudes pede um conselho”, *Contos*, [1964 a 1979], Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 286.

¹⁴⁸ María Zambrano, *O Homem e o Divino*, tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa: Relógio D’Água, 1995, p. 138.

história que Zambrano narra atravessa o tempo histórico, de Pitágoras à filosofia do século XX: focaliza a passagem do esoterismo do número à filosofia, ao *logos* e à pergunta sobre o ser, com referências à tragédia grega; trata os matizes do esquecimento de si numa História em que são analisados a introjecção do divino, a procura do ser, a consciência, o conflito trágico, a indagação filosófica, a liberdade de pensamento, a alienação, o desencontro consigo mesmo, a prisão da História, a Queda, a descontinuidade, a nostalgia do paraíso perdido, o sofrimento que redime e a solidão que leva à mudança.

A deificação do homem e da História terão afastado o homem do divino e tê-lo-ão tornado exterior a si próprio. Pode ser necessário regressar ao momento do erro: “voltar a olhar para trás, reviver o seu passado para ver se surpreende o instante em que se quebrou a sua felicidade. Quem não sabe o que lhe acontece puxa pela memória para salvar a interrupção do seu conto, pois não é totalmente infeliz quem puder contar a si mesmo a sua própria história”¹⁴⁹.

O homem está ocultado de si mesmo, mas esse seu ser escondido é o ser mais importante: “a forma primeira em que a realidade se apresenta ao homem é a de uma completa ocultação, ocultação radical: pois a primeira realidade que se oculta ao homem é ele mesmo. O homem – ser escondido – anseia por sair de si e tem medo disso (...). A realidade não é atributo nem qualidade que convenha a umas coisas e a outras não: é algo anterior às coisas, é uma irradiação da vida que emana de um fundo de mistério; é a realidade oculta, escondida; corresponde, em suma, àquilo a que chamamos ‘sagrado’”¹⁵⁰.

Este pressuposto de que a realidade é mistério e da ordem do sagrado inverte o ponto de vista mais corrente sobre o “centro do ser”. É a partir deste último que é pensada a encarnação, e não o inverso, e isso fica expresso numa afirmação já no final do livro quando Zambrano escreve: “a vida pede indefinidamente formas para as encher e logo sair delas, para continuar a transitar, de acordo com a sua essência – água que corre incessantemente”¹⁵¹.

Como veremos em *Lispector* e *Michaux*, a colocação das perguntas implica radicalmente a consciência. O que é curioso é que os deuses tenham vindo esclarecer a realidade e o mundo profano: “a presença dos deuses põe uma certa claridade na diversidade da realidade já existente desde o mundo sagrado mais primitivo e permite, paradoxalmente, que vá surgindo o mundo profano”¹⁵². O panteão grego exprime essa projecção humana pela qual a imaginação do invisível se faz já a partir do visível, diremos nós (o inverso do que se passa com o panteão egípcio inicial), e assim ordena sobretudo o mundo profano. A própria indagação filosófica surge com a mediação dos deuses: “a primeira pergunta da filosofia, ‘O que são as coisas?’ não teria podido surgir da consciência humana sem a mediação destes

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 329.

¹⁵² *Ibidem*, p. 38.

deuses, destas imagens mediadoras. Ortega y Gasset fazia derivar a pergunta que dá início à filosofia da ausência de ser (de essência) nos deuses gregos. É a ausência inicial do ser que provoca a busca, a interrogação. Pois só se pergunta por aquilo cuja falta se sente”. Para o autor, “foi o vazio de ser nos deuses gregos que provocou no homem a nostalgia, o sentir a falta e, portanto, a decisão de o procurar não nos deuses, mas sim nas coisas da natureza”¹⁵³. A pergunta sobre as coisas corresponde a uma mudança de horizonte, da imagem à ideia (também dita forma; poderia dizer-se *eidos*).

Zambrano escreve: “se a pergunta que dá nascimento à filosofia mergulha as suas raízes na ausência de ser existente nas imagens dos deuses, a tragédia nascerá dando figura às pretensões de existir... (...) A pergunta inicial [do saber trágico] será a queixa, o pranto. (...) A consciência do poeta, do autor de tragédias, virá como que a surgir dessa função do Deus desconhecido...”. A nostalgia da unidade do ser e a resistência à divindade desenvolvem a consciência poética e autoral. Ao mesmo tempo, o sofrimento liberta outra luz que estava oculta. “A Filosofia, quando nasce, prescinde, embora não em absoluto, deles [dos deuses]. (...) E assim, em parte, a insuficiência dos deuses, resultante da acção poética, deu lugar à atitude filosófica”¹⁵⁴.

A distinção prossegue: “a filosofia inicia-se, do modo mais antipoético, por uma pergunta. A poesia, essa começa sempre por uma resposta a uma pergunta não formulada. Interrogar-se é próprio do homem, o sinal de que chegou um momento em que vai separar-se do que o rodeia, qualquer coisa como a ruptura de um amor, um nascimento./ Toda a pergunta indica a perda de uma intimidade ou a extinção de uma adoração”¹⁵⁵. Mas a pergunta certa no momento certo pode salvar: da separação, da distância de si a si, diremos nós apoiando-nos nos momentos desta História em que Zambrano parece ficar tão próxima da maiêutica de Sócrates.

“Em todos os momentos em que a filosofia nasceu ou renasceu, verificou-se este retrocesso a uma situação mais originária que a existente no momento histórico correspondente, um retrocesso à, diríamos, ignorância primeira, à obscuridade original”, às trevas do ser. Para Ortega y Gasset, a palavra do poeta não é responsável como a do filósofo, mas o poeta oferece o seu próprio ser, na órbita de um ritmo que a sustente. No entanto, na disputa dos deuses feita entre a filosofia e a poesia, “venceu o filósofo por causa do seu retrocesso à ignorância”. A filosofia grega tornou seu o abismo do ser, arrebatou à poesia o seu segredo, e desceu “até essa profundidade em que a consciência original, o assombro ainda mudo, desperta rodeado de trevas”¹⁵⁶. A filosofia descobre o divino, a Unidade e a natureza, o Ser e a essência que faz com que o ser seja.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 56 e 59.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 60, 62 e 64.

Nesta História, Zambrano abre espaço a várias referências ao ritmo, ao número e à harmonia que deles decorre, na acepção dos primeiros filósofos: para Demócrito, os números e as formas são os princípios das palavras (que os encarnam); o vazio do pensamento é descontinuidade do número e do ritmo: “... esses espaços vazios do pensamento e até da palavra que existem sempre em todo o pensamento inspirado, mais do que fruto da razão, e que correspondem à descontinuidade do número, do ritmo. Moldar um pensamento de estrutura musical, ao modo da razão discursiva, será a tarefa de Platão nos seus últimos anos”. Platão situa-se entre o pitagorismo e a filosofia do número e da música. O número e o ritmo revelam o tempo cósmico, a substância de todas as coisas. “A máxima realidade que dele se possa extrair será a alma. A alma, descoberta, revelação de inspiração órfica”. Os números são antepassados das ideias, uma reminiscência do seu nascimento. Para Aristóteles, o ser é *logos*, e a filosofia também – o número e o ritmo são incorpóreos e não fazem já parte do *logos*. Com ele, os números como princípios passam a problema intelectual sobre o ser¹⁵⁷. A referência ao número que rege todas as coisas e ao ritmo surge também perto do final do livro quando lemos que “Cronos, pai de Zeus, concede o ritmo, o número, a proporção indispensável. (...) E o tempo ele próprio será liberto do seu ter de devorar, do seu aspecto demoníaco, deixando sentir somente a sua palpitação como o palpitar de um coração livre de ameaça”¹⁵⁸.

Segundo Zambrano, para o pitagorismo, a filosofia surge como um pragmatismo inicial. Mas Platão quis o conhecimento da essência, o reconhecimento da origem e a libertação em relação à História. “A memória sobre-humana de Pitágoras converteu-se em ‘reminiscência’; memória que resgata a alma do padecer da sua história, para fazer com que ela reconheça a sua origem. Memória que não recolhe o padecer da alma no tempo, mas que a dispõe a libertar-se do tempo e da sua história. Salvar a alma pelo conhecimento é a solução que o pitagorismo encontra em Platão. Já é filosofia, mas continua a ser acima de tudo religião”, lembra Zambrano. Para ela, o pensamento de Platão pode, ao mesmo tempo, ser visto como um passo dado a caminho do antropocentrismo e da teorização: “o decisivo foi a mudança de atitude que o situou no lugar exacto do homem que tem que pensar tudo por si próprio, humanamente, sem ‘inspiração’ nem servidão aos deuses, sem compromisso de ‘salvar a alma’; sem outro compromisso que o de levar a pretensão do conhecimento à sua plenitude”. Veja-se o exemplo do faraó a que se refere: o privilégio de “viver na companhia da sua alma devia estar ligado a uma especial sabedoria: saber da origem donde vinha e para onde haveria de voltar; viver como um viajante que conhece e tem memória do seu percurso desde o lugar de partida e, por isso, sabe verdadeiramente o sentido de cada acontecimento”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 78-79 e 102.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 289-290.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 83 e 91.

*

No inferno terrestre, enfrentamos dois abismos: a morte e o tempo. O tempo histórico arranca o ser à sua origem, e esta é uma questão a que voltaremos com outros autores. Para os iniciados (órficos ou de Elêusis), há uma sabedoria do sonho e das viagens da alma que contraria esse risco. Mas será essa outra sabedoria unificável? “A alma vagueia sem residência principal, obrigada a percorrer o Universo e a padecer em cada um dos seus estados. Viagem que consome várias vidas humanas. E de cada existência não restará, porventura, uma alma particular, uma memória? Como poderá perder-se? A alma-memória subsiste através do seu longo delírio, da sua viagem aos lugares estelares e infernais. Poderá cada homem ter só uma alma?”¹⁶⁰ Estas são as perguntas que se podem colocar os iniciados nos mistérios...

Neste périplo, chegados a Aristóteles, “a alma tinha sido libertada da sua viagem incessante, brotava do fundo da *physis*, levando avidez à sua perfeição sob um tempo único. O homem tinha ganho ‘o seu próprio tempo’. O mito do ‘eterno retorno’ era abolido ao mesmo tempo que a viagem da metempsicose. (...) A filosofia tinha realizado a proeza de mostrar ao homem (...) a natureza tornada transparente, inteligível, e nela um deus, inteligência pura, pensamento dos pensamentos, que não exigia sacrifício”¹⁶¹. Surge, então, “esse vazio do divino em que o homem leva até ao fim a sua iniludível solidão, a solidão necessária para mergulhar no seu ser, ainda não acontecido”. Porém, a visão nunca é plena, e o ver traz consigo a tragédia. “Na Grécia, o homem não podia entrar em si mesmo; levado assim pelo desejo de visão, exteriorizava-se, procurava-se fora de si e julgava encontrar-se apenas quando, por fim, se podia ver no mundo inteligível, como uma ideia finalmente transparente ao olhar. (...) Como prémio pela acção de descobrir a divindade, o divino oculto e manifesto na ‘natureza’, o homem andava errante, sem lugar onde alojar o seu ser. Sem alguém a quem dirigir-se para acabar de nascer, para que o seu segredo se revelasse”¹⁶².

Para Zambrano, o vazio divino, o vazio do Universo e o vazio do ser são correlativos. Ao destruir os seus deuses, o homem sacrifica uma etapa do seu crescimento. O crime que está no centro da tragédia diz-lhe a sua própria participação nele. A tragédia grega contém o delírio da deificação, o drama do reconhecimento e o inferno do ser que, em Nietzsche, será o delírio humano do homem-deus, na filosofia existencialista será sonhar o seu próprio ser e, no platonismo medieval, será a aceitação do não-ser dentro do ser.

Durante muitos séculos, “enquanto a filosofia não descobrir o ‘sujeito do conhecimento’, conservar-se-á ainda algo do primitivo mendigar. A ideia do ‘ser’ é a dádiva encontrada; o ‘ser’ tem alguma coisa de esmola ganha. Pois a ideia do ‘ser’ como tal, antes de ser pergunta, foi a resposta”. Com Descartes, o *cogito* é pura acção. “Então o homem parece

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 98.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.104.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 111 e 114.

existir, ter encontrado por fim o lugar exacto do seu ser: a consciência”. Assim, “teve de surgir inevitavelmente o ‘espírito’, o sujeito puro do conhecimento, sujeito transcendental (...) a salvo de qualquer contingência”¹⁶³.

Numa travessia da história da filosofia e da literatura, Zambrano revê Hegel, Bergson, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Pascal, Cervantes, Shakespeare, ... refere o limite último da consciência a que foi levado o idealismo alemão e o desafio do divino pelo qual é devorado Hölderlin. “Na primeira etapa, o homem era definido pela sua alma; nesta etapa cartesiana sê-lo-á pela consciência. Mas no extremo do idealismo ganhou-se o ‘espírito’, algo mais activo que a consciência, idêntico a si mesmo, que tem as qualidades do divino mas no homem”. Mas “Era preciso retroceder até ao caos, até à vida sem forma, para rectificar o destino do homem (...)”¹⁶⁴.

O eterno retorno surge como aprisionamento: “o ‘eterno retorno’ é o reflexo de si mesmo, a infinitude prisioneira da repetição. E este ‘eterno retorno’ incluirá a história humana com os seus erros? (...) A inocência não percorre ciclos, não tem história. Livre de tudo mas não da memória, do peso de si mesma, a vida humana volta a humanizar-se”¹⁶⁵. Zambrano refere então o Nada como última aparição do sagrado: o não-ser não podia ser abordado pela inteligência, diz-nos. A poesia trágica vai ao inferno do ser; a filosofia procura ficar longe do inferno para pensar o ser. A consciência implica dotar-se de ser a si mesmo, num esforço sem tréguas, porque “somos necessariamente livres”¹⁶⁶. No mundo pós-hegeliano, o homem acredita na razão, mas vê-se rodeado por monstros, pela fantasia, pela arte, pela poesia... “A razão de Hegel é o espírito absoluto, isto é, sujeito e objecto ao mesmo tempo, o divino realizando-se na história, em suma.”¹⁶⁷ Zambrano identifica a condição geral da Queda com a do afastamento do divino; lembra-nos que Hegel idealiza a realização do divino na História, sem afastamento do humano em relação a ele.

*

A angústia da descontinuidade, no ritmo da vida que é contínuo, é outra das questões de María Zambrano: “a inspiração é um saber que põe em relevo a angústia que este mundo tem do outro: angústia da descontinuidade, angústia dos múltiplos instantes separados entre si por abismos, de vazio e de silêncio. O homem ainda não pôde sentir o tempo, o seu próprio, o ritmo da sua vida. Não estranha que os filósofos chamados pitagóricos, que parecem ser os intermediários entre a inspiração e o saber filosófico, tenham descoberto o ritmo, o número e a música. Porque ritmo, número e música são a passagem desse mundo

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 141-142.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 145 e 147.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 149.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 152 e 154-163.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 172.

do ‘outro’ para o tempo em que o homem vai começar a viver numa certa continuidade”. As cosmogonias procuram essa continuidade, “são poesia humana que o homem faz para representar em unidade não só o que vê, como também a sua misteriosa génese, a sua história”. A poesia – épica e trágica – é passagem à expressão individual, já com consciência da solidão, dessa solidão necessária ao encontro de si. A tragédia revela e esconjura o que há no homem: “levou-se até ao fim o conflito trágico; nasceu a consciência e, com ela, uma inédita solidão. Começa então a verdadeira história da liberdade e do pensamento”¹⁶⁸. Quanto a nós, a tragédia radica no esquecimento e no desconhecimento de si, ideia que Jean-Pierre Vernant nos ajudará a reforçar.

Numa significativa sintonia com a nossa própria necessidade de pensar a (des)continuidade, Zambrano fala-nos do abismo da descontinuidade trazido pelo contínuo morrer de tudo. Dillo para falar de paganização: “é a morte que faz aparecer o passado; sempre que sentimos alguma coisa, mesmo que seja por um simples momento, como algo passado, é porque a morte se interpôs subtilmente, criou o abismo da descontinuidade. Pois, no tempo, a aparição da descontinuidade é a actualização constante da morte; do contínuo morrer de tudo”. Nesta pesagem daquilo que afasta e/ou volta a aproximar o humano do divino, a arte surge como “a realização última do esforço humano para ajudar o divino a revelar-se (...) na história da actividade nascida da colaboração mais estreita do homem com os deuses antigos”¹⁶⁹. Já a História (colectiva, mas individualmente padecida) é a dimensão em que a vida é trágica, fatal. O rosto da História e a sua “pequena” dimensão são dados, em traços largos, da seguinte forma:

*E assim o gesto daquele que se debruça sobre as coisas passadas para as colocar sob a luz, à vista de todos, é um gesto de protagonista de tragédia, de alguém sacudido do seu sonho pela evidência do mal inexplicável. A pergunta acerca do que passou nunca soou no mesmo tom que aquela outra, fundadora do conhecimento objectivo: ‘o que são as coisas?’, ‘as coisas da natureza’... Pois o que se passou na história foi o que alguém fez, o que fiz ou me fizeram; no fundo do espírito daquele que formula a pergunta (...) estará prestes a soar como no protagonista da máxima tragédia, do culpado-inocente, Édipo: o que fiz eu? Ou, se o sentido da própria culpa não se faz sentir: o que me fizeram? Pergunta trágica que todo aquele que chega à ‘idade da razão’ sente que se formula na sua angustiada consciência. (...) O passado inexorável cerca-nos, porque já foi e não o fizemos, porque foi feito pluralmente e já não o encontramos. O histórico é, pois, a dimensão pela qual a vida humana é trágica, constitutivamente trágica. Ser pessoa é resgatar a esperança vencendo, desfazendo, a tragédia. A pessoa, a liberdade, tem de afirmar-se perante a história, receptáculo da fatalidade*¹⁷⁰.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 185, 193 e 196.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 201 e 212.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 216-217.

Numa tonalidade totalmente nietzschiana, Zambrano escreve num outro momento, mais adiante: o homem sonha “em momentos de saturação histórica, com uma destruição total da história que já foi e até da história pura e simples; de que simplesmente a haja. Pois se é verdade que o trabalho histórico é iniludível, também o são o sonho e a nostalgia de se libertar da história, de conseguir por meio de uma acção violenta aquilo que a história parece perseguir; que termine a história e comece a vida”. O homem moderno tentou libertar-se do divino pelo idealismo e pelo positivismo, mas fechou-se no cárcere da fatalidade histórica, da história transformada em pesadelo do eterno retorno¹⁷¹.

Para Zambrano, amor, trabalho, criação e alma existiram num tempo anterior aos homens, a-histórico. “Desta aparição, a vida humana guarda perdurável marca. (...) O homem pode entender esta revelação na medida em que o seu próprio ser conserva a marca da passagem dos primeiros acontecimentos, o que lhe possibilita revivê-la.” Diz-nos ainda que “filosofia e tragédia marcam a entrada do amor na órbita humana, porque fazem com que o homem entre em si próprio, a consciência: consciência pelo padecer da tragédia, pelo ver na filosofia. E daí a disputa que houve entre as duas pelo coração humano”¹⁷². Mas “o mundo da tragédia grega aparece como a frustração de seres em quem a substância genérica não permite que medre a figura própria. (...) Nenhum herói da tragédia alcança a solidão, essa solidão necessária para ser ele próprio. Pois a identidade pessoal nasce, realmente, da solidão, dessa solidão que é como espaço vazio necessário que estabelece a descontinuidade”¹⁷³.

Zambrano define três formas gerais de relação dos homens com os enigmas: o animismo, a pergunta sobre as coisas e a pergunta sobre o pensamento e os problemas que coloca. O vazio e o materialismo são preenchidos com “um grandioso projecto de ser homem”. O homem tende, então, a deificar-se, ou a deificar, algumas das condições da sua vida; “o homem volta a encontrar-se de novo sob o Deus desconhecido. Mas, agora, dentro de si mesmo”. Santo Agostinho dirá: “não procures fora; volta a ti mesmo, a verdade mora no interior do homem”¹⁷⁴.

Acerca do maior esquecimento, o mais nítido em todas as tradições, o do paraíso perdido, escreve Zambrano: “e da ‘realidade’ ou na realidade, tal e como se apresenta, entra também a vida humana, a minha vida ou, melhor, eu próprio, que me sinto e me sei único, mas separado da minha origem, mergulhado numa espécie de esquecimento de que gostaria de despertar. Ânسيا de recuperação, de ver-se a si própria, se por ver-se a si próprio se entende viver inteiramente sem a dependência de um passado”. O homem sente-se separado da sua origem em esquecimento da sua própria história. Algo de aparentemente paradoxal se desenha neste esquecimento: “a nostalgia do Paraíso traz consigo a renúncia a este

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 275 e 225-226.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 229 e 234.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 246.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 261 e 263-264.

aventurar-se, a este escolher-se a si próprio”. A nostalgia do Paraíso opõe-se à liberdade e à escolha, não pelo que esse Paraíso terá sido, mas por causa do efeito paralisante da nostalgia. A essa razão, acrescenta-se uma outra: “esta solidão em que surge o acto de vontade pelo qual decidimos o nosso ‘ser’, de forma irrevogável, é o menos paradisíaco; pois estamos abandonados a nós próprios, gerando a nossa sorte. (...) E o homem não terá uma ‘natureza’ perdida, não será ‘culpa’ nossa o não viver de acordo com ela? Não será obstinação querer persistir numa vida humana em que nos temos de fazer a nós próprios?”¹⁷⁵.

Em momentos já conclusivos do livro, Zambrano volta a falar-nos da opacidade do “si mesmo”; “e nada há tão opaco dentro da condição humana, tão resistente, se não oposto à diafanidade como o ‘si mesmo’. Sei o que és, dizia Píndaro. Ousa ser o que és, conhece-te, exige Apolo”. Os mistérios de Elêusis ensinavam esse desvendamento: “e nela, na natureza, terão de dar-se, assim, diversos modos de nascimento, especialmente no homem, ser que nela, dentro dela, aparece como sendo de condição ímpar não só pela filosofia – pelo filosofar –, como também nestes Mistérios eleusinos. É um ser que tem de acabar de se fazer ou de ser. É-lhe proposta uma espécie de partenogénese”, o que é dado a ver em *O Banquete* e em *Fédon*, de Platão¹⁷⁶.

O exemplo da história de Job permite a Zambrano falar da revelação a partir do sofrimento; da consciência de si a partir da privação da comunicação com o ser; da dúvida filosófica: “o homem com a sua carga, com a carga de padecer a sua própria transcendência. Será assim sempre, quando o homem fica sozinho./ Sempre, quando o homem ficar sozinho, andará debaixo dessa sua carga que é a mesma coisa que é a mesma coisa que dizer debaixo de si mesmo”¹⁷⁷.

Finalmente, “viver é conhecer, e conhecer é viver sem separação”; “a queda verificou-se, pois, no futuro, com a consequência de o passado se abrir ao mesmo tempo”¹⁷⁸. Este tempo simultâneo, que se torna indistinto no presente e ressoante no passado, no presente e no futuro é o tempo em que Santo Agostinho inscreve a memória. É o tempo em que Borges nega o Tempo, tornando o presente a substância da nossa vida¹⁷⁹.

*

Zambrano permite-nos situar o tempo do esquecimento na dimensão mais lata em que o podemos imaginar, a partir duma filiação transcendente, em perda progressiva de memória, na história da Humanidade. Na imanência, o tempo do esquecimento é onto e filogenético,

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 266 e 273.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 302 e 317.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 337.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 339 e 346.

¹⁷⁹ Esta formulação sobre o tempo em Borges pertence a Emir Rodríguez Monegal, “Borges Essayiste”, em AA.VV., *Borges. Cahier de L’Herne*, Paris: Éditions de L’Herne, 1981.

histórico e “hereditário”. Percebemo-lo no reflexo recíproco de uma e outra dimensões; encontramos-lo como evidência no pensamento de vários autores.

Em *O Mito do Eterno Retorno*, Mircea Eliade é autor, segundo o próprio, de “um livro sobre ontologia arcaica: sobre as concepções do ser e da realidade”¹⁸⁰. Nele, desenvolve a distinção dicotômica entre o homem histórico e o homem arquetípico, entre o tempo sucessivo e profano e um modelo cósmico, ligado às leis da Natureza, para o qual remetem todos os ritos de repetição simbólica do acto de Criação e o forte simbolismo do Centro.

Aqueles ritos de “repetição” eram realizados por civilizações arcaicas sempre que tomavam posse de um novo território, que investiam simbolicamente da passagem do caos à ordem de um espaço vital. Por outro lado, figurações como árvores da vida e da Imortalidade, Fontes da Juventude exigindo peregrinações e percursos labirínticos, cidades e templos celestes, montanhas sagradas, *Axis Mundi* ligando “o inferno, o Centro da Terra e a ‘porta do céu’”, o *Ziqqurat* com os seus sete céus planetários, o *Onfalo*, umbigo da terra, supostamente na Palestina, a cidade de Babilónia, como porta dos deuses, e todas as versões de uma hierogamia, de uma união cósmica dos elementos, se referem ao forte simbolismo do centro, que ocorre em muitas narrativas arcaicas.

Nas culturas tradicionais, “um objecto ou uma acção só se tornam reais na medida em que imitam ou repetem um arquétipo”; “o homem das culturas tradicionais só se reconhece como real na medida em que deixa de ser ele próprio (para um observador moderno) e se contenta em *imitar* e *repetir* os gestos de um *outro*. (...) Esta ontologia primitiva tem uma estrutura platónica”. A repetição de gestos paradigmáticos opera a abolição do tempo profano, da duração e da história; transporta para uma época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado. A repetição transforma o homem singular em arquétipo. A memória colectiva é a-histórica¹⁸¹.

A consciência arcaica não dá qualquer importância às recordações ‘pessoais’; “a Humanidade arcaica defendia-se como podia contra tudo o que a história implicava de ‘novo’ e de ‘irreversível’. “Para os ‘primitivos’, a Natureza é uma hierofania, e as ‘leis da natureza’ são a revelação do modo de existência da divindade”¹⁸². Viver de acordo com os arquétipos equivaleria a respeitar essas leis. Então, a concepção “de uma renovação cíclica do tempo coloca a questão da abolição da ‘história’, que é o problema fundamental deste ensaio”, diz-nos Eliade.

Para esses povos primitivos, a existência do homem no Cosmos é considerada como uma queda do paraíso dos arquétipos, e a irreversibilidade desse acontecimento acaba por levá-lo a registar a história, mas o homem primitivo tem de “libertar-se da recordação de um ‘pecado’, ou seja, de uma sequência de acontecimentos ‘pessoais’ cujo conjunto constitui a

¹⁸⁰ Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno, Arquétipos e Repetição*, [1969], tradução de Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 1993, p. 25.

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 49-59.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 62 e 73.

‘história’. Compreendemos, então, a enorme importância que adquire a regeneração colectiva através da repetição do acto cosmogónico nos povos criadores da história. (...) Para o homem tradicional, a imitação de um modelo arquetípico é uma reactualização do momento mítico em que o arquétipo foi revelado pela primeira vez”, e esse regresso regenera-o. “Os acontecimentos repetem-se porque imitam um arquétipo: o Acontecimento exemplar. Além disso, pela repetição, o tempo é suspenso, ou, pelo menos, a sua virulência é atenuada”¹⁸³.

Várias passagens nos sublinham essa recusa da dimensão histórica pelas civilizações tradicionais: “a recusa de conservar a memória do passado, mesmo imediato, parece-nos ser o índice de uma antropologia particular. É, em suma, a recusa do homem arcaico de se aceitar como ser histórico, a recusa de atribuir um certo valor à ‘memória’ e, conseqüentemente, aos acontecimentos invulgares (isto é, sem modelo arquetípico), que constituem de facto a duração concreta”; “se não se lhe prestar qualquer importância, o tempo não existe; (...) Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo”; e mais adiante: “mas temos motivos para acreditar que, para os ‘primitivos’, a nostalgia do paraíso perdido exclui definitivamente o desejo de regressar ao ‘paraíso da animalidade’. Tudo o que sabemos acerca das recordações míticas do ‘Paraíso’ mostra-nos, pelo contrário, a imagem de uma Humanidade ideal, gozando de uma beatitude e plenitude espirituais inalcançáveis na condição actual do ‘homem pecador (...). Podemos portanto falar de uma ontologia arcaica, e só através dela compreenderemos (...) o comportamento do ‘mundo primitivo’ (...); com efeito, esse comportamento corresponde a um esforço desesperado para não perder o contacto com o *ser*”¹⁸⁴.

Para Eliade, o deus do povo judeu já não é uma divindade criadora de gestos arquetípicos, “mas uma personalidade que intervém constantemente na história, que revela a sua vontade através de acontecimentos (...). Os factos históricos transformam-se, assim, em ‘situações’ do homem perante Deus (...)”. A revelação monoteísta “aconteceu *no tempo*, na duração histórica e não no tempo mítico: Moisés recebe a ‘Lei’ num determinado lugar e numa determinada data. Mas o Hebreu aceita a história “*na esperança de que ela acabará definitivamente*, num momento mais ou menos longínquo.”¹⁸⁵. Tanto na concepção do tempo cíclico *ad infinitum* como na do tempo acabado entre dois infinitos a-temporais, a idade do ouro é recuperável. Por outras palavras, ela pode ser *repetida* uma infinidade de vezes na primeira doutrina, uma vez apenas na segunda”¹⁸⁶.

Em Borges, a repetição está associada a uma “má eternidade”. Robert André escreve que a eternidade em Borges é uma paralisia no semelhante e na repetição, uma “morte vivida”: “que s’abolisse (...) la vigilance de la mémoire, gardienne de l’identité, c’est le malaise de

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 90-91 e 104.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 100-101 e 105-106.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 118-119 e 125.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 127.

la répétition”¹⁸⁷. Maurice Blanchot quis aproximar e comparar o infinito de Borges e o de Michaux¹⁸⁸. Segundo Blanchot, Borges terá dito que a ideia de infinito corrompe e altera as outras, e Michaux que o infinito é inimigo do homem. “Je soupçonne Borges d’avoir reçu l’infini de la littérature”, escreve Blanchot, explicando que a verdade da literatura está, provavelmente, no erro em relação ao infinito, está nos paradoxos e sofismas daquilo a que Hegel chamou o mau infinito. Para o homem que se perde nos desertos e labirintos da vida, os erros, a caminhada contínua transformam o espaço geográfico num espaço infinito que está para lá da sua vida. De um espaço finito, pode sempre esperar-se sair, a vastidão infinita é sem saída e pode ser sentida como uma prisão: “avant d’avoir commencé, déjà on recommence, avant d’avoir accompli, on répète, et cette sorte d’absurdité consistant à revenir sans être jamais parti, ou à commencer par recommencer, est le secret de la ‘mauvaise’ éternité, correspondant à la ‘mauvaise’ infinité, qui recèlent peut-être l’une et l’autre le sens du devenir”¹⁸⁹.

Borges, segundo Blanchot, terá estado sempre em confronto com a má eternidade e com o mau infinito. Tendo identificado mundo e livro, poderia ficar pressuposta a legibilidade do primeiro, mas a tautologia que os reenvia um ao outro apenas nos pode projectar na multiplicação ofuscante dos espelhos e dos artificios da ficção. “Ainsi le monde, s’il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits; ce serait, ce sera le monde perverti dans la somme infinie de ses possibles.”¹⁹⁰

Para falar do infinito em Michaux, Blanchot remete-nos sobretudo para os textos resultantes das experiências com a mescalina e vê grandeza na capacidade de Michaux de controlar, com a sua força interior, o desregramento perceptivo auto-induzido: “Michaux a franchi le seuil et est passé de l’autre côté, ne disant plus l’infini dans sa présence maîtresse et maîtrisée (son immanence), mais devenu lui-même l’infini réalisé (sa transcendance substantielle).” O escritor é, afinal, aquele que vive na iminência de uma revelação: “celui qui vit avec fidélité et attention, avec émerveillement, avec détresse, dans l’imminence d’une pensée qui n’est jamais que la pensée de l’éternelle imminence”¹⁹¹.

Mas Blanchot não pode aderir à ciclicidade daquilo a que chama, com Hegel, “mau infinito”. Para Mircea Eliade, porém, o tempo cíclico decorre da natureza do tempo eterno, no sentido da sua mais positiva acepção. Eliade refere também a tradição indiana, pela qual a destruição e recriação periódicas constituem um ciclo do qual o homem só pode escapar por um acto de liberdade espiritual. “As especulações indianas sobre o tempo cíclico

¹⁸⁷ Robert André, “La Mort vécue de J.L. Borges”, AA.VV., *Borges*. Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981.

¹⁸⁸ “il n’attend rien que du dévoilement de son esprit”, Maurice Blanchot, “L’Infini et l’infini”, em *Henri Michaux ou le refus de l’enfermement*, Tours: Farrago, 1999.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 85 e 102.

revelam constantemente a ‘recusa da história’.”¹⁹² Lembra-nos também o sucesso do neopitagorismo e do neo-estoicismo, baseados no mito dos ciclos cósmicos, ainda presente nos autores pré-socráticos.

Num certo sentido, podemos até afirmar, diz Eliade, que a teoria grega do eterno retorno é a variante última do mito arcaico da repetição de um gesto arquetípico, tal como a doutrina platónica das Ideias era a última versão da concepção do arquétipo, e a mais elaborada. A comparação destes dois tipos de Humanidade (as civilizações tradicionais com uma concepção arquetípica e a-histórica do tempo e o homem moderno, com uma concepção pós-hegeliana do tempo, que se quer histórica) implica uma análise de todos os historicismos modernos, que Mircea Eliade não vai fazer neste livro¹⁹³. O autor quer só abordar o “problema do homem que se reconhece e que se quer histórico” e as soluções que a perspectiva historicista oferece ao homem moderno para que ele aceite a pressão cada vez mais forte da história contemporânea”¹⁹⁴. A criação surge como espaço de autodeterminação no tempo linear e circunscrito da História.

“Para o moderno, o homem só é criador na medida em que é *histórico*; por outras palavras, toda a criação lhe é vedada, excepto a que provém da sua própria *liberdade*; e, por consequência, tudo lhe é recusado, excepto a *liberdade de fazer história fazendo-se a si próprio*. (...) Para o homem tradicional, o homem não oferece nem o modelo de um ser livre, nem de um criador de história (...) Ele pode ser mais do que foi, pode anular a sua própria ‘história’ pela abolição periódica do tempo e pela regeneração colectiva”¹⁹⁵, escreve. A modernidade é, então, o tempo em que o tempo cíclico desaparece: “o cristianismo é a ‘religião’ do homem *moderno* e do homem *histórico*, daquele que descobriu simultaneamente a *liberdade* pessoal e o *tempo contínuo* (em vez do tempo cíclico). O cristianismo revela-se incontestavelmente a religião do homem ‘desiludido’ (...) irremediavelmente integrado na história e no progresso e em que a história e o progresso constituem uma queda que implica, em ambos os casos, o abandono definitivo do paraíso dos arquétipos e da repetição”¹⁹⁶.

Entre o homem e a Natureza abre-se um abismo profundo: “as ‘possibilidades’ intactas da Natureza em cada Primavera e as possibilidades do homem arcaico no limiar de cada novo ano não são homologáveis. A Natureza só se encontra a si própria, ao passo que o homem arcaico encontra a possibilidade de transcender definitivamente o tempo e de viver na eternidade. E, porque ele falha, porque ‘peca’, isto é, porque cai na existência ‘histórica’, no tempo, perde, todos os anos, essa possibilidade. Mas, pelo menos, tem a liberdade de anular

¹⁹² Mircea Eliade, *Ibidem*, pp. 127, 129 e 131.

¹⁹³ *Ibidem*, pp. 138 e 153.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 154.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. 168-169.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 173-174.

essas faltas, de apagar a recordação da sua ‘queda na história’ e de tentar novamente uma saída definitiva do tempo”¹⁹⁷.

*

Esta oposição essencial na vivência do tempo é a mesma que Jean-Pierre Vernant coloca no centro da sua reflexão sobre a tragédia grega e sobre a passagem do mito ao *logos*, de forma geral. Nos textos em que reflecte sobre a passagem de uma civilização oral a uma cultura da escrita na Grécia Antiga e sobre o contexto (a *polis*) em que a construção progressiva da ideia de um sujeito responsável e individualizado se faz muito progressivamente, Vernant desenvolve em detalhe a descrição e a identificação de um contexto histórico favorável à gestação do que virá a ser a filosofia, à abertura do espaço artístico, incluindo o nascimento da tragédia, e à distinção entre narrativa mítica e discursos da razão.

Vernant traça o percurso das palavras “*muthos*” e “*logos*” (e conceitos associados)¹⁹⁸. Os mitos são discursos sagrados, que começam por ser narrativas sobre deuses ou heróis transmitidos aos iniciados como um saber secreto, mas passam a ser do domínio público com a passagem da tradição oral a vários tipos de literatura escrita: as regras tornam-se mais variadas e flexíveis, o domínio do verbal sobre o real é mais efectivo, a reflexão filosófica mais afirmada. O *logos* adquire valor de racionalidade demonstrativa e opõe-se à palavra do *muthos*. O prazer fica do lado da oralidade; a utilidade, do lado da escrita. Há mais seriedade austera no rigor da escrita¹⁹⁹. A magia da palavra oral é uma das dimensões do *muthos* para os Gregos; o *logos* renuncia ao dramático e ao maravilhoso, fora da mimese e da participação emocional: “comme si le discours ne pouvait gagner dans l’ordre du vrai et de l’intelligible qu’en perdant du même coup dans l’ordre du plaisant, de l’émouvant et du dramatique”²⁰⁰.

Em Tucídides, considerado por muitos o primeiro verdadeiro historiador grego (no sentido moderno e preterindo Heródoto), há uma recusa altiva do maravilhoso das histórias míticas. O mito é visto como uma história na qual não se deve acreditar. Platão (em *O Sofista*, em *A República* e em *O Timeu*) aborda o mito no respeito do maravilhoso próprio da expressão oral e da poesia. Em *Fedro*, Sócrates diz-nos que o mito não é assunto seu, mas dos poetas. Mas Platão dá ao mito um lugar importante de expressão do Além e de tudo o que está aquém da linguagem filosófica. No final de *A República*, vemos que o mito foi salvo do esquecimento e que pode salvar-nos²⁰¹.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 170.

¹⁹⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, em Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I et II*, Paris: Seuil, 2007, vol. I, p. 765.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 767-768.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 769.

²⁰¹ *Ibidem*, pp. 769 e 779.

Com Aristóteles, que lê o mito como se se tratasse de um texto filosófico, a distância tornou-se gigante entre *muthos* e *logos*; Aristóteles vê na filosofia uma tentativa de dizer a verdade do mito, desmistificando e reconhecendo alegorias; reconhece que o mito prefigura a filosofia, como a linguagem infantil prepara a adulta. O mito é, para ele, o primeiro balbúcio do *logos*²⁰².

Homero e Hesíodo fixaram o repertório das narrativas míticas, em torno das “Forças do Além”. Com a poesia de Píndaro (apesar de a maioria do poetas elegíacos, líricos e trágicos ir buscar histórias a esse fundo mítico), há uma deslocação do mito para a lenda. Na epopeia, os heróis já são os homens e não os poderes sobrenaturais.

Na tragédia o herói pertence a outro mundo distinto da cidade, a um outro tempo. As maldições ancestrais não podem ser integradas pela *polis* democrática senão através da projecção num tempo lendário que lhe é exterior. Neste confronto entre o passado mítico e o presente da cidade, o herói deixa de ser um modelo para se tornar alvo de contestação. É posto em causa e é o centro do enigma da condição humana. O mito dava respostas a perguntas não formuladas; a tragédia coloca problemas sem indicar soluções²⁰³.

O tempo da história (da *polis* e do surgimento da filosofia) encarregar-se-á de confinar progressivamente o tempo do mito ao território da fantasia e da arte e, no mesmo movimento, de fazer surgir o cidadão, o sujeito consciente da sua individualidade. Quanto a nós, esse sujeito, consciente de si (do seu *logos*), arrisca nesse voo o esquecimento de si, de outra parte de si, aquela que vive no interior das forças do mito.

Também Nietzsche, por razões diferentes das de Mircea Eliade, tem uma relação difícil com o tempo histórico: Mircea Eliade situa o tempo a-histórico primitivo do lado da proximidade da essência. Nietzsche situa o presente do lado da força da vida e do progresso. A sua *Segunda Consideração Intempestiva* é um texto acerca dos malefícios de um pensamento histórico dominante, na defesa de uma maior ligação à vida, à acção e ao presente. O homem não aprende a esquecer, o passado corre sempre atrás dele. Mas o esquecimento é vital: “toute action exige l’oubli, tout organisme a besoin, non seulement de lumière, mais encore d’obscurité”²⁰⁴.

Para Nietzsche, os pontos de vista histórico e não-histórico são ambos necessários, mas quando as memórias históricas se tornam demasiado esmagadoras, o homem *deixa de ser* e, se não conseguir estar num ambiente não-histórico não consegue começar *a ser*. Está em causa, portanto, uma ontologia, como no texto de Eliade, mas agora para o homem moderno e seus desígnios. Quando a história predomina, a vida esmigalha-se e degenera. A própria história também. São desejáveis homens de acção, de progresso; a história tem de servir a

²⁰² *Ibidem*, pp. 771 e 780.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 773-774.

²⁰⁴ Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, [1874], Paris: Flammarion, 1998, pp. 76 e 78.

vida, em vez de a enfraquecer; “tout ce qui est vivant, ne peut devenir sain, fort et fécond que dans les limites d’un horizon déterminé”²⁰⁵, escreve.

Nós, modernos, não temos nada. Só nos tornamos alguma coisa quando nos enchemos de conhecimentos sobre outras épocas, como enciclopédias ambulantes. Somos indulgentes com o que nos chega do exterior e com a excitação renovada da memória. Mas perdemos o “ser íntimo” – que Nietzsche projecta na suposta unidade de um povo, um povo que perde a unidade do seu ser íntimo...²⁰⁶. Mais uma vez, reencontramos o colectivo que “regenera” – agora longe dos arquétipos naturais e procurando, antes, a definição de um arquétipo cultural construído.

Estas reflexões de Eliade, de Vernant ou de Nietzsche conduzem-nos a um estranho paradoxo: o tempo da História é o tempo do esquecimento de si, tal como o entendemos. O tempo que a História exige à leitura que os homens fazem dos acontecimentos e à consciência que os atravessa é também o tempo que leva os homens para o exterior de si mesmos (do seu ser) e para longe da inocência, ou seja, da natureza a-histórica que define a sua essência (falamos de Zambrano). O tempo histórico é o tempo do afastamento dos arquétipos, da regeneração pelo mito e pela repetição ritual preteridos a favor do registo do que é singular, individual e, portanto, insignificante face ao modelo genérico que realmente informa o ser humano sobre si (falamos de Eliade). A História, como ponto de vista, retira ao homem a disposição e a força para ser, viver e agir no presente que for o seu (falamos de Nietzsche, embora no seu caso não nos pareça identificável a preocupação com o “si mesmo” a que nos referimos). Radicalizado, o tempo do *logos* retirou o homem ao tempo do mito, operando a sua progressiva individualização e responsabilidade, mas desligando-o também das forças naturais e originárias implicadas nas narrativas do mito (Vernant), que, por sua vez, deveriam indicar-lhe uma origem, um devir e um programa já votados ao esquecimento ou em risco de o ser. Giorgio Colli identificou essa perda ao preferir o tempo da “sabedoria” ao da filosofia²⁰⁷.

Num texto crítico sobre a recusa da História em Borges, Antonio Regalado Jr. fala da desistoricização dos eventos que o escritor empreende, num universo niilista de repetições e em negação da transcendência religiosa. Também Daniel Madelénat cita Borges, que terá dito “je suis le moins historique des hommes”²⁰⁸, e refere o seu gosto pela invisibilidade e pela desindividuação: só esta orienta para o absoluto ontológico, o ser em si do mundo. A par do esforço de esquecer a biografia, Borges assume a ideia de Ser todos os homens e não ser ninguém, afirmando e negando o indivíduo. *A Memória de Shakespeare* demonstra o inferno de alguém estar possuído por uma memória que não é a sua. Em *Funes*, “pensar é

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 81, 86, 103 e 79.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 106 e 109-110.

²⁰⁷ *Vide supra*, p. 53.

²⁰⁸ Antonio Regalado Jr., “Le Refus de l’Histoire”, em AA.VV., *Borges*. Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, pp. 355 e 431.

esquecer as diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo sobrecarregado de Funes, só havia detalhes”²⁰⁹.

Daniel Madelénat diz-nos que, “em nome de um infinito aberto, Borges critica a totalidade fechada da biografia: “chaque individu, marionnette de l'éternité, rêve de l'Être, somnambule, citation d'un livre sans mesure, est tous et personne, un infini superlatif de pluriel (...): il se dissout dans l'universel./ Aux antipodes de ce déluge événementiel, multiplicité sans discipline ni contrôle, Borges est fasciné par l'*originel* – mythe, cosmogonie, épopée...: l'*archaïque* qui commence et comande – ou par l'UN (le thème obsédant de l'auteur unique)”²¹⁰.

Na verdade, em Borges, a nostalgia de um estado fusional em que o sujeito integra uma totalidade corresponde a uma anulação da história (colectiva e/ou individual) e, portanto, do percurso individual. Aparentemente, fora do tempo da História, não há história do ser como individualidade. O problema é que, dentro dele, também não, no universo “borgiano”, circular, viciado e sem redenção. O tempo das suas histórias só abre espaço ao tempo da História para poder negá-lo²¹¹.

Fora da invenção ficcional densamente edificada em que Borges nos projecta e aprisiona, é justamente longe da História que o Ser se encontra a si mesmo, ou seja, noutra espaço/tempo, noutra nível de realidade, noutra estado ou qualidade, que Zambrano percorreu e descreveu.

*

Em *Matière et mémoire*, Bergson procura entender os mecanismos da memória à luz da escansão tradicional do tempo em passado presente e futuro e em função da dualidade espírito/corpo. Diz-nos o autor: “tout doit donc se passer comme si une mémoire indépendante ramassait des images le long du temps au fur et à mesure qu'elles se produisent, et comme si notre corps, avec ce qui l'environne, n'était jamais qu'une d'entre ces images, la dernière, celle que nous obtenons à tout moment en pratiquant une coupe instantanée dans le devenir, en général. Dans cette coupe, notre corps occupe le centre”²¹².

Distingue então duas memórias: uma que imagina, e outra que repete. E esclarece: “pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver”. Há um outro tipo de memória, equivalente a um hábito iluminado pela memória, mas esse vai sendo modificado pela aprendizagem e pelo uso. Não é uma “image-souvenir” pura²¹³.

²⁰⁹ Borges, “Funes ou a memória”, em *Obras Completas*, vol. I, p. 364.

²¹⁰ AA.VV., *Borges*, Daniel Madelénat, “Borges Biographe”, em *Souvenirs d'avenir*, Paris: Gallimard, 2006, pp. 365-366.

²¹¹ *Vide infra*, Parte II, cap. 2.

²¹² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, [1939], Paris: Quadrige/PUF, 2010, p. 81.

²¹³ *Ibidem*, pp. 87 e 89.

O entendimento dos modos concretos da memória leva Bergson a descrições aparentemente factuais: a memória parece diminuir, à medida que a inteligência se desenvolve, mas isso é explicado pela organização crescente das memórias em ligação com os actos. A memória consciente perde em extensão o que ganha em força de penetração. Na verdade, o sistema compreensivo que está a construir é desenhado num âmbito mais alargado, que integra o tempo, a matéria, a neurofisiologia, a percepção e a vontade livre do espírito.

“Mon présent est ce qui m’intéresse, ce qui vit pour moi, et, pour tout dire, ce qui me provoque à l’action, au lieu que mon passé est essentiellement impuissant”; “mon présent est, par essence, sensorio-moteur”, escreve. O espaço e o tempo operam desalinados a (des)continuidade da memória. As razões que alinham as nossas percepções de forma rigorosa no espaço iluminam as nossas recordações de modo descontínuo no tempo; qualquer percepção é já memória. Não apercebemos quase nada que não seja passado; “le présent pur étant l’insaisissable progrès du passé rongéant l’avenir”²¹⁴.

Bergson explica-nos que o cérebro não guarda memórias e imagens; fornece à recordação um ponto de ancoragem no momento em que acontece; que há uma diferença de natureza entre a percepção e a memória e que, “ao passar da percepção pura à memória, deixamos a matéria para entrar na esfera do espírito”²¹⁵. Duas frases poderiam modelizar esta sua reflexão: “la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent”; e “l’esprit emprunte à la matière les perceptions d’où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté”²¹⁶.

Borges volta a interpelar-nos, face a estas reflexões – a progressão do passado e do futuro em direcção ao presente das suas personagens; a fusão intermitente da percepção e da memória (da realidade e do sonho) na síncope desse seu tempo narrativo; o círculo da repetição no impulso aparente da imaginação; a liberdade que afinal, na sua verdade última, não consegue ser imprimida ao movimento de cada ser. O tempo vasto do esquecimento de si tem de ser lido a partir do tempo dessa passagem que nos levou do mito ao *logos*, à arte, à Filosofia e à História.

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 171, 152-153, 162 e 167.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 253 e 265.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 269 e 280.

1.3. OS ALFABETOS

Les mots sont des tracés dans l'espace; des jeux de figures dans le théâtre corporel de la pensée. Ils sont des forces vives : des personnages sémantiques agissant ; des acteurs surgissant sur la scène logodynamique.

La linguistique est une branche de la physique des fluides.

Marche après marche, parvenir à ne plus opposer le spirituel au charnel, le matériel à l'immatériel, l'esprit au soufflé – et même (et surtout!) ne plus opposer le langage à la matière: ils sont du même tissu. Il y a une syntaxe des choses: la matière est structurée comme un langage.

La pensée désoublie. L'esprit respire. (...) L'aventure de la pensée repose sur ce point de déséquilibre: la respiration.²¹⁷

É NOTÓRIO, hoje, que esquecemos as leis da natureza subjacentes à definição da forma nos sistemas ideogramáticos e o fundo mítico que os habitava. “*Jamais, dans la culture occidentale, l'être de l'homme et l'être du langage n'ont pu coexister et s'articuler l'un sur l'autre*”²¹⁸ – escreve Foucault. Os “alfabetos” de Valéry e de Michaux vão permitir-nos introduzir uma abordagem, que quisemos ampla e sustentada, das vicissitudes figurativas e semânticas daqueles que desenharam a história do nosso.

Em 1924, o editor René Hilsum mostra a Paul Valéry vinte e quatro letras desenhadas por Louis Jou e pede-lhe um poema para cada uma. A resposta não será imediata e sofrerá algumas interrupções: Valéry escreve várias letras em 1927, abandona o projecto em 1928 quando se separa de Caherine Pozi, retoma-o parcialmente em 1931 e, depois, em 1935. Publica o seu *Alphabet* em 1939, ainda incompleto.

O ritmo do dia e da noite e o sentimento trazido por cada momento do dia são convertidos em sucessão e cadência alfabéticas, como se cada letra (com exclusão inexplicada do K e do W) deixasse de ser um signo arbitrário para ser preenchida por um conjunto de significações. O texto equivale a uma escansão do dia.

Na sua simplicidade e despretenção, *Alphabet* segue o fio de uma continuidade cíclica, interroga o próprio processo de clivagem pelo qual um *eu* observa e enfrenta a emergência de outro Eu, identificável com o Espírito, revela a natureza inebriante daquilo que é o

²¹⁷ Valère Novarina, *Observez les logaèdres*, Paris: P.O.L., 2014, pp. 19-20, 61 e 116-117.

²¹⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. PDF consultado em <https://www.fichier-pdf.fr/2013/09/05/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel.pdf>, a 20.04.2016, p. 270.

mundo das potencialidades e descortina outros modos do Espírito na emergência das ideias. Trata-se de uma “cosmocronia”, diz Michel Jarrety no prefácio.

A estranheza daquele que se sente a ver aquilo que vê começa a ser dita desde os primeiros textos: com referências à fusão e à divisão de si face a si mesmo, à distância entre Ser e Conhecer, da parte ao todo, do espírito ao corpo, evocando Monsieur Teste. “Quoi de plus étranger que celui qui se sent voir ce qu’il voit?”²¹⁹

A letra C é dedicada à alma na passagem pelo nascer do dia: “comment prier quand un autre soi-même écouterait la prière? – C’est pourquoi il ne faut prier qu’en paroles inconnues. Rendez l’énigme à l’énigme, énigme pour énigme. Élevez ce qui est mystère en vous à ce qui est mystère en soi. Il y a en vous quelque chose d’égal à ce qui vous passe”²²⁰. A clivagem é um caminho que pode conduzir à elevação, quando cultivada de forma positiva, e permite perceber que um outro Eu, a existir, se situa na proximidade do mistério ou do acesso a ele. O ser social e o ser verdadeiro não coincidem: no texto para a letra E, percebemos que Valéry considerava o seu nome figura do seu *eu* social, separada do seu *eu* próprio, e é por não se reconhecer nele que todos os estados de existência pura fazem dele um homem sem nome.

A distância de si a si mesmo é retomada nos textos para a letra J (olhar-se em cena) e para a letra O (a fusão e divisão de duas almas que são uma para a outra o seu outro Eu). É curioso o privilégio concedido à aurora e ao crepúsculo, dois momentos simétricos conducentes a uma inquietude semelhante, como deixa dito nas letras E e X. “Au commencement sera le sommeil”²²¹, diz-nos Valéry, estabelecendo um significativo enraizamento da realidade na experiência do sono. A retoma progressiva do corpo, do peso, dos membros, dos olhos, da agitação, ao acordar, lembra-nos a descrição da retoma dos membros e da verticalidade por Michaux (em *Bras cassé*, em *Les Rêves et la jambe*, ou em *Façons d’endormi, façons d’éveillé*). O despertar é também relacionado com a retoma de uma cisão: “la vertu d’être Soi le parcourt. Être Soi le saisit comme une surprise; et parfois heureuse surprise, parfois un immense malheur. Que de réveils voudraient n’être que rêves!” (letra B).

A luz do dia encandeia todas as ideias que se começam a formar (letra L) mas em breve se anunciam as virtudes do crepúsculo: “je ressens que je suis fait de tout ce dont j’ai besoin et que je possède de quoi dormir si j’ai besoin de sommeil” (letra M); “à la faveur du soir, les mythes viennent, et se font plus sensibles et importants que toutes choses” (letra R); “Il faut tomber enfin. Que les ténèbres soient” (letra V). A letra Z abre a dimensão da noite à das “águas profundas” e, portanto, à do inconsciente: “c’est pourtant l’heure, *l’éveille-toi* où devrait parler ce qui a Quelque chose à dire... (...) L’eau profonde du monde à cette heure est si calme, l’eau des choses-Esprit si transparente comme espace-temps pur; point troublé que l’on devrait apercevoir Celui qui rêve tout ceci”.

²¹⁹ Paul Valéry, *Alphabet*, Paris: Le Livre de Poche, n.d., p. 74.

²²⁰ *Ibidem*, p. 53.

²²¹ *Ibidem*, p. 43.

Em Valéry, a iminência ou o surgimento da ideia, muitas vezes ligados à pura sensação do possível e à embriaguez que está ligada a essa potencialidade sem limites, é um tema constante. Nas letras E, F e M, refere esse estado em que tudo pode ser e ainda não foi chamado a ser e em que a melodia da associação de ideias atribui ao que é possível o seu despertar: “est-il espoir plus pur, (...) est-il parcelle de matière ou de vie dans le monde plus précieuse que ce moment de présence et de silence dans l’unité de nos forces et au-dessus de notre esprit qui en précède toutes les pensées ? Être contenu avec toutes choses dans un élément singulier, isolé de muette et souveraine attente, est divin” (letra F).

Finalmente, os textos de *Alphabet* tecem a identidade de um espírito que sonha: “l’esprit s’ouvre les veines dans un rêve” (letra D). Para além de sonhar, o sujeito sabe que acede ao que é invisível. O Sol propõe-lhe todos os enigmas do visível: “il y a bien d’autres offres en moi-même, qui ne sont de la terre ni des cieux”. Mas o discernimento de quem conduz quem no sujeito em clivagem não é tarefa fácil: “ce que je vois, ce que je pense – se disputent ce que je suis. Ils s’ignorent; ils le conduisent: ils le traitent comme une chose... Suis-je la chose d’une idée, et le jouet de la splendeur d’un jour?” (Letra J).

O ressurgimento contínuo das ideias das suas próprias cinzas oferece-lhe a aurora em cada nova experiência de passagem de um potencial a uma ideia expressa. “La chose la plus importante est celle qui se répète le plus” e “tout ce qu’il faut pour être est aussi caché que possible” (Letra M). Aquilo que é mais secreto é o mais valioso e corresponde àquilo que mais insistentemente ressurge, mesmo quando irrompe inesperadamente (letra U). O tempo, nessa dimensão, não é cronológico: “le cœur se compose en silence un trésor de souvenirs futurs” (letra Q).

A dupla condição de textos que nascem de figuras pintadas e em arrastamento de cada letra a um preenchimento semântico que lhes retire a pura arbitrariedade deve interpelar-nos. Não pode ela ser vista como uma forma de regresso, embora frágil, tímido e, porventura, involuntário ao valor ideográfico dos signos?

*

*L’homme seulement attend, il attend
il y a des siècles qu’il attend perdu dans des taillis de signes
s’affairant à de nouveaux alphabets*²²²

Em 1927, cinco anos após a publicação do seu primeiro texto (*Folie circulaire*), Henri Michaux desenha um alfabeto, que dedica a Jean Paulhan, preenchendo a frente e o verso de

²²² Henri Michaux, *Poèmes*, em Henri Michaux, *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, pp. 221-222.

uma folha de 36 x 26 cm com sinais e caligrafias ordenados de forma linear, ilegíveis, equiparáveis por momentos a uma escrita arabizante, em algumas linhas a ideogramas chineses, noutras a simples desenhos infantis ou esquemáticos, mas em todos os casos não parecendo corresponder exactamente a nenhuma dessas realidades (M1). Chama-lhe também “Essais d’écriture” ou ainda “Narration”²²³.

Sabemos que Michaux começa a escrever e a pintar mais ou menos ao mesmo tempo, em 1922 e 1925, mais precisamente. Os textos que nos deixou sobre as passagens entre a escrita e a pintura são numerosos e expressivos, em particular aquele que escreveu em *Émergences Résurgences*. Interessam-nos, por permitirem abordar a questão da memória figurativa que existe em todos os alfabetos e, portanto, na história de todas as escritas.

Haverá mais alfabetos na sequência longa e cumulativa da sua produção pictórica: em *Exorcismes* (1943), reproduz desenhos de signos isolados em quadrículas (M2 a 4), que denotam clara influência oriental (Michaux explica que é a descoberta da pintura chinesa que o reconcilia com o trabalho visual, e sabemos que a escrita oriental o conduz a outra avaliação dos alfabetos), mas também de Paul Klee e dos seus *Abstrakte Schrift* (1931).

Um guache de 1950-52, que ordena figuras em movimento em três secções horizontais separadas por linhas, facilmente nos remete para uma escrita inventada e pessoal, que por isso mesmo não poderia, tecnicamente, ser designada como escrita (M5 a 8). *Mouvements*, na mesma data, um texto e um conjunto sequencial de figuras negras (de multidões) em movimento e metamorfoses várias, será o centro nevrálgico daquilo que, na sua obra, consubstancia a ideia de uma linguagem de figuras surgidas entre a escrita e o desenho pintado. A sua pré-história são os *Alphabet* de 1927²²⁴.

Em 1936, *Entre Centre et absence* inclui alfabetos, eventualmente mais ideogramáticos (M10, 11). Livros como *Arbres des tropiques* (M12 a 18), *Exorcismes*, *Labyrinthes* e *Paix dans les Brisements* associam também escritos e trabalhos gráficos. Em *Exorcismes*, surgem alfabetos feitos de silhuetas humanas ou animais. *Mouvements* (1950-1952) faz a síntese das suas figuras geométricas e dos seus vários alfabetos²²⁵, catalogando signos antropomórficos em vagas ininterruptas e cinéticas (M19 a 22). Em 1954, surgem grandes pinturas a tinta-da-china que exploram esse reportório.

Em algumas pinturas a tinta-da-china de 1961-1962, voltamos a encontrar séries horizontais de grafemas irreconhecíveis, quase pautas musicais rasuradas, nos quais vivem algumas das figuras

²²³ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, p. 29.

²²⁴ Em 2011, Marie Chouinard coreografou uma peça a que chamou *Henri Michaux: Mouvements 224* (M9) e na qual propôs uma leitura coreográfica das sessenta e quatro páginas de desenhos: projectou-os em pano de fundo e diante da tela e, sobre soalho branco, os bailarinos, de preto, desenhavam com o corpo o traçado e os movimentos das figuras de Michaux. No processo de criação das posturas, a recitação do poema do livro desafiara-os a encontrar os contornos improváveis dessas páginas, eles próprios já dança no espaço.

Sabemos que Chouinard explica desse modo este trabalho coreográfico, através de um artigo de Cláudia Galhós no jornal *Expresso/Actual*, de 8 de Junho de 2013.

²²⁵ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, pp. 39 e 50-51.

estilhaçadas, contorcidas, acrobáticas, desmembradas que surgem noutros momentos da obra (M23 a 26). Nessa década Michaux volta à “escrita” de *Mouvements* no seu trabalho.

Misérable miracle (1956) relata as primeiras experiências com a mesalina e dá a conhecer, a par do texto, as notas gatafunhadas em plena perturbação, tornando patente a desintegração da escrita (M27). Nesses textos fala de fissuras, fluidos, torrentes, flutuação, mergulho, velocidade, escoamento e de uma escada de vidro de Jacob, até ao céu... As letras esfumam-se ou desaparecem em ziguezague (palavras de Michaux). Em *Paix dans les brisements* (1959, M28 a 32) as referências às torrentes de imagens ou palavras que visualizava recorrem a imagens semelhantes ao registar um tapete vibrátil, descargas eléctricas, faíscas ramificadas, espectros magnéticos, espasmos, aglomerados elasticamente retidos no seu ímpeto, etc., etc.²²⁶.

Par la Voie des rythmes (1974, M33 a 42) e *Par les Traits* (1984, M43 a 47) valorizam particularmente o lado gráfico da inscrição textual, pelo que a componente visual da sua escrita e a qualidade caligráfica da sua pintura devem ser procuradas ao longo das seis longas décadas em que desenvolveu trabalho. Os desenhos de 1984 fecham um longo ciclo de signos e alfabetos ilegíveis. Michaux partilha connosco, de forma paradigmática, divergências e convergências entre a escrita e o desenho, colocando na charneira entre os dois a figura humana que, como veremos, se dilacera no esforço dessa passagem (M48).

Mas a nossa reflexão sobre os alfabetos, a partir de Michaux e muito para lá dele, é uma introdução à consciência de que esquecemos as leis da natureza que se manifestavam em alguns sistemas ideogramáticos e o modo como estes eram habitados pelo mito: a escrita da civilização egípcia antiga (aquela que é legível nas pedras dos monumentos será aqui privilegiada em detrimento das suas derivações hierática e demótica nas folhas de papiro²²⁷) informava ou lembrava os seres humanos sobre a origem, o devir, a morte e a vida, a ciclicidade, o Princípio e a sua manifestação, as leis termodinâmicas de acção, resistência e reacção, de causa e efeito, os opostos complementares, o ritmo, a polarização, o feminino/masculino, a vibração como padrão identificador, a magia do nome e do Verbo que age, os movimentos astronómicos. A perda desse terceiro nível de leitura de uma escrita (dito por vezes esotérico, e só acessível a uma elite, uma vez que os mesmos textos podiam ser lidos apenas a níveis fonéticos e/ou ideogramáticos prosaicos ou, num segundo nível, simbólicos) corresponde, eventualmente, a um esquecimento de dimensão trágica na história da Humanidade.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 108, 116 e 125-129.

²²⁷ O hierático é uma simplificação na complexidade dos hieróglifos; estes eram inscritos na pedra dos monumentos; aquele era escrito em papiro, para propósitos menos solenes, e era sempre desenhado da direita para a esquerda, enquanto, nos hieróglifos, várias direcções podem coexistir. O demótico (popular) tem muitas abreviaturas e “ligaduras” e destina-se à vida prática quotidiana. O copta guarda vagos vestígios dos anteriores. “A escrita egípcia teve uma influência dominante na escrita proto-sinaítica e através desta pode ser vista como um antepassado directo do alfabeto latino contemporâneo” (*The World's Writing Systems*, pp. 81-82).

O desenho e a pintura parecem sugerir, indiciar, prometer vagamente a autores como Michaux algum retorno, mesmo que incipiente, a esse acesso perdido. A escrita tem vizinhança com o desenho e interessa-nos no confronto com a produção visual do autor e, certamente, com a criação visual em geral. Em Michaux, dão-se evanescências e ressurgimentos constantes entre um e outro, como se nas pontes entre os dois surgissem a memória, a necessidade, a insistência do retorno da inscrição pictogramática. Há uma procura obsessiva de ritmos interiores e, forçosamente, também exteriores, embora se trate de uma procura cega, sem pontos de ancoragem, sem conhecer ou dominar as leis que regem as forças: “je ne sais trop ce que c’est, ces signes que j’ai faits”²²⁸. A chave para a obra de Michaux, segundo Alfred Pacquement, não reside na revelação de um código, mas no regresso a um balbuceio primitivo, inaugural, como os desenhos de criança que Michaux descreve em *Les Commencements*²²⁹.

*

Une ligne rêve

(...)

Voici une ligne qui pense

(...)

*Il me vient une envie de dessiner,
de participer au monde par de signes*

(...)

L’homme m’arrive, me revient

L’homme inoubliable

(...)

Faute de mieux, je trace des pictogrammes,

Plutôt des trajets pictographiés,

Mais sans règle.

(...)

Mouvement comme désobéissance,

*Comme remaniement.*²³⁰

No pequeno texto ilustrado a que chamou *Idéogrammes en Chine (M49 a 51)*, Michaux refere as “múltiplas vidas daqueles sinais” e a capacidade que têm de reanimar as coisas;

²²⁸ No posfácio de *Mouvements*, em *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 598-599. Nos textos que integram *Façons d’endormi, façons d’éveillé*, são bastante recorrentes as anotações sobre a vida gestual, o movimento, as contorções, os ritmos sem palavras, os campos magnéticos criados e quebrados.

²²⁹ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, p. 166.

²³⁰ Jean-Louis Schefer, *Henri Michaux: Histoires d’encre*, Tesserete: Pagine d’Arte, 2011, pp. 23-34.

expressa a sua admiração pela leveza e agilidade daquela gestualidade viva; sublinha a importância da caligrafia na China e a ideia de que a mão do calígrafo deve preparar-se para receber o influxo que lhe é comunicado, do mais ténue ao mais violento, como um receptáculo ou veículo de forças que não nascem nele. A caligrafia denuncia cada autor como digno, ou não, de um saber, espelha, ou não, uma comunhão e uma justa medida na sua função mediadora, uma conduta e uma verdade: a meditação sobre o traço de um calígrafo equivale à meditação sobre um princípio ou uma essência, e o homem fica diante desta escrita “como perante uma árvore, uma rocha, uma fonte”. O acesso à fulgurância do imediato torna-se possível através destes traços, impulsos que não imitam a natureza, antes significam, como ela.

Num texto importante em que reflecte sobre a sua prática pictórica e conta a evolução dessa aventura, *Émergences-Résurgences* (M52), o autor refere o facto de a pintura chinesa o ter convertido profundamente²³¹ e diz a certa altura: “Faute de mieux, je trace des sortes de pictogrammes, plutôt des trajets pictographiés, mais sans règles. Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie...”²³². Refere-se, portanto, aos seus “trajectos pictografados” como a um fraseado da própria vida, apesar da ausência de regras. Veremos como esta ausência se adensa nas suas experiências com a mescalina e como ela acaba por caracterizar o trabalho projectivo a que se entrega, de uma forma geral, ao pintar e, tantas vezes, ao escrever, sob ritmos predispostos à alucinação hipnótica e a recursos aliterativos, onomatopéicos e neológicos densamente cumulativos.

Mas importará deixar dita esta identificação dos “sinais” desenhados/pintados com uma pulsação da vida que neles se abisma ou renasce: “mon plaisir est de faire venir, de faire apparaître, puis faire disparaître.”²³³ Neste mesmo texto, a propósito das visões sob o efeito da mescalina, que não tenderemos a separar das análises que visam as outras produções sob estados não alterados de consciência, lemos que considera ter chegado a traduções gráficas de qualidades ou realidades vibratórias a que terá assistido, tanto no lugar de vítima como no de observador. De olhos fechados, recebia a prova de que a imagem tem uma imediatez de que a linguagem verbal não é capaz e de que tem no espírito um lugar à parte, constituindo matéria-prima para o pensamento²³⁴. A pintura pode ser totalmente inventada, na escrita há palavras que nos preexistem, lembra Pacquement ao falar de Michaux²³⁵.

Michaux “pinta para sair do condicionamento” (linguístico, subentenda-se); precisa de participar no mundo através da criação de linhas às quais confere uma espécie de autonomia antropomórfica: as linhas procuram sem saber o quê, são sonâmbulas, erráticas, cegas para

²³¹ “Envahissement profond. Envahissement-retard. Résurgence”, em Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 17.

²³² *Ibidem*, p. 13.

²³³ *Ibidem*, p. 21.

²³⁴ *Ibidem*, p. 84.

²³⁵ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, p. 29.

a materialidade do mundo²³⁶ e, ao ver essa sua capacidade de forma otimista, dirá: “une ligne rêve. On n’avait jusque là jamais laissé rêver une ligne”²³⁷. Mas “um signo é também um sinal de paragem” e Michaux gostaria de conseguir um murmúrio contínuo, um contínuo semelhante ao da vida. A seriação incansável será frequentemente reflexo dessa vontade. Por outro lado, ter a escrita como único pilar de apoio, diz Michaux, põe um autor numa situação de desequilíbrio, que sentiu desde muito cedo e procurou desfazer com a prática da pintura.

No texto *Passages* (1950 e 1963), o artista refere-se à estranheza dessa deslocação criativa: há uma espécie de efeito descongestionante, um adormecimento de uma parte da cabeça, aquela que fala e escreve, um repouso magnífico advindo do desaparecimento da “fábrica de palavras” numa noite vertiginosa. “On change de gare de triage quando on se met à peindre”, lemos. O acesso ao mundo faz-se por outra janela e é preciso aprender tudo do início, como uma criança cheia de perguntas²³⁸. É com naturalidade que chegamos, neste texto, às afirmações de Michaux sobre uma espécie de unidade perdida, com a saída da infância: “mais l’homme a été enfant. Il l’a été longtemps et, semble-t-il, tout aussi en vain. Quelque chose d’essentiel, l’atmosphère intérieure, un je ne sais quoi qui liait tout, a disparu et tout le monde de l’enfance avec lui”. Um outro parágrafo reforça o princípio, afirmando a inutilidade da experiência infantil quando se perde a memória desse outro ritmo e movimento interior: “temps physiologique créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation, nous est complètement perdu (l’homme a une détestable mémoire du cénesthésique). Il sort de l’enfance comme d’une maladie et n’a pas de mémoire de la maladie; il en a perdu le pouls”. Essa inocência é aquela com que, autodidacta convicto e indomável, Michaux chega à pintura. O que diz da criança, pode dizê-lo de si próprio como pintor: “et il arrive aussi en étranger dans notre civilisation et sur terre. Âge des questions? (...) âge d’or des questions et c’est de réponses que l’homme meurt”²³⁹.

O texto *Passages* é uma homenagem ao ritmo que, a seu ver, retira peso à matéria, acelerando-a, contrariando resistência e gravidade²⁴⁰. Em *Jours de silence*, no poema inicial, a que chama “Distraitemment frappés, rythmes”, a própria palavra “rythmes”, em retorno constante, e o compasso particularmente ritmado do texto são fortemente expressivos e representativos de um modo frequente na sua poesia e mesmo em alguma prosa. O ritmo é latejo do tempo e modelação de um espaço ou de uma matéria dados.

A explicação de como desenha a passagem do tempo (em *Passages*) coloca-nos no âmbito da compreensão da emergência das formas: implica dar voz à frase interior, sem palavras, à

²³⁶ *Ibidem*, pp. 11-13.

²³⁷ Michaux, *Passages*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. II, p. 362.

²³⁸ *Ibidem*, vol. II, p. 318.

²³⁹ *Ibidem*, vol. II, pp. 301-302.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 354.

consciência de existir como a uma pulsação; é equiparável à “apetência para o movimento em criança, à afinidade com os animais e a uma incessante morfogênese”²⁴¹.

O desenho ampliado e a pincel das suas figuras em movimento surge do desafio de um editor e na sequência do interesse de muitas pessoas pelos seus “signos”. Sobre o efeito que a experiência teve em si próprio desde o início, diz-nos Michaux: “tout en traçant les premiers traits je sentais, à mon extrême surprise, que quelque chose de fermé depuis toujours s’était ouvert en moi, et que par cette brèche allaient passer quantité de mouvements./ L’ampleur du geste, réclamé par les caractères qu’on voulait plus grands, avait changé l’esprit du dessin. Au lieu de caractères, au lieu de ces ‘je ne sais quoi’ notés, ils arrivaient lancés, ils devenaient élan, participation, entraînement. (...) Ainsi se pressaient à ma vue quantité de mouvements dont j’étais plein, dont j’étais débordant et depuis des années”²⁴².

A sensação de exteriorização de algo contido por muito tempo é vivida como uma libertação e uma descoberta catártica, cujo valor será duradouro e amplo daí para a frente.

Num texto a que chama, simplesmente, *Signes* (1951-1954)²⁴³, Michaux reflecte sobre a natureza dos signos e das línguas. Na natureza, tudo são signos, diz-nos, e é por isso que só conseguimos decifrá-la lentamente e com dificuldade. No caminho dessa dificuldade, surgem hipóteses de desvio e mistificação, e as línguas apresentam obstáculos adicionais pelo facto de serem rígidas e afastadas das suas fontes. A utopia de uma nova língua passaria, para ele, por uma muito mais ampla flexibilização das sobreposições e desenvolvimentos, fugindo às camadas de sentido mais fixadas. No caso do seu trabalho, e sobretudo porque escreve este texto dois anos depois de *Mouvements*, os signos aparecem também na pintura, como sombras ou fantasmas de signos, variantes e polarizações próximas das de certos microorganismos, mas ao mesmo tempo imagens móveis de “gestos interiores” (é a sua expressão), “aqueles para os quais não temos membros mas vontade de membros, tensões, impulsos e tudo isso em cordas vivas...”²⁴⁴. A fusão entre a linguagem da natureza e a linguagem humana, na sua utopia de uma outra língua futura mais flexível, poderia representar a possibilidade de trocar ideias através de signos naturais como flores ou frutos: “on échangera des secrets em quelques traits ‘nature’”.

Esta fantasia levar-nos-á, em breve, a recuar no tempo e a referir a escrita polissemântica e ‘natural’ dos ideogramas mais famosos da história humana, os hieróglifos egípcios.

No seu posfácio a *Mouvements*, ressurge a ideia de que sempre houve uma insistência, vinda de outros, de que voltasse às suas pequenas figuras, às suas composições de “ideogramas”. Quando, finalmente, assume uma real dedicação a essas “figuras”, algo acontece: as formas em movimento eliminam as formas pensadas, e pintá-las em sequências

²⁴¹ *Ibidem*, p. 372.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*, pp. 428-431.

²⁴⁴ Tradução nossa.

compulsivas corresponde a uma experiência interior de mudança: “leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j’existais. Plus j’en voulais. Les faisant, je devenais tout autre (...). J’étais possédé de mouvement, tout tendu par ces formes qui m’arrivaient à toute vitesse, et rythmées. Un rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certains jours plus de cinq mille), plus vivants ils étaient”²⁴⁵.

A vida das formas e a sua própria vida erigem-se em causa e efeito uma da outra, como se o desenho se fizesse através do artista e não tanto por ele, de forma incontrolada e torrencial, num fluxo ritmado e veloz que o ultrapassa e conduz. Esse sentimento advém, em boa parte, desse outro de que os desenhos têm uma inocência, uma capacidade de surpresa e uma força de libertação das palavras que lhe permitem uma “escrita nova”, longe da linguagem verbal, desincrustada dela, longe das palavras dos outros, das convenções e dos modelos colectivos. Michaux pinta (e escreve) para se reencontrar: “pour trouver, pour me retrouver, pour trouver mon propre bien que je possédais sans le savoir”. Esta ideia de reencontro consigo mesmo, como se um tesouro permanecesse escondido em cada um, ignorado pelo próprio mas com o qual é possível marcar encontro um dia, vai importar-nos particularmente a partir daqui e em muitos momentos. Algumas sombras serão difíceis de localizar: “comment retrouver leurs traces quand on a peine à se retrouver soi-même?”²⁴⁶

Por outro lado, pintar, nas suas palavras, é mostrar os ritmos da vida e, se possível, as próprias vibrações do espírito²⁴⁷. *Par la Voie des rythmes*, um livro sem palavras, feito de sequências de figuras em movimento, é uma obra que consagra, passados muitos anos de *Mouvements*, esta faceta do seu trabalho. A mancha cresce numa deriva filiforme e rotativa em cuja sequência se vão inscrevendo acrescentos, estiramentos e concentração, avanço, elevação, queda, arrastamento e surpresa. A escala aumenta, por vezes, de forma notória ou mesmo muito acentuada, ora com redução a um número mínimo de traços de cada signo, ou isolando simplesmente pequenas pinceladas verticais e pontos no espaço, ora duplicando e avolumando os núcleos negros, recortando e tornando imprecisos os contornos; ora ligando figuras numa linha contínua, como em palavras do tamanho de uma linha inteira, ora desligando-as como carimbos aplicados em série.

Em alguns momentos, as nervuras e as sinuosidades da linha lembram os desenhos que fez sob o efeito da mesalina; noutros, a figura é espaçosa mas minimal, isolada, suspensa e pontualmente antropomórfica. A memória dos ideogramas orientais é inevitável face a alguns traços. A sugestão vegetal é dada por cortejos de troncos sumários que se organizam do mesmo modo que os “seres” esboçados logo a seguir: em marcha, em grupos, em arritmias colectivas. A lógica linear é quebrada a certa altura – uma espécie de dança em círculo ou de luta pelo espaço pode ocorrer pontualmente.

²⁴⁵ Michaux, postface de *Mouvements*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. II, p. 598.

²⁴⁶ Michaux, *L’Espace aux ombres*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. II, p. 515.

²⁴⁷ Michaux, *Sur ma peinture*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. II, p. 1026.

Algumas figuras definem melhor a cabeça, os membros ou mesmo um vago rosto, quando se movimentam, defrontam, contraem ou ameaçam; atléticas, esquemáticas, totémicas, animais, aglomeradas, contagiantes, resvalam no espaço da escrita como multidões cegas e entregues aos seus automatismos e raivas repentinas. Os vultos mais densos têm mais peso e, por isso, menos mobilidade, mas o grau da sua qualidade ameaçadora varia em função da irregularidade e do isolamento da mancha.

No terceiro capítulo (os capítulos são assinalados por um conjunto de traços horizontais, e o próprio índice é escrito/desenhado dessa forma, **M53**), há páginas em que as linhas constroem labirintos, recintos mais complexos apesar de informais. O quarto capítulo é anunciado por uma espiral eriçada e iniciado por três estruturas circulares que posteriormente se acumulam, cruzam e sobrepõem.

Mais adiante, os sinais são amontoados em muros espessos, como linhas aumentadas à lupa, em que o caos dos riscos e fios nos confunde e desconforta. Numa das páginas, o pontilhismo surge na mancha de quadrúpedes que já encontrámos noutra página em mancha escura; noutra, os perímetros fractalizados de novas manchas abertas mas ininterruptas ocorrem mais abstractos que nunca; e, noutra ainda, parece inscrita a memória das cavernas paleolíticas com paredes de bisontes em fuga.

A seriação nasce da repetição compulsiva, mas traduz também o princípio cinético que define a imagem e a natureza fílmica (um filme interior) das sequências. *Par la Voie des rythmes*, como o título anuncia, é um “texto” feito de tensão nervosa e batimentos cardíacos, é pura cadência de uma “escrita” imagética pulsional, sem concessões racionais e sem código, embora feita de caminhos arquetípicos. A estranha sensação de que um alfabeto poderia ser configurado a partir dele fica instalada em quem se dispõe a esta “leitura” e a esta passagem pelo espaço da imagem “em movimento”.

No pequeno texto *Lignes* (1973), voltamos a assistir a descrições que conferem vida e autonomia às linhas desenhadas: “échappées des prisons reçues en héritage, venues non pour définir, mais pour indéfinir (...) pour reprendre l’école buissonnière, lignes, de-ci, de-là, lignes/ Dévalantes, ziguezagantes, plongeantes pour rêveusement, pour distraction, pour multiplement... en désirs qui s’étirent, qui délivrent”²⁴⁸.

Par des Traits (1976) é um texto central na sua avaliação da memória inconsciente dos pictogramas nas línguas actuais: a escrita alfabética terá favorecido o pensamento abstracto, a ausência progressiva do concreto e do real no que era dito e a distensão da memória da própria língua. No pictograma, a escrita criava passagens e traços entre as coisas e os seres, os gestos e as situações que teriam uma força mágica. Uma centena de pictogramas, num dado sistema, terá desencorajado muitos filólogos, mas os milhares de palavras que os nossos alfabetos permitem construir não parecerão nunca um excesso. A multiplicação das línguas, a vitória dos sons na relação com os signos sobre a relação semântica, pode trazer-

²⁴⁸ Michaux, *Lignes*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. III, p. 730.

-nos, por compensação, a nostalgia de uma língua mais íntima, mais simples, em que as emoções sejam dadas directamente nos signos, e acordar em nós uma vontade de pictogramas, que não morreu – “Signes qui permettraient d’être ouvert au monde autrement, créant, et développant *une fonction différente* en l’homme, le désaliénant”²⁴⁹. Noutro texto (*Façons d’endormi, façons d’éveillé*) sonha com uma língua universal entre os homens, as crianças e os animais, com uma “verdadeira língua directa”.

A individuação e a distância em relação ao colectivo tornam-se uma condição da deriva criativa e da experiência expressiva realmente significativas. Mas, curiosamente, é nesse recuo e nessa recolha que se cria o espaço do reencontro de outras formas, mais arcaicas, de partilha colectiva do pensamento através de linguagens figuradas e escritas.

Por um lado, a escrita permite dominar os fluxos e derrotar o material pulsional, como sublinha Romain Verger²⁵⁰; mas, por outro lado, Michaux quer reencontrar uma escrita que seja acontecimento, como na escrita chinesa e na pintura, uma palavra que seja acção sobre o mundo, que tenha uma eficácia, uma forma mágica de agir.

Uma das ideias que é veiculada por alguns autores quando abordam esta questão na avaliação do trabalho de Michaux é a de que algo acontece através do autor, pressupondo nele uma zona de passividade: o canto canta o índio, e a pintura pinta-o e não o inverso, o índio só inventa o que o mundo lhe pede que invente, na analogia criada por Jean-Xavier Ridon²⁵¹. No mesmo livro, Ridon reforça o princípio de que, para Michaux, a escrita é um lugar de desposseção no qual se torna estranho à sua própria língua e à memória que ela carrega, que tenta desaprender para se deixar levar pelos movimentos da escrita em direcção a todas as possibilidades²⁵². Um *eu* que se apaga torna a narrativa passiva e basta deixar-se dizer pelo mito, em vez de explicá-lo; as palavras podem fazer existir as mesmas trocas de energia que existem no mundo²⁵³.

A propósito de Michaux, René Bertelé fala de um erro congénito na palavra, porque trai sempre o que há de melhor em nós, e não apenas trai como apenas figura ou representa, sem agir. Michaux aspira ao milagre da passagem das palavras para a vida, aspira à magia. Os gestos, as mímicas, os sons, as linhas e cores são meios mais primitivos mas mais puros e directos de expressão, são radiografias e são alfabetos para o outro mundo: “enfin réduits à une sorte d’alphabet qui eût pu servir dans l’autre monde, dans n’importe quel monde”²⁵⁴.

²⁴⁹ Michaux, *Par des traits*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. III, p. 1285.

²⁵⁰ Romain Verger, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 66.

²⁵¹ Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L’Exil des mots*, Paris: Éditions Kimé, 1995. Nesta obra, Ridon sublinha nos dois autores o descentramento de si pela viagem, os contornos da linguagem colectiva e os modos de romper a imersão nela ou essa presença do outro em si, as formas alternativas de linguagem, o corte com o legado genético e a força da palavra que age no real.

²⁵² *Ibidem*, pp. 93 e 95.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 109-110.

²⁵⁴ Henri Michaux *apud* René Bertelé, *Henri Michaux*, 1957, Paris: Éditions Seghers, 1975, pp. 64- 66, e 161. Neste seu livro sobre Michaux, Bertelé aborda as questões da linguagem, do surrealismo isolado de

E, no entanto, as palavras também são exorcismo, mas nesse movimento vão muito para lá dessa função, nos melhores casos, e tornam-se consciência de que algo fica sempre por desvendar. Raymond Bellour nota que o sagrado sobreviveu à morte dos deuses e que essa distância é dada pela linguagem, que a alojou como uma ferida, uma falta e uma errância, “ciente de um algarismo por desvendar”²⁵⁵. A escrita mata uma parte do ser para que a outra *seja*, mas ao autor é exigido um esforço violento de presença de espírito e de manutenção de um centro intacto que não pode ser ameaçado pela forte projecção para fora de si a que a linguagem o conduz. Se há múltiplos eus, é preciso que todos os rostos apareçam²⁵⁶.

Para Bellour, Michaux não hesita em criar neologismos, na tentativa de se aproximar do que poderia ter sido uma língua originária. Todavia os ideogramas de *Mouvements* correspondem a uma vontade de língua liberta, de alfabeto pessoal, sem o condicionalismo dos sentidos que os outros dão a cada palavra e estão, por isso, muito mais perto dessa língua originária²⁵⁷. A pintura permite escapar à linguagem verbal. E, sobre isto, Bellour diz algo de curioso: há tanto mais imagens quanto houver menos deuses, a crispação do vocabulário é uma resposta ao abandono, a palavra analógica é uma vingança sobre o silêncio da criação. O sagrado torna-se um saber e uma distância. Michaux aspira à magia, mas nada responde aos seus anseios²⁵⁸.

Essa procura de uma língua universal, originária, esquecida e desconhecida, por parte de Michaux, é sublinhada num pequeno texto que Schefer inclui em *Henri Michaux: histoires d'encre*²⁵⁹. O desenho, para Michaux, seria um ponto de chegada na procura dessa língua, da qual as nossas culturas se terão afastado por presunção em relação à sua simplicidade e aparente pobreza. Essa língua desconhecida estaria junto da voz, do corpo e do movimento, e é a ilusão de que, algures, se alimentam os nossos alfabetos. “J’ai rêvé un moment, sans obtenir de résultats sérieux, de chercher une langue universelle, etc. J’ai essayé d’inventer des caractères clairs pour tous sans passer par la parole (...) J’ai toujours espéré trouver cette langue chez autrui, ou ailleurs (...) C’est un espoir que je n’ai pas réalisé. Je donnerais volontiers tout ce que j’ai fait pour y parvenir”²⁶⁰.

Nos desenhos de Michaux, terão emergido todos os casos possíveis de escrita e de “alfabetos imaginários, arruinados pela realidade do tempo”, letras que deslizam, derrapam, estremeçam, se agilizam e sonham com uma espécie de individualização: “il attend que les

Michaux, da dissolução e reencontro de si, da relação com o divino, dos sonhos e do acordar, da libertação em relação às palavras, de ritmo, de alfabeto e de velocidade.

²⁵⁵ Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 1986, p. 24.

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 40-41.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 165-179.

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 183 e 194-196. Bellour aborda nos textos de Michaux vários aspectos pertinentes para a direcção da nossa análise: a estranheza no ser e o desencontro de si, da essência própria, o sagrado e a magia, a linguagem, a escrita, o despertar, o ritmo, a natureza surrealista do acto criativo.

²⁵⁹ Jean-Louis Schefer, *Henri Michaux: histoires d'encre*, Tesserete: Pagine d'Arte, 2011.

²⁶⁰ Jean-Dominique Rey, *Conversations avec Michaux. Henri Michaux. Œuvres choisies, 1927-1984*. Marseille-Genève: Musée Cantini et Musée Rath, 1993-1994.

signes parlent (...) Ils bruissent, s'arrêtent, paradent: (...) comme des animaux dansants ou des colonnes d'idéogrammes...²⁶¹.

Em *L'infini turbulent* ou em *Misérable miracle*, Michaux regista uma série de visões sob o efeito de doses variáveis de mescalina. Os estados alucinatórios agudos em que voluntariamente se colocou deram origem a múltiplos desenhos serpenteantes e sismográficos, de preenchimento intenso, explosivo e minucioso, de superfícies elásticas em que uma espécie de lava vulcânica, fendas geológicas, biliões de formigueiros, nervuras microscópicas, correntes e ilhas levadas pelas cheias e por impulsos magnéticos de escala desumana lhe dão a conhecer um mundo insuspeitado, escondido dentro de si próprio e do seu próprio cérebro.

*

Será oportuno estabelecer um paralelismo entre as experiências alucinatórias de Michaux (apesar do controlo médico solicitado, Michaux excedeu, por vezes, as doses isentas de risco vital) e aquelas que são contadas pelo antropólogo Jeremy Narby no seu livro *The Cosmic Serpent*, justamente por visarem, de modos diferentes, o mesmo acesso extemporâneo a formas e ritmos. A investigação de Narby reveste-se ainda de grande interesse, por se aproximar de signos, linguagem e ADN e por partir de intuições e constatações que nos conduzem ao que está esquecido na formação dos alfabetos.

O autor conta-nos as etapas de uma investigação que o levou ao conhecimento próximo de povos da Amazónia, cujos xamãs, através de rituais em que é fumada a ayahusca, “a mãe do tabaco”, chegam a formas de conhecimento que a ciência oficial não explica nem partilha, apesar de utilizar o conhecimento botânico que esses povos dizem adquirir durante esses estados alterados de consciência. Por um lado, no mundo ocidental, a alucinação é identificada com a psicose, por outro, para a ciência, as plantas não comunicam: estes povos afirmam ser ensinados sobre as qualidades medicinais das plantas pelo próprio espírito da planta que as comunica durante os estados induzidos e controlados de transe. A natureza fala com signos, e o segredo consiste em reparar nas semelhanças ao nível das formas para compreender a sua linguagem²⁶².

A grande questão que Narby começa por se colocar, depois de experimentar ele próprio a ayahusca, é a seguinte: as imagens e o conhecimento trazidos pelas alucinações vêm do interior do cérebro humano ou do exterior e, por exemplo, das plantas? Ou ambas as coisas? A resposta a esse dilema implicará uma extensa sequência de esforços de investigação e reflexões, com etapas diferentes, hesitações e revelações.

²⁶¹ Schefer, *Henri Michaux: Histoires d'encre*, pp. 11-18.

²⁶² Jeremy Narby, *The Cosmic Serpent. DNA and the Origins of Knowledge*. PDF consultado on line em <https://www.indybay.org/uploads/2011/04/17/cosmicserp.pdf>, p. 23, a 5-3-2016.

Um das imagens mais comuns e frequentes na fase alucinatória é a de serpentes, por vezes entrelaçadas. As serpentes surgem nessas visões, mas também em inúmeros mitos, desenhos e representações de todos os povos. O conhecimento xamânico visa a essência animada ou o espírito das coisas, um “duplo celeste” criador de vida, “o gémeo divino” das plantas e de todos os seres. Narby vai à procura de histórias de seres duplos nos mitos e rapidamente percebe que as serpentes entrelaçadas que são vistas durante os transe induzidos equivalem às do ADN: as serpentes cósmicas dos aborígenes australianos e a anaconda cósmica na Amazônia; a dupla serpente que se encontra em selos mesopotâmicos; o Deus serpente, a serpente má do *Génesis* e o Leviatã; as imagens da Serpente arco-íris, dos aborígenes australianos; Quetzalcoatl, serpente e gémeo, na sua etimologia; dragões devorando a cauda, sintetizando os princípios do fogo e da água e o princípio andrógino, Ouroboros, autofecundador permanente que dá a volta à terra; Sessa, a serpente de mil cabeças da eternidade, na mitologia hindu; serpentes míticas várias associadas à água; serpentes, tranças, ziguezagues dos hieróglifos egípcios; o caduceu, símbolo da cura, da farmácia, da medicina... Percebe também que há uma natureza dupla e andrógina do princípio vital.

Por outro lado, as escadas, a dupla hélice, as cordas e as lianas que estabelecem comunicação entre Céu e Terra, e aparecem nessas visões e descrições, correspondem a uma primeira noção do eixo do mundo, segundo Mircea Eliade. Para este autor, o xamanismo é uma forma de aceder a uma ‘passagem’ normalmente reservada aos mortos e guardada por uma serpente ou um dragão, para atingir o eixo do mundo e aí adquirir um saber, trazido depois aos homens para os curar.

“One, Western culture has cut itself off from the serpent/life principle, in other words DNA, since it adopted an exclusively racional point of view. Two, the peoples who practice what we call ‘shamanism’ communicate with DNA. Three, paradoxically, the part of humanity that cut itself off from the serpent managed to discover its material existence in a laboratory some three thousand years later.”²⁶³ Narby dirá mesmo que as alucinações oferecem a estes povos abundante informação genética.

Em livros de filosofia e de religião nos quais se tenta responder à pergunta “De onde vivimos?”, Narby descobriu várias imagens de Serpente arco-íris nas quais se vêem também imagens de cromossomas num determinado estado, ‘anafase’, uma das etapas do desdobraimento celular; e em ‘profase’, o início do processo. As bases da molécula de ADN (adenina, guanina, citosina e timina) correspondem às barras das escadas descritas em torções e duplicação. Mitos e biologia molecular parecem-lhe, então, totalmente coincidentes²⁶⁴.

Os “espíritos da natureza” comunicam por imagens mentais uma linguagem ‘dupla e entrelaçada’, enrolada sobre si mesma, a que os xamanes têm acesso e que é uma linguagem

²⁶³ *Ibidem*, p. 35.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 43.

da Natureza inteira, como diz Eliade. Normalmente, é traduzida de formas elípticas, multireferenciais e metafóricas. Para o xamane, o princípio vital provém do cosmos e possui uma consciência.

O genoma tem 3 bilhões de letras repartidas ao longo da cadeia do ADN que em certos sítios se enrola sobre si mesmo para formar vinte e três pares de cromossomas, segmentos mais compactos. As nossas células contêm, todas, dois genomas completos e as suas cópias. O ADN é uma linguagem duplamente dupla, enrolada em si mesma. No núcleo de cada célula, há 2 metros de ADN, e cada dupla hélice enrola-se várias centenas de milhões de vezes. O ADN de todas as células humanas esticado percorreria 600 vezes a distância da Terra ao Sol. As enzimas de leitura só lêem a construção de proteínas e enzimas, ou seja 3% do ADN. Os restantes 97% são desconhecidos ou, pelo menos, menosprezados pela ciência oficial, que os chegou a apelar de “junk ADN”²⁶⁵.

Narby formula a hipótese de que a informação recebida durante o transe venha do exterior, embora seja captada dentro da cabeça. O ADN é como “um cristal aperiódico que capta e transporta electrões e emite fotões, ou seja, ondas electromagnéticas em frequências ultrafracas”. Paralelamente, a frase bíblica “No princípio era o Verbo” adquire uma espessura diferente com a tomada de consciência de que “cada ser vivo é construído a partir das instruções escritas na substância linguística que é o ADN”²⁶⁶. É a informação nele contida que faz a diferença entre o vivo e o inanimado.

Ao procurar uma base neurológica para a tese de que os xamanes acedem à informação vinda do ADN, a que eles chamam espíritos ou essências animadas, Narby investiga, na área da neurologia, a questão de receptores que são desbloqueados com a nicotina e de outros que são bloqueados pelo veneno de certas serpentes. Descobre que há uma ligação entre os ingredientes da ayahuasca e o ADN das células nervosas do cérebro, que produz algo de semelhante em doses fracas, e daí a compatibilidade. Há sete receptores diferentes para a serotonina, e cada alucinogénio age de modo diferente sobre eles. O ADN transmite informação visual emitindo fotões, ondas electromagnéticas, biofotões. O comprimento de onda em que o ADN emite esses fotões é o da banda estreita da luz visível. A coerência dessas emissões é devida à regularidade do seu débito e não à sua intensidade. Narby interroga-se sobre a ligação a estabelecer entre esses fotões, ou ondas visíveis, e a consciência, para se fixar na ideia de que a emissão de biofotões é como uma linguagem celular e já não apenas um conjunto de mensagens bioquímicas. Talvez a consciência possa ser constituída pelo campo electromagnético formado pelo conjunto dessas emissões.

²⁶⁵ No entanto, têm sido objecto de investigação desde os anos 70, pela equipa de Étienne Guillé, com resultados que nos interessam e cujas descobertas merecerão uma atenção demorada da nossa parte, mais adiante.

Os primeiros artigos publicados por Guillé podem ser lidos na revista *Troisième Millénaire* (cujos links ficam indicados na Bibliografia) e no livro *L'Alchimie de la vie, biologie et tradition*, Monaco: Éditions du Rocher, 1983.

²⁶⁶ Jeremy Narby, pp. 62-63.

Nas sequências repetidas no ADN, a composição atómica é regular como um cristal periódico. Narby pergunta então: e se o ADN, estimulado, activasse não apenas a emissão de fótons que inundam a consciência sob a forma de alucinações, mas também a capacidade de captar fótons provindos da rede mundial formada pelo conjunto de todos os seres vivos?²⁶⁷

Perante a impossibilidade de medir a emissão de fótons nos neurónios de um ser humano sob o efeito da ayahuasca, e a recusa da ciência ortodoxa em considerar a comunicação não-substancial e biofotónica entre células, torna-se difícil fazer corresponder o ADN às essências animadas dos xamanes. As teses evolucionistas de Wallace e Darwin, as teorias do acaso de Francis Crick, François Jacob ou Jacques Monod, a física e a química exclusivamente materialistas do nosso século dificilmente reconhecem um projecto na Natureza. Narby fala mesmo na “impostura de abordar o que está vivo da mesma forma que o que é inerte”²⁶⁸ e no bloqueio epistemológico da ciência actual. Para o autor, o princípio vital é animado, e a natureza é capaz de comunicação.

De onde vem a vida? Em tom conclusivo, o antropólogo diz-nos que a maioria das culturas sul-americanas mostra pouco interesse pelas origens absolutas e que a sabedoria exige não apenas a investigação de inúmeras coisas, mas também a contemplação do mistério.

*

*J'ai toujours eu l'impression que nous avons été mis sur terre, non pour être des hommes, mais pour émettre sans cesse des anthropoglyphes. Des signaux d'homme.*²⁶⁹

A problemática que ocupa Jeremy Narby é a antecipação de um conjunto de questões de natureza científica a que seremos reconduzidos depois da travessia da história dos alfabetos e da escrita que agora propomos.

Em *The World's Writing Systems*²⁷⁰, uma obra monumental de história e gramatologia comparadas de todas as escritas conhecidas na história da Humanidade, a primeira frase do primeiro texto diz-nos que a Humanidade é definida pela linguagem mas que a civilização é definida pela escrita. A escrita é um produto do intelecto, tem de ser aprendida, e a teoria de uma escrita é forçosamente muito diferente de uma teoria da linguagem.

A gramatologia, um ramo da linguística, assim designado por I.J. Gelb em 1952 e dedicado ao estudo teórico dos sons dos sistemas escritos, não inclui os pictogramas no seu objecto

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 74.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 78.

²⁶⁹ Novarina, *Devant la Parole*, Paris: P.O.L. Éditeur, 2010, p. 66.

²⁷⁰ *The World's Writing Systems*, edited by Peter T. Daniels e William Bright, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

de estudo: os meios de gravação de ideias na pedra ou noutros materiais são considerados precursores da escrita, mas não estão normalmente ligados a nenhum sistema linguístico e nenhuma escrita se desenvolve efectivamente a partir deles. O sistema de escrita de uma língua implica a anotação de noções abstractas, verbos, nomes, partículas e inflexões gramaticais vários. Deve, além disso, representar os sons dessa língua; os pictogramas não cumprem estes requisitos.

São conhecidos uns cinco sistemas de escrita que estão na origem de todos os existentes, no que diz respeito à forma como os símbolos estão relacionados com os sons da língua. Um *logossilabário* define um caracter para cada palavra, mas é impossível uma escrita puramente logográfica. Um *silabário* define um caracter para cada sílaba, mas não há semelhança gráfica sistemática entre os caracteres para sílabas foneticamente semelhantes. Um *abjad* (nome criado a partir do início do alfabeto árabe) é um sistema puramente consonântico; o único exemplo conhecido é o alfabeto ugarítico. Num *alfabeto*, os caracteres representam consoantes e vogais. Num *abugida* (nome formado a partir das quatro primeiras letras do alfabeto etíope, também chamado neo- ou semi-silabário ou pseudo-alfabeto), cada caracter equivale a uma consoante acompanhada de uma vogal²⁷¹.

O estudo dos sistemas escritos admite consensualmente uma evolução unidireccional das logografias para os silabários e destes para os alfabetos, apesar dos problemas específicos que o princípio pode trazer à avaliação específica de alguns casos, como o fenício, considerado por Gelb um silabário e não um alfabeto²⁷².

O alfabeto tem sido referido na história da língua como o resultado de um progresso e como a melhor forma possível de sistema de escrita: um signo para cada fonema. Mas há línguas para as quais não é a forma ideal: os *abjads* semitas convêm de facto ao hebreu e ao árabe, o *abujida* é mais apropriado à língua etíope, e o sistema logográfico parece ideal para a língua chinesa por causa do seu grande número de homónimos²⁷³. O proto-sinaítico é alfabético, os signos estão próximos de protótipos egípcios, as letras são, simultaneamente, pictográficas e acrofónicas, a língua é semita²⁷⁴. Fica também a ressalva de que, segundo alguns autores, é incorrecto afirmar que os fenícios inventaram o alfabeto. Tiveram um papel importante nessa invenção, mas para ela contribuíram vários povos e várias escritas da região²⁷⁵.

Com a exclusão dos pictogramas como formas de escrita de uma língua, apenas os sistemas ideográfico/logográfico, silábico e fonético (alfabetos ocidentais) são susceptíveis de avaliação no traçado desta história prolixa. Dela fazem parte a escrita cuneiforme da civilização suméria, a chinesa, a maia, a egípcia, a proto-sinaítica e a semita. Saussure é o

²⁷¹ *Ibidem*, pp. 1-4.

²⁷² *Ibidem*, pp. 7-8.

²⁷³ *The World's Writing Systems*, p. 27.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 29.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 96.

linguista que inaugura e melhor sublinha a ideia de que os signos dos actuais alfabetos são não motivados e lineares. Por outro lado, a fonética demonstra que a fala não é divisível em letras (nos fonemas respectivos), mas que a mais pequena unidade linguística com existência física é a sílaba. Para Harris, a letra/ o fonema é apenas um artefacto da escrita²⁷⁶. Esta rápida introdução às problemáticas deste campo de estudo permite uma primeira sensibilização para a natureza dos diferentes sistemas de escrita que foram surgindo na história da Humanidade e para as diferenças fundamentais acerca dos modos de pensamento e relação com o mundo que indiciam. Na filiação que nos diz respeito, que está estabelecida pela História e que nos propomos percorrer ao invés, até ao hieróglifo, os alfabetos europeus vêm do alfabeto latino que, por sua vez, vem do grego, cuja escrita terá sido supostamente trazida da Fenícia por Cadmos; o etrusco e o aramaico ficam algures a meio caminho nesta “viagem”. O alfabeto hebraico terá surgido a partir do fenício arcaico e pode ser colocado ao lado do grego na demonstração de evidentes paralelismos, apesar de integrar um outro ramo da árvore que desenha esta história. Um antepassado longínquo das escritas ocidentais é reconhecido na escrita ugarítica, derivação do proto-semítico/proto-sinaítico. Finalmente, este último tem origem nos hieróglifos egípcios, provavelmente contemporâneos da escrita cuneiforme.

É durante o chamado período de Uruk (última parte do quarto milénio a.C.) que surge a escrita protocuneiforme. Ainda é matéria de debate se os primeiros escritos egípcios são contemporâneos, ligeiramente mais tardios ou ligeiramente anteriores às tabuletas de Uruk²⁷⁷ – a cidade de Gilgamesh, protagonista de uma história mítica que nos vai ocupar.

A reflexão que se segue deter-se-á na história que está traçada para os casos hebraico/ proto-sinaítico e egípcio, por ser aquela que melhor permite detectar os modos e mecanismos de esquecimento progressivo de uma dimensão perdida da escrita.

O alfabeto proto-sinaítico, também chamado protocananeu, é um alfabeto linear com vinte e três símbolos distintos que, em cerca de metade dos casos, podem ser relacionados com protótipos egípcios correspondentes. Pensa-se que se tratava de um *abjad*, ou seja, um sistema apenas consonântico. Acredita-se que se trate de uma adaptação da escrita egípcia antiga destinada aos muitos operários que falavam uma ou mais línguas e trabalhavam no Sinai, território do Antigo Egipto. As inscrições mais antigas datam de cerca 1700 a 1900 a.C. e foram encontradas em Serabit el-Khadem, no Sinai. Em geral, todas as línguas semitas são designadas por proto-sinaíticas.

A origem egípcia dessa escrita é corroborada também pelo *princípio acrofónico*, num grande número de símbolos: o valor fonético desses símbolos corresponde ao som inicial da palavra semita, fazendo supor que quem desenvolveu tal alfabeto seriam falantes semitas que conheciam bem o significado dos hieróglifos. Os povos semitas estavam expostos a

²⁷⁶ Ouaknin, *Ibidem*, p. 12.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 33.

vários tipos de escrita, mas mais ao egípcio do que ao cuneiforme²⁷⁸. Muitos defendem que as escritas semitas são *abjads* e, portanto, não são verdadeiros alfabetos²⁷⁹.

É sempre um silabário que emerge de um sistema logográfico, nunca um alfabeto. Não surpreende que os três casos de escritas independentes inventadas – a suméria, a chinesa e a maia – tenham sido logossilabárias. Mas porque é que a escrita só emerge nessas três civilizações? A resposta parece residir na sílaba: a maior parte dos morfemas das três e a maior parte das palavras têm apenas uma sílaba. Os ideogramas representam coisas ditas por palavras monossilábicas. Usar um desenho de algo para representar o som de uma palavra homófona é conhecido por charada (*rebus writing*), mas esses jogos foram fundadores da escrita²⁸⁰.

A ordem alfabética também é identificadora de uma proveniência. A latina é a mesma que a grega, a cirílica ou a hebraica. O *abjad* que dá origem ao fenício, ao hebraico e ao aramaico tem 22 unidades²⁸¹.

*

*The story of the Jewish scripts is the story of a clash between an older, Canaanite orthographic tradition and a broader, pan-Near Eastern Aramaic one. It is also the story of repeated readaptations of a simple consonant-only script (an abjad), and its ultimate expansion into a genuinely alphabetic writing system.*²⁸²

A ideia de que cada letra do alfabeto traz consigo uma história esquecida da significação da forma respectiva preside ao esforço que alguns autores por nós seleccionados empreenderam para reconstituí-la e à intenção que colocamos na sua convocação.

A história das vinte e seis letras do alfabeto europeu ocidental que nos é proposta por Marc-Alain Ouaknin²⁸³ dá a conhecer, para cada uma delas, o percurso, as metamorfoses, os significados escondidos ou descobertos, desde o Egipto até hoje, passando pelo proto-sinaítico, o hebreu arcaico, o fenício, o grego, o etrusco e o latim. Ilustrada e documentada por várias fontes arqueológicas, essa história permite visualizar claramente a evolução gráfica do signo e assistir à perda dos sentidos que inicialmente a habitavam.

As escritas egípcia, chinesa ou maia não utilizam alfabetos, no sentido técnico do termo: sistema restrito de signos que exprimem os sons elementares da linguagem e permitem uma produção verbal infinita. Esta parece ter sido uma invenção semita durante o segundo milénio a.C., numa região situada entre os hieróglifos (a oeste) e a escrita cuneiforme (a

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 88.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 585.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 789.

²⁸² *The World's Writing Systems*, p. 486.

²⁸³ Marc-Alain Ouaknin, *Les Mystères de l'alphabet*, Paris: Éditions Assouline, 1997.

leste). O hebraico e o árabe conservaram estruturas gramaticais e vocabulário desses dialectos semitas. Os “desenhos” da escrita proto-sinaítica ocupam um lugar central no livro de Ouaknin, que nos explica que a referência constante ao hebraico se deve à sua franca analogia com o proto-sinaítico; a própria designação das letras hebraicas conserva, ainda hoje, os nomes dos signos/imagens dessa escrita.

O interdito da imagem (o segundo dos Dez Mandamentos: não criarás ídolos nem nenhuma imagem...²⁸⁴) terá levado os semitas a abandoná-la. A natureza abstracta dos símbolos terá nascido desse interdito e sob a influência do monoteísmo crescente. A escrita hebraica moderna deriva do aramaico e é feita de signos que ocupam um “quadrado” no espaço, mas pode tornar-se cursiva em contextos informais e, nesse caso, deriva visivelmente do fenício antigo. Em relação ao fenício e ao hebreu, o grego (fixado em meados do século VIII a.C.) introduziu algo de fundamental, as vogais.

Ouaknin explica também as três fases fundamentais da evolução que leva da imagem à letra. A primeira é o pictograma: os desenhos traduzem mimeticamente uma realidade do mundo, coisas concretas, e a sua natureza fica mais próxima das artes plásticas do que da escrita. Quando um pictograma começa a poder evocar várias realidades afins e por isso a adquirir uma ideia de dimensão abstracta, está a operar a sua passagem a ideograma. Por vezes, um ideograma pode corresponder a uma profunda reflexão filosófica.

O pictograma representa de forma completa aquilo que designa. A certa altura, só uma parte passa a representar aquele todo, em sistema metonímico (exemplo: a cabeça do touro em vez do touro completo). A passagem a ideograma segue um duplo movimento: redução da imagem e alargamento dos sentidos veiculados por ela.

Tornou-se necessário designar, não apenas a realidade extralinguística, mas também realidades internas à própria língua. É o caso da evolução por acrofonía – um desenho passa a representar o som inicial da palavra que inicialmente designava a realidade representada por ele e, por isso, torna-se um fonograma. De uma escrita das coisas passa-se a uma escrita das palavras e, posteriormente, a signos que remetem apenas para sons isolados e sofrem várias rotações e variações gráficas. As funções da escrita amplificam-se de um modo utilitário, instrutivo e amplo, e estamos já na presença de um alfabeto.

A tese central do livro de Ouaknin, como o próprio afirma e a nós nos interessa, é a de que em cada letra que conhecemos se esconde uma história de metamorfoses e mutações a partir de formas originárias, de letras que foram imagens, “de desenhos que contam a vida, a casa, a viagem, a sexualidade, o conflito, o corpo, a mão e o dom, a boca e a palavra, o olho e o olhar, o fôlego e a oração”. Os desenhos não são simples passado, mas estão vivos de forma inconsciente nas nossas formas de pensar, de falar, de atribuir significação. Cada uma das

²⁸⁴ “Não farás para ti imagem esculpida, nem figura alguma do que há em cima no céu, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás diante delas, nem as servirás”; Êxodo, 20, em *Bíblia on line* actualizada por João F. Almeida consultada em <http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-actualizada/> a 30-8-2016.

nossas palavras resulta de um cruzamento de, pelo menos, três horizontes culturais diferentes: etimológico e, por isso, externo, de relação com outra língua; interno à língua e à sua história fonética e semântica; e aquele que é memorizado na forma gráfica das letras²⁸⁵.

A arqueografia investiga esses horizontes recorrendo a várias formas de saber de diferentes ciências humanas. “Une lettre a toujours plusieurs âges.”²⁸⁶

Numa frase de Ouaknin, a história do sentido é a do esquecimento da imagem e do recalçamento do visível. A vida do espírito triunfa sobre a vida dos sentidos. Nesse movimento, importa registar a passagem da pedra²⁸⁷ (no templo) para o espaço do livro, uma passagem do cultural ao cultural. O interdito da imagem foi extensível à forma das letras e foi o motor da evolução do alfabeto. A letra teve um movimento e a sua forma evoluiu sempre. A arqueografia é uma descida às ressonâncias que as imagens originárias acordam no leitor. A imagem é plástica e dinâmica, retira a letra da imobilização e fá-la passar do dito ao dizer, fá-la oscilar entre a figura e o infigurável, dirige-se ao que é duplo em nós²⁸⁸.

Desfazer nós na linguagem pode equivaler a desfazer nós na alma²⁸⁹. Finalmente, o nome pode ser visto como projecto, como identidade, entre o si e a alteridade de si. Viver é tentar habitar o seu nome²⁹⁰.

*

Num livro que dedica à denúncia das más traduções do texto bíblico e à recuperação dos sentidos do livro do *Génese*, Carlo Suarès²⁹¹ permite-nos reforçar essa ideia de uma natureza profunda do alfabeto hebraico. O seu *La Bible restituée* é, para ele, uma descrição, uma anatomia e uma biologia dos signos do alfabeto hebraico (vinte e dois signos que constituem vinte e oito ideogramas), dos seus nomes, das energias cósmicas que designam e do modo como a vida universal exercita em nós a sua necessária contradição.

O início do alfabeto e a sua sucessão revelam a equação primordial do Universo e do homem em termos energéticos. Não só cada ideograma tem um sentido, como se compõe de outros ideogramas. Cada ideograma tem ainda um nome e um número associados, cuja relação é preciso conhecer. A nossa civilização, com o seu modo empírico, quantitativo,

²⁸⁵ Ouaknin, *Ibidem*, p. 350.

²⁸⁶ Ouaknin, *Ibidem*, pp. 351 e 355.

²⁸⁷ Gilgamesh, por exemplo, gravou toda a sua história numa pedra. Ficamos a sabê-lo desde a primeira página da versão de Ninive em que o herói é apresentado: “Il a gravé sur une stèle tous ses labeurs” (*L’Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, traduit de l’akkadien et présenté par Jean Bottéro, Paris: Gallimard, 1992, p. 63).

²⁸⁸ Ouaknin, *Ibidem*, pp. 355-356.

²⁸⁹ Ouaknin, *Ibidem*, p. 257.

²⁹⁰ Ouaknin, *Ibidem*, pp. 358-359.

²⁹¹ Carlo Suarès, *La Bible restituée*, Strasbourg: Éditions Cohérence, 1984.

linear e temporal de pensar, perdeu a possibilidade de ler o que é da ordem do mito e da Revelação.

Entre Aleph (primeira letra), pulsação descontínua vida-morte-vida -morte (ou ser-nada-ser-nada) e Yod (última letra), projecção de Aleph na continuidade da existência, joga-se o jogo da vida, da morte e da existência numa luta contínua em que a dualidade implica complementaridade e em que se aprende que qualquer existente tem duas vidas: a de uma estrutura que evolui com o exercício da sua função e a do germe interior que evolui em função da inteligência que desenvolve²⁹². A projecção de Aleph e de Yod é a colocação em actividade de dois movimentos vivos (ondulação e vibração) susceptíveis de frutificar. Cada um dos ideogramas hebraicos exprime um dos aspectos da energia cósmica, e a Bíblia descreve, nas suas parábolas, o jogo dessas energias no Universo²⁹³. A Cabala pretende conhecer a chave dessa decifração e estar em contacto com essas energias em presença no alfabeto.

Para o autor, “A Bíblia, e sobretudo os primeiros cinco capítulos do *Génesis* foram constantemente mal interpretados pelo facto de a sua grafia não se compor de letras de um alfabeto, mas sim de ideogramas. Servindo-se das primeiras letras dos nomes dos ideogramas e reduzindo-as às letras de um alfabeto como o latino, a língua hebraica destruiu o seu sentido, o que levou, é claro, a uma traição do texto em todas as línguas”²⁹⁴. O texto original aborda estados de consciência e a sua relação com a vida em cada instante, não conta acontecimentos. Pensar em palavras em vez de pensar em coisas terá sido um erro grave, nas interpretações que foram feitas dos textos para tradução. O sentido dos ideogramas sofreu inversões causadas pela disposição materializante do pensamento. Cada signo representa um arquétipo preexistente a toda a linguagem articulada. A linguagem corrente veio dar-lhes uma aparência narrativa e, com isso, adulterar o seu sentido. “É o caso do verbo Yômer (...) projecção de Yod-Aleph no cosmos, sistematicamente traduzido por “ele diz” em *Génesis* I, o que dá lugar ao mito tenaz do ‘Verbo’. A confusão entre verbo-acção e verbo-palavra é uma deformação do conhecimento originário”²⁹⁵. A própria palavra “Deus” não existe na Bíblia: Eloim e YHWH são outra coisa.

As autoridades espirituais traíram a mensagem bíblica da vida como incluindo a morte, dizendo que a morte inclui a vida (numa existência no além), o que não é de todo a mesma coisa. Devemos fazer cessar, em nós, o combate vida-morte tornando-nos nós mesmos vida-morte²⁹⁶, sublinha Suarès. O mistério da vida está em nós e cometemos o erro de procurar a sua revelação nos livros. “Quando descubro o que procuro, é a mim mesmo que

²⁹² *Ibidem*, p. 14.

²⁹³ No cap. III e num fascículo separado, são explicados os sentidos de cada letra-número (a cada letra corresponde um número).

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 57

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 145.

encontro”²⁹⁷, lemos. A esse erro, acrescentam-se os da crença e da fé (que não são conhecimento) e o facto de a consciência ser um fenómeno descontínuo.

S. João, autor de um dos Evangelhos, conhecia o Aleph, Beith. A primeira frase que lhe é atribuída, “No princípio era o Verbo”, é uma deformação da ideia cabalística segundo a qual o Universo foi criado com as letras do alfabeto hebraico, ela mesma uma deformação do facto de cada um dos ideogramas que constitui esse alfabeto designar um dos aspectos da energia cósmica. Os nossos psiquismos adormecidos confundiram o verbo-acção da vida cósmica e um qualquer Verbo-palavra deificado²⁹⁸.

*

*C'est la tentative la plus jeune et la plus vieille de l'humanité, celle d'une langue idéographique.*²⁹⁹

Ao esforço dos linguistas para distinguirem bem o conceito de escrita das inscrições figurativas que a anunciam mas não são ainda a escrita de uma língua, podemos opor o esforço de Leroi-Gourhan para reconstituir essa proximidade, assim como a proximidade entre arte e escrita que 4000 anos de escrita linear nos fizeram separar. Ao esforço dos primeiros para distinguir oralidade e escrita, podemos opor também o esforço do segundo para relacionar sons, gestos e grafismos.

No primeiro volume de *Le Geste et la parole*³⁰⁰, o autor recorre a uma vasta informação na área da paleontologia e da pré-história em geral, para sublinhar a evolução que conduz o hominídeo da libertação da mão e da preensão pelo polegar, da posição erecta e da libertação do rosto e da boca (regressão dentária) às condições favoráveis ao surgimento da linguagem. O aperfeiçoamento das estruturas cerebrais é colocado na dependência directa da adaptação das estruturas corporais, e toda a sua reflexão, apesar da tonalidade etno-simbólica em que se apoia, é tendencialmente reconduzida a uma matriz biológica de explicação dos ritmos interiores e de uma filogénese dos gestos e técnicas. A seu ver, a linguagem torna-se possível a partir do momento em que a Pré-História apresenta utensílios, uma vez que utensílios e linguagem estão ligados neurologicamente. A linguagem teria tido a mesma origem que a técnica³⁰¹. Fala, então, numa biologia das sociedades e da técnica, numa “etnologia das profundidades”³⁰².

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 84.

²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 232 e 246.

²⁹⁹ Michaux, *Passages*, p. 302, vol. II, *Œuvres complètes*.

³⁰⁰ Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole I. Technique et langage*, [1964], Paris: Albin Michel, 2004.

³⁰¹ *Ibidem*, pp. 161-166.

³⁰² *Ibidem*, p. 211.

Os primeiros grafismos implicam reflexão. São manifestações rítmicas, motivos abstractos, sinais gráficos sem ligação descritiva que exprimem primeiramente ritmos e não formas. Datam de 30 000 anos a.C., e o seu conteúdo “implica uma convenção inseparável de conceitos já altamente organizados pela linguagem”³⁰³. A arte figurativa parece-lhe directamente ligada à linguagem e muito próxima da escrita no sentido lato.

Audição e visão participam na formação de grafismos que são expressão pura de valores rítmicos. A mão tem uma linguagem cuja expressão se liga à visão; a face possui outra ligada à audição. Entre os dois, no pensamento anterior à escrita, o gesto interpreta a palavra, e esta comenta o grafismo. No entanto, a imagem no espaço pode desencadear a recitação de um mito.

Só os povos agricultores associam sistema gráfico e escrita linear. Para Egípcios, Chineses, Maias e Astecas, o sistema de figuração pluridimensional assegura, nas suas escritas não alfabéticas, a charneira dos primeiros sistemas de notação: pictogramas alinhados. “Les lettres font de la pensée une ligne pénétrante...”³⁰⁴. Das figuras mitográficas aos símbolos lineares já comprometidos com a fonetização, não se conhece fase intermédia. A escrita vai tender para a restrição das imagens e para uma rigorosa linearização, cada vez mais racional. Para subordinar o grafismo à linguagem sonora, há um empobrecimento dos meios de expressão ditos irracionais e, com ele, a perda do pensamento simbólico multidireccional.

O segundo volume³⁰⁵ aprofunda questões ligadas à transmissão genética e/ou hereditária, à individualização no colectivo, à memória e, de novo, ao ritmo, à figuração, à técnica e à linguagem. Para Leroi-Gourhan, a memória em que se inscrevem os comportamentos no animal é a memória (da espécie), com predeterminação genética e nervosa; nos humanos, é a linguagem (da etnia) com aparente indeterminação genética. Importa-nos sublinhar este corte com a determinação genética para pensar outras formas de continuidade mnésica, nomeadamente aquela que é implicada na noção de arquétipo, a desenvolver no 5.º capítulo desta primeira parte.

O instinto é partilhado por animais e humanos e corresponde a disposições neurovegetativas hereditárias que autorizam a constituição de uma memória inscrita em cadeias de actos. A libertação dos laços genéticos e sociais pode adquirir diferentes figurinos, mas a linguagem é o instrumento de libertação em relação ao vivido, e a inteligência, a aptidão necessária à projecção das cadeias simbólicas. A própria memória étnica pode progredir a partir daí, e essa ideia de Leroi-Gourhan implica já a intercepção da filogénese pela ontogénese: “la

³⁰³ “implique une convention inséparable de concepts déjà hautement organisés par le langage”, *Ibidem*, p. 267. Recorremos, nesta frase, à edição portuguesa, *O Gesto e a Palavra*, vol. II, *Memória e Ritmos*, tradução de Vítor Gonçalves e Emanuel Godinho, Lisboa: Edições 70, 1990, p. 193.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 275.

³⁰⁵ Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la parole II. La Mémoire et les rythmes*, [1964], Paris: Albin Michel, 2004.

rupture du lien entre l'espèce et la mémoire apparaît comme la seule solution (et une solution seulement humaine) qui conduise à une évolution rapide et continue”³⁰⁶.

Tomadas de consciência colectivas sobre as imposições biológicas e sobre as relações entre o pensamento e a fisiologia podem ajudar a canalizar a agressividade e os impulsos primários, abrindo outras perspectivas. Os comportamentos automáticos, gestuais e de linguagem parecem ficar numa zona profunda da memória colectiva que tem uma relação limitada com a linguagem. A memória colectiva e a fixação de novos processos operatórios são sobretudo exteriorizadas na colectividade étnica³⁰⁷. Com a libertação trazida pelo utensílio e pela palavra, o homem pode situar a memória à margem de si próprio, no organismo social. Entretanto, a conversão do mitograma numa série linear de signos alfabéticos representou a libertação da palavra, mas também uma redução do poder de simbolização individual.

Os símbolos rítmicos terão origem no mundo animal? Serão a técnica, a linguagem e a estética três aspectos de um mesmo fenómeno?, interroga-se o autor. O fisiológico, o técnico e o social são, de facto, três níveis das práticas operatórias. O comportamento estético está ligado à relação do indivíduo com o grupo. Mas a linguagem pode ver a sua genealogia descrita a partir do campo facial-manual e do aparelho cerebral e motor. A evolução estética tem de partir de outras bases.

É na biologia que Leroi-Gourhan encontra “as profundezas do organismo”. Diz-nos que a intelectualização leva a esquecer-lo, mas só a experiência concreta a esse nível nos permite integrar qualquer outra; recorda que há correntes místicas orientais que tentam a fuga à fisiologia e ao ritmo, dando a perceber que é um logro; e refere o lado funcional que habita a própria estética: o natural no humano é a procura da função de uma forma.

Leroi-Gourhan prossegue a inquirição do impulso figurativo, lembrando que os primeiros textos das antigas civilizações nos põem em presença de um sistema de representação simbólica do Universo: agricultura e cidade, medição do tempo e organização do espaço... que uma coisa só existe quando nomeada e que a posse do símbolo de um objecto permite agir sobre ele. Este pensamento mágico e cosmogónico preside à criação dos vários símbolos de identificação. “Rythmes et espaces sociaux, attitudes et insignes entraînent les membres du groupe dans la représentation permanente de leur propre drame ethnique.”³⁰⁸ Figuração e linguagem têm uma relação íntima: “le comportement figuratif est indissociable du langage, il relève de la même aptitude de l'homme à réfléchir la réalité dans des symboles verbaux, gestuels ou matérialisés par des figures. Si le langage est lié à l'apparition de l'outil manuel, la figuration ne peut être séparée de la source commune à partir de laquelle l'homme fabrique et figure”³⁰⁹.

³⁰⁶ *Ibidem*, vol II, p. 23.

³⁰⁷ Esta é também a ideia de Schrödinger, em *L'Esprit et la matière*, Paris: Seuil, 2011.

³⁰⁸ *Ibidem*, vol. II, p. 196.

³⁰⁹ *Ibidem*, vol. II, p. 206.

Para o autor, seria delicado definir o momento em que uma forma ou representação é um cerimonial vivido e passa a mero motivo decorativo. O religioso, o social e o teatral foram encontrando os seus caminhos separados, mas a dupla natureza social e colectiva da arte torna impossível separar por completo a arte com um fim da arte pela arte. A arte relaciona-se com os ritmos biológicos, mas também é espaço de liberdade: “la figuration emprunte les mêmes voies que la technique et le langage: le corp et la main, l’oeil et l’oreille. Ce que nous distinguons comme dance, mime, théâtre, musique, arts graphiques et plastiques est donc de même source que les autres manifestations (...). Langage et figuration relèvent de la même aptitude à extraire de la réalité des éléments qui restituent une image symbolique de cette réalité. Mais alors que les figures verbales, dans les mots et dans la syntaxe, sont comme l’équivalent des outils et des gestes manuels, destinés à assurer une prise efficace sur le monde de la matière et des relations, la figuration se fonde sur un autre champ biologique qui est celui de la perception des rythmes et des valeurs, commun à tous les êtres vivants. Outil, langage et création rythmique sont bien par conséquent trois aspects contigus du même processus”³¹⁰.

Para o antropólogo, “les marques rythmiques sont antérieures aux figures explicites, mais celles-ci s’intègrent, par addition, comme s’il s’agissait d’un seul contexte progressivement explicité par les symboles visuels”. Ao longo de mais de 10 000 anos, há um esforço lento para traduzir manualmente um conteúdo verbal já dominado. A arte começa por ser abstracta. O lento surgimento do realismo faz-se ao longo de milénios³¹¹.

Etnologia e biologia permitem, assim, mostrar o carácter inseparável das actividades motora e verbal. A libertação dos territórios pré-frontais liga-se, simultaneamente, à irrupção do raciocínio nas operações técnicas e ao enfeudamento da mão à linguagem no âmbito do simbolismo gráfico que conduziu à escrita. A importância do trabalho de Leroi-Gourhan reside nessa identificação complexa de uma mecânica evolutiva em que gestos e figuras, artefactos e imagens, corpo, linguagem e escrita, memória, espécie e individuação são intimamente relacionados e conduzidos, na sua origem, a matrizes biológicas de natureza rítmica.



Un être savant, un jour, est venu, nous a instruits, nous ignorant.

Il nous a appris à parler. Auparavant nous ne savions que chanter.

Ce fut une tentation. Il ne fallait sans doute pas accepter. Maintenant nous savons tous parler, après quelques années d’enfance et de balbutiements. Mais à présent on n’est plus comme avant. Ce n’est plus l’enchantement.

³¹⁰ *Ibidem*, vol. II, pp. 209-210.

³¹¹ *Ibidem*, vol. II, pp. 220-222.

(...) *car nous ne sommes pas des bêtes.* (...)

*Car, malgré que nous soyons restés plus qu'à moitié hommes surtout par l'aspect et donc en avance sur elles, il est à craindre, il est possible que nous ne redevenions hommes complets et véritables, qu'après elles.*³¹²

Na história alargada que aqui se desenha, uma autora contemporânea, Anne-Marie Christin³¹³, realizou estudos que nos interessam na avaliação do valor ideogramático das escritas e da natureza da sua inscrição. Uma das suas preocupações centrais é considerar a imagem da escrita em função das suas figuras e dos seus suportes. Na sua formulação, o suporte coloca as questões do espaçamento e da resistência. Pensar o fundo das formas é pensar as condições de possibilidade da escrita.³¹⁴

Nem todas as escritas implicam uma caligrafia, como acontece na China. É preciso que o suporte torne o gesto possível. O signo depende do seu suporte. O pulso livre, preconizado por Shitao³¹⁵, seria impossível na inscrição sobre a argila da escrita cuneiforme, sobre a pedra das runas escandinavas ou sobre a carapaça de tartaruga nos pictogramas chineses.

Christin pensa também que já existe um pensamento do ecrã, antes da descoberta da superfície em que a imagem ou a escrita se inscrevem: o imaginário de uma tessitura das palavras, o espelhamento, o olhar dirigido ao céu para decifrar os sinais dos deuses na Terra. As escritas ideográficas nascem, aliás, no contexto da adivinhação desses sinais. Por outro lado, a adivinhação permite romper os fios da tessitura feita pela palavra do grupo e fazer irromper algo de inesperado.

A experiência do vazio, do intervalo e do espaçamento é tão determinante quanto a da figura ou do signo na invenção do ideograma e na sua passagem a fonograma. O fascínio pelo suporte e o pensamento de um fundo que acolhe figuras impulsionou a função narrativa da imagem. O visível é necessariamente material. O gesto e a palavra vão a par e revelam um mesmo ser humano; o gesto existe no fundo do ideograma como resíduo figurativo; no pintor calígrafo, todo o corpo é idealmente implicado na direcção do pincel. Mas nem todas as escritas implicam uma caligrafia. É preciso que o suporte torne o gesto possível, e o gesto é ilusão no caso das inscrições na pedra, na argila, no metal, que implicam uma incisão precisa.

Para Anne-Marie Christin, são várias as formas de retorno ocidental de uma relação semiótica forte com o suporte: a cartografia, a astronomia e a geometria ou, mais tarde, a poesia visual e a publicidade. Num texto sobre António Sena, artista que, facilmente,

³¹² Michaux, *En route vers l'homme*, em *Œuvres complètes*, vol. III, pp. 1186-1187.

³¹³ As suas pesquisas têm por objectivo identificar a presença da imagem nos diferentes sistemas de escrita, bem como analisar a influência das artes plásticas sobre a literatura na França nos séculos XIX e XX, a partir do exame do papel exercido pelas civilizações do ideograma.

³¹⁴ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite, ou la déraison graphique*, [1995], Paris: Flammarion, 2001, p. 18.

³¹⁵ Anne-Marie Christin, *Ibidem*, p. 81, e Shitao, *Ibidem*, pp. 16 e 27.

poderíamos convocar no contexto de todos aqueles que tratam a visualidade da escrita na pintura, tivemos oportunidade de salientar que o nosso corpo é também suporte no qual ritmos e formas “alfabéticas” se desenham – são os gestos que dão às palavras ditas o seu desenho no espaço, a sua pré-história gráfica, exteriorizando impulsos que nascem no pensamento e na ritmicidade orgânica: “sobre um ecrã de hospital, um coração que se apaga é uma linha direita”³¹⁶.

Por sua vez, Leroi-Gourhan estabelece, como vimos, uma contiguidade entre utensílios, criação rítmica, gestos manuais e linguagem, entre figuração e biologia da percepção dos ritmos. A linha evolutiva que vai da figura mitográfica aos símbolos lineares já comprometidos com a fonetização compromete-se ela própria com a linha literal sobre a qual se desenham os sinais: “les lettres font de la pensée une ligne pénétrante, de longue portée, mais mince comme un fil”³¹⁷. A simplificação das figuras é arrastada pela ordenação linear, quer no caso dos actos linguísticos utilitários, como contabilidades elementares e enumerações de objectos, quer no caso da designação de acções com fonetização (e, por isso, complexificação) do sistema. Terá sido assim nas escritas suméria, chinesa, egípcia ou asteca.

Para Christin, a linearização da escrita, a perda da multidireccionalidade do seu desenho, será um dos seus fechamentos redutores. O desejo de uma escrita como figura e de uma figura que é escrita, espontâneo e declarado em Henri Michaux, objecto privilegiado do nosso estudo, mas extensível a inúmeros artistas na história da arte do século XX³¹⁸, interpela a autora, que o questiona no contexto da herança latina do nosso alfabeto.

Para as civilizações mais antigas, a origem da pintura e da caligrafia é celeste, e humana a sua realização³¹⁹. Para muitos povos, ver é interrogar o invisível que os deuses comunicam através do visível. As palavras são apanágio dos homens que podem nomear e, com os nomes, animar a criação celeste. Os desenhos, porém, são habitados espontaneamente pela

³¹⁶ Leonor Nazaré, “Glossolália”, em António Sena, *Pintura*, Lisboa: CAM, FCG, 2002, p. 12. Romain Verger fala da linha em Michaux como “um sismógrafo” que traduz a energia interior da forma mais fiel (em *Onirocosmos*, p. 39).

³¹⁷ Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole I. Technique et langage*, [1964], Paris: Albin Michel, 2004, p. 275.

³¹⁸ Recordo muito rapidamente, no panorama nacional, Joaquim Rodrigo, Álvaro Lapa, Jorge Martins, António Sena, João Vieira, Graça Pereira Coutinho, Vasco Araújo... e muitos outros, num grupo onde não incluo trabalhos de matriz mais fortemente conceptual, mas apenas aqueles em que a plasticidade visual da palavra é valorizada: desde Amadeo de Souza-Cardoso. Ana Hatherly é um expoente máximo dessa procura expansiva, espacial e sugestiva do corpo das letras. No panorama internacional, poderiam ser lembrados, por exemplo, Cy Twombly, Mira Schendel, Franz Herald Walter e Mel Bochner, entre tantos outros.

³¹⁹ Para Shitao, a mão do calígrafo está ligada ao espírito. O pulso livre, ou a mão levantada, é essencial para que o traço seja capaz de rápidas metamorfoses. A primeira pincelada aborda o papel por vontade do calígrafo, mas as seguintes surgem por si mesmas. A pincelada única é a raiz e a origem da caligrafia e da pintura. Para muitas civilizações, as imagens são dos deuses, e as palavras dos homens, mas, para Shitao, ambas têm uma origem celeste e uma realização humana. Shitao, *A Pincelada Única*, tradução de Adelino Ínsua, Guimarães: Ed. Pedra Formosa-Associação Cultural, 2001, p. 34.

força divina³²⁰. A Ocidente, o pensamento de uma escrita e de uma pintura em função dessa dualidade (competências do Céu e da Terra) é provavelmente dispensável. Como sublinha Christin, o Ocidente não criou nenhum sistema de escrita, herdou apenas o que lhe chegou. Nós (ocidentais) não desejámos a escrita. Um abecedário como o latino é um amontoado de incoerências e afastou-nos da possibilidade de compreender os sistemas gráficos. A concepção utilitária que lhe preside faz dele um “sistema inerte e claro”, um *medium* transparente que nenhum desejo cultural mobiliza³²¹. É uma escrita atípica, um sistema monovalente fundado num só nível de linguagem. Herdámos o desconhecimento grego da passagem dos sistemas ideográficos aos alfabéticos e, com ele, a impossibilidade de pensar o vago, o ambíguo, o flutuante³²².

Que a transparência fonética do alfabeto corresponde de facto a um empobrecimento e não a um aperfeiçoamento, é uma evidência a que a autora nos conduz através da avaliação do funcionamento do pictograma e do ideograma, na senda, aliás, de Leroi-Gourhan, para quem o aumento da eficácia técnica de um alfabeto desfavorece a associação de imagens e a expressão irracional³²³. O pictograma e o ideograma são flutuantes na estrutura, na sintaxe e nos usos, estimuladores de uma recepção activa e criativa e englobantes dos sujeitos de enunciação e de recepção numa ordem cósmica de correspondências³²⁴. Ao afastar-nos das virtudes dos sistemas gráficos, a escrita latina é resultado de uma decadência e não de um progresso. A linearização é um dos factores dessa perda. O alfabeto latino economiza todas as formas de encarnação visual ou oral, é um sistema monovalente com um só nível de linguagem. O regime do visível passou, progressivamente, ao regime do legível com a junção de sinais e acrofonia, chaves e determinativos. O ideograma era flutuante na estrutura, na sintaxe e nos usos. No Ocidente identificámos limpidez intelectual com transparência fonética; o empobrecimento foi tomado por coerência, ao serviço da necessidade de transcrever todas as línguas.

Tal como Anne-Marie Christin, vários autores demonstram a fragilidade da ideia de que a escrita terá surgido para preservação da oralidade. Mas há um aspecto sonoro que intercepta a história da escrita e lhe determina a evolução para a fonetização: a homofonia. Na China e no Egipto, a escrita nasceu do encontro entre os mitogramas³²⁵ e a linearização fonética.

³²⁰ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite, ou la déraison graphique*, p. 99.

³²¹ *Ibidem*, pp. 23-27.

³²² *Ibidem*, pp. 38-39.

³²³ Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*. 1 – *Technique et langage*, p. 293. O termo “irracional” deve ser entendido neste contexto como intuitivo, não submetido à rigidez da racionalidade pura. No mesmo livro, a propósito do audiovisual, L.-G. fala no desaparecimento das variantes de imaginação pessoal na leitura, p. 297.

³²⁴ *Ibidem*, pp. 40-63.

³²⁵ Leroi-Gourhan designa assim as narrativas mitológicas desenhadas.

*

A questão do cruzamento da questão melódica e sonora com a história da escrita é abordada, com outras consequências, por Tim Ingold³²⁶. No livro em que se propõe estabelecer os fundamentos de uma antropologia comparada da linha, analisa, compara, relaciona as várias linhas que fazemos e de que “somos feitos”: melódicas, gestuais, artesanais, deambulatórias, genealógicas, artísticas, construtivas, tecnológicas...

Ao revisitar a história da dissociação da linguagem verbal e do som, recorda-nos que, inicialmente, o canto e a palavra estariam supostamente ligados. Em *A República*, Platão diz que “a música é constituída pela palavra, a harmonia e o ritmo”³²⁷. A música, no seu tempo, é essencialmente uma arte verbal, a melodia estava ao serviço das palavras e dos ritmos do texto a pronunciar. Veja-se a importância da prosódia e das mnemotécnicas, dos sistemas de anotação de acentos, etc. Na Igreja medieval, a música é concebida para sublinhar a palavra. Na época, o texto escrito é para ser lido e transformado em palavra dita. Ler é ouvir e lembrar-se. A escrita é um instrumento da memória. A divisão entre a materialidade do som e a sua representação ideal é um conceito moderno.

Na época moderna, a música é considerada pura quando é sem palavras, apenas instrumental. Para Saussure, a relação do sentido da palavra com o seu som é arbitrária; coloca-se em termos de “imagens acústicas” e não de som. Nas sociedades de oralidade primária, as palavras não podiam ser concebidas sem o respectivo som. As sociedades da escrita distinguiram a palavra e o canto. A pergunta que Ingold se coloca é a seguinte: como é que a música se viu a ser preferida pelos seus elementos não-verbais, e o som se viu excluído da linguagem verbal, quando, em épocas mais recuadas, estavam tão intimamente ligados?³²⁸

Mas a palavra escrita também terá sido uma forma de música escrita (quando a essência musical do canto residia na sonoridade das palavras). Para Ingold, não pode haver uma história da escrita que não seja também uma história da notação musical.

A leitura é um trajecto ao longo do qual seguimos siglas e ritmos. Na Idade Média, letras ou notas musicais faziam apelo a uma voz; era inconcebível o acto intelectual solitário. O leitor implicava todo o seu corpo, voz, memória e vontade na leitura. Para memorizar um texto era preciso ruminá-lo como num estômago. Só quando a música se libertou totalmente do texto surgiram as pautas que hoje conhecemos, muitos séculos mais tarde. No texto escrito, as anotações sobreviveram sob a forma de pontuação. Linguagem e música dissociaram-se para serem lidos em paralelo. Reduzindo a linguagem ao silêncio, afastámos a linguagem da música; isso é consequência do “desaparecimento” da escrita manual e não do seu nascimento. O texto impresso começou a quebrar a ligação que havia entre o gesto manual e

³²⁶ Tim Ingold, *Lines, a Brief History*, London and New York: Routledge, 2007.

³²⁷ Platão, *A República*, 398d.

³²⁸ *Ibidem*, p. 8.

a inscrição gráfica (a arte dos escribas, as anotações, os *neuma*...). Ingold fala em “desaparecimento” da escrita para falar dos ecrãs digitais: passámos de uma “paisagem” que era percorrida a um ecrã que é olhado.

Vários cruzamentos entre som, imagem, gesto, movimento, linhas, superfícies, palavras, geometria e acústica são operados por Ingold, que visa demonstrar, com exemplos, as coexistências e as separações respectivas e a relação da audição e da visão com a escrita em diferentes momentos: do teatro Nô em que não há uma distinção clara entre os sons da palavra e os sons da música, ao canto gregoriano cuja essência está nos sons verbais; do canto realizado durante uma execução artesanal à correspondência visual dos desenhos geométricos vistos pelo xamã peruano com a leitura acústica que faz deles.

Como Christin, Ingold assinala a importância dos suportes, mas, no seu caso, para distinguir fios (que não se inscrevem em superfícies) e marcas ou vestígios (deixadas numa superfície sólida por um movimento contínuo). As linhas naturais, as linhas imaginárias ou fantasma, as múltiplas formas de tessitura e os labirintos e tramas em que se manifestam são referidos numa tonalidade afectiva que torna contrastante a percepção de um desaparecimento das linhas no texto impresso. Os trajectos e itinerários de linhas “que partem em passeio, livremente”, muitas vezes invisíveis, correspondem a traçados de vida, a construções de mapas, à ocupação ou habitação de espaços, à orientação num plano, ao gesto manual, à irradiação, às malhas e ao vórtex dos nossos movimentos ou, mesmo, ao “fio da consciência” que Ingold formula evocando Henri Bergson.

Importa-lhe distinguir desenho, escrita e caligrafia. A escrita releva de uma anotação; o desenho, não. O desenho é uma arte; a escrita, não. A escrita é uma tecnologia; a arte, não. A escrita é linear; o desenho, não. Importa-lhe distinguir a mão que desenha e a mão que escreve; o canto e a grafia, os desenhos da vida no espaço e as linhas intencionalmente marcadas.

Ingold refere então o trabalho de Jean-François Billeter, *L'Art chinois de l'écriture*: os calígrafos tentavam reproduzir nos gestos da escrita os ritmos e os movimentos do mundo: as linhas movem-se como serpentes, mas não são propriamente linhas; são marcas de uma certa espessura e em todas as direcções. Curiosamente, explica Ingold, na China as crianças aprendem primeiro a formar os caracteres no ar, fazendo grandes gestos com braços e mãos. Ao fazer cada um, nomeiam-no e pronunciam-no. Depois, vem a execução escrita e, com a prática, o gesto é reduzido e executado mais rapidamente. As palavras são memorizadas sob a forma de gesto e não de imagem. É por serem integrados no *modus operandi* do corpo que podem ser lembrados tantos caracteres. A mão sabe como formá-los, mesmo que os olhos tenham esquecido a forma.

Como Christin, Ingold lembra que a gravura e a inscrição sobre superfícies duras eliminam o gesto. Escrita e desenho são pesados entre natureza e artifício. A escrita é uma modalidade do desenho e ambos implicam uma aprendizagem; para Ingold, o desenho não é

natural nem artificial, é um resultado do desenvolvimento; o traçado de linhas é tão antigo como a palavra e os gestos de mãos associados.

Finalmente, a linearização, muito trabalhada em Christin, é central nesta pesagem, que Ingold realiza com o auxílio de Leroi-Gourhan: os grafismos pré-históricos são radiais e espiralados; só muito mais tarde se alongam em linhas e numa direcção. É neste momento da linearização, plenamente desenvolvida pela escrita alfabética, que esta se distingue do desenho. Nas linhas desta escrita, não há vida nem movimento. A linha recta não é natural e a sua hegemonia é um fenómeno da modernidade. As linhas vividas são flutuantes e contínuas. A linearização não marca o nascimento da linha, passa o seu atestado de morte³²⁹.

*

*Ce n'est certainement pas un hasard si le spectacle du ciel étoilé et le modèle de rationalité visuelle qu'offre l'agencement de ses constellations ont hanté les premières civilisations de l'écriture, et qu'elles ont établi à peu près toutes leur mythe de fondation.*³³⁰

*Mallarmé s'y est même essayé, comme s'en émerveillait Paul Valéry, d'élever une page à la puissance du ciel étoilé.*³³¹

A oposição entre culturas da oralidade e da escrita aparece nas civilizações do alfabeto. O alfabeto grego, o primeiro que traiu o mecanismo original da escrita de junção de imagem visual e verbal, faz surgir uma nova visibilidade, a da legibilidade. O sinal fonético adquire uma identidade figurativa sem precedentes. Nos tratados de retórica da Antiguidade Clássica, as técnicas de memorização para o orador, baseadas num percurso da memória visual, são testemunhas recuadas desta obsessão pelo legível na civilização alfabética.

Num livro posterior ao referido, *L'Invention de la figure*, Anne-Marie Christin aborda o surgimento da imagem a partir da escrita, para analisar os regimes do visível e do legível. Christin lembra-nos que o Renascimento preconiza uma relação com a pintura que recupere algo dessa relação perdida com a imagem do signo, ao propor uma legibilidade em vez de uma visibilidade: as pinturas deveriam ser lidas como textos, e as figuras lidas como signos. Alberti aconselha aos pintores, em *De Pictura* (1435), a inspirarem-se na aprendizagem do alfabeto, dando à literatura o estatuto da pintura, e à pintura as regras narrativas e estruturais da literatura. A pintura podia ter o seu “alfabeto”. Assim nasce a pintura de história e de

³²⁹ Ingold, pp. 150-151.

³³⁰ Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure*, Paris: Flammarion, 2011, p. 53.

³³¹ Paul Valéry citado por Anne-Marie Christin, *Ibidem*, Paris: Flammarion, 2011, p. 135.

género. A descoberta tardia da pintura japonesa contribui, mais tarde, para devolver à pintura ocidental a sua independência.

No século XIX, Champollion encontra uma correspondência fonética para os hieróglifos. Está instalada a superioridade do princípio verbal. A linguística impôs também a sua grelha às artes visuais no século XX. Ducrot e Todorov pensam que a grafia fonética surge por ser impossível a representação icónica ou figurativa generalizada ou para todas as ideias e realidades³³². Em *Signes* (1954), Michaux fala de uma nova concepção do signo e da memória do signo a pairar na pintura.

Christin mostra também que foi precisa uma motivação social muito forte para criar uma língua que não se fala, mas se olha – eventualmente, para fugir à babelização da linguagem e universalizar o acesso ao que fica escrito. A *ekphrasis*, a descrição das imagens, é uma forma literária inédita criada pela arte da memória: levar os alunos a ver pela palavra. A descrição dará origem, em França, à crítica de arte e à escrita de artista. A paisagem romântica dá origem à descrição itinerante, a do leitor-pintor. Fromentin defende uma literatura do ver, em que o percurso se torna uma forma de discurso.

A autora privilegia o tratamento de um pintor nesta reflexão: Manet deslocou os valores pictóricos da figura, que tinha um código, sem sair do sistema da pintura; propôs signos no lugar das habituais figuras. O universo de Manet tem a ver com o legível mais do que com o visível. Outros casos são evocados de passagem: a intuição do signo na pintura em Giotto e a procura de signos descondicionados (termo de Michaux) em Botticelli.

Um dos problemas enunciados por Christin nesta análise é o da descontinuidade, no pensamento alfabético ocidental, entre comunicação divinatória e visão humana. Os pintores recorrem à mancha – ao *frottage*, ao *trompe-l'œil*... Mas a relação da figura com o suporte na escrita alfabética é gerida pelo sentido de separação.

A ordem de sucessão do visível e do legível é diferente nas escritas ideogramáticas e alfabéticas. O visível remete para o aparecimento, para a revelação; o legível também mas não pela surpresa ou o espanto: fá-lo através da reminiscência, da associação mnemónica. Para os povos Dogon, a linha sinusoidal é símbolo de água, de serpente, de luz, de palavra, de germinação, de tecido, etc. O desenho foi um estudo preliminar na criação do mundo. O traçado do divino de uma coisa precede a sua existência, do mesmo modo que o pensamento elabora no espírito antes de se exprimir na palavra.

O livro de Christin é atravessado por um longo fio de abordagem do acolhimento colectivo da imagem e da sua eficácia. Para a autora, a palavra é da colectividade restrita; a figura de um objecto é mais universal. As figuras-signo das escritas figurativas tiram a sua força efusiva do *coup de foudre* colectivo. A inscrição e a perpetuação são um processo a distinguir do seu surgimento. No início, as figuras devem ter uma eficácia na comunicação e são inscritas com o mesmo estatuto das figuras reveladas pelo sonho, pelo céu ou pela

³³² Anne-Marie Christin, *Ibidem*, p. 26.

pedra. A alquimia gráfica e visual das imagens foi sempre preciosa para as culturas da oralidade e foi espontaneamente posta ao serviço da memória narrativa dos mitos. Quando, mais tarde, as palavras vêm substituí-la, há momentos de criação de um sistema de correspondências completo entre estruturas verbais e gráficas, com uma calibragem espacial, um código rítmico dos traçados e o ordenamento semântico do percurso visual. Num retorno constante ao espaço da pintura, Christin calcula a ilusão dos sentidos no *trompe-l'œil*, as linhas de fuga em mosaicos e paredes, a cidade ideal do imaginário renascentista, o livro-objecto e a irrealidade do espaço nos ecrãs contemporâneos. Por outro lado, a letra de imprensa não figura nada, mas, através dela, a palavra volta a poder escapar às leis da língua para prestar homenagem à memória das formas, como veremos já a seguir ao referirmo-nos à poesia concreta e visual. O *design* gráfico e a tipografia adquirem uma grande expressividade, encontrando na publicidade um dos seus expoentes máximos. Porém, fica feita a ressalva de que a literatura é o maior espaço de abertura à associação da imagem com a abstracção e a espessura semânticas do Verbo.

*

*Je cherche depuis toujours ce théâtre, cette écriture, cette peinture à la source. Je cherche le langage à l'état natif.*³³³

*Entre le poète et le peintre l'accord est originaire – parce qu'il se noue à l'origine.*³³⁴

Poderá a recuperação da figurabilidade da palavra no século XX ocidental equivaler a uma aproximação à natureza ideogramática de outras escritas? A Poesia Visual obriga-nos a esta interrogação.

Na antologia *Du Mot à l'image*, na qual reuniu manifestos, teorias e documentos sobre a relação da palavra com a imagem situados entre 1897 e 2005, Jacinto Lageira ajuda-nos a pensar o retorno da função visual a alguns textos do século XX literário e comunicacional. O seu interesse por textos em que a função visual se sobrepõe à semântica da linguagem articulada e por casos em que já não é a forma do sentido que é destacada, mas o sentido da forma, permite-lhe reunir uma enorme diversidade de autores que reflectem sobre o letrismo e a espacialização rítmica da linguagem, sobre a plasticidade da tipografia na visualidade do texto e sobre o espaço dado ao significante, sobre a poesia sonora (dita, performativa), sobre a optofonética (a relação entre a luz e o som), sobre a poesia em pauta musical e outras

³³³ Novarina, *Devant la Parole*, Paris: P.O.L. Éditeur, 2010, p. 75.

³³⁴ Henri Maldiney, *L'Espace du livre*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2014, p. 55.

fusões da pintura, escultura, poesia e música; sobre poesia concreta e “o uso substantivo do espaço como elemento de composição”³³⁵; sobre OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle, 1962); acerca de poemas chineses de leitura reversível: circulares, quadrados ou retangulares, podendo ser lidos em qualquer sentido, figuração de meridianos, eixos e movimentos de leitura que remetem para elementos do cosmos.

Vários textos desta antologia dedicam-se à auto-referencialidade da linguagem: “le langage du poème pouvait alors se figurer, se dessiner, se fondre dans une image où il ne ferait que se dire à l’infini dans son propre miroir”; é auto-referencial; é uma linguagem que toma consciência de si própria, que é tautológica³³⁶.

O valor e a autonomia do significante, o seu eventual estilhaçamento, a libertação de efeitos de *nonsense*, o texto dessubjectivado, o texto acrescentado pelos sentidos de um suporte fendido ou texturado são abordados no horizonte desta reflexividade. Ela está ligada a um pretenso apagamento do sujeito, que Mallarmé inaugura na modernidade: “l’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés”³³⁷ e que Marinetti entroniza na defesa da destruição do *eu* e da psicologia na literatura, substituindo-os pela obsessão lírica da matéria³³⁸.

No seu manifesto para uma poesia concreta, Fahlström fala em dar de novo normas à forma, em criação de ritmos, de palavras e frases ritmadas, em atribuição arbitrária de significações, em alteração de contextos, em anagramas e transposições, etc. O concretismo revê-se na figura de Humpty Dumpty de Carroll, que vê em cada pergunta uma adivinha e atribui às palavras significados impenetráveis³³⁹.

A nós, parece-nos que a intenção de recuperar a figurabilidade da palavra (barroca na sua origem mais recuada) é forçosamente relevante no mapeamento a que nos propomos, mas os modos e meios indiciam, frequentemente, aleatoriedade na exploração do significante e uma ausência de relação entre as “figuras” e os sentidos que não seja lúdica, assente na surpresa, no malabarismo gráfico e na diversão sem outra finalidade ou potencialidade: aparentemente, em muitos casos, a figura emerge da disposição aleatória de efeitos e memórias, invenções e jogos que se esgotam facilmente em si próprios. O que os organiza pode ou não ser uma ideia (no ideograma é sempre uma ideia), mas o seu móbil é individual e não colectivo: apesar dos manifestos de rejeição do subjectivismo, o movimento é expressivo e não denotativo, espelha uma vontade inventiva e não uma lei

³³⁵ Jacinto Lageira, *Du Mot à l’image & du son au mot*, Marseille: Le Mot et le Reste, 2006, p. 196.

³³⁶ Jacinto Lageira, pp. 14-15.

³³⁷ *Ibidem*. Citado na p. 34.

³³⁸ Texto de Marinetti, 1912, p. 51 desta antologia.

³³⁹ *Ibidem*, p. 179. Numa obra exposta no CAM/Gulbenkian em 2004, Humpty Dumpty surge suspenso numa linha de comboio enrolada em altura, acrescentando ao contexto feérico da série exposta a personalização fantasista da irrisão, da ironia e do caos profundo da comunicação. Se o concretismo reclama o significante no texto, na pintura de Gil Heitor Cortesão, figuras como a de Humpty Dumpty reclamam a ideia de absurdo e de *nonsense*, imiscuindo nos referentes da imagem pictórica a erosão intrínseca à forma de estar da figura inventada por Lewis Carroll.

universal (seria este o caso do ideograma). Com o ideograma partilha, afinal, apenas a aparência de uma visualidade. A Poesia Visual e Concreta, nas suas várias declinações, é nostálgica dessa escrita “motivada” cujos signos simbolizam e convocam Princípios, mas não desses Princípios; é nostálgica da sua aparência; situa-se a um nível individual e restrito, próximo do gesto artístico: libertador, porque catártico, e enriquecido pela singularidade de cada sujeito, denuncia também a perda colectiva do acesso a arquétipos fundamentais.

Vimos, com Ingold, a relação do canto com a língua falada em tempos recuados. Rousseau também sublinha a perda do canto e da musicalidade da palavra dita quando se refere às perdas e ganhos das línguas “civilizadas”. Em *Essai sur l'origine des langues*, diz-nos que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas, antes de serem simples e metódicas. Os radicais das palavras seriam imitativos da acentuação das paixões e do efeito dos objectos sensíveis; a onomatopeia seria constante; Estrabão terá dito que dizer e cantar eram antigamente uma mesma coisa, o estudo filosófico e o raciocínio gramático retiraram à língua o lado vivo e cantado³⁴⁰.

O canto ter-se-á separado totalmente da palavra na qual tinha origem; os harmónicos fizeram esquecer as inflexões da voz; a música viu-se privada dos efeitos morais que produzia quando era, duplamente, a voz da natureza. Todo o sentimento de medida e de ritmo foi desaparecendo da fala dos Gregos e dos outros povos europeus. Porém, as línguas favoráveis à liberdade são sonoras, prosódicas, harmoniosas e ouvem-se bem ao longe³⁴¹. O balanço prossegue: quando progridem, as línguas tornam-se mais monótonas, com mais consoantes, mais articuladas, mais exactas e claras, mas mais arrastadas, frias e surdas. A escrita pretende fixar a língua, mas é justamente o que mais a altera. Perdem-se a vivacidade, os acentos, as inflexões... Os nossos acentos marcam quantidade ou intensidade, mas não variedade de sons. Temos apenas acento prosódico e vocal, mas não musical. As línguas perdem em força quando ganham em clareza³⁴².

Rousseau aborda também a questão da semelhança da linguagem com as coisas, dos sons supostamente imitativos da natureza com a onomatopeia constante que imagina no início das línguas. Está em causa, afinal, a pergunta que Crátilo faz a partir da narrativa bíblica: os nomes das coisas foram atribuídos em função da sua natureza ou em função de uma convenção humana? Sócrates acaba por sublinhar que o conhecimento não depende da nossa relação com os nomes, mas da nossa relação com as coisas, ou melhor, com as Ideias.

³⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, [1765], Paris: Gallimard, 1990, pp. 67 e 115.

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 115, 136-138 e 142-144.

³⁴² *Ibidem*, pp. 71-86.

*

*Os comentadores medievais acrescentam que o local onde se ergueu a torre [de Babel] nunca perdeu a sua qualidade peculiar de conceder o esquecimento e que, ainda hoje, os que ali passam esquecem tudo o que sabem.*³⁴³

Haverá uma matriz universal (biológica e vibratória) das letras de todos os alfabetos e da etimologia profunda de todas as palavras? Essa é a pergunta que nos conduz neste estudo sobre os alfabetos, a oralidade, a escrita e as línguas humanas. Nitidamente, esquecemos quase tudo o que permite responder-lhe, e não sabemos se terá existido uma língua originária e universal.

A pista da procura da língua perfeita e/ou originária é seguida por Umberto Eco num dos seus livros³⁴⁴. Se as línguas não se diferenciaram na sequência de um castigo, mas segundo uma tendência natural, porquê interpretar a confusão linguística como uma desgraça? Eco perspectiva a procura de uma língua perfeita e/ou originária a partir da ideia de curar uma ferida e tenta elucidar os meandros históricos dessa procura.

Muitos autores viram no hebreu uma matriz generativa de todas as línguas e, por isso, uma divindade em cada letra. O engendramento de todas as línguas seria equivalente a uma cosmologia das combinações das suas vinte e duas letras e da geometria básica do ponto, da linha e do triângulo. Dante (em cujo *Paraíso XXVI* fica dito que o hebreu já degenerara em relação àquele que era falado no paraíso terrestre) afirma que a língua de Adão estava morta no tempo da confusão de Babel. Como Abulafia, de quem se considera discípulo, considera que houve uma primeira língua divina da qual decorreu uma segunda, natural, e que só esta última conhece a confusão babélica. Leibniz, por sua vez, também afirma que a língua de Adão é irrecuperável no plano histórico. Para Giambattista Vico, os deuses, os heróis e os homens apareceram ao mesmo tempo, pelo que não há precedências nem decadência nesta história. Louis-Claude de St. Martin, em *De l'Esprit des choses*, coloca a hipótese monogenética das línguas. Outros defendem o poligenetismo e apontam a língua perfeita como uma utopia. Leibniz escreve *Lingua Generalis* em 1678, na qual cria um código de transcrição de números em letras; o filósofo quis encontrar uma língua não flexionada e simplificada, um edifício filosófico linguístico feito a partir de um alfabeto do pensamento, uma gramática ideal, regras de pronúncia, um léxico de caracteres calculáveis e conduzindo automaticamente a verdadeiras frases. Fascinado pela riqueza das línguas naturais, celebrou

³⁴³ Alberto Manguel, *A Cidade das Palavras*, [2007], tradução de Maria de Fátima Carmo, Lisboa: Gradiva, 2011, p. 61.

³⁴⁴ Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, tradução de Jean-Paul Manganaro, prefácio de J. Le Goff, Paris: Seuil, 1994.

como positiva a *confusio linguarum* que outros procuraram eliminar. Mas aspirava a uma unificação das igrejas e à criação de uma linguagem científica que fosse um instrumento de descoberta da verdade, à harmonia das línguas e à constituição de um alfabeto universal.

A hipótese de um eterno retorno aos enunciados susceptíveis de serem produzidos interpela-o. Por isso se coloca a questão de saber como encontrar uma lista de termos iniciais, um alfabeto do pensamento, uma enciclopédia de conceitos gerais. Esta procura está ligada à aspiração pansófica do século XVII de criação de uma enciclopédia polidimensional e mista de utilização transversal, como um hipertexto. A um nível diferente, o seu interesse pelo Yi King reflecte o seu apreço pela ideia de “pensamento cego” e pelo reconhecimento de uma forma sintáctica como veículo de verdade.

A vontade de criar línguas filosóficas *a priori* a partir da noção leibniziana de “biblioteca” torna-se compreensível, mas a impossibilidade de as criar também se impõe. Nas conclusões, o texto de Eco interroga-se sobre a glossolália que terá permitido o dom das línguas recebido pelos apóstolos, sobre o poliglotismo e a tradução simultânea... Para o autor, as línguas não podem ter nascido por convenção; para acordar regras teria sido preciso existir uma língua que as precedesse a todas. Mas, mesmo que esta tivesse existido, porque se teriam dado os homens ao trabalho de criar outras? A sua ideia de que a Língua-Mãe não tenha sido uma língua única, mas o conjunto de todas as línguas, leva-o a perspectivar a herança deixada por Adão como a da tarefa de reconquistar o domínio pleno e reconciliado da Torre de Babel.

O problema das traduções da Bíblia atravessa este estudo de Eco: as mensagens iniciais em hebreu para o Antigo Testamento e, em grego, para o Novo sofreram inúmeros desvios nas sucessivas traduções a que foram sujeitas. O Renascimento e a Reforma protestante vêm no retorno ao hebreu o caminho para o acesso directo às Escrituras. Paralelamente, a procura da língua das coisas intensifica-se: Santo Agostinho pensa numa língua perfeita cujos signos não seriam palavras, mas as próprias coisas. Se Deus criou o mundo através da emissão de termos linguísticos ou de letras alfabéticas, estes não são representações de algo que lhes preexiste, são formas nas quais se modela o mundo que é constituído. Dessa forma o mundo coincide com a língua que produz. Deus exprime-se, provavelmente, através de fenómenos naturais, mas muitos se perguntam, como Dante, em que idioma terá falado Adão.

Com Babel, pensa Dante, terá desaparecido *a forma locutionis* perfeita que permitia às línguas reflectir a essência das coisas, como talvez o hebraico adâmico. Ficaram só formas imperfeitas e vulgares. Dante quer recriar aquela condição originária com uma invenção moderna. E sublinha a força quase biológica das línguas de se renovarem. Para Ramon Llull, a *ars combinatoria* reflecte a realidade em vez de a produzir, como na Cabala.

Os partidários do hebreu são-no também das teses mimologistas, próximas do que é argumentado no *Crátilo* de Platão. Defendem uma História Natural da Palavra, com uma

Gramática Universal. Por sua vez, a vertente empírico-sensualista elabora a hipótese isomorfista (língua/pensamento/realidade) a um nível apenas profano. No século XVII, Jakob Böhme consolida a teoria da “assinatura das coisas”, a partir de Paracelso. Para ele, cada elemento da natureza contém, na sua forma, uma referência evidente às suas qualidades secretas. O homem pode conhecer, assim, a Essência das essências, a Linguagem da Natureza. Para Leibniz, há uma analogia entre a ordem do mundo, ou da verdade, e a ordem gramatical dos símbolos na linguagem. Também para o primeiro Wittgenstein, a proposição deve assumir uma forma semelhante aos factos que reflecte.

Alguns estudos dessacralizam o hebreu e vêem a linguagem apenas como instrumento de interação humana. Mas, de forma geral, é muito mais forte a ideia do misticismo hebraico e da Cabala de uma criação do mundo como fenómeno linguístico. As três técnicas fundamentais de exegese do texto bíblico, o *notarikon* (decodificação a partir das iniciais), a gematria (a leitura das correspondências entre números e letras) e a temurah (a arte dos anagramas), conferem complexidade à interpretação. Os sons das palavras hebraicas são vistos como forças que podem influenciar o curso dos acontecimentos. A língua diz e faz, com forças sobrenaturais. As vinte e duas letras representam, para alguns, os sons ideais para a formação das setenta línguas existentes.

A par da ideia de uma linguagem das coisas, há também a dos universais de linguagem, em que assenta a moderna gramática generativa. O debate sobre os universais de linguagem é intenso do final do século XIX para cá. Uma língua natural implica uma visão do mundo e integra-o em analogias formais.

Os gramáticos ditos modistas (que influenciam Dante) defendiam a existência de universais linguísticos na formação das línguas naturais e a existência de uma relação especular entre a linguagem, o pensamento e a natureza das coisas. Ramon Llull (século XIII) aspira à universalidade de uma língua filosófica que lhe confere uma suposta combinatória matemática. Para Guillaume Postel, a faculdade da linguagem vai-se buscar a um reservatório de formas comuns a todos os homens. A ideia de uma universalidade dos gestos e das imagens é reforçada pelo contacto com escritas primitivas, nomeadamente ameríndias. Os próprios órgãos de fonação e a sua configuração na articulação dos sons equivaleria a um conjunto de universais e explicaria a forma de algumas letras³⁴⁵. O Renascimento assiste a um enorme interesse pelas línguas matriciais. O racionalismo renascentista conheceu um forte contraponto na procura das tradições herméticas e no reconhecimento positivo da magia. A linguagem poderia ser uma fonte de Revelação. Marsílio Ficino traduz *Le Corpus hermeticum*.

No século XX, a egiptologia desenvolve-se muito no apreço por uma sabedoria considerada originária e portadora de mistério. O problema da memória dos símbolos, existente nos

³⁴⁵ *The World's Writing Systems* dá-nos notícia de uma escrita coreana, o Hankul, em que as consoantes básicas parecem ter a forma que é desenhada pelos órgãos vocais que as articulam dentro da boca (p. 220). Os exegetas do hebraico também pretendem que este paralelo existe.

ideogramas chineses, não se punha no Egípto, porque havia uma relação imediata e intuitiva de revelação e textos de interpretação infinita.

Finalmente, Babel, o mito, a referência, as consequências simbólicas, surge em vários momentos do livro de Umberto Eco: a sua demonização e/ou aceitação, a sua universalidade ou restrição histórica, as glossolálias. A narrativa da Torre de Babel no *Génesis* é relida pelo Renascimento pondo em causa uma visão do hebreu como língua imutável. Porém, só no século XVIII, essa releitura é decisiva. A diferenciação das línguas terá surgido desde Noé, mas passa a ser vista, nessa altura, como fenómeno positivo que permitiu a fixação de grupos humanos e de identidades nacionais. A Torre de Babel é vista, então, como condição de começo da história social, política e científica.

*

La Nature obéit sans déviation aux causes. Ainsi, les effets naturels révèlent le caractère des Causes par la Signature.

La Nature est l'ensemble des signatures ou hiéroglyphes te révélant et transmettant les caractères abstraits des choses naturelles. Les choses concrètes parlent à la forme actuelle en toi, les abstractions parlent à ton Intellect.

*La Nature est la forme symbolique de ce qui est hors-Nature.*³⁴⁶

Vejam os agora como a escrita hieroglífica do Antigo Egípto, sobretudo quando considerada a partir do olhar de egiptólogos com as características do casal De Lubicz³⁴⁷, nos permite avançar bastante mais na avaliação da motivação profunda dos primeiros ideogramas, dos quais o nosso alfabeto é herdeiro longínquo. Essa pesagem e essa elucidação vêm ao encontro daquela que dedicámos ao mito: é no espaço do mito que situamos, em parte, as fundações da história da escrita, e é também a partir desse espaço que se torna mais flagrante a dimensão do esquecimento íntimo, real, vivencial a que foi votada a experiência correspondente.

Entre 1938 e 1951, R.A. Schwaller de Lubicz (1887-1961) investigou, de forma muito profunda, a simbologia da “escrita sagrada” egípcia, com a colaboração da mulher, da filha e de um círculo de outros investigadores, conhecido como Grupo de Luxor. A publicação que melhor exprime e integra esse trabalho é o seu *Le Temple dans l'homme* (1957), obra monumental de análise dos princípios que presidiram à construção do templo de Luxor, que demonstra serem análogos àqueles que existem no Homem e no seu templo interior. Mas

³⁴⁶ R.A. Schwaller de Lubicz, *Verbe nature*, Paris: Axis Mundi, 1988, pp. 27, 32 e 101.

³⁴⁷ René Adolphe Schwaller de Lubicz e Isha Schwaller de Lubicz.

publicara já, muitos anos antes, *L'Appel du feu* (1926), cuja visão panteísta vai manter em Adam, *L'Homme Rouge* (1927)³⁴⁸.

*La vie naturelle ? Non ; la conscience : voilà l'interprète. C'est pourquoi tu es, homme, la plus haute créature. Et la conscience est l'enseignement, le fruit de l'observation et de l'expérience. Si tu mets le SAVOIR à la place de la conscience, c'est comme si tu mettais ta langue parlée à la place de la langue sacrée de la nature. Ni le savoir, ni la parole ne te donnent rien de vrai. Détrompe-toi, il n'y a pas nécessité de se communiquer, mais il y a nécessité d'exprimer la vie. Si tu vides ta vie à travers la parole insensée de ton langage appris, tu ne peux plus l'exprimer dans la langue sacrée de ton être.*³⁴⁹

Esta linha traçada entre a linguagem corrente e a linguagem da natureza, cuja sacralidade os hieróglifos pretendem recriar, é também uma linha traçada entre o conhecimento trazido pelas tomadas de consciência e aquele que é trazido pelo intelecto³⁵⁰. As coisas naturais têm uma “assinatura” dentro e fora de nós que a observação e a experiência nos devem ensinar a reconhecer: “la nature ne veut rien, et, pour cela, a tout. (...) chaque chose naturelle dévient la signature parfaite de sa nature.”³⁵¹.

Em *Du Symbole et de la symbolique* (1950)³⁵², fala na natureza sintética do símbolo e em como a Natureza oferece sínteses químicas, enquanto noutro plano, esotérico, as sínteses são psicológicas e evocam funções. O grupo de Luxor está a publicar novas teorias simbolistas desde 1941. Próximos da visão dos surrealistas, em matéria de exegese artística, condenam a visão linear e desencarnada da arte e da cronologia egípcias, adoptadas pela antropologia e pela etnologia, então em expansão. Jean Cocteau, que os visita, confessa-se impressionado pelo labor rigoroso a que assiste... A par de métodos altamente científicos, os Lubicz integravam a visão mística e simbólica das antigas civilizações. Rapidamente se aperceberam de que o egípcio era uma língua filosófica baseada numa escrita simbólica e

³⁴⁸ Breton encontra S. de Lubicz no final dos anos 50 e pede-lhe uma edição de *Adam, l'homme rouge* impressa em Suhalia. Há testemunhos de que Breton o estudava afincadamente, e de que, a dada altura, só confiava em Lubicz, interessando-se bastante pelo grupo de Suhalia (criado na Suíça pelos Lubicz em 1924). Breton encontrava nos trabalhos do grupo uma convergência com a sua convicção de que há uma tensão ligada à possibilidade de transmutação, uma alquimia da forma que deve dar origem a uma química que permita encontrar as propriedades das palavras e a reacção de umas sobre as outras (Informação recolhida em Schwaller de Lubicz, R.A. e outros autores, *Schwaller de Lubicz, L'Œuvre au rouge*, Les Dossiers H, Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 2006, p. 77 a 79).

³⁴⁹ R.A. Schwaller de Lubicz e outros autores, *Schwaller de Lubicz, L'Œuvre au rouge*, Les Dossiers H, Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 2006, p. 96.

³⁵⁰ Em carta ao Dr. Sunde, Lubicz afirma que o mental, na auto-análise, não penetra o espiritual; que a consciência humana é o que explica a inteligência do coração à do intelecto, mas que as suas memórias são humanas, porque ela não é a alma; que esta pode perder-se se recusarmos sempre o seu apelo e que o mental e o raciocínio não têm que se ocupar com o que não lhes diz respeito (*Ibidem*, p. 217).

³⁵¹ A ideia é sempre remissível ao livro de Jacques Boëhne, *De la Signature des choses, de 1730*, publicado por Sebastiani, 1975.

³⁵² Publicado, por exemplo, em Dervy Livres, Paris: 1978.

não uma velha língua falada, transcrita em sinais gráficos, num estado avançado da sua evolução³⁵³. O próprio templo em cujos muros essa escrita é acolhida é um organismo vivo que cresce e se desenvolve como um ser humano (Luxor é feito à imagem do homem com os seus órgãos, que são funções cósmicas), a arquitectura é uma geometria do Verbo, a simbólica é uma ciência da fusão do sujeito e do objecto³⁵⁴.

Em 1952, regressam a França, e o Grupo de Luxor desfaz-se. Surrealistas e outros intelectuais defendem o ensino da simbólica e o legado dos Lubicz.

Para explicar o funcionamento da escrita hieroglífica, os Lubicz sublinham: “la fonction est le fil d’Ariane qui relie tous les états, toutes les formes. Elle est l’assise de toute la *Science Traditionnelle* (...) C’est la fonction qu’il faut rechercher et lire, et non pas considérer l’objet, porteur de la fonction”. Esse princípio, ligado à metafísica e ao livre-arbítrio, acorda em cada um a transcendência e contrasta com a ditadura do signo unilateral actual, em que o homem reage por reflexo condicionado³⁵⁵. As leis naturais estão submetidas a leis rigorosas que lhes conferem um ritmo invariável, cuja periodicidade se pode medir pelo número. O homem ocidental sofre as consequências de não ter ligado o ritmo da sua vida colectiva ao da Natureza. O século XIX, materialista, confundiu o real e a aparência; o racionalismo apoia-se nos dados dos sentidos, e estes só apercebem uma parte muito pequena do que é³⁵⁶. Num estudo sobre o pensamento faraónico³⁵⁷, R.A. Schwaller de Lubicz resume vários princípios fundamentais: para transcrever o pensamento, os egípcios serviam-se de imagens concretas que evocavam noções abstractas. Nas nossas línguas alfabéticas, as palavras convidam a concretizar a ideia expressa. Só de forma parabólica se pode transcrever aquela língua para a nossa, de noções fixas. Cada hieróglifo pode ter um sentido convencional pelo uso corrente, mas tem ainda uma série de noções que lhe estão ligadas e a possibilidade de uma inteligência interpretativa pessoal.

A forma exotérica deve guiar ‘a intuição’, mas o sentido esotérico é impossível de transcrever. São sempre escolhidas realidades naturais para os seus signos, mesmo que resultem numa composição enigmática. Cada parte tem um sentido natural, não-convencional, por isso sempre vivo. Para percebê-las, é preciso procurar as qualidades e as funções do que está representado e fazer uma síntese de todos os elementos no sentido vivo. Isso exige exactidão no desenho. Os hieróglifos não são metáforas. Expressam directamente o que querem dizer, mas o seu sentido é profundo. Um dos problemas do homem actual é que evita o pensamento analógico por rotina e preguiça.

Todos os fenómenos são um efeito reactivo. Uma Causa é absorvida por uma resistência da sua natureza e leva a um efeito por reacção a essa resistência. Nunca uma causa produz um

³⁵³ *Ibidem*, p. 146.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 148.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 150.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 178.

³⁵⁷ Publicado em R.A. Schwaller de Lubicz e outros autores, *Schwaller de Lubicz, L’Œuvre au rouge*, Les Dossiers H, Lausanne: Éditions L’Âge d’Homme, 2006, pp. 179-181.

efeito directo enquanto falta a resistência; permanece abstracta. A morte e a vida complementam-se. O que nasce está destinado a morrer. Não pode, por isso, viver eternamente senão o que resulta da morte por modo reactivo. A alma é libertada quando tudo o que é mortal é destruído. Toda a Natureza é símbolo. Há uma magia do que é análogo. O que importa é a verdade do simbolismo e nunca a estética. Na arquitectura natural há um fim, e tudo se adapta a ele magicamente, incluindo o número e a harmonia. Assim a Verdade é também beleza. A leitura dos hieróglifos tem de ser exegese e interpretação. O símbolo natural nunca engana³⁵⁸.

Também nos livros *Le Miracle égyptien* (1963) e *Du Symbole et de la symbolique* (1978), R.A. Schwaller de Lubicz aborda de forma clara e detalhada os grandes princípios desta “língua filosófica”. Ela parece-nos, no entanto, magistralmente explicada numa ficção narrativa criada por Isha Schwaller de Lubicz: *Her Bak*. Em dois volumes, *Her Bak Pois-chiche* e *Her Bak Disciple*, Isha conta a história de um rapazinho egípcio que vive perto do templo de Karnak, por volta da XX dinastia, e que é iniciado ao conhecimento secreto, progressivamente, pelos grandes hierofantes, até entrar no templo, em adulto. Acompanhamos a sua aquisição da estrutura metafísica, das aplicações práticas e dos caminhos de acesso a esse saber, sob a égide da simplicidade das coisas naturais e do esforço individual.

Pois “Chiche” (grão-de-bico: alcunha motivada por uma similitude morfológica do rosto em criança com essa leguminosa e também com o perfil do falcão, representante de Hórus) aprende as leis da natureza e a natureza dos homens, conduzido a pensar, observar e experimentar eventos como as colheitas, a pesca, as inundações, a criação de gado, as procissões, as profissões artesanais (a olaria e a carpintaria), as emoções, a relação com a família, a justiça, a ida à escola, a aprendizagem com os escribas e os trabalhos manuais.

“PENSE SIMPLEMENT. (...) Cherche directement le fait naturel montré par le symbole. Ensuite, l’ayant approfondi en tous ses aspects, tu pourras apercevoir la loi universelle dont ce fait naturel est lui-même le symbole”³⁵⁹ – é este o conselho. A definição de símbolo, quando a pede, é-lhe dada desde muito cedo com simplicidade: um símbolo é a forma viva de uma lei³⁶⁰.

Vale a pena olhar mais de perto este ensinamento: segundo ele, um *Neter* é um deus (leia-se um campo de forças, de qualidades, de aspectos do mundo invisível) que protege uma espécie, é uma lei da natureza, à qual se atribui uma forma, ou uma imagem, para levar os homens a querer conhecê-la. O egípcio cria imagens dos *Neter* para levar os homens a conhecer essas leis. Partindo de algo tangível, o seu pensamento é conduzido a noções exactas de ordem vital. A forma concreta revela uma Causa abstracta e leis analógicas

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 178-181.

³⁵⁹ *Her Bak Disciple*, p. 78.

³⁶⁰ Isha Schwaller de Lubicz, vol. I: *Her Bak Pois Chiche*; Vol. II: *Her Bak Disciple*, [1955], Paris: Flammarion, 1981, vol. II, p. 78.

relativas a funções e qualidades da Natureza. Através do símbolo, aprende-se a distinguir matéria e substância, forma e formas, número, medida e proporções, e as noções de criação contínua, gênese, transformação e magia. O som modulado pela pronúncia da letra é o seu atributo essencial; é o seu ‘Verbo’, o princípio da sua acção mágica. O número constitui o princípio que determina as formas; o som e a forma são os atributos ‘evidentes’. A forma das letras é característica da concepção filosófica do seu autor e da sua educação. A língua mais real é aquela em que o convencional foi reduzido ao mínimo possível³⁶¹, para que a vida esteja inscrita nela.

Em *Du Symbole et de la symbolique* R.A. Schwaller de Lubicz escreve, acerca da tendência que temos para ler de forma mística as chaves ou mistérios da criação: “ce n’est pas une mystique, c’est une physique (...) qui rapelle étrangement les idées d’Héraclite d’Ephèse”³⁶². O momento vital contido no símbolo dá conta dos movimentos de acção/reacção dos seus componentes e os símbolos figurados (que significam por evocação) serão tanto mais correctos quanto as suas formas forem escolhidas na natureza e sintetizarem analogias entre os planos micro e macrocósmicos.

Outro texto de R.A., *Le Miracle égyptien* (1963), diz-nos que há uma exactidão absoluta nessa figuração; que um fenómeno só se torna símbolo quando evoca em nós, não alguma coisa, mas um estado do ser, que nos é impossível descrever, mas que podemos viver; que podemos tentar reconstituir uma língua e uma gramática, mas que, ao fazê-lo, nos afastamos da intenção dos Antigos.

Em *Her Bak*, o discípulo aprende também que, sob uma aparência banal, certas frases podem exprimir ensinamentos secretos. O conhecimento das analogias e de certas chaves pode facilitar a decifração, “mas só pelo estudo não se chega ao entendimento” porque a arquitectura desta língua é imaginada a partir da arquitectura do Universo, da sua gênese e do seu devir, dos seus momentos de queda e de regeneração, e isto só pode ser transmitido a quem deu provas... Para conquistar o direito ao conhecimento, o professor enuncia uma série de procedimentos a evitar: não conceber a língua como uma aprendizagem progressiva; não procurar cruzar as diferentes línguas mais próximas; todas têm uma mesma fonte longínqua; o tempo e os lugares acrescentam diferenças que são apenas acidentais; para procurar, é preciso pensar de forma simples, procurar o evento natural mostrado pelo símbolo e meditar sobre as letras; é preciso saber que cada detalhe de uma imagem tem um sentido simbólico; é preciso considerar a natureza, as funções e as qualidades das coisas representadas; preferir a evidência natural à argumentação astuciosa do céptico; ousar o absurdo aparente para se aproximar do verdadeiro³⁶³.

Nesta transmissão, há uma chamada de atenção permanente para os ritmos naturais, e o ritmo é um dos fios condutores que queremos seguir na tentativa de reencontro de uma

³⁶¹ *Her Bak Disciple*, pp. 75, 76.

³⁶² R.A. Schwaller de Lubicz, *Du Symbole et de la symbolique*, p. 19.

³⁶³ *Her Bak Disciple*, pp. 75-79.

matriz alfabética universal³⁶⁴. O mestre de Her Bak diz-lhe que mesmo os artesãos, na sua rotina, aprendem no ritmo dos seus gestos um movimento da vida no Universo... Toda a definição racional foi excluída por não ser possível fixar o que quer que seja na evolução constante da génese cósmica. Tudo o que faz parte do Universo perceptível só pode ser definido pela transparência de uma imagem simbólica que deixe perceber o jogo móvel das suas relações vitais com a sua causa. É por isso que a escrita egípcia é composta por símbolos inscritos na Natureza.

Os hieróglifos não são apenas signos-palavras, mas assinaturas de actividades ou funções causais de que são testemunhas. A escrita hieroglífica é válida em todos os Tempos, porque os vegetais, animais e partes do corpo humano que a compõem transportam os símbolos – a assinatura das suas funções, através de todos os tempos. Mas cada época desenvolve a consciência ao seu ritmo próprio.

A relação destas ideias com a matriz filosófica de Platão é natural: “il faut toujours rechercher la Volonté contenue en le symbole lorsqu’il est choisi pour un enseignement ésotérique. Le caractère de cette Volonté est ce qui obligera toujours l’Esprit, l’Énergie (non polarisée), à se définir en Temps et Espace, donc en la *forme* du symbole. Ceci est le sens ‘magique’ de celui-ci. Cette ‘magie’ joue comme l’Idée platonicienne, envers l’Esprit, comme le rythme agit sur notre volonté du mouvement: nous obéissons malgré et contre tout, même quand nous ne cédon pas”³⁶⁵.

O movimento e o padrão vibratórios³⁶⁶ das estruturas e funções de cada realidade são imanência, determinada por um projecto evolutivo da consciência. As constantes acção/resistência/reacção explicam a polarização, a dualidade do activo e passivo e a manifestação ternária³⁶⁷: “toute cause, ou plus correctement toute activité, n’est cause que par la résistance opposée et réagissante” e “toute volonté de mouvement et de forme est une spécification de l’Énergie”³⁶⁸.

Outra ideia central neste ensinamento é a da abordagem do ser humano como antropocosmos: “l’homme, synthèse de toutes les possibilités fonctionnelles de la Nature, est donc comme la semence universelle de cette Nature. C’est pourquoi, dans ses proportions – et même dans ses variations au cours de sa croissance –, l’homme est un résumé des proportions, mouvements et croissance des corps célestes. Il ne peut être qu’une

³⁶⁴ O *Princípio do Ritmo* é um dos sete atribuídos ao ensinamento de Thot, na tradição hermética. Os sete princípios de Thot são o do Mentalismo, o da Correspondência, o da Vibração, o da Polaridade, o do Ritmo, o da Causa e Efeito e o de Género; são explicados no texto anónimo *Le Kybalion, étude sur la philosophie hermétique de l’ancienne Égypte et de l’ancienne Grèce*, par Trois Initiés, tradução do inglês para francês de M. André Durville, Paris, [1917], Paris: Durville, Imprimeur-éditeur, s.d.

³⁶⁵ R.A. Schwaller de Lubicz, *Du Symbole et de la symbolique*, pp. 80-81.

³⁶⁶ R.A. Schwaller de Lubicz interessa-se pela investigação científica do seu tempo e faz referência, por exemplo, à constante de Planck, pela qual existe uma relação invariável entre a energia de um fóton e a duração da sua vibração: a sua frequência de vibração.

³⁶⁷ Ideia desenvolvida em R.A. Schwaller de Lubicz, *Le Miracle égyptien*, pp. 238-242 e em *Du Symbole et de la symbolique*, pp. 76-77, 81 e 92.

³⁶⁸ *Du Symbole et de la symbolique*, pp. 76-77 e 81.

mesure de son Univers”³⁶⁹. Também cada parte do corpo é a encarnação de uma ou mais funções das forças-funções da Natureza. O mineral, o vegetal e o animal estão representados no Humano com a consciência inerente a cada um deles e as tendências que lhes são próprias³⁷⁰. René Adolphe diz mesmo que aplicamos e damos expressão, constantemente, a segredos cuja consciência nos mostraria directamente todas as potências que existem no Microcosmos que somos. Não é preciso violentar a natureza para conhecê-la³⁷¹. A este princípio associam-se o de que o Universo é consciência em evolução e o de que a obra mais importante é anónima, favorecendo o *soi* em vez do *moi*.

Idealmente, nome e número são parte integrante da assinatura de uma coisa. Os hieróglifos são desenhados sem preocupações estéticas, a beleza, a simetria e a harmonia advêm do número que as determina, da justa proporção e da referência cósmica dessa proporção. Por isso, a sua imitação ou reprodução tem de ser estritamente regulamentada. Conhecer o nome verdadeiro de uma coisa é conhecer o seu poder: pronunciar-lo de forma exacta é libertar a sua energia; nome e número contêm um ritmo de força efectiva e cíclica e um programa de crescimento.

“*L’Univers n’est que Conscience et ne présente qu’une évolution de conscience, de l’origine à sa fin qui est retour à sa cause (...)*”. O fim de toda a criação é a tomada de consciência: “(...) Chacun de nous participe donc à l’évolution de la Conscience cosmique...”³⁷². Continuidade e descontinuidade, anunciadas por nós como questão fundamental a abordar na avaliação das causas e modos do esquecimento, são referidas por R.A. de forma sucinta quando explica que o devir espacial é a nossa consciência do contínuo (esotérica) e que a génese especificada (o devir do tempo) é a nossa consciência do descontínuo (exotérica), pela situação das etapas ou fases³⁷³.

Para os egípcios, além do Céu e da Terra, havia a Duat: mundo intermediário entre o dia e a noite, entre a morte e o que vem a seguir, mundo de Osíris; mundo intermediário entre o dos poderes causais abstractos e o mundo dos fenómenos, pré-natal, e *post mortem*. Falar dos ‘lugares’ da Duat é falar dos estados do ser e dos seus *Kheprou* (metamorfozes) sucessivos. O ritmo de Osíris é o do ‘devir’, que contém, imanente, a necessidade do retorno; a sua actividade está na subida da seiva; a sua passividade está na inevitabilidade do seu esgotamento: vida e morte em perpétuo recomeço³⁷⁴, sono e vigília em constante retoma.

A questão desta (des)continuidade é também a da permanência da memória e do conhecimento. Como fica explicado em *Her Bak*, o cérebro, que regista as noções e as emoções, é a sede da memória menos durável, uma vez que depende da matéria cerebral que desaparece com a morte; quando, para saber uma coisa, somos obrigados a fazer apelo à

³⁶⁹ *Her Bak*, vol. II, p. 114.

³⁷⁰ *Ibidem*, pp. 256 e 261. Também em *Le Miracle égyptien*, pp. 65-67 e 238.

³⁷¹ *Du Symbole et de la symbolique*, p. 99.

³⁷² *Ibidem*, p. 16.

³⁷³ *Ibidem*, p. 95.

³⁷⁴ *Her Bak*, vol. II, p. 72.

memória e a outras faculdades cerebrais, isso prova que o saber em causa ainda não está inscrito na consciência profunda que sobrevive à morte corporal. Para que esse saber possa sobreviver, é preciso que o conhecimento adquirido tenha afectado o ser de tal maneira que o indivíduo já não possa viver sem o ter em conta, ou seja, que esse ‘adquirido’ tenha penetrado o ser inteiro para afectar os seus estados e estruturas não mortais³⁷⁵. Uma analogia pode ser feita para a alternância sono vigília: a memória do que é vivido durante o sono tende a apagar-se da memória cerebral.

Thot e Seshat escrevem na árvore da vida o nome secreto de cada um em cada existência: um princípio de perpetuidade reconduz as memórias-consciência ao renascimento.

*

*La Théogonie est donc une Réalité. La Théologie est une construction de l'intelligence.*³⁷⁶

Uma Causa original é sempre metafísica; torna-se activa quando gera um efeito. O símbolo significa a ideia materializada que evoca, não a representa só por analogia. A figuração do símbolo é a única forma de transmitir um sentido esotérico que, numa escrita alfabética, devemos procurar na parábola, na metáfora ou na alegoria. Este ensino não pode correr o risco de ser profanado e daí a necessidade do segredo ou do cuidado na escolha dos seus receptores. Esse “segredo”, porém, só visava o terceiro nível de leitura dos hieróglifos, no qual se situava, por exemplo, a qualidade do número. A evidência natural das ideias, qualidades e funções era transmitida a todos. A informação exotérica é um suporte para o pensamento; a informação esotérica permite chegar ao sentido secreto dos textos.

O exoterismo é análise, o esoterismo é síntese. O alargamento da consciência encaminha o pensamento para a visão sintética directa. O símbolo acorda a consciência inata através dos sentidos. Permite o conhecimento intuitivo do simultâneo, de um contínuo em que se situa um descontínuo: “*il provoque une réponse vitale abstraite, laquelle ensuite s’exprimera physiquement, nerveusement, mentalement ou émotivement chez l’être organisé, ou par une réaction énergétique chez l’être non organisé*”³⁷⁷. O Espírito abstracto precisa de um suporte concreto, dessa síntese psicológica que o símbolo pode ser, do qual depois volta a prescindir, quando regressa ao conceito puro.

No plano esotérico, a criação é constante, mas, no plano exotérico, a criação é situada “no começo”. A Unidade cria “olhando-se a si própria”, criando polaridade e consciência de si mesma. Estes princípios estão intimamente ligados à questão da (des)continuidade da memória e da consciência.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 274.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 431.

³⁷⁷ *Du Symbole et de la symbolique*, p. 52.

“L’étude de la composition des mots est effectivement la clé de notre enseignement. Notre langue est construite sur une connaissance profonde des Lois et des fonctions qui ont déterminé la structure de tout ce qui existe. Le nom attribué à chaque chose est sa définition, exprimé par la valeur des lettres qui composent ce nom, et des signes qui l’écrivent. C’est pourquoi nous pouvons d’un seul mot remplacer une description ou même exprimer une théorie. Ce n’est pas une langue de bavards; c’est une langue de Sages qui connaissent les rapports analogiques du visible et de l’invisible et enseignent l’abstrait par le concret”³⁷⁸, diz o mestre. O ensino verdadeiro não é uma acumulação de saber, é um despertar de consciência que exige etapas sucessivas; cada etapa consiste em descobrir a chave da porta seguinte. Numa longa conversa, o professor tenta que cada aluno arranque a si próprio as perguntas certas e as boas intuições para chegar à compreensão da primeira letra, das diferentes formas de a pronunciar e de lhe associar sentido. Grande parte do segundo volume será dedicado ao mesmo procedimento para as outras letras. Percebemos que, ao longo da transmissão, há uma metalinguagem pedagógica que informa o aprendiz sobre os próprios processos de aprendizagem: “a ciência não é o Conhecimento. Saber é inscrever na memória; conhecer é confundir-se com uma coisa e assimilá-la... E ainda: “une réponse n’est féconde que si la question est mûrie à tel point qu’elle suscite cette réponse comme son fruit”³⁷⁹. O tipo de ensino e de estudo dos hieróglifos facultado a Her Bak (personificando aqui uma elite iniciada nos mistérios), a educação da consciência para a boa formulação das perguntas e os diferentes níveis de leitura a que podia ser lida uma informação selam a natureza desta transmissão com elementos que nos permitem especular sobre uma memória diferente daquela a que correntemente nos referimos.

Uma resposta é aproveitável na proporção da intensidade da procura. O problema claramente encarado, a pergunta nitidamente definida, contém neles os elementos da solução, e aquele que não fez o esforço da procura não conhece o valor da resposta que lhe é dada. Toda a procura de um porquê leva necessariamente a uma metafísica e passou, por isso, a ser considerada pela ciência uma extrapolação fantasista.

Em *Her Bak Disciple*, na sequência de uma aula sobre o corpo humano, o discípulo reconhece a importância de aprender como o jogo das letras pode ensinar, sem teoria, pela simples evocação simbólica, a relação entre as causas funcionais subtis e as funções orgânicas que delas são a expressão. O professor diz ao discípulo, ainda muito novo: “ta pensée doit traduire ce que ta conscience a gravé dans ton corps entier. L’inverse est un chemin d’erreur (...) Tu ne peux rien inventer; tu dois t’assimiler ce qui est en réalité. C’est le renversement de la mentalité où le cerveau est roi”³⁸⁰.

Todas estas constatações estão intimamente ligadas à noção de que existem duas formas de inteligência: a inteligência do coração (*Sia*), que se pode tornar intuição se traduzida sem

³⁷⁸ *Her Bak*, vol. I, p. 204.

³⁷⁹ *Her Bak*, vol. I, p. 256.

³⁸⁰ *Her Bak*, vol. II, p. 129.

erro pela inteligência cerebral, e esta última (*Ais*). O seu discernimento permite a consciência vital e a vitória do *soi* sobre o *moi*, ou seja, da primeira sobre a segunda. A inscrição do Conhecimento vital é feita no homem subtil e indestrutível. A inteligência cerebral é perecível. A diferença final entre as duas formas de inteligência consiste na qualidade e permanência da aquisição. Não será esta uma pista central na identificação dos modos do esquecimento?

R.A. escreve que o cérebro é um dissecador, um químico, um mecânico, que fica do lado das “coisas” fixadas e paradas num limite: os cadáveres da vida. Era ao sentido de síntese que os sábios faraónicos chamavam a Inteligência do Coração, e foi porque fundaram o Conhecimento e toda a sua ciência sobre esta faculdade que puderam ser mais positivos que nós³⁸¹. E numa síntese magistral, afirma: “l’Intelligence du Coeur est le rapport naturel de la Nature en nous vis-à-vis de cette Nature hors de nous”³⁸².

Estamos, hoje, longe desta relação natural com os símbolos e com os alfabetos. Estamos muito longe de sentir sequer, como interior a nós, essa sua relação com quaisquer referentes, leis ou ritmos naturais. Estamos longe de intuir a forma como a face visível do padrão de vibração de um dado campo organizado de forças. A poesia, a dança e a música preservaram um pouco dessa memória antiga das correspondências. E, por vezes, o desenho.

*

*Seul un rythme transforme de l’intérieur des signes et des formes.*³⁸³

Na sua riqueza e naturalidade, a intuição vivida pelo egípcio antigo tem facetas susceptíveis de interpelação científica. Foi no Egipto, diante das paredes dos túmulos dos Vales dos Reis e das Rainhas, que o biólogo Étienne Guillé percebeu que o ADN era conhecido pelos autores daquelas inscrições. A sua pesquisa científica tem sido desenvolvida, a partir daí, em torno da constituição e decifração de uma linguagem vibratória de base molecular, de que falaremos adiante.

Próximos dos seus pressupostos, embora chegando menos longe, cientistas como o Prémio Nobel Luc Montagnier investigaram o facto de sequências de ADN de bactérias e vírus induzirem ondas electromagnéticas de baixa frequência em diluições aquosas. Este fenómeno é discutido no contexto da teoria quântica.

A reacção em cadeia polimerase (PCR, *polymerase chain reaction*) na água, que é o *medium*, atesta replicações à distância, sem acrescento de fragmentos de ADN, antes usando

³⁸¹ *Le Miracle égyptien*, p. 70.

³⁸² *Ibidem*, p. 62.

³⁸³ Henri Maldiney, *L’Espace du livre*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2014, p. 41.

luz na criação de uma sombra do fragmento de ADN nesse *medium*. Montagnier chama-lhe impressão “imprinting” do PCR com ADN fantasma. O ADN pode enviar impressões electromagnéticas de si próprio; ou seja, uma informação ou imagem de natureza quântica pode ser teletransportada (DNA teleportation). Montagnier chama-lhe “teletransporte quântico de material genético”. Na verdade, o fragmento de ADN não existe fisicamente no *medium* da PCR, o que altera radicalmente a abordagem genética oficial. Montagnier afirma, num artigo publicado em 2010, que a radiação gerada pelo ADN afecta a água de tal forma que ela se comporta como se contivesse o ADN real.

Os cientistas russos Garaiev e Poponin tinham obtido resultados semelhantes em 1992, usando uma luz *laser* na replicação do ADN por criação de um padrão “fantasma” de ADN num segundo meio aquoso distante do primeiro. Especularam sobre o facto de esse efeito “fantasma” de ADN estar relacionado com a criação de um campo de energia e actualizaram a ideia em 2002.

Luc Montagnier sugere que o ADN emite ondas electromagnéticas de baixa frequência que imprimem a estrutura da molécula na água. Esta estrutura é preservada e amplificada através de efeitos com coerência quântica e, como a forma do ADN original é mimetizada, as enzimas no meio aquoso tomam-nas pelo próprio ADN e usam-nas como um *template* para criar ADN que esteja de acordo com o de origem. A água guarda memória das impressões a que esteve sujeita.

Só três a dez por cento do nosso ADN são usados para a construção de proteínas. Só este é estudado pelos cientistas ocidentais. O restante é considerado “junk ADN”. Partindo do princípio da inteligência da Natureza, os cientistas russos reuniram linguistas e geneticistas para estudar esse outro ADN. Os linguistas perceberam que o código genético, em especial aquele que está incluído nesses 90%, segue as mesmas regras que as linguagens humanas. Comparam as regras da sintaxe, semântica e gramática básica. Descobriram que os elementos alcalinos do nosso ADN seguem uma gramática regular e um conjunto de regras, como as línguas humanas. Estas serão então um reflexo do nosso ADN. O ADN cria campos electromagnéticos fracos e consegue auto-regeneração. Muitos textos esotéricos e mentores espirituais dizem, há muitos séculos, que o nosso corpo é programado pela linguagem, pelas palavras e pelo pensamento.

Garjajev e a sua equipa também estudaram o comportamento vibratório do ADN: “os cromossomas vivos funcionam como um computador holográfico que usa radiação *laser* endógena do ADN”³⁸⁴. A decodificação do ADN pode, assim, ser feita com palavras e frases normais, a partir dos pares alcalinos do ADN.

O ADN de uma substância viva (não *in vitro*) reage sempre a radiação *laser* ou outra modelada pela linguagem, o que explica que a hipnose ou as afirmações fortes podem ter

³⁸⁴ Garjaev faz o primeiro registo de “phantom DNA” em 1984, publica sobre a experiência em 1991 e retoma a questão em “Wave Genome”, em 1994. Bul’ en Kov realiza cristalografia em 1988: cópia do ADN, RNA e proteínas usando moléculas de água.

efeitos fortes no corpo humano. É normal que o ADN reaja à linguagem. Esta equipa reparou efeitos genéticos, modulando frequências de luz e radiação. Conseguiu mesmo reprogramar células para outro genoma pela simples transmissão de padrões de informação do ADN. É bastante revolucionário: usar vibração (frequências sonoras) e linguagem em vez do arcaico processo de corte. Quanto mais desenvolvida for a necessidade de estabelecer uma comunicação consciente com o ADN, menos instrumentos são necessários para actuar.

Também descobriram que o ADN pode causar padrões perturbados em vácuo, produzindo buracos frios (equivalentes microscópicos dos buracos negros). Eles são como túneis de conexão entre áreas muito diferentes no Universo, através das quais a informação pode ser transmitida fora do espaço e do tempo. O ADN atrai essa informação e passa-a à consciência. Na natureza, essa forma telepática de comunicação sempre foi muito utilizada, por exemplo, por abelhas e outros insectos.

O padrão de um fragmento de ADN reproduzido por luz *laser* e depois retirado não desaparece. A reprodução mantém o seu campo de energia activo – o efeito de ADN fantasma. Pode então pensar-se que a informação circula nos buracos frios e continua a fluir depois de o ADN ser retirado. A hipercomunicação entre humanos pode ser explicada por esses campos electromagnéticos³⁸⁵. A Humanidade terá tido muito maior recurso à hipercomunicação nos seus primórdios, quando dependia mais do grupo. A individualização tê-la-á levado a esquecê-la.

Cannenpasse-Riffard³⁸⁶ aborda questões fundamentais sobre a vida, o Universo e a consciência num livro pouco convencional de medicina e biologia quânticas, no qual encontramos postulados sobre o ser humano que reiteram os pontos de vista científicos acabados de expor. O autor começa por traçar uma história dos pontos de vista animistas primitivos, dos entendimentos mágicos e energéticos da doença pelos egípcios e mesopotâmicos e a passagem à racionalidade grega de Hipócrates. Da visão holística oriental à visão racional, mecanicista e puramente materialista ocidental, fica demonstrada a perda de um sentido da globalidade dos fenómenos e dos seres na preferência por uma focalização da própria doença, especificamente considerada.

Os próprios fundamentos newtonianos da física (que separa o homem do Universo, considerado frio e indecifrável e onde ele não teria nenhum papel à partida) e cartesianos do corpo humano terão contribuído de forma determinante para a abordagem reducionista que hoje conhecemos da biologia e, em particular, da genética. A separação total entre espírito e corpo é o quadro geral dentro do qual a doença é lida como causada por agentes exógenos e

³⁸⁵ Neste contexto é também interessante o estudo da teoria dos campos morfogenéticos por Rupert Sheldrake; e ainda a referência às ondas de Schumann: ondas de frequência da Terra também produzidas pelo nosso cérebro.

³⁸⁶ Raphaël Cannenpasse-Riffard, *Biologie, médecine et physique quantique*, [1997], Embourg (Belgique): Résurgence, 2011.

pelos esforços terapêuticos centrados em vacinas, cirurgia e medicamentos químicos de grande toxicidade. A psicanálise e as correntes diversas da psicologia, apesar de um papel aparentemente contrário àquela separação, não operam a síntese necessária, para lá da leitura das pulsões e de uma economia psíquica sintomática.

Completamente ultrapassada, para o autor, a física do século XIX continua a influenciar a biologia e a neurologia. Mas é a física quântica que, segundo ele, vai permitir um entendimento dos fenómenos de consciência. Os estudos de Faraday e de Maxwell sobre o magnetismo e sobre “campos de forças” (campos electromagnéticos) e a física quântica de Planck e Fegnman enquadram a sua referência a dois princípios da dualidade onda/corpúsculo que não são fáceis ou consensuais: a propagação da onda não é uma propagação de matéria, é sim uma propagação “na matéria”; o que a onda leva no seu movimento não é matéria, mas energia. As moléculas de água do líquido contentam-se em comunicar essa energia às outras moléculas³⁸⁷.

O modelo ondulatório é a manifestação de uma partícula, mas descobriu-se que as partículas subatómicas se comportam, umas vezes, como ondas e, outras vezes, como partículas. A esse nível, a matéria não existe em locais definidos, mas demonstra ter determinadas “tendências para existir”; são probabilidades que podem ser uma coisa ou/e outra. Os objectos da física clássica dão lugar, nesse contexto, a estruturas ondulatórias de probabilidades³⁸⁸.

Acerca do tempo, da velocidade e da relatividade restrita, lembra-nos que, para Einstein, não há um relógio cósmico igual, a regular todo o Universo. Se este tem um pulso, o seu ritmo depende do movimento daquele que o sonda. A relatividade restrita afirma que a massa é uma forma de energia e que a energia tem uma massa. $E=mc^2$ significa que a matéria é uma forma condensada de energia. A massa e a energia são formas diferentes da mesma coisa. A relatividade geral introduz a questão gravitacional e uma teoria do espaço curvo. A gravitação é a curvatura do espaço. A sua física é ainda, no entanto, totalmente determinista³⁸⁹.

O que fica sublinhado pela teoria quântica é que o acto de observação modifica o estado das partículas subatómicas e gera indeterminação: “nous n’observons pas la nature elle-même, mais la nature soumise à notre méthode de questionnement”. Pearce terá dito que “o espírito humano reflecte o Universo que reflecte o espírito humano”. O espírito e a matéria são dois aspectos de uma mesma realidade subjacente, e o primeiro é um dado incontornável no conhecimento da realidade e das representações que faz dela³⁹⁰.

A ideia de que o mundo não é constituído de objectos, mas sim de interacções, deve, assim, ser encarada no vasto mundo da biologia e da psicologia. Louis de Broglie propõe que todo

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 65.

³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 69-70.

³⁸⁹ *Ibidem*, pp. 74, 77 e 81.

³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 86-87.

o objecto macroscópico possui um comprimento de onda, um aspecto ondulatório, infinitesimal. Somos seres quânticos atravessados por múltiplas radiações e partículas. A função ondulatória (determinando a morte e o renascimento permanentes das partículas) seria uma espécie de inteligência criadora inaugural na intimidade da matéria, como se houvesse um projecto, um sentido ou uma lei subjacente a todo o Universo³⁹¹.

As experiências de Thomas Young (1773-1829) revelam que a realidade observada está ligada ao ponto de vista adoptado pelo observador. Se se coloca uma pergunta de natureza ondulatória ao electrão, a sua resposta será ondulatória. Se se coloca uma pergunta de natureza corpuscular, a sua resposta será corpuscular. A ligação entre espírito e matéria parece evidente. E, por isso, a teoria quântica deve enquadrar uma nova visão do mundo com as suas dimensões epistemológicas e espirituais próprias³⁹².

A experiência de Alain Aspect mostra, por exemplo, o contacto inexplicável entre dois fótons que se afastam em direcções opostas, sendo a modificação da polaridade de um deles acompanhada pela do outro, mesmo que se encontrem a quilómetros de distância. As noções de espaço e de tempo ficam por isso alteradas. As relações entre os dois fótons são de ordem imaterial, energética.

Para alguns físicos, a consciência deveria ser um elemento essencial na compreensão dos fenómenos naturais. Campo e partícula são manifestações complementares de uma mesma coisa. A realidade é um conjunto de campos em interacção, e a partícula manifesta-se como resultado da excitação desses campos. A ideia de matéria é subsumida na de campo. O astrofísico Michel Cassé afirma que “o vazio é o estado latente da realidade, a materialidade é o seu estado manifesto, e o campo é repentinamente quantificado quando a partícula aparece”³⁹³.

O vazio está cheio de campos... O que faz o vazio passar à sua manifestação? Que ordem matemática (eterna, infinita) gere essa passagem? Como surgem as matrizes da vida, as cadeias de ADN no fluxo vazio imenso e aparentemente caótico? Um ser vivo é um verdadeiro vórtex de matéria e de energia; a que estádio da organização da estrutura surge a consciência? As partículas também têm nelas algum grau de consciência? É preciso elaborar uma mecânica quântica da consciência³⁹⁴.

Riffard propõe que se considere a pessoa como corpo quântico que se auto-observa: “en créant un réseau d’interactions positives (...) ou négatives (...) où sa conscience ou son soma interagissent en permanence. Cette auto-observation constitue un véritable collapse de la fonction d’onde (...) où tous les états (...) oscillant entre santé et maladie sont à l’état virtuel. La fonction d’onde s’effondre en provoquant l’actualisation de l’un ou l’autre de ces états”. A interacção espírito/cérebro ou consciência/cérebro seria análoga a um campo de

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 88-89 e 91.

³⁹² *Ibidem*, p. 98.

³⁹³ *Ibidem*, p. 114

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 115 e 119.

probabilidades descrito pela mecânica quântica, campo que não possui massa nem energia mas que pode, num micro-sítio, causar uma acção que tem efeitos³⁹⁵.

A dualidade espírito/corpo (espírito/cérebro) no Homem é um reflexo da dualidade onda/partícula subjacente a tudo o que existe, do ponto de vista do cientista Danah Zohar. O ser humano seria então um minúsculo microcosmos de ser cósmico: “dans notre être essentiel, nous sommes formés de la même substance, et notre cohérence est assurée par la même dynamique que celle expliquant tout ce qui est dans l’univers”. A partir deste entendimento da consciência, podemos formular a hipótese de que somos mais que neurónios e que o espírito é outra coisa que não um simples subproduto do funcionamento cerebral³⁹⁶.

A realidade misteriosa do vazio quântico está relacionada com o facto de a matéria poder sair do vazio se uma grande quantidade de energia for implicada. Em última análise, tudo é energia. Talvez existamos para acrescentar movimento e palavras à matéria e ao Universo. O homem é necessário à autoconsciência do todo. Nós e as estrelas somos feitos de uma matéria rara no Universo. Sobre a outra, 90 a 99% do Universo, não sabemos nada³⁹⁷.

A actividade rítmica da matéria viva está presente a todos os níveis da natureza: “les atomes sont des modèles d’ondes de probabilité, les molécules sont des structures vibrantes et les organismes sont des modèles de fluctuations multidimensionnels interdépendants. Les plantes, les animaux et les êtres vivants traversent des cycles d’activité et de repos et toutes leurs fonctions physiologiques oscillent suivant des rythmes à périodicités diverses”³⁹⁸.

O ADN é o órgão director dos ritmos circadianos. Estes são a oscilação fundamental de qualquer ADN ao potencial da sua própria corrente fotónica. “Les rythmes biologiques peuvent être régis par des photons, et en particulier les rythmes circadiens sont régulés. Mis en route et interrompus par des influences lumineuses déterminées”. A característica rotativa da matéria viva, os planos de polarização, a dissimetria estão em consonância com movimentos do Universo. A auto-estruturação da matéria viva faz-se a partir de estruturas dissipativas, que deslocalizam energia criando ritmos no espaço e formas na matéria. Assim, conclui: “l’hypothèse de l’existence d’une sorte d’insinuation de l’Esprit au sein de la matière n’est pas à écarter. Ubiquitaire et intemporelle, cette entité sans nom, douée d’une imagination active et débordante est cette ‘idée directrice’ qui crée et entretient la structure de la matière depuis l’atome, la molécule, le tissu, l’organe”³⁹⁹.

A importação da física quântica para a biologia permite, hoje, ver a célula como um suporte ou campo de ressonância e perceber que os mecanismos profundos da biologia são regidos por campos electromagnéticos. A esta noção deve associar-se a de campos morfogenéticos

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 128.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 134.

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 141-142, 145-146, 158 e 162.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 180.

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 184-185 e 194.

de Sheldrake, a de campos magnetobiológicos de Émile Pinel, os estudos do ADN como ressoador eléctrico por Lakhovsky. Para David Bohm, o fotão e o ADN são estruturados segundo um mesmo modelo: a dupla hélice é o local ideal de encontro da luz solar com a matéria. Para ele, a matéria é luz “condensada”. O ADN seria a fase de separação entre a luz e a matéria biológica. Para Pinel, “as propriedades rítmicas do campo gravitacional intranuclear associado ao campo magnético do universo físico – ritmo cósmico, ritmo biológico – regem os nossos relógios biológicos internos”⁴⁰⁰.

*

*La conscience est une émergence d’une organisation matérielle structurée par l’esprit.*⁴⁰¹

Quando, nos anos 70, Étienne Guillé e a sua equipa de biólogos na Universidade de Orsay estudaram o cancro vegetal e animal para chegar ao humano, perceberam que, no primeiro caso a doença podia ser induzida nas 48 horas que se seguem a um *stress* da planta, se exposta a um agente patogénico, nos 15 minutos que se seguem a um *stress* num animal e numa fracção de segundo após um *stress*, num ser humano. Perceberam que o estudo deste último exigia metodologias que tinham de ir muito para lá daquelas que a ciência oficial punha à disposição.

Quando foi ao Egipto, em resposta a um pedido da Organização Mundial de Saúde para que tentasse investigar se a civilização egípcia antiga já conhecia esta doença e a forma de a curar, Guillé viu, nos túmulos de Seti I e de Ramsés VI, representações simbólicas que descreviam de forma exacta a molécula de ADN em funcionamento.

As civilizações tradicionais não estudavam apenas o mundo manifestado e acessível aos cinco sentidos – tinham descoberto métodos subtis para estudar o mundo invisível. É nesse contexto que formula a hipótese de que deveria haver um alfabeto universal escondido, cujo suporte eram as moléculas do ADN e que havia de ter expressão em diferentes níveis de realidade. Viu nas paredes, e obteve depois com o auxílio de um pêndulo, ondas de forma, de frequência e amplitude específicas. Decidiu procurar este alfabeto, com o auxílio do método da radioestesia, conhecido do Egipto faraónico ou de Pierre e Marie Curie.

Étienne Guillé descobriu que os seres humanos têm determinadas sequências no ADN, numa zona chamada heterocromatina constitutiva, onde não há genes de estrutura, que podem adquirir as mesmas conformações no espaço perante os mesmos estímulos ou sinais do seu ambiente. Esses sinais são emitidos por metais, por variações do Ph, da força iónica

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 209, 223 e 229.

⁴⁰¹ Étienne Guillé, em conferência realizada a 23 de Junho de 1990, no Anfiteatro Richelieu – Sorbonne. Existe uma transcrição da conferência, não publicada, a cuja cópia tivemos acesso.

e do potencial transmembranário. Essas conformações da molécula no espaço em sítios que podem representar vários pares de bases nucleotídicas formam um segundo código hereditário⁴⁰². Só muito recentemente a biologia genética está a admitir que os 97% de ADN que dizia ser “lixo”, por não perceber para que servia, parecem afinal ter uma função. Essas sequências de ADN/metais sofrem modificações características em várias circunstâncias fisiológicas e patológicas: na embriogénese, na floração das plantas e no desenvolvimento das suas raízes, nas fases de grande renovação celular que ocorrem de sete em sete anos no ser humano, em fases de *stress* físico ou psíquico intenso e na indução de doenças graves e ditas degenerativas. No caso destas últimas, a cadeia de ADN deixa de ser lida na sua dupla face. O estudo do ADN *in vitro* em nada se assemelha àquele que é feito *in vivo* e foi por isso que foi necessário procurar técnicas adaptadas e mais subtis. O ADN varia e guarda memória dessa variação. No caso das doenças que estudava, Guillé descobriu que os oncogenes endógenos recentemente descobertos tinham uma vertente vibratória que determinava a expressão eventual dos genes de estrutura correspondentes: a célula sã está programada para morrer, a célula cancerígena tem codificada a imortalidade material, mas essa codificação é, antes de mais, vibratória (e por isso detectável antes de ser somatizada) e só pode ser lida com metodologias que impliquem receptores a uma realidade dessa natureza, nomeadamente com o auxílio de modos radiestésicos de apreensão da realidade⁴⁰³. Por outro lado, a molécula guarda a inscrição de tudo o que lhe aconteceu à escala individual e colectiva, ou seja, ao nível da ontogénese e da filogénese material e vibratória; e contém ainda algumas páginas em branco, por preencher.

A linguagem que ele encontrou era vibratória e podia descrever qualquer realidade: estrutura, palavra, número, ideia, coisa, ser vivo, sonho, símbolo, etc. Percebeu também que as letras do nosso alfabeto vibravam em direcções específicas num círculo, tal como os desenhos definidos pela conformação no espaço dos complexos ADN/metais.

Também percebeu que alguns alfabetos tradicionais, o hebraico, as runas, mas, em especial, os hieróglifos, tinham campos de forças a animá-los e a engendrar as suas formas, semelhantes aos que organizam outras realidades: vegetais, animais, morfológicas em geral. O ser humano, colocado entre Céu e Terra, é modelado por forças que vêm dos dois lados e que capta, em condições ideais, com as mãos e os pés, respectivamente.

⁴⁰² Guillé chamou-lhe “Celeste Transterrestre” por referência à ligação entre Céu e Terra que o Homem é suposto realizar a nível vibratório, energético e material, sendo a faceta terrestre transitória e múltipla.

⁴⁰³ O método não é complicado na sua operacionalização: a diferença de potencial criada pelas vibrações emitidas por um objecto ou conceito sobre o qual uma das mãos é colocada cria uma perturbação que percorre o caminho dos meridianos de acupunctura, a hipófise, a glândula pineal e as supra-renais e, finalmente, através dos nervos, dos músculos e da rede capilar dos dedos da mão que segura um pêndulo, vai ser amplificada por este último. As direcções adoptadas sobre um círculo, a amplitude e o número de batimentos permitem organizar a leitura da informação em função de um léxico e de uma gramática próprios. A grande questão colocada pelo método é o da natureza das perguntas que lhe são associadas, como em qualquer investigação: é a qualidade das perguntas que determina a sua pertinência científica e humana.

“Quelle que soit l’origine des lettres des différents alphabets – le vol des grues, la forme des constellations du ciel, des formes révélées sur des feuilles d’arbre – les champs de force qu’elles émettent ont été directement corrélés aux forces créatrices de l’Esprit. (...). Que ces lettres aient été découvertes, révélées ou inventées, leur ‘existence’ rend compte de la prise de conscience, par leurs ‘découvreurs’ des fonctions émergentes qu’elles révèlent en leurs champs de force respectifs. Et qu’elle qu’en soit l’origine, ces champs de force sont en harmonie et cohérence avec d’autres champs de force émanant de différentes sources exogènes réparties dans l’ensemble de l’univers”⁴⁰⁴. A águia desenhada em hieróglifo procura representar todas as forças que concorrem para a sua estruturação; o egípcio procurou na natureza formas que representam campos e sistemas de força específicos, como demonstram os Lubicz e como explicou Étienne Guillé numa conferência realizada na Sorbonne em 1990⁴⁰⁵.

Descobriu também que os metais presentes no interior da dupla hélice do ADN eram aqueles que os alquimistas atribuíam aos principais planetas do sistema solar (o ouro ao Sol, a prata à Lua, o chumbo a Saturno, o ferro a Marte, o estanho a Júpiter, o mercúrio a Mercúrio, o cobre a Vénus), que a indução de certas doenças graves acontece no percurso que leva as sequências de ADN da cisão à amplificação, transposição e replicação (as quatro fases alquímicas da Obra) e que, contrariamente ao dogma científico instalado, o ADN varia, não é constante ao longo da vida celular. Na referida conferência, expôs também o modo de fixação daqueles metais às moléculas, do ponto de vista da biologia. Só a matéria viva é capaz de operações comparáveis a verdadeiras operações alquímicas, sublinha⁴⁰⁶.

A sua abertura ao questionamento e à pesquisa pluridisciplinares na procura das causas iniciais de doenças como o cancro, a sida e as doenças mentais obrigou-o a alargar os seus estudos à análise dos sonhos, à literatura alquímica e próxima do conhecimento detido por civilizações tradicionais, e fê-lo sobretudo perceber que o paradigma científico que analisa o ser humano apenas como um corpo era manifestamente insuficiente – sem estudar a natureza e as funções da alma e do espírito no ser humano, não seria possível perceber os vários níveis da realidade que o definem.

O ser vivo é concebido termodinamicamente como um sistema aberto: ele troca energia, informação e matéria com o ambiente. A matéria viva distingue-se da inerte por ser capaz de assimilação e de reprodução, por ser capaz de criar ordem a partir das forças entrópicas da matéria inerte (que, por exemplo, ingere). O que confere esta capacidade à matéria viva é

⁴⁰⁴ J. Loulouarn, “Glossaire”, Em *La Grande Mutation – Revue d’Analyse Systémique* – GREVE&SVI, n.º 3, p. 102. Tradução nossa.

⁴⁰⁵ Professeur Étienne Guillé, 23 de Junho de 1990, Amphithéâtre Richelieu – Sorbonne. Existe uma transcrição da conferência, não publicada, à qual tivemos acesso.

⁴⁰⁶ Étienne Guillé, “Des Métaux alchimiques dans notre AND: une réalité énergétique des données de la tradition”, em *Le Troisième Millénaire*, mars-avril, 1982.

aquilo que a alma, o espírito, mas para a ciência oficial não há distinção entre uma e outra: ambas têm moléculas e átomos.

A matéria viva sabe fazer as proteínas de estrutura e os ácidos nucleicos (ADN e ARN) que têm a informação que as faz funcionar. O potencial transmembranário que assegura as trocas interior / exterior extingue-se com a morte e é muito diferente no ser doente e no ser saudável. Coloca-se a pergunta: aquilo que distingue o ser vivo da matéria inerte mantém-se quando o suporte físico deixa de existir? Ou seja, noutra estado? Ou seja, após a morte? Para responder a esta pergunta, é preciso ter presente o binómio Suporte Vibratório/Energia Vibratória.

Os Suportes Vibratórios são as macromoléculas constituídas pela polimerização de aminoácidos, de açúcares ou de nucleótidos, as membranas celulares e a cromatina. A Energia Vibratória é trazida por um metal, um influxo planetário, ou terrestre, os polímeros de água, etc., que vão modificar a forma no espaço da macromolécula (colóide) em que se fixa. O metal, ou a sua energia vibratória, pode agir à distância num corpo por teleacção. O fechamento e a abertura da molécula são operados à distância. A informação da sua estrutura vibratória fica inscrita sem a presença do metal. SV e EV têm a propriedade de emergência, resultante do seu encontro. A emergência é própria da matéria viva. É o desequilíbrio entre a energia vibratória e os suportes vibratórios que conduz à formação de um tumor⁴⁰⁷.

Em Orsay, a equipa percebeu que os verdadeiros problemas colocados pela matéria viva não podiam ser tratados pela ciência que existia porque ela só utilizava técnicas que só se aplicam à matéria inerte. Nenhuma máquina possuirá jamais qualidades de emergência, apesar de existirem algumas técnicas na biologia que conseguem dar conta dela: o método das cristalizações sensíveis, a electrobiofotografia derivada do efeito Kirlian (que permitem obter configurações microscópicas do estado do sangue que dão conta de geometrias “erradas” e alteradas, tal como a leitura da íris) e as técnicas derivadas da radioestesia.

A matéria viva tem a propriedade de elevar as frequências de vibração da matéria inerte; o diálogo micro (cada pessoa)/macro (Universo) é possível por haver homologia entre energias vibratórias dos dois; só o ser humano é potencialmente capaz de estudar as frequências de vibração muito altas. Nenhum acelerador de partículas do CERN ou computador superpotente conseguirá nunca uma *performance* comparável.

A correspondência encontrada entre as propriedades da molécula de ADN e os dados alquímicos e mágicos do Antigo Império no Egipto leva-o a estudar os ogam celtas, a escrita cuneiforme, o sânscrito, os ideogramas chineses e hebraicos e os hieróglifos egípcios, as runas escandinavas, o devanagari hindu. Encontra então uma correspondência morfológica e vibratória entre a conformação das sequências de ADN que contém os metais

⁴⁰⁷ A criação deste desequilíbrio é explicada por Étienne Guillé, em “De la matière à l’esprit ou les lois de l’énergie à travers les données biologiques”, em *Le Troisième Millénaire*, mai-juin, 1982.

referidos e as formas de certos hieróglifos, por exemplo, deduzindo a similitude de campos de forças que os estruturam e animam, assim como a realidade vegetal, animal e simbólica que os constitui. Nos anos 80, publicou a primeira grelha personalizada que lhe permitiu estabelecer os primeiros alfabetos de uma Linguagem Vibratória da vida, universal e de base molecular⁴⁰⁸. Cada molécula parece, assim, conter em si uma mandala (estrutura circular) na qual se definem direcções de vibração em função de leis específicas de ressonância e de ajustes idealmente existentes entre ritmos biológicos e ritmos cósmicos que são dinamizados ao longo da espiral logarítmica das cadeias de ADN. Essas forças terão estruturado a consciência e o inconsciente dos seres e, por consequência, numerosos mitos e ritos. Para Guillé, é ao nível dos processos que promovem o encontro entre consciência e inconsciente que acontecem as mais importantes alterações de programa de leitura dos múltiplos capítulos do imenso livro que é o ADN⁴⁰⁹.

Especialista em Termodinâmica dos Sistemas Abertos e dos Processos Irreversíveis⁴¹⁰ e do Método Geral de Análise de Sistemas⁴¹¹, a partir dos quais todas as interacções que ligam os elementos de um sistema em sequências ramificadas de acontecimentos são consideradas (numa compreensão do passado, presente e futuro previsível desse sistema), Guillé procurou vias de pesquisa em ruptura com a ciência oficial, não deixando, no entanto, de integrar os dados que ela estuda e descreve ao nível a que eles são operativos. O hiato profundo que existe entre os conhecimentos a que nos dão acesso os cinco sentidos e os aparelhos que os prolongam e os que têm origem na tripartição Espírito/Alma/Corpo que nos constitui coloca um problema de fundo sobre a natureza e as funções do conhecimento. Uma das principais descobertas desta investigação é a de que, para além do código genético descoberto na molécula de ADN por Crik e Watson nos anos 60, há um segundo código determinado pela natureza dos complexos ADN/metais que ela contém. Este código encontra-se na zona do ADN, até há pouco designada por “Junk ADN” que é mais de 90%, uma vez que o ADN estudado implica apenas os genes de estrutura e de regulação e não a heterocromatina constitutiva.

Recentemente, segundo uma publicação desta equipa de investigação, físicos, biólogos e cientistas russos e alemães confirmaram a importância e as propriedades deste ADN. Demonstraram que ele não serve apenas para armazenar informação e comunicá-la a vários níveis de realidade, mas também que é muito diferente daquele que permite determinar a estrutura material do nosso corpo corruptível e de origem animal, ou seja, as proteínas. O código presente nas sequências repetidas deste ADN segue as regras que caracterizam

⁴⁰⁸ Vejam-se sobretudo os livros: Étienne Guillé (avec Christine Hardy), *L'Alchimie de la vie. Biologie et tradition*, Paris: Éditions du Rocher, 1983; Étienne Guillé, *Le Langage vibratoire de la vie. L'alchimie de la vie*, Paris: Éditions du Rocher, 1990; Étienne Guillé, *L'Énergie des pyramides et l'homme*, Paris: Éditions L'Originel, 1989.

⁴⁰⁹ Étienne Guillé, “De la matière à l'esprit ou les lois de l'énergie à travers les données biologiques”, em *Le 3^e Millénaire*, mai-juin, 1982.

⁴¹⁰ Cf. trabalhos de Ilya Prigogine.

⁴¹¹ Ludwig Von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, Paris: Dunod, 1993.

qualquer linguagem: os nucleótidos do ADN obedecem a uma verdadeira gramática e seguem as mesmas regras que as nossas línguas. Esses cientistas, entre os quais Pjotr Garajajev, já referido, deduziram que as línguas utilizadas pelo ser humano estão directamente relacionadas com uma língua primordial contida em filigrana no nosso património genético e, sobretudo, nessas sequências repetidas. O nosso corpo parece ser programado pelas palavras, pela linguagem e pelo pensamento, e o genoma detém, para este cientista, uma capacidade de quase consciência.

“Recorde-se que esses 64 *triplets* (agrupamentos de três nucleótidos de entre os quatro ATGC que constituem o alfabeto do ADN) foram confrontados ao nível da sua natureza energética com os 64 hexagramas do Yi-king descritos n’*O Livro das Mutações*”, escreve Guillé. A sua pesquisa teve e continua a ter um desenvolvimento contínuo e é divulgada em contexto restrito, apesar de aberto, em Paris⁴¹².

*

*Penser est un rapt. Il y a perpétuellement une scène de chasse dans l’esprit.*⁴¹³

O carácter científico dominante das noções que acabámos de percorrer não pretende afastar-nos, antes deve favorecer um entendimento mais cabal e extensível ao maior número possível de níveis de realidade, da natureza dos “sinais” desenhados a que cada civilização chamou alfabeto e escrita.

Essa natureza, a par da origem e natureza da linguagem verbal, surge em Novarina como consciência aparentemente imune ao esquecimento. Os textos de *Devant la parole* ou de *Regardez les logaèdres* são poesia e transmissão, pensamento e energia visceral, rememoração e viagem sem tempo. A força desses textos, que qualquer paráfrase não consegue mais que trair, vem de um conhecimento invulgar e intuitivo da matéria da linguagem, da energia da fala, da história das palavras, da sua respiração, da profundidade a que se encontra a sua memória nos seres, da acção, do trabalho e da “recepção” que opera neles.

À imagem mecânica e comunicativa da linguagem proposta pela sociedade mercantil, Novarina quer opor a descida a uma zona profunda das palavras e da matéria que partilham com o corpo, em que o *eu* é despojado do seu *ego* para ficar perto de um fundo universal, de uma linguagem que é transversal a tudo e a todos e que vem da escuridão da noite: “nous le

⁴¹² *Le Troisième Millénaire*, mai-juin, 1982. Outros livros publicados por Étienne Guillé: *L’Homme entre ciel et terre*. Paris: Éditions L’Originel, 1994; *L’Homme et son double*, Paris: Éditions L’Originel, 2000. A investigação tem sido publicada com exaustividade na revista *La Grande Mutation* (55 números publicados desde o ano 2000).

⁴¹³ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris: P.O.L., 2010, p. 24.

savons tous très bien, tout au fond, que la parole existe en nous, hors de toute échange, hors des choses, et même hors de nous”⁴¹⁴. As palavras ressoam em nós um saber antigo: “ils [les mots] en savent plus que nous; ils ont résonné bien avant nous; ils s’appelaient les uns les autres bien avant que nous ne soyons là. Les mots préexistent à ta naissance. Ils ont raisonné bien avant toi. Ni instruments ni outils, les mots sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée: la parole nous est plus intérieure que tous nos organes de dedans. Les mots que tu dis sont plus à l’intérieur de toi que toi. Notre chair psychique c’est la terre, mais notre chair spirituelle c’est la parole; elle est l’étoffe, la texture, la tessiture, le tissu, *la matière de notre esprit*”⁴¹⁵.

Para Novarina, a palavra liberta do peso morto da matéria, não representa nem duplica o mundo, antes corta, revira, deita por terra. A palavra conduz ao interior do corpo em cada respiração e abre espaço: “parler c’est faire l’expérience d’entrer et de sortir de la caverne du corps humain à chaque respiration (...) Nous les parlants, nous creusons la langue qui est notre terre. (...) le langage est le lieu d’apparition de l’espace”⁴¹⁶. A língua é uma matéria inominável que habitamos como no “teatro da matéria universal”. As palavras devem ser abertas, partidas, forjadas, libertadas: “le langage est minéral et s’ouvre, soufflé”⁴¹⁷. O que liberta a língua do peso das palavras é o Verbo; é ele que dá respiração ao pensamento. Por seu lado, a voz projecta os seres para lá do corpo: “il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s’en va passe par la voix: dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet”⁴¹⁸.

As palavras, diz-nos, precedem as coisas; tudo começa no seu apelo. O próprio ser começa nesse apelo. Pensar é colocar-se em condições de acolhimento: “penser c’est *attendre* en pensée, avoir corps et esprit en accueil”; tal como falar é esperar pela fala⁴¹⁹.

Ao projectar-nos nesse território profundo, longínquo e impessoal que é matéria do mundo, a linguagem leva-nos com ela daqui: “le langage est une trajectoire, c’est le chemin de notre départ d’ici. (...) le don d’ouvrir par notre bouche un passage dans la mort. (...) Chaque mot, le plus petit des mots, n’importe lequel, est le levier de tout. Il soulève la matière de la mort. La parole sur le monde: elle vient enlever son cadavre”⁴²⁰. A palavra assegura, designa, reúne num mesmo sopro o seu ser e o seu desaparecimento. A linguagem é uma matéria que abriu espaço a outra: “la matière *est* parce que le langage s’en est retirée”⁴²¹.

⁴¹⁴ Valère, *Devant la parole*, Paris: P.O.L., 2010, p. 15.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 18-19.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 33.

Falar é uma experiência do corpo e uma viagem na matéria: “la syntaxe va dans l’anatomie”; “dans l’écriture, toute la caverne du corps résonne de mémoire”⁴²².

Para Novarina, a existência da linguagem no mundo é dada desde o início, não resulta de uma evolução da espécie; é, por natureza, inaugural e lembra-se da criação: “le monde ne nous a pas attendu, comme des bêtes venues ici-bas, à telle date, rajouter à la création le langage: le monde est parlé de naissance. Le langage est d’origine. Il n’est pas quelque chose qu’on aurait gagné sur les bêtes à force d’évoluer mais quelque chose qui va plus loin que toutes les choses parce qu’il rejoint leur apparition. La parole ne nomme pas, elle appelle. C’est un coup d’éclair, une foudre: les mots n’évoquent pas, ils tranchent, fendent le rocher. Le langage n’a rien à décrire puisqu’il commence. Il n’y a rien qui soit plus au secret de la matière que le mystère verbal. Rien n’est sans langage: notre parole s’en souvient. Elle devance”⁴²³.

1.4.

A (DES)CONTINUIDADE DO SER ENTRE SONO E VIGÍLIA

*Si je déteste toutes les séparations – celle, violente, de la nuit et du jour (...) –, j’aime les différences. (...) Si le refus des séparations et l’amour des différences pouvaient aller de pair !*⁴²⁴

UMA DAS razões mais fortes e mais óbvias para a tentativa milenar de interpretar os sonhos é a necessidade de estabelecer uma continuidade legível entre o que nos acontece quando estamos acordados e quando estamos a dormir. Para Descartes, algo simplista nesse raciocínio, não há indícios conclusivos nem vestígios seguros pelos quais se possa distinguir nitidamente a vigília e o sono. O que surge em sonhos é representado em função do que conhecemos da realidade, as imagens formam-se no nosso pensamento, sejam reais ou fantasiadas, e há coisas indubitáveis quer no sono, quer na vigília, como as que nos são dadas pela aritmética e pela geometria⁴²⁵. Mas a dúvida metódica recairá sobre todos os objectos da sua percepção e sobre todos as aquisições teóricas e existenciais.

O psiquismo (para uns), o espírito (para outros) nunca se cansam, a sua actividade é permanente (apesar do sono profundo) e a ambição de encontrar um fio condutor nessa

⁴²² *Ibidem*, pp. 63 e 76.

⁴²³ *Ibidem*, p. 37.

⁴²⁴ J.-B. Pontalis, *Le Dormeur éveillé*, Paris: Mercure de France, 2006, pp. 46-47.

⁴²⁵ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, [1641], Paris: Flammarion, 2011, pp. 61-63.

permanência e nessa actividade parece legítima e natural. “Je ne suis donc (...) qu’une chose qui pense, c’est-à-dire un esprit, un entendement ou une raison”, diz ainda Descartes⁴²⁶.

Les Vases communicants de André Breton é, porventura, um dos mais importantes hinos à continuidade que pode e deve ser estabelecida no ser entre sono e vigília: “il est possible de mettre à jour un tissu capillaire dans l’ignorance duquel on s’ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est, on l’a vu, d’assurer l’échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l’interpénétration continue de l’activité de veille et de l’activité de sommeil”⁴²⁷.

Para Breton, o mundo real e o do sonho são apenas um, e essa unidade passa por uma profunda transformação social: “je souhaite qu’il passe pour n’avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme, de la connaissance et de l’amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.”. Mas, para lá da revolução, fica o destino eterno que o homem tem e deve assegurar: “cette opération capitale de l’esprit qui consiste à aller de l’être à l’essence”⁴²⁸.

O Inconsciente, tal como o entende a Psicanálise, e o Espírito, na terminologia de outros pensadores, não coincidem exactamente. As dimensões onto e filogenética de enquadramento da expressão simbólica e do trabalho do sonho são equacionadas de forma diferente. Por sua vez, a arte remete para dimensões próprias que levam a questionar, de modos sempre renovados, aquelas realidades. É esta a problemática que nos parece oportuno desenvolver com o auxílio de vários autores, principalmente Freud, Jung, Bergson, Erich Fromm, Franz Hellens, Gérard de Nerval, Swedenborg e Rudolf Steiner, a cujo contributo, nestas matérias, dedicaremos agora a nossa atenção.

*

L’effort de l’homme qui pense transporte de la rive des ombres à la rive des choses, les fragments de rêves qui ont quelque forme par quoi on les puisse saisir, quelque ressemblance ou utilité.

*Le vaisseau plein de rêves échoue sur les récifs de la veille. Robinson s’efforce d’en ramener quelque chose de prix sur le rivage. Il peine.*⁴²⁹

No segundo capítulo do seu livro *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900, Freud precisa que os sonhos criados em literatura se destinam a ser interpretados simbolicamente. A criação

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 77.

⁴²⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, [1955], Paris: Gallimard, 2006, p. 163.

⁴²⁸ *Ibidem*, pp. 102 e 86.

⁴²⁹ P. Valéry, em *Mythologie*, vol. I, p. 379.

literária facilita a retirada da vigilância consciente, mas os sonhos inventados não resultam da mesma economia psíquica que os sonhos reais⁴³⁰. Nos capítulos cinco e seis, Freud refere alguns sonhos típicos e símbolos comuns, mas não sem relativizar a sua importância. Na verdade, perante a especificidade da história de cada pessoa e a natureza do trabalho do sonho que é levado a estabelecer, a informação mais ou menos fixa de certos símbolos não vale mais do que qualquer outra referência e apresenta até um interesse inferior ao dos outros elementos na dinâmica da interpretação. Freud valoriza a ontogênese, enquanto a fixação de uma simbólica remete a análise para a filogênese. Veremos como esta última também o interpela, apesar da preponderância que deverá dar à primeira.

Os símbolos remetem ainda para o princípio das “chaves de leitura”, tão frequentes na história da relação humana com a interpretação dos sonhos. Artemidoro é talvez a figura da Antiguidade Clássica mais citada nessa história. Cabe-nos evocar, num pequeno parêntese, o principal da sua taxinomia e reflexão em *La Clef des songes*⁴³¹. Artemidoro de Daldis (século II d.C.), de quem Jung diz que trabalhou cerca de três mil sonhos, distingue “rêve” (que significa o futuro) e “vision de songe” (a realidade presente), apesar de ambos poderem acontecer a dormir. O segundo interfere no primeiro e leva a agir. Os sonhos acordados teomáticos são aqueles cuja realização tem total semelhança com o que fazem ver. Os alegóricos (pessoais, não-pessoais, políticos, cósmicos, comuns) significam umas coisas através de outras; é a alma que deixa perceber algo obscuramente, através de certas leis naturais. Os sonhos universais podem ser genéricos ou específicos. Dentro destes últimos, há os que são bons em relação ao interior (visão do sonho) e ao exterior (a realização) e todas as variantes dessas duas componentes. Artemidoro distingue também os sonhos pedidos aos deuses e os que são enviados sem pedido. Finalmente, há nos sonhos coisas universais e coisas particulares a cada cultura, é preciso ter informação sobre aquele que sonhou, e só podem ser interpretados os sonhos dos quais haja memória completa.

No prefácio ao filho, Artemidoro explica que fez este trabalho “... mostrando com o que é que cada sonho está relacionado e a que é que pode conduzir, sem (se) deixar guiar por meras conjecturas, mas fundado na experiência e no testemunho das coisas realizadas”⁴³². A importância dada à experiência e ao testemunho, à interpretação e à memória do sonho marcam a diferença em relação às abordagens correntes da Antiguidade.

No livro de Jung sobre a interpretação dos sonhos⁴³³, foi reunido um conjunto de apresentações de outros cientistas sobre autores que se dedicaram ao sonho ao longo dos

⁴³⁰ Veremos como é difícil admitir isso no caso de Lispector, de tal modo a sua escrita nos surge como uma experiência viva, radicalmente individual e sem contornos distintos entre os estados acordado e sonolento.

No pólo oposto, os relatos de sonhos de Michel Leiris em *Nuits sans nuit et quelques jours sans jours* são um bom exemplo de simples registo não perspectivado de sonhos no qual se torna difícil encontrar um valor literário, hermenêutico ou psicológico.

⁴³¹ Artémidore, *La Clef des songes*, Paris: Vrin, 2013.

⁴³² *Ibidem*, p. 215.

⁴³³ C.G. Jung, *Sur l'Interprétation des rêves*, tradução de Alexandra Tondat, Paris: Albin Michel, 2012.

séculos, que Jung vai comentando. Mme Grete Asdler diz, acerca de Artemidoro, que o método associativo sempre terá existido: não por parte da pessoa do sonhador, que não era o essencial, mas por parte dos intérpretes, e nos mitos incontáveis com deuses e heróis a que recorriam.

Jung lembra que se encontram em Artemidoro sonhos médicos, com leitura mais ou menos literal. Os deuses é que importavam, não a psicologia individual; todas as manifestações da alma eram atribuídas à vontade do “céu superior”. Como diz Jung, a causalidade psíquica não residia no homem, mas na projecção dos deuses. É o cristianismo que faz nascer no homem a consciência de si. Se a Artemidoro interessa apenas o lado predicativo concreto dos sonhos e não a sua significação concreta, isso deve-se, segundo Jung, à sua selecção do material onírico: não se podem esperar grandes interpretações filosóficas dos sonhos que estão ligados à vida quotidiana e não há “grandes sonhos” na sua compilação⁴³⁴.

Freud refere-se a Artemidoro, mas também a um conjunto muito vasto de autores, sobretudo de língua germânica⁴³⁵, que se dedicaram à questão do sonho. Desse imenso balanço, destacaríamos apenas duas questões que nos vão importar: a primeira é o momento em que Freud constata que ninguém explica como se formam as imagens do sonho e em que se demarca das concepções fisiologistas da interpretação: “a concepção somática da origem dos sonhos corresponde inteiramente ao modo de pensamento dominante na moderna psiquiatria. Nesta, é verdade, o domínio do cérebro sobre o organismo é sublinhado com a máxima ênfase; mas tudo o que possa indiciar que a vida psíquica é independente de alterações orgânicas demonstráveis, ou espontânea nas suas manifestações, é alarmante para o psiquiatra contemporâneo, como se tal admissão significasse necessariamente um regresso à velha filosofia natural e à concepção metafísica da natureza da alma”⁴³⁶. A formulação é tanto mais curiosa quanto sabemos que Freud não partilha nem o ponto de vista somático, nem o da filosofia da natureza e, menos ainda, o da essência metafísica da alma.

O segundo momento que nos interessa é aquele em que desconfia dos autores que demonstram que o sonho completa, por vezes, os trabalhos do pensamento desenvolvidos durante o dia. Para Freud, há muitas objecções de princípio à interpretação desse facto⁴³⁷, ou seja, a consciência é invadida pelo inconsciente durante o sono, mas o sono, o sonho e o território inconsciente em que acontecem dificilmente são invadidos pela consciência. Também as capacidades divinatórias do sonho serão alvo da mesma reserva. É verdade que, mais tarde, revê este princípio. O livro termina, aliás, com a ideia de que o sonho não revela o futuro, revela o passado e é no passado que tem todas as suas raízes. Todas as outras

⁴³⁴ *Ibidem*, pp. 250-252.

⁴³⁵ Alguns dos principais: Burdach, Haffner, Maury, Jensen, Hildebrandt, Delboeuf, Volkelt, Maury, Robert, Havelock Ellis, Scholz, Strümpell, Scholz, Jensen, Meier, Volkelt, Garnier, Max Simon, Scherner, Krauss, Mourly Vold, Schopenhauer, Wundt, Weygandt, Tissié, Fechner, Hegel, Dugas, Radestock, Spitta, Robert, Fichte e Erdmann.

⁴³⁶ Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, tradução de Manuel Resende, Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 37.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 52.

origens encontradas para o sonho por esses autores, das fisiológicas e cenestésicas às vicissitudes da vigília e aos movimentos da memória e do instinto, serão reelaboradas com outro nível de complexidade ao longo de *A Interpretação dos Sonhos*.

Voltemos, então, ao ponto em que Freud resolve analisar os seus próprios sonhos (do capítulo dois em diante) e os de alguns pacientes para demonstrar, a partir de um território experimental, as conclusões sobre o trabalho do sonho e sobre o aparelho psíquico que nele se implica. Interessa-nos, nesse vasto e pormenorizado trabalho, aquilo que nos remete para a ontogénese e aquilo que, de modo mais rarefeito, aborda a questão filogenética.

Sem demora, na sequência expositiva, Freud sublinha a sua convicção de que o sonho é sempre realização de um desejo não concretizado com origem na infância⁴³⁸. É à luz deste princípio que explica os processos de deformação no sonho (incluindo os do pesadelo) e a interação entre os diversos materiais e fontes do sonho. A distinção entre conteúdo manifesto e conteúdo latente do sonho (este último também chamado pensamentos do sonho) é fundamental na interpretação. Os restos diurnos, incluindo excertos discursivos, são trazidos para o sonho como forma de acesso a eventos da vida interior que adquiriram o peso que a infância, o recalçamento, o processo civilizacional lhes foram dando numa longa renúncia e/ou sublimação da pulsão. O trabalho do sonho passa por condensar factores da sua sobredeterminação, por reificar palavras, por traduzir o tempo pelo espaço, por deslocar intensidades e nitidez na tentativa de contornar a censura, por encontrar, imperativamente, figurabilidade para os seus conteúdos, por procurar no afecto o movimento mais mobilizador e por utilizar as referências fantasmáticas. Todos os substitutos são válidos para fazer chegar um conteúdo à consciência, diz-nos Freud ao referir-se à utilização pelo sonho de símbolos comuns ou já preparados e também presentes nas lendas, nos provérbios e nos mitos ou, mesmo, de julgamentos prototípicos⁴³⁹. A par destes factores existe aquilo a que chama a elaboração secundária: aquela que decorre de materiais já submetidos à interpretação, que introduz ordenação, relações, efeitos de inteligibilidade e intensidade plástica. Neste contexto, só uma parte do trabalho do sonho, o arranjo ou composição do material do sonho pelo pensamento parcialmente acordado, corresponde, por momentos, à concepção de outros autores sobre a formação do sonho, como nota a certa altura⁴⁴⁰.

Os capítulos finais, que dedica à psicologia dos processos do sonho, são fundamentais na compreensão do impulso teórico que aqui nos interessa, aquele que procura diminuir a descontinuidade trazida pelo esquecimento ao favorecer o esforço interpretativo. O esquecimento do sonho (como descontinuidade) e a interpretação (como continuidade) são, a nosso ver, um dos grandes assuntos de *A Interpretação dos Sonhos*. A continuidade, um

⁴³⁸ Esta concepção do sonho em *A Interpretação dos Sonhos* é posta em causa mais tarde com a descoberta de uma função originária do sonho, em “Para além do princípio de prazer”, pela qual o sonho repete um acontecimento traumático para conseguir a sua resolução retroactiva.

⁴³⁹ *Ibidem*, pp. 253 e 328-329.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 362.

trabalho da consciência, equivale ao restabelecimento da saúde psíquica nos casos clínicos ou, simplesmente, ao entendimento de um modo de funcionamento humano no quadro teórico global.

Para Freud, os sonhos são tão pouco esquecidos como os outros actos psíquicos e, para a sua memorização, contam outras funções mentais. O preenchimento das lacunas que a narrativa do sonho é levada a realizar, a importância equivalente do que se lembra e do que se esquece, a consciência das operações que caracterizam o trabalho do sonho obrigam-nos a perceber que há um “lugar” psíquico onde os sonhos se passam, que é muito diferente do da vigília, e que é preciso procurar o fundamento das associações, mais do que os sistemas de recordações⁴⁴¹.

O mecanismo da regressão leva, então, Freud à definição da primeira tópica: o aparelho psíquico inclui o Consciente, o Pré-Consciente e o Inconsciente, cuja dinâmica relativa é particularmente identificável no processo do sonho. Mais tarde, Freud definirá uma segunda tópica⁴⁴² de natureza mais estrutural e menos metaforicamente espacial: *id, ego e superego*. O termo “inconsciente” surgirá então utilizado sobretudo como adjectivo e menos como substantivo, podendo qualificar aspectos das três instâncias.

O sonho segue um caminho regressivo: dos sentidos e da motricidade para o aparelho perceptivo, sendo que na vigília acontece o inverso. Substituto de uma cena infantil modificada pela transferência para uma situação presente, o sonho refunda o seu conteúdo representativo. É no contexto da sua referência a esse regresso ao passado que Freud nos diz que a infância individual acontece à imagem da infância da Humanidade, ou seja, se refere à filogénese:

*Por trás dessa infância do indivíduo, é-nos prometida uma imagem da infância filogenética – uma imagem do desenvolvimento da raça humana, no qual o desenvolvimento do indivíduo é, de facto, uma recapitulação abreviada, influenciada pelas circunstâncias fortuitas da vida. Intuímos como é apropriado o dito de Nietzsche, segundo o qual, nos sonhos, “continua a fazer-se sentir a acção de uma parte primitiva da humanidade que agora já mal podemos alcançar por via directa”; e podemos esperar que a análise dos sonhos nos conduza a um conhecimento da herança arcaica do ser humano, daquilo que lhe é psiquicamente inato. Os sonhos e as neuroses parecem ter preservado mais antiguidades anímicas do que imaginávamos possível, de modo que a psicanálise pode reclamar para si um lugar de destaque entre as ciências que se interessam pela reconstrução dos mais antigos e obscuros períodos dos primórdios da raça humana.*⁴⁴³

⁴⁴¹ *Ibidem*, pp. 371-772 e 382.

⁴⁴² Exposta na conferência “As Diversas Instâncias da Personalidade Psíquica”, a terceira das *Novas Conferências sobre Psicanálise*, realizadas entre 1915 e 1917 e publicadas em Viena em 1932.

⁴⁴³ Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, p. 391.

Mesmo antiga, mesmo reiterada por vários, a ideia é muito forte. Freud não dedica o seu labor a seguir este filão, que interessará mais a Jung e a vários cruzamentos da antropologia com a psicanálise ao longo do século XX. Digamos que apenas intuiu a sua grandeza.

Um outro momento do seu texto reafirma a ideia, ainda no contexto da abordagem dos processos regressivos e de realização de desejo no sonho: “os sonhos, que realizam os seus desejos pela via curta da regressão, limitam-se a preservar para nós, nesse aspecto, uma amostra do modo primário de funcionamento do aparelho psíquico, modo esse que foi abandonado por ser ineficaz. O que um dia dominou a vida de vigília, quando a psique era ainda jovem e incompetente, parece agora ter sido exilado para a noite – tal como as armas primitivas abandonadas pelos homens adultos, os arcos e as flechas, ressurgem no quarto de brinquedos. *O sonho é um pedaço da vida anímica já suplantada*”⁴⁴⁴.

O longo trabalho empreendido pelo seu *A Interpretação dos Sonhos* termina com considerações sobre os processos ditos de elaboração primária e secundária. O processo primário coincide com o fluxo, o investimento e a excitação do pensamento e do desejo; o processo secundário realiza a inibição parcial do desprazer para chegar a uma identidade de pensamento. O pensamento é um caminho desviado que vai da memória à satisfação. Os processos secundários aparecem tardiamente e, por isso, muitos materiais mnésicos ficam muito tempo sem serem utilizados⁴⁴⁵.

A consciência é, para Freud, um órgão dos sentidos que permite aperceber as qualidades psíquicas, que é virado para o exterior e para a mobilidade: “o aparelho psíquico, que se volta para o mundo exterior com o seu órgão sensorial dos sistemas *P*, é, ele próprio, o mundo externo em relação ao órgão sensorial da *Cons*, cuja justificação teleológica assenta nessa relação”⁴⁴⁶.

Quinze anos depois (em 1915), Freud redige cinco artigos (apesar de ter afirmado a sua intenção de escrever doze) que quis reunir sob o título *Préliminaire à une métapsychologie*. Num dos cinco artigos, “Le Refoulement”, Freud sublinha que o *eu* não pode escapar a si mesmo, para, no capítulo seguinte, “L’Inconscient”, reforçar a ideia de que o recalcado não consiste em suprimir uma representação, mas sim em impedir que ela se torne consciente, que o inconsciente é muito mais lato que o conjunto de recalcamientos e que só conhecemos o inconsciente quando ele é transposto e traduzido pelo consciente.

Em “Complément métapsychologique à la théorie du rêve”, explica o narcisismo do sono, a suspensão do interesse pelo mundo e o retorno uterino nessa condição. Estabelece resumidamente uma tópica, uma dinâmica e uma economia das relações entre Inconsciente, Consciente e Pré-Consciente, já presente em *A Interpretação dos Sonhos*, e afirma que, em muitos casos, o princípio de satisfação de desejo é abandonado a favor do princípio de

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 404.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pp. 427-429.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 436

realidade. A prova de realidade e a censura são, para ele, as grandes instituições do *eu* (o *ego* como instância)⁴⁴⁷.

Neste artigo, estabelece também um contínuo entre normalidade e patologia. Já o tinha feito em *A Interpretação dos Sonhos*, ao sublinhar o valor teórico do estudo do sonho para o estudo das psiconeuroses⁴⁴⁸. Os processos característicos do sonho, ausência de contradição, processo primário (com mobilidade de investimentos), intemporalidade e substituição da realidade exterior pela realidade psíquica existem também em situações patológicas (neurose e psicose) por exacerbamento quantitativo (depois conducente a outras especificidades). Na descrição dos processos psíquicos, estabelece também um contínuo permanente entre interior e exterior, entre realidade exterior e realidade psíquica.

Quanto a nós, entre a alucinação controlada, sonhada, iniciática e patológica, há intercepções sobre as quais valeria a pena, sem dúvida, reflectir. Porém, o que nos reteve na sua *Metapsicologia* é a permanência de uma convicção enraizada no retorno à infância e à ontogénese no funcionamento do psiquismo, mesmo quando o processo secundário, o pensamento verbal e os labirintos da vida adulta arrogam os seus direitos. É essa inevitabilidade que, mais adiante, queremos interrogar.

*

*Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?*⁴⁴⁹

Para Jung o sonho é uma força da natureza e é difícil conceptualizar eventos naturais – a subjectividade participa necessariamente, e muito, na atribuição de sentido. A natureza é reflexo do espírito⁴⁵⁰, o que, aplicado ao sonho, inscreve a sua concepção do sonho num paradigma com tonalidades que vão para lá das estritamente psicanalíticas: “la série onirique est comparable à une sorte de monologue qui s’accomplirait à l’insu de la conscience. Ce monologue, parfaitement intelligible dans le rêve, sombre dans l’inconscient

⁴⁴⁷ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, tradução em francês de Laplanche e Pontalis, Paris: Gallimard, 2009, pp. 138 e 140.

⁴⁴⁸ Sigmund Freud, *L’Interprétation des rêves*, tradução de I. Meyerson, Paris: PUF, 1971, pp. 439-440.

⁴⁴⁹ Borges, *La Flor de Coleridge*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 639. Outros exemplos da mesma ideia em Borges: “*En el sueño de Coleridge, el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simultaneamente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas, se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos*” (*El Sueño de Coleridge*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 642); ou “*Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.// Oh incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fera*” (*Dreamtigers*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 783)

⁴⁵⁰ C.G. Jung, *Sur l’Interprétation des rêves*, tradução de Alexandra Tondat, pp. 11-12 e 66.

durant les périodes de veille, mais ne cesse en réalité jamais. Il est vraisemblable que nous rêvons en fait constamment, même en état de veille, mais que la conscience produit un tel vacarme que le rêve ne nous est alors plus perceptible”⁴⁵¹.

A utilidade inconsciente do processo onírico tem a sua justificação própria, não equiparável aos fins da consciência, que perturba esse monólogo. O sonho pode resultar de uma reacção inconsciente a uma situação consciente, pode ser a revelação de uma situação saída do conflito entre a consciência e o inconsciente, pode corresponder a uma tendência do inconsciente para transformar a atitude consciente e, ainda, ser revelação de processos inconscientes que não parecem ter nenhuma relação com a situação consciente. É o caso de sonhos singulares também considerados “grandes sonhos”.

Os motivos arquetípicos partilhados e inconscientes são aquilo que de mais importante Jung encontra no sonho. A sua descolagem em relação à teoria de Freud sobre os sonhos começa quando afirma que o desejo existe no inconsciente, mas tem uma origem diferente daquela que o professor lhe atribui. As associações livres permitem chegar a certos “complexos” psíquicos; porém, estes não fazem, necessariamente, parte do sonho. O sonho talvez tente mesmo sublinhar-nos a sua função *natural* e afastar-nos dos ditos “complexos” e do seu círculo vicioso⁴⁵². A grande maioria das imagens oníricas não são individuais, mas colectivas. Encontram-se na linguagem e comportam um arsenal de símbolos. A sua interpretação exige conhecimento de símbolos e de motivos mitológicos. Temos de conhecer tudo o que está contido no ‘armazém de aprovisionamento’ do espírito humano e aquilo que funda cada povo – explica Jung⁴⁵³.

Para ele, o inconsciente não reside em nós, mas à nossa volta; serve-nos para tapar todas as falhas da nossa representação do mundo e o desconhecido que encontramos nele. A nossa relação confortável com a racionalidade desliga-nos dele, que tem um conteúdo arquetípico essencial⁴⁵⁴. Procura-se um sentido pessoal para os sonhos, mas a psicologia não é apenas um facto pessoal: “l’inconscient, qui possède ses lois et des mécanismes autonomes, exerce sur nous une influence importante, que l’on pourrait comparer à une perturbation cosmique. L’inconscient a le pouvoir de nous transporter ou de nous blesser de la même façon qu’une catastrophe cosmique ou météorologique”. A inscrição de um vasto campo de eventos psíquicos no espaço alargado de uma cosmologia e de uma história humanas distingue o seu trabalho psicanalítico. Uma verdadeira tempestade num sonho refere-se, em princípio, a emoções de natureza arquetípica e não pessoal. O arquétipo inscreve-se numa trama de representações aparentadas entre si, conduzindo sempre a outras imagens arquetípicas,

⁴⁵¹ *Ibidem*, pp. 13 e 14.

⁴⁵² *Ibidem*, pp. 29 e 39-41.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 87.

sobrepondo constantemente umas às outras “num conjunto que forma o tapete singular da vida”⁴⁵⁵.

Outra das ideias que precisa de sublinhar é a de que o inconsciente é anterior à consciência: “la conscience de soi constitue un effort épuisant. (...) nous finissons invariablement par retomber dans un état inconscient, en sombrant dans le rêve ou en nous abandonnant à des associations non contrôlées”. Jung lembra que os primitivos pensam que o mundo é um produto do pensamento e da consciência, mas que, para ele, o mundo nasceu antes da consciência. O nosso pensamento é dirigido do exterior para o interior⁴⁵⁶.

Terceira ideia a destacar: o sonho é o território em que podemos situar-nos de forma favorável a descobrir, ou redescobrir, quem somos. Há sonhos que perderam a sua relação com a consciência e nos quais surgem, por vezes, saberes, impressões, conteúdos que já tivemos, mas perdemos completamente. São chamados fenómenos de criptomnesia. Há sonhos que manifestam a faculdade de antecipar conteúdos psíquicos futuros de uma personalidade ainda não reconhecíveis, acções ou situações futuras do sonhador, conhecidas por antecipação telepática⁴⁵⁷. Além disso, o indivíduo potencial pode manifestar-se desde que nasce. O esboço fundamental de um ser desenha-se muito cedo. Os sonhos infantis têm origem numa personalidade já completa.

Esta concepção da personalidade psíquica implica um entendimento do percurso humano mais lato do que o da vida conhecida; esse entendimento ressoa na reflexão em que escreve: “la vie nous contraint peu à peu à accepter les différenciations simplistes, et c’est ainsi que nous nous perdons nous-mêmes, et qu’il nous faut ensuite apprendre à nous retrouver. On ne se sait entier qu’après s’être redécouvert, quand on a pris conscience de ce que l’on a toujours été”⁴⁵⁸.

No seu livro sobre os sonhos, Jung inclui uma vasta conversa, que dirige, entre vários psicólogos e estudiosos acerca de contribuições sobre os sonhos de toda a história humana, desde a Antiguidade Clássica. O que se segue é um apanhado selectivo de questões que, ao longo do tempo, se colocaram e de como foram sendo reportadas pelos presentes e lidas pelo olhar de Jung.

A propósito dos sonhos de Jérôme Cardan, matemático ilustre da Renascença e comentador dos sonhos de Sinésio, Jung sugere que se entenda a personagem do defunto como uma figura que representa o inconsciente; os conteúdos inconscientes são autónomos e projectados noutra figura, por vezes animal. O conceito de inconsciente não existe nos povos primitivos nem mesmo na Idade Média. E, na sua época, só para muito poucos. A alma liberta do defunto pode tomar a forma do defunto (uma espécie de *Angelos*, de mensageiro do reino dos mortos e dos sonhos) ou de um animal. O inconsciente é o país dos

⁴⁵⁵ *Ibidem*, pp. 219 e 221.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, pp. 18 e 274.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 34.

mortos. A primeira referência de Jung a Gilgamesh é suscitada nesse momento: o país do Oeste, que é também o além, tem um mensageiro⁴⁵⁹.

Sobre os sonhos da morte de outros, Jung afirma algo de curioso, que nos remete, mais uma vez, para a concepção panteísta e naturalista que tem do psiquismo: o sonho não está na pessoa, mas *à volta* dela. Cardan é ainda pretexto para referir os sonhos ditos públicos que tinham, na Antiguidade, a utilidade da premonição, os sonhos que indicavam a incubação de uma doença⁴⁶⁰ e os que indicavam a alma animal: a mais enterrada em nós⁴⁶¹.

A mãe de Gilgamesh interpreta o seu sonho: esse amigo que lhe aparece, Enkidu, essa sombra, o lado animal do homem, a pele interior, vivia como os animais; veio para enfraquecer Gilgamesh, mas este percebeu que devia integrá-lo. A função do herói é abrir o acesso ao inconsciente e libertar os seus rios e fontes. “É sempre o mesmo problema psicológico, que nos leva a separarmo-nos de nós mesmos e dos nossos dados instintivos, separação que nos torna estéreis. É deste problema que trata Gilgamesh.” O animal arquetípico que existe em nós deve desaparecer para permitir uma elevação da personalidade; são lutas connosco próprios. Mas a recusa do inconsciente faz aparecer no sonho um animal perigoso⁴⁶².

A figura da mãe surge também como globalidade do inconsciente. O sonho da estrela que cai simboliza o nascimento de uma alma, caída da eternidade no tempo (Gilgamesh vê cair uma estrela nas suas costas à qual depois se une). Há outros exemplos de estrelas famosas: a estrela do Apocalipse que cai na fonte; a estrela de Belém que anuncia a chegada de Jesus. A estrela que cai pode ser também um renascimento. Aliar-se a ela pode significar um grande destino – Enkidu empurra Gilgamesh para a procura da divindade em si mesmo. Em Dante, os espíritos reúnem-se em constelações. A estrela é o espírito claro e brilhante do herói. Jung pergunta de onde vêm os sonhos premonitórios e lembra que, antigamente, se pensava que os factos espirituais residiam nas estrelas e delas nos caíam. E que o nosso inconsciente ainda pensa o mesmo⁴⁶³.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 60, 79, 85 e 195.

⁴⁶⁰ Sobre o ritual de incubação, cf. Elio Aristide, *Discours sacrés. Rêve, religion, médecine au IIe siècle ap. J-C*, Paris: Macula, 1986. Nascido em 117 d.C. em Atenas, Elio Aristide é contemporâneo de Artemidoro. O diário de sonhos que nos lega é uma sequência cerrada, abundante de sonhos, visões e revelações, cuja natureza não se distingue realmente. A sua hipocondria permanente e sequência ininterrupta de males físicos e tentativas de reparação (prescrições e regimes de todo o tipo) são colocados sob os auspícios do Deus Asclépio, de quem se torna devoto. No prefácio da edição, Jacques Le Goff sublinha que o doente, ocioso e abastado, vem viver no santuário do deus para receber dele instruções e executá-las cegamente num processo em que a cura, na verdade, não é realmente desejada porque implicaria renunciar à presença do Deus.

Essas instruções eram recebidas através de sonhos e visões. A incubação era um dos processos utilizados, muitas vezes ao ar livre ou onde fosse considerado melhor (p. 67): o doente dormia no santuário para receber mensagens do deus sobre o que fazer. Partilhava depois os seus sonhos com alguns padres do templo que o ajudavam a interpretá-los (mas, na verdade, raramente não terá sido feita uma leitura literal das injunções) e com outros companheiros da sua condição: curiosamente, por vezes acontecia que vários tivessem o mesmo sonho que ele, confirmando assim a veracidade da mensagem. São raras as prescrições que visam o espírito ou a alma.

⁴⁶¹ Jung, *Sur l'Interprétation des rêves*, pp. 67-68 e 71.

⁴⁶² *Ibidem*, pp. 102, 125 e 153.

⁴⁶³ *Ibidem*, pp. 99, 101, 103, 108.

Os pensamentos vindos do exterior, do intelecto, são diferentes daqueles que vêm do interior. A autonomia do inconsciente amedronta. O inconsciente apenas é. Mas o homem é um pensador e tem uma memória. Jung nota que o inconsciente tem vontade de implicar o homem no mundo e uma tendência acentuada para empurrá-lo em direção ao mundo, ao mesmo tempo que o isola de forma clara. “É preciso ter bem consciência dos nossos objectivos; porque o inconsciente não sabe nada do mundo. Não tem relógio. Não conhece a vida humana. Trata-nos como um deus e não como um homem (...).” Por outro lado, “o inconsciente, uma vez povoado, lança-se na consciência. Esta não se opõe à invasão, mas contenta-se em afastar o que não lhe convém”. Pode até acontecer que o inconsciente aspire à morte *contra* a vontade consciente⁴⁶⁴.

No inconsciente, e por extensão, na alquimia, os movimentos de mutação implicam que os opostos se devam mutuamente. O acordo dos opostos é um fenómeno metafísico⁴⁶⁵. Jung faz notar que, quando uma coisa é integrada na consciência, não se repete. A repetição é sinal de fracasso da dinâmica psíquica. Quando um sonho não é formalizado, cai no esquecimento e regressa sob outra figura. As formas renovadas do *eu* e de acesso ao inconsciente serão figuradas no sonho, que se encarrega de representar a regressão e a progressão⁴⁶⁶.

Ao avaliar a questão da consciência e da sua história no percurso da Humanidade, Jung começa por afirmar: “a descoberta da escrita é, para mim, o critério que permite datar a eclosão de uma consciência responsável. (...) Ela indica o nascimento de uma consciência reflexiva e não simplesmente da consciência. Há que renunciar a conhecer as circunstâncias desta descoberta. Ela releva de uma vontade divina”⁴⁶⁷. Não por acaso, a escrita, que também colocámos no centro desta refelexão, é situada por Jung no limiar da emergência de uma autoconsciência. Marie-Louise von Franz sublinha que o espírito é a luz nobre, imaterial; o cérebro esboça o pensamento, mas é o espírito que o ilumina. Jung lembra que a ideia do espírito como luz é expressa por Marcile Ficin, que a retira do *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegisto. Muito desse texto provém da filosofia da Renascença⁴⁶⁸.

O cristianismo tornou Deus ou o *Logos* um princípio independente e não identificado com os fenómenos naturais. Jung identifica no cristianismo um problema: a exterioridade da procura não ajuda o homem a encontrar dentro de si a divindade. Mas, por outro lado, o cristianismo é nodal na passagem a novos modos de dinâmica psíquica.

Jung considera que o método associativo sempre terá existido: não o material associativo da pessoa do sonhador (que não era o essencial), mas os mitos incontáveis com deuses e

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pp. 111-113 e 156-159.

⁴⁶⁵ Aspecto amplamente desenvolvido em *Psychologie et alchimie*.

⁴⁶⁶ Jung, *Sur l'Interprétation des rêves*, pp. 219, 134-135.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 207.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pp. 137-140 e 275.

heróis. A alma não tinha actividade própria, todas as suas manifestações eram atribuídas à vontade do ‘céu superior’, por instilação. Só com o cristianismo a eternidade é transposta para o plano do homem⁴⁶⁹. O que também acontece, parece-nos a nós e não estaremos longe de Jung, é que esta consciência de si identifica o si justamente apenas com a consciência, abandonando o vasto e importante mundo do inconsciente. Esta é também uma questão amplamente desenvolvida na sua Introdução a *Psychologie et alchimie*.

Mme Rivkah Schärf refere Sinésio de Cirene (370 a.C.) e o seu *Traité sur les visages du rêve*. Para ele, os sonhos são preditivos, e a dificuldade de os entender advém do facto de os deuses não poderem comunicar com os homens senão indirectamente. A decifração exige esforço. O dom da predição dado no sonho é universal e, por isso, divino, ao contrário das esperanças fraudulentas alimentadas durante a vigília, nas quais não podemos confiar. Quanto mais pura a substância divina na alma, mais clara a predição.

O inconsciente é capaz de transposições no futuro que o intelecto não concebe. “Assim como o espírito conserva as imagens reais do passado, também a alma contém em si as imagens do que virá.” A capacidade preditiva do sonho é abordada reiteradamente nesta conversa.

Marie-Louise von Franz apresenta *De Somniis*, de Caspar Peucer (Bozen, 1525), que considerava que as causas espirituais das aparições, visões e sonhos premonitórios são imateriais e dirigidas ao futuro; estão inscritas em nós desde o início das origens, com uma *constitutio nativa* individual e diferenciada⁴⁷⁰. Esta possibilidade do sonho obriga-nos a questionar a qualidade do tempo e da cronologia linear numa dimensão em que o psiquismo não obedece às leis que lhes conhecemos.

O sono e a imaginação são, para muitos autores, modos privilegiados de acesso ao conhecimento. Sinésio de Cirene refere um oráculo que diz: “ele (um deus?) dá a um o conhecimento da luz por intermédio dos mestres, proporciona-o a outro com toda a sua força durante o sono”. O estado da alma humana é medido pela qualidade da imaginação: “aquele que possui uma capacidade imaginativa pura e determinada, aquele que em estado de vigília e no sonho tem uma visão justa das coisas, pode dizer que se encontra em boa posição ou condição espiritual”⁴⁷¹.

Vêm ainda à colação os sonhos ditos de incubação, enviados pelo diabo, por contraste com os sonhos acordados, enviados pelo Espírito Santo (ideia de Peucer; Jung comenta que deuses antigos e representações cristãs se misturam por vezes, que é sempre preciso procurar a relação que estabelecemos com o inconsciente para nos regenerarmos e que vamos buscar o panteão que mais nos convém)⁴⁷²; o regresso da alma à fonte mais íntima da vida durante o sono, onde vai buscar uma força nova que utiliza durante a vigília e lhe

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pp. 250-252.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, pp. 256-257 e 263-264.

⁴⁷¹ *Ibidem*, pp. 258 e 262.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 279.

permite ordenar as impressões exteriores (refere-se a Splittgerber, que considera que os sonhos significativos vêm de uma zona do ser que não dorme e que é eterna); a importância dada à condição psicológica do sonhador; a contestação da procura de um sentido escondido no texto manifesto do sonho por Freud (refere-se a Delage).

As divergências de fundo que caracterizam o pensamento e a direcção de pesquisa de Freud e de Jung situam a questão do Inconsciente e do seu trabalho na (des)continuidade do ser entre sono e vigília, na área em que mais adiante vamos querer aprofundá-la: para Freud, o sonho informa sobretudo sobre a ontogénese pessoal e sobre o seu modelo geral. Para Jung, o sonho informa sobretudo sobre a filogénese e sobre os modelos colectivos de símbolos e arquétipos que o povoam. Para Freud, a ontogénese fica próxima da libido, do corpo e, portanto, da animalidade. Para Jung, a filogénese e a ontogénese remetem para a realidade do espírito. Para Freud, a ontogénese informa-nos sobre a filogénese. Para Jung, é o inverso que se dá: a filogénese esclarece a ontogénese. Para Freud, o individual é objecto de estudo privilegiado. Jung privilegia o estudo do colectivo, da Natureza, do sonho como acontecimento da natureza.

*

*Je suis maintenant éveillé, et j'aperçois quelque chose de réel et de véritable; mais parce que je ne l'aperçois pas encore assez nettement, je m'endormirai tout exprès, afin que mes songes me représentent cela même avec plus de vérité et d'évidence.*⁴⁷³

Fora do território da psicanálise, o entendimento do sonho adquire contornos de outra natureza. Bergson, por exemplo, concebe-o de modo singular, ao mesmo tempo muito próximo e muito afastado do espírito científico. Num percurso paralelo e tão afastado da psicanálise quanto das ciências exactas, Bergson interessa-se pela actividade do espírito e pelos campos de forças que o mobilizam. Em 1901, escreve um pequeno artigo sobre o sonho que só publica em 1919 em *L'Énergie spirituelle*⁴⁷⁴.

Nesse artigo, aborda as origens do sonho, a forma como a recordação age sobre a matéria, a passagem ao acordar, o passado e a memória, o movimento das imagens, o lugar da interpretação e algumas diferenças entre o sono e a vigília. De todos esses aspectos, importa-nos começar por reter a ideia de que a lembrança é a forma que imprime decisão à indecisão da matéria, dando conteúdo a linhas que podem ser o contorno potencial de várias coisas. Este aspecto é largamente desenvolvido no seu *Matière et mémoire*, de 1896 – memória e criação são realidades diferentes que se podem cruzar, mas, para Bergson, no

⁴⁷³ Descartes, *Méditations métaphysiques*, [1641], Paris: Flammarion, 2011, p. 81.

⁴⁷⁴ Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012.

sonho não pode haver criação. A parte do espírito que trabalha não é a mesma que aquela que sonha. Esta vai fazendo um trabalho subconsciente que não interfere no sonho e que só se manifesta ao acordar⁴⁷⁵.

O sonho é uma ressurreição do passado, mas de um passado que podemos não reconhecer. Por vezes, trata-se de um detalhe esquecido e que permaneceu nas profundezas da memória. Diante dos fragmentos reunidos, a inteligência procura uma significação. Não esquecemos nada, tudo persiste indefinidamente. Não há esquecimento nem recalçamento. O que varia é apenas o lugar das memórias no pensamento. Por outro lado, a sua teoria da memória não pode acompanhar a ideia de esquecimento do esquecimento, essencial em psicanálise. Para Bergson, nada impede a manifestação daquilo que está inconsciente. Estas são as diferenças principais entre a sua teoria e a psicanalítica.

O acesso à superfície faz-se como numa pirâmide em que só chega ao topo aquilo que é pertinente no presente. Quando me desinteresso do mundo exterior, as imagens imóveis e guardadas começam a ter movimento, em função da relação com a situação presente: “ils se lèvent, ils s’agitent, ils s’exécutent, dans la nuit de l’inconscient, une immense danse macabre”⁴⁷⁶. Ao procurar materializar-se, a recordação actualiza-se sob a forma de um sonho. Assim como na vida acordada reconstituímos a realidade a partir de fragmentos e previsibilidade, também no sonho a forma que tomam as memórias nos leva a constituir um sentido. Mas, no sonho, tornamo-nos incapazes de lógica e indiferentes a ela. O erro daquele que dorme é querer raciocinar demasiado. Quando quer explicar, toca o absurdo e seria preferível ser simples espectador.

Para Bergson, a vida acordada é actividade, vontade, escolha e tensão constantes; “veiller et vouloir sont une seule et même chose”; a dormir, o sujeito é passivo. Dormir é desinteressar-se⁴⁷⁷. O sonho é instável, rápido e dá importância a insignificâncias. Muitas imagens visuais podem ser dadas de uma só vez em panorama e em resumo. Acordados, a memória visual e a sensação visual coincidem no tempo. No sonho, a memória interpretativa da sensação visual liberta-se e não pode acompanhar a velocidade dela; as imagens precipitam-se a grande ritmo.

As fantasias acordadas, como as do sonho, preferem umas lembranças e não outras por razões obscuras. O *eu* que sonha é distraído e sem esforço. Quando dormimos profundamente, fazemos talvez outro tipo de sonhos, mas pouca coisa resta ao acordar. Haverá que investigar. É provável que mergulhem mais no passado⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ Henri Bergson, *Le Rêve*. Suivi de “Un Chapitre sur les rêves” de R.L. Stevenson, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012, pp. 62-63.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pp. 70-76.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, pp. 79 e 81.

Numa outra publicação deste texto⁴⁷⁹, Jean-Jacques Guinchart assina um prefácio esclarecedor sobre as grandes linhas teóricas de Bergson, enquadrando-as com outras referências. Como explica, Bergson procura o funcionamento do espírito, não o sentido dos sonhos. Após uma passagem por Artemidoro, Aristóteles, Hipócrates, Asclépio (que praticava a técnica da incubação originária: a de fazer dormir um doente dentro do templo para que recebesse do deus a prescrição do remédio de que necessitava), sublinha a mudança de paradigma operada pela passagem da ideia de uma mensagem sobrenatural ou de uma viagem da alma para a vida real do inconsciente. O livro de Bergson, *L'Énergie spirituelle*, é uma psicologia filosófica, como *Matière et mémoire*. Uma psicologia que não se quer puramente especulativa e que é alimentada pelo concreto.

Como nota Guinchart, Freud raramente é nomeado nos textos de Bergson, apesar das referências a autores comuns, e nunca é estudado por si mesmo. A psicanálise e a escola de Freud não lhe dizem respeito, como escreve, porque não se situam no mesmo terreno e porque a visão terapêutica não é do seu interesse; o pansexualismo freudiano também não lhe agrada. O estudo do sonho interessa-lhe para perceber, *a contrario*, o funcionamento do espírito. Bergson identifica o corpo com a matéria e o espírito com a memória, achando que a relação entre os dois é um problema mal colocado pelas doutrinas idealistas, materialistas ou dualistas existentes...

Guinchart refere-se a Stevenson, com quem Bergson partilha um interesse pelos eventos parapsicológicos, e ao seu “A Chapter on dreams” em *Across the Plains*. Bergson admite a possibilidade da telepatia e fala em energia espiritual: “l’Esprit est conçu comme une énergie en soi, en outre nullement produite par le cerveau (...) mais plutôt ‘reçue’ et ‘gérée’ par lui”⁴⁸⁰. Há em nós uma surdez mental às emissões dos outros. Mas há um mistério na telepatia e no sono profundo que poderá acolhê-las e diante do qual prefere calar-se.

Para Bergson, o sonho não cria nada, é produzido mas não produtivo. As correntes artísticas que exaltam o sonho fundam-se numa ilusão. É o caso do Romantismo e do Surrealismo... Para Gérard de Nerval, a seu ver, o sonho é uma segunda vida, em que o mundo dos Espíritos se abre a nós. Quando Stevenson diz que os seus melhores contos foram desenhados em sonho, Bergson acha que o problema está mal colocado e que a criação, como vimos, é sempre fora do sonho⁴⁸¹. O próprio Bergson faz, porém, referência a uma composição musical sonhada. Georges Perec, em *La Boutique obscure*, relata cento e vinte e quatro sonhos, dizendo que, a certa altura, já só sonhava para escrever os sonhos. Robert Louis Stevenson, de quem esta edição publica o texto referido sobre os sonhos, começou a vender as histórias que os sonhos lhe traziam, escrevendo contos. A produção onírica será assim tão involuntária?

⁴⁷⁹ Henri Bergson, *Le Rêve*, suivi de “Un Chapitre sur les rêves” de R.L. Stevenson, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 38.

Para concluir, Guinchart aponta quatro direcções possíveis: a passagem da filosofia à psicanálise, implicando uma hermenêutica dos sonhos que é elidida por Bergson; as aproximações ao sonho lidas como introdução a *Énergie spirituelle* e a *Énergie et mémoire*; os caminhos da neurobiologia e os estudos sobre “o cérebro que sonha”; uma aproximação poética de colecionadores dos sonhos.

Um outro autor de menor fortuna crítica, numa publicação bastante posterior, parece-nos trazer, a esta reflexão, alguns dados pertinentes, incluindo uma revisitação de Bergson, Jung e Freud, entre outros. Em 1951, Erich Fromm⁴⁸² publica *Le Langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, no qual confere enorme importância e universalidade à linguagem simbólica. Nesse texto, relativiza a importância da interpretação e da associação livre, um pouco à semelhança do que aconteceu com Jung. Fromm defende uma postura da compreensão (sobretudo da linguagem simbólica), em vez da interpretação, e lamenta que tenhamos perdido a faculdade de nos espantarmos e atrapalharmos, como se fosse suposto conhecermos tudo. Se assim não fosse, os sonhos causariam muito mais questões e perplexidade. Acordado, o homem é mais activo mas menos imaginativo; durante o sono, assume diferentes personagens, espaço e tempo são ignorados; mortos e vivos aparecem indiferentemente; as pessoas sofrem metamorfoses; a experiência e as memórias ignoradas durante a vigília ficam acessíveis.

A semelhança dos sonhos com os mitos advém de serem escritos numa mesma linguagem simbólica, comum a todas as civilizações, que o homem moderno esqueceu e menosprezou. Fromm pensa que ela “é a única língua estrangeira que todos deviam aprender”, porque isso nos obriga a tocar numa das fontes mais ricas da sabedoria; os sonhos destinam-se a realizar comunicações importantes de nós a nós mesmos, que o tecnicismo psicanalítico ignora na sua dimensão mais fundamental.

Após uma distinção entre símbolos convencionais, acidentais e universais, o estabelecimento de que a linguagem simbólica é inata em nós (havendo, depois, “dialectos” dentro dos mitos universais) e de que o conteúdo latente é tão lógico quanto o manifesto, mas de uma lógica diferente, Fromm vai sublinhar que, enquanto a vigília se caracteriza pela actividade, o sono se caracteriza pela experiência do “Si”. O pensamento lógico diurno tem categorias enraizadas na existência; o modo existencial do sono refere-se apenas à experiência de “si próprio”⁴⁸³.

Rapidamente inicia, então, uma argumentação contra Freud ou mesmo Jung: o inconsciente não é nem o reino mítico de uma experiência herdada (Jung), nem o reino irracional da libido (Freud), e “o modo diurno é tão inconsciente durante a vida do sono quanto o é o

⁴⁸² Erich Fromm (Frankfurt am Main, 1900-Muralto, 1980): psicanalista alemão, filósofo e sociólogo, defendia um humanismo normativo: o ser humano tem, segundo Fromm, não apenas necessidades básicas físicas, mas também necessidades básicas psíquicas, que podem ser promovidas ou oprimidas por um dado sistema social.

⁴⁸³ Erich Fromm, *Le Langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, 1951, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 40

modo nocturno na vida diurna”⁴⁸⁴. O sonho seria privação de contacto com o real e, por isso, regressão a um estado mais primitivo e irracional. O esquecimento seria devido à dificuldade de assumir esse lado primitivo. Tendo, no entanto, em conta também os elementos negativos trazidos pela cultura e pela educação, poderá dizer-se antes que damos prova de maior inteligência e sabedoria no sono que na vigília e que, mergulhados no sonho, estamos mais perto de nós mesmos e da nossa verdade. Por outro lado, “prédire signifie inférer de la direction et de l’intensité des forces, que nous pouvons voir présentement en action le cours futur des événements”⁴⁸⁵.

O sonho lança luz sobre as relações do *eu* com os outros, cria julgamentos penetrantes e faz predições, realiza operações intelectuais superiores aos actos do entendimento acordado, dada a concentração do espírito que se consegue no sonho. Fromm enumera o exemplo da descoberta da benzina por um cientista que viu em sonho a fórmula química respectiva e evoca vários outros de pessoas que encontraram soluções entrevistas com uma grande clareza durante sonhos, para problemas matemáticos, mecânicos, filosóficos ou, mesmo, práticos⁴⁸⁶. Para Freud, os sonhos exprimem sempre o nosso lado irracional. Para Fromm podem manifestar as funções mais latas e nobres do espírito.

Se, para Santo Agostinho, o homem é mau por natureza, para Freud a ideia de pureza na criança também deve ser posta em causa: os valores civilizacionais conduzem à sublimação das pulsões incómodas, a tendência para o bem seria uma aquisição civilizacional por repressão da tendência natural para o mal e fica colocado o dilema pelo qual quanto mais elevado for o desenvolvimento cultural, mais severa será a repressão e mais forte a neurose⁴⁸⁷.

Fromm observa que, na interpretação, Freud recorre mais a símbolos acidentais do que universais, o que coloca um problema de avaliação dos arquétipos. Para Fromm, o conteúdo de um sonho não é necessariamente de natureza infantil e é susceptível de traduzir uma actividade mental de outro tipo. O simbolismo, tal como o encontramos no mito, é considerado por Freud como o sinal de um retorno às idades primitivas do desenvolvimento humano... Fromm lembra que Jung distingue interpretação prospectiva e retrospectiva. Ambos pensam que os sonhos representam sonhos do passado, mas também são orientados para o futuro, porque indicam finalidades e projectos do sonhador. Freud, por seu lado, recusou este compromisso e manteve a sua ideia do sonho como manifestação de desejo profundo.

Jung tende a dispensar cada vez mais a associação livre e tenta interpretar o sonho, não menos dogmaticamente, segundo Fromm, como expressão da sabedoria do inconsciente.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 38. Tradução nossa.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pp. 45 e 48.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 57. Dois exemplos ocasionais: o filme *Un chien andalou* de Buñuel nasceu de dois sonhos. Mendeleiev sonhou quase integralmente a tabela periódica (apenas com dois erros).

⁴⁸⁷ *Ibidem*, pp. 65-66.

Para Jung, “o espírito inconsciente é, por vezes, capaz de fazer prova de uma inteligência e de uma vontade, bem superiores à nossa capacidade de apreensão consciente e deliberada” (cf. *Psychologie et religion*). Jung pensa que se trata, nesse caso, de um fenómeno religioso: “la voix qui parle dans nos rêves n’est pas la nôtre, mais celle qui nous vient d’une source transcendante”⁴⁸⁸. Fromm está de acordo em dizer que, muitas vezes, somos mais sábios e mais sensatos durante o sono que durante a vigília. Jung explica este fenómeno admitindo a existência de uma fonte de revelação transcendente, enquanto Fromm defende a tese de que “o que pensamos durante o sono é pensamento verdadeiramente nosso” e que as influências diurnas abrandam a nossa actividade intelectual e moral. Não nos parecem noções contraditórias. O nosso pensamento pode incluir aquilo que é transcendente em nós.

Também Fromm nos faculta um périplo por vários autores que pensaram sobre os sonhos, como Kant (para quem, nos sonhos, não há visões nem inspirações sagradas; os sonhos são, para ele, fantasias da imaginação e impressões dos sentidos; apesar de conceder que no sono as ideias vão mais longe e são mais claras que na vigília), Goethe e Emerson (que falam no aumento de poder das nossas capacidades racionais durante o sono). Fromm cita Emerson: “mes rêves ne sont point Moi; ils ne sont pas la nature, ou le Non-Moi; ils sont l’un et l’autre ensemble. Ils possèdent une double conscience, à la fois subjective et objective”⁴⁸⁹.

Fromm partilha com Bergson a ideia de que, no sonho, somos desinteressados, mas pensa que os desejos e os interesses que o sonho possa ter não têm necessariamente a ver com a fisiologia, com o domínio do real ou com uma finalidade. Para Fromm, nenhum sonho tem material desprovido de significação, e todos têm símbolos universais que dispensam a associação livre, apesar de símbolos idênticos poderem ter significações diferentes e dependerem do estado de espírito do sonhador. A seu ver, o mito é resultado da imaginação de povos primitivos e contém memórias preciosas de tempos passados, ou seja, uma memória filogenética. Freud tentou ver no mito – como no sonho – apenas a expressão das pulsões irracionais e anti-sociais que habitam os homens, longe de descortinar nele a sabedoria de séculos passados a falar uma língua especial: a língua simbólica⁴⁹⁰. Fromm desenvolve os exemplos do combate ancestral entre o patriarcado e o matriarcado, do poder da palavra nos mitos de criação, das histórias como o Capuchinho Vermelho, dos ritos do Sabat, e até do imaginário kafkiano em *O Processo*, sobre o qual escreve algo que nos importa sublinhar: para o protagonista, a fonte de tudo o que é bom era vista como exterior a si; só conhece a consciência autoritária e desconhece a humanitária que nos remete para nós próprios. Nunca percebe que só ele se pode ajudar a si próprio e nunca consegue colocar a pergunta que precisava de ter colocado. No fim, K. tem consciência, pela primeira

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pp. 76, 92 e 96.

⁴⁸⁹ Emerson *apud* Erich Fromm, em *Le Langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, [1951], Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 134.

⁴⁹⁰ Erich Fromm, *Ibidem*, p. 188.

vez, da esterilidade da sua vida. Só no momento em que vai morrer coloca as perguntas necessárias e pela primeira vez, acredita na vida.

*

Num texto sobre o Surrealismo, Michaux estabelece duas realidades: o panorama à volta da nossa cabeça (Théophile Gautier) e o panorama dentro da nossa cabeça (Franz Hellens, André Breton): “extraréalisme, le premier; introréalisme, le second”⁴⁹¹. Franz Hellens⁴⁹² está do lado do maravilhoso absoluto de Breton, nesta dicotomia. Autor belga, patriarca para alguns surrealistas, Hellens escreveu, entre muitos outros, *Nocturnal* e *La Vie seconde. Les Songes sans la clef*.

Michaux e vários autores surrealistas admiraram e sofreram a influência discreta deste autor pouco citado. As suas convicções sobre o sonho situam-se algures entre a racionalidade e a intuição, a sua própria experiência do sonho e algumas leituras, a revelação e o autoconhecimento, a simbologia e o estado mítico, contra Freud, inesperadamente contra Breton e contra a filosofia.

No livro *La Vie seconde. Ou les songes sans la clef*, Hellens utiliza os termos alma e espírito em vez de psiquismo. Para ele, a imaginação concebe, o sonho realiza – é feito pela alma e pelo espírito e é da ordem da revelação. No sonho, os erros dos sentidos são corrigidos e aligeirados os impedimentos da vigília, pelo que ele representa uma vantagem na nossa relação com o conhecimento, como para Erich Fromm. Até porque o espírito não envelhece. A memória acordada altera-se, mas o espírito mantém-se flexível. No sono, os sentidos são menos acessíveis aos efeitos exteriores e deixam mais espaço à visão interior. Esse sentido interior é uma visão de potência incalculável: “la raison ne construit que des chimères. Le rêve des réalités”⁴⁹³. A verdade deverá estar do lado do sonho: “qui nous dira si le rêve n’est pas la véritable vie de l’esprit? (...) Aucune construction de la pensée éveillée n’atteint à la perfection et à la solidité du moindre de nos rêves. Aucune invention poétique n’atteint à la beauté d’un simple rêve d’enfant”; e ainda: “on peut comparer le sommeil profond à un désert où l’esprit, libre de toute attaché, aperçoit ce qu’il n’a cessé de chercher pendant la veille”⁴⁹⁴.

A sua convicção acerca disto leva-o a refutar os pontos de vista mais materialistas sobre a origem do sonho: “c’est ravalier le rêve à une chose bien ordinaire, le traiter comme une sorte de virus, que de ne le faire servir qu’à l’usage clinique. C’est méconnaître le rôle de

⁴⁹¹ Michaux, “Surréalisme”, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, p. 158.

⁴⁹² Franz Hellens é o pseudónimo de Frédéric van Ermengem, (Bruxelas, 1881-1972), romancista, poeta, ensaísta e crítico de arte, viveu em Paris de 1947 a 1971. Conhecido como um dos mais importantes autores de literatura fantástica na Bélgica. Editor muito activo e fundador, com Michaux, da revista *Le Disque Vert*, inicialmente chamada *Signaux de France et de Belgique*. Franz Hellens descobre o talento de Michaux, ainda antes de Jean Paulhan.

⁴⁹³ F. Hellens, *La Vie seconde ou les songes sans la clef*, Paris: Éditions du Sablon, 1945, pp. 35, 32 e 33.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 33.

l'esprit, dans son plus beau triomphe, quando il est parvenu enfin à dominer la matière, en tout cas à la faire oublier, que de l'invoquer pour des faits banales (...) N'existent-ils pas des spécialistes du mécanisme onirique, qui nous apprennent long sur le fonctionnement de cet appareil, en nous prévenant qu'ils n'envisagent la question que du point de vue *physique*? Comme si le physique, dans les choses où l'âme est mêlée, pouvaient s'entendre sans le spirituel? Oui, cette science positive voudrait exister, mais elle ne sera jamais". A sua principal crítica a Freud reside, então, no facto de ignorar a dimensão espiritual do sonho. Finalmente, a própria morte é melhor entendida quando existe uma boa relação com o sonho: não poderia haver sono sem sonhos, como não poderia haver vida sem espírito. E a morte surge-lhe como o triunfo do sonho, ou do espírito⁴⁹⁵.

As passagens entre sono e vigília são entendidas por Hellens com grande fluidez: quem nos assegura que a vontade não existe quando sonhamos? Não será que o sonho é o ponto de chegada de uma sequência de acontecimentos do estado de vigília? Pensar a utilidade de um face ao outro é reconhecer, mais uma vez, o valor superior do sonho: "o sonho pode ser útil ao homem acordado. Mas em que é que o homem acordado pode ser útil aos seus sonhos? (...) Não é o acordar que interrompe o curso do sonho, mas a intensidade do sonho que provoca o acordar. Há um grau de realidade espiritual que o homem, mesmo adormecido, não pode suportar". Segundo Heraclito, que Hellens cita neste texto, "os homens durante o sono trabalham e colaboram nos acontecimentos do Universo".

O dia explica a noite, e a noite, o dia. O sonho talvez seja uma continuidade que a vigília interrompe. "Pensar é dormir, e sonhar é viver acordado" – a intuição liga a actividade acordada e nocturna. A memória acordada, no seu esforço, reconduz tudo à ordem diurna. Cada vez que o corpo acorda, o espírito reencarna e recomeça a luta. Mas traz para a vigília um reflexo, uma pequena luz, uma palavra que virá alimentar o pensamento e desencadear palavras novas. Platão queria que as pessoas se preparassem para o sonho com grande pureza de alma e de corpo. Hellens pensa que é impossível dirigir os sonhos, mas não é impossível convocá-los, e que os sonhos exercem mais influência sobre os actos da nossa vida acordada que o inverso. Breton, que situa os sonhos do mesmo lado desta hierarquia, cita Saint-Pol-Roux que escrevia na porta, quando ia dormir, "o poeta trabalha", e pensa que sonho e realidade podem resolver-se "numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade"⁴⁹⁶.

Há um duplo adormecido que acorda de noite: "voyez comme il s'y plonge sans renier le corps, comme s'il voulait démontrer à son double endormi et qui bientôt se réveillera, que sa présence diurne n'est qu'une image et son orbite de nuit la seule réalité" – diz Hellens. A noite traz respostas às perplexidades do dia com uma eficácia que ninguém sublinha tão veementemente: "si tu fais le compte de toutes les idées qui te sont passées par la tête durant la journée, tu t'apercevrás que le moindre de tes rêves est une réponse. Tu ne l'avais pas

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pp. 167-170 e 193.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pp. 45-46, 99, 103 e 105-106.

sollicitée; elle ne serait pas venue. D'autant plus précieuse. Qui répond? Ton âme. Elle seule connaît tes besoins, les vrais, ceux que tu ignores toi-même, comme tu l'ignores, du reste, ou veux l'ignorer, elle, ton âme immortelle". O sonho trabalha por vezes uma ideia criativa surgida durante o dia: "des savants se sont réveillés avec la réponse, simple et claire, après des mois et des années de recherches vaines"⁴⁹⁷.

É verdade que a descontinuidade tendencial o interpela: "énigme de notre double nature (...). Car pendant que l'un interroge, l'autre semble dormir; et, quand celui-ci se réveille, l'autre qui posait la question, s'est lui-même endormi". O problema da memória ao acordar coloca-se: "réveil" está ligado a "revenir". Mas de onde? "À peine réveillé et refroidi, je commence à douter de ce que je viens de sentir, de voir et de comprendre avec tant de naturelle chaleur! C'est cela qui constitue notre petitesse, ce scepticisme en face de la réalité, de notre propre réalité divine"⁴⁹⁸.

O tempo do sonho interessa-lhe na sua peculiaridade. O sonho é um eterno presente. O sonhador não se lembra. Não tem nada a recordar. Ele é. Hellens evoca o tempo da religião e dos mitos como o tempo da consciência do sonho por contraste com o tempo em que o homem menosprezou o sonho, que foi o tempo da literatura; a idade de ouro do sonho terá sido quando o homem deu ao espírito o seu mais alto valor criativo. Uma época difusa da noite e do dia, da luz e da sombra, a idade do eterno. "L'intelligence qui rêve, avec sa double vue augmentée par l'absence ou la réduction de reflexes physiques, réalise dans son sommeil toute la route passée, présente et future (...)."⁴⁹⁹ O sonho tem a sua própria memória. Só nos lembramos bem do sonho sonhando. É a memória inscrita na eternidade que está em causa, é perante ela que o sonhador é colocado. Pode acontecer que alguns sonhos nos descubram traços preexistentes de uma figura que já foi a nossa e de que não nos podemos lembrar senão no sonho; ou talvez surjam traços novos que formarão a nossa fisionomia futura. Para Hellens, percebemos, a eternidade é um contínuo onde adquirimos formas sucessivas.

A nossa memória não está exercitada para reter a realidade do sonho; retém fragmentos e um certo ritmo indefinível: "tout homme qui garde le souvenir du rêve avec ce soin, cette fidélité qu'exigent les choses essentielles, sauvegarde en lui la musicalité du songe et cette sauvegarde est d'une grande importance pour le rythme de sa vie intérieure"⁵⁰⁰. A imaginação cria objectos novos com a memória dos antigos e quanto mais alguém possui imaginação, mais sonha. Há uma memória do sonhador, que é memória de uma memória e que nos reconduz aos mesmos sonhos em certas épocas da vida. É essa memória que lhe parece dever ser interrogada para se poder falar do sonho com justiça e verdade. É a florada

⁴⁹⁷ *Ibidem*, pp. 198 e 173-174.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, pp. 205 e 80. No texto sobre a figura da Morte em *Méditations sur les 22 arcanes majeurs du Tarot* (auteur qui a voulu garder l'anonymat), [1980], Paris: Éditions Aubier, 2012, lemos o seguinte: "la naissance, le réveil et le rappel, d'une part, la mort, le sommeil et l'oubli, d'autre part, constituent (...) deux colonnes-force de la réalité" (p. 424).

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 202.

a hipótese filogenética: será que o homem herda o sonho ou, pelo menos, certos sonhos transmitidos de geração em geração?... vindos de um longo sono não perturbado pelos nascimentos sucessivos; “c’est le rêve qui invente les miracles, c’est-à-dire l’imagination dans son état primitif et sa mémoire millénaire. Il n’y a miracle que pour le rêveur qui résume cette longue et étonnante métamorphose”⁵⁰¹.

Hellens coloca a questão da literatura e da proximidade do sonho com a poesia: os que se lembram melhor são os poetas. Para manter a memória do sonho seria preciso colocar-se na atmosfera dele sem procurar mais nada, mas os meios para o conseguir são perigosos; mais vale recorrer à poesia; o sonho é uma arte poética involuntária. Ou, então, seria preciso inventar outra língua mais fluida; como Michaux, Hellens sente que a escrita não pode devolver o sonho; melhor seria, até, contar e não escrever o sonho ao acordar: “voilà le mot: écrit. L’écriture qui abîme et détruit tout. Les mots!”. A própria filosofia fica longe da qualidade do sonho: “les philosophes, toujours en retard sur tout le monde ne se sont jamais doutés du formidable instrument dialectique offert par le plus familier des rêves à leur intellect vaniteux. Ce serait trop simple. Philosopher c’est compliquer”⁵⁰².

Do seu livro *Nocturnal*⁵⁰³, Hellens diz-nos: “j’ai essayé autrefois de tenir ce que j’appelais un ‘nocturnal’, où je notais les rêves vécus pendant le sommeil. J’ai lamentablement échoué dans cet ouvrage, parce que la rédaction (...) ne tenait aucun compte ni de la syntaxe ni du style du rêve. Je n’avais qu’une hâte: ne rien perdre de l’anecdote. Le style dont je parle (...) ne saurait s’acquérir”. Tenta-se escrever ainda a quente, ainda de olhos semifechados; quando a reflexão interfere há que parar, é sinal de arrefecimento; é demasiado tarde, o momento propício já passou. Para Hellens, o sonho é detentor de uma manifesta auto-suficiência tal como o espírito que o conduz: “le rêve se présente presque toujours inachevé à la mémoire du réveil. C’est qu’il se suffit à lui-même, comme l’esprit qui le conduit. Il n’a de comptes à rendre à personne, pas même à l’intelligence éveillée”. Não escolhem os sonhos, eles não se deixam comandar⁵⁰⁴.

No sonho não há razão, nem começo, nem enigma, ele apenas é. Também não há absurdo, falsidade ou impossibilidade. Os demónios da contradição são próprios do dia; fazemos coisas contra a nossa natureza por inúmeras razões. O que se passa de noite é mais sério. Tudo tem um sentido e é definitivo. O sonho nunca é retocado, atinge o seu objectivo ao surgir, como um clarão. Um sonho não faz outro alterar-se, como na vigília, um raciocínio muda outro. Diz-se que o sonho se esquece mas, quanto a Hellens, não se esquece. O sentido interior retém-no sempre. O sonho é verdade e eternidade. A realidade é mentira e futilidade. Sonhar é começar. O pensamento marca um fim⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ *Ibidem*, 83, 86 e 82. A mesma ideia nas pp. 54 e 57.

⁵⁰² *Ibidem*, pp. 101, 155, 203 e 149.

⁵⁰³ Franz Hellens, *Nocturnal précédé de quinze histoires*, Bruxelles: Les Cahiers Indépendants, Série I, n.º 2, 1.º mai, 1919.

⁵⁰⁴ Franz Hellens, *La Vie seconde ou les songes sans la clef*, pp. 90-91, 23 e 97-98.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pp. 42-43, 70, 59 e 61.

Hellens vê no sonho um dos pontos centrais de detecção das capacidades do homem: “le rêve nous appartient et nous échappe. Il est la preuve la plus évidente de la puissance déçue de l’homme, ou de sa puissance future”. As características que atribui ao sonho reforçam a sua veracidade e seriedade: dificilmente o cómico existe no sonho. Todo o sonho se resolve no modo trágico. Esses sentimentos confundem-se e reviram-se no sonho, criando um estado único que mistura drama e comédia. As figuras nocturnas são tão reais como as diurnas: todo o sonhador tem o seu monstro familiar, o seu duplo, “querido e cruel”. Os monstros nocturnos reais seriam uma nova teogonia se alguém escrevesse heroicamente sobre eles. O sonho, como para Jung, é natureza: o sonho e a poesia têm algo de formulado, porque captam a palavra da natureza. Querer decompô-lo é uma vaidade do raciocínio, e o sonho não se interpreta mais do que qualquer outro fenómeno natural. “Chercher la signification des rêves est un *non-sens*”⁵⁰⁶.

Deixemos aos sonhos o seu valor de sonhos – diz-nos. Neles sabemos sem restrições de espaço e por telepatia, neles revelam-se a natureza e os nossos dons naturais; talvez os loucos sonhem coisas muito sensatas quando dormem. Neles nos aproximamos de outro espaço-tempo: “il y a dans l’obscurité de notre mémoire endormie autant de rêves que d’étoiles dans le ciel; autant d’expérience latente que d’évolution active dans l’espace planétaire”⁵⁰⁷.

Como os surrealistas, Hellens tem em especial apreço o sonhar acordado. É natural que refira Kierkegaard quando este diz que “o sono é a genialidade absoluta”, mas que nunca sonha quando dorme, provavelmente apenas quando está acordado. Ou Céline, detentor, a seu ver, de um misto de visão acordada e de sonho nocturno.

Olhando bem de longe, e sem interesse, a fisiologia do sonho, a Hellens interessam antes a dimensão mística e mitológica do sonho: “les mythologies antiques semblent être sorties de toutes pièces des songes”; e também: “dieux grecs ou nègres, ils appartiennent aux rêves, c’est le rêve qui les a fait tels qu’ils sont, c’est le rêve qui nous les prend ou nous les restitue”. E de novo Kierkegaard é citado, na exaltação do acesso àquilo que o sonho traz como revelação: “plus on est capable d’oubli, plus la vie comporte de métamorphoses; plus on l’est du souvenir, plus la vie est d’essence divine”. O sono é uma ponte entre o homem e Deus que ele atravessa sem ter consciência disso. Os místicos vivem sempre em sonho e, mesmo assim, só retêm pequenas parcelas, porque o animal do humano e o homem material reclamam os seus direitos⁵⁰⁸.

A literatura primitiva, a arte e a filosofia dos primeiros tempos estão impregnados da memória do sonho. Mas, hoje, o texto literário tem outros contextos e outra exigência. Se um autor literário pretende oferecer um sonho ao leitor, que lho sirva quente – diz-nos. Revelar-lhe a fonte de inspiração é afligi-lo ou mergulhá-lo num duche de água fria. Hellens não se identifica com a incorporação surrealista dos sonhos na literatura. O fantástico, que

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pp. 80, 132-133 e 165; também nas pp. 137 e 158.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 205; também nas pp. 167, 171, 174 e 189.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, pp. 63, 65, 67-69, 83 e 149.

se torna real nesses casos, não pode obter-se com a escrita automática. Para ele, os textos de escrita automática não sugerem nem o ritmo, nem as imagens, nem a cor, nem a atmosfera do sonho; surgem como uma espécie de dever literário de muito mau gosto, cheio de convenções e de artifício. Tudo parece desejado e concertado; a incoerência das imagens e da sequência traem o sonho, em vez de o servir. Os surrealistas só acreditavam na literatura; não no sonho, no sentido místico que o vê como um dom⁵⁰⁹. Os pintores surrealistas conseguiram com mais sucesso aproximar-nos do sonho, porque a matéria plástica, como os sons, se dirige sem intermediário ao sentimento que habita os sonhos, ou ao espírito, que é sensação sublimada.

Os surrealistas quiseram exprimir um poema por outro (o sonho), e isso resulta, a seu ver, na pior das literaturas. Fica uma impressão de incoerência e de opacidade, de esterilidade dos esforços. Os sonhos são luminosos e transparentes, mesmo quando só lembramos bocados. Os antigos não se preocupavam em reproduzir o sonho, apenas queriam retirar dele uma ideia útil. O maravilhoso onírico na literatura surge como resultado de uma decadência. Petrónio (no seu *Satyricon*) é o único escritor que Hellens vê como tendo conseguido escrever o ambiente do sonho.

Os filmes surrealistas parecem-lhe ter apanhado bem o burlesco, a ironia e o ilogismo dos sonhos. O sonho é uma criação muda, a alma exprime-se com a ajuda de sentidos espiritualizados. É por isso que as artes plásticas conseguem, melhor que a literatura, sugerir a trama do sonho. A pintura⁵¹⁰ e a fotografia tentaram. A música, também. Mas só o filme mudo nos pode transportar verdadeiramente em pleno sonho⁵¹¹.

Um das coisas que falta ao sonho são as transições. A transição é um recurso literário. A poesia, a escrita literária são simples tentativas de equiparação ao sonho: os voos acordados da poesia, dos místicos, são apenas esforços do inconsciente para atingir o estado de sonho a que o sono nos conduz naturalmente, para ir ao encontro da divindade perdida em cada despertar. O místico guarda da sua visão uma consciência plena: “et le rêveur pur, capable de dévoiler son rêve par la parole ou l’écrit ne manifesterait-il pas un génie égal à celui d’un saint Jean de la Croix ou d’un Dante?” Sonho e poesia podem ter a mesma essência, mas o sonho não se ressent do facto de ter palavras⁵¹².

É curioso que Hellens, o editor de *Le Disque Vert*, revista na qual publicou tantos sonhos surrealistas, se insurja, afinal, contra o Breton ateu e contra o Breton que mistura o sonho na

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pp. 85, 92 e 107.

⁵¹⁰ Jean Starobinski assina um texto sobre a representação de pessoas a dormir em pintura, que é interessante associar aqui como sugestão de leitura: “La vision de la dormeuse”, em AA.VV., *L’Espace du rêve*, sous la direction de Pontalis, Paris: Gallimard, 2001.

⁵¹¹ *Ibidem*, pp. 108-109, 119 e 112. Cf., por exemplo, o livro de Maxime Schinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris: Armand Colin, 2012, no qual o autor explora a ideia de “abandono ao estado fílmico” de “transição entre vigília e o sono acordado no cinema” (p. 23) e estabelece paralelos entre o sonho na literatura, na pintura e no cinema, com vários estudos de caso e prolixo enquadramento bibliográfico.

⁵¹² *Ibidem*, p. 151; também em pp. 131, 149, 150 e 164.

literatura. Isso não o impede de prestar homenagem a muitos autores cujo estilo fica próximo do onírico: “sans Rimbaud, on ne s’imagine ni Mallarmé, ni Claudel, ni Apollinaire, ni Max Jacob, ni Cocteau, ni Éluard, ni Michaux, ni même Valéry. Ces poètes appartiennent au cycle Rimbaud, au rêve Rimbaud”⁵¹³. E esqueceu Lautréamont.

O sonho dá-nos acesso a uma verdade individual e, nesse sentido, ele está ligado à nossa saúde. “le rêve est une confession que l’individu se fait à soi-même, au silence, à la nuit” e poderia tornar-se um meio de aperfeiçoamento moral. Hellens diz mesmo que sonhar bem é a saúde da alma: “celui qui rêve bien a toujours de l’esprit et de la volonté de reste”. É muito forte esta convicção: “on reconnaît à des signes certains l’homme dont l’existence nocturne est riche de rêve et qui est capable de profiter d’une pareille richesse. L’un de ses signes consiste dans une aisance extraordinaire à se mouvoir dans l’abstraction et dans la réalité”⁵¹⁴. A sabedoria do sonho implica um entendimento da morte a partir dele, e essa é talvez a prova máxima do seu valor. No sonho, tudo é uma questão de vida ou de morte e agimos sempre em função disso. “Ne nous réveillons-nous pas chaque matin un peu plus instruits, après la courte mort de quelques heures de sommeil?” O homem que regressa do sonho entrevê o reflexo da vida *post mortem*⁵¹⁵.

Os poemas mesopotâmicos representam a morte como “o país sem retorno”. O sono e a morte assemelham-se nisso. “Le fait que l’être vivant peut rêver plusieurs fois, aussi souvent qu’il lui arrive de connaître le sommeil, signifie que vivre et mourir sont les deux états habituels de sa nature. Nous mourons à chaque instant de notre vie et chacune de nos morts est sans retour”, diz Hellens. E conta-nos um sonho: “je me voyais bien mourant (...) pas plus qu’on ne peut saisir le moment qui sépare la veille du sommeil, je ne me suis aperçu passer de vie à trépas (...) Pour le rêve il n’y a ni instant ni éclair. Il y a ce qui est. (...) ‘être mort, me disais-je, c’est savoir qu’on ne se réveillera plus’. Sur ces mots, je me réveillai.”⁵¹⁶

*

*Entendre le rêve comme un discours a permis aux analystes de pouvoir entendre le discours comme un rêve.*⁵¹⁷

A um passo de uma dimensão mística do sonho, é natural que Hellens se refira a Gérard de Nerval. Vários autores o fizeram para referir a proximidade do sonho com a loucura. O

⁵¹³ *Ibidem*, p. 122.

⁵¹⁴ *Ibidem*, pp. 164, 198, 202 e 206.

⁵¹⁵ *Ibidem*, pp. 18, 206 e 195.

⁵¹⁶ *Ibidem*, pp. 193-195.

⁵¹⁷ Jean-Claude Lavie, *Parler à l’analyste*, em AA.VV., *L’Espace du rêve*, sous la direction de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 474.

Romantismo, ao contrário do Surrealismo, que se pretendeu antropocêntrico, via no sonho a voz de um mundo invisível.

Em 1854, Gérard de Nerval publica *Aurélia*, na altura com o subtítulo “Le Rêve et la vie”. Como explica Michel Brix no prefácio à edição francesa de 1999⁵¹⁸, Aurélia dá a palavra à desrazão, à noite, às sombras, ao Invisível, ao sonho como segunda vida, de acordo com o espírito romântico do século XIX: o sonho e a loucura estavam ligados. Nerval admite a finalidade catártica do texto: sabe-se doente e quer contar a sua doença para se livrar dela. Quer descrever e comentar a alucinação e a sua relação com a vida. Aurélia é um ser indefinido, desconhecido, que nunca aparece e que poderia ser vagamente identificado com Ísis.

“Les premiers instants du sommeil sont l’image de la mort”, lemos logo no início. Nerval fala das portas que se abrem durante o sonho ou o devaneio e de como o mundo do espírito é abordado por autores como Apuleio, Dante ou Swedenborg. Após uma visão que o informa da morte de Aurélia, Nerval tem um sonho que a confirma e, a partir daí, inicia-se uma extensão do sonho à vida real, tornando duplo e dúbio tudo o que lhe acontece. Conta-nos então várias das suas visões alucinatórias, dos céus magníficos que se abrem, ao encontro com o próprio duplo (o que costuma anunciar a morte), passando pela impressão de que um antepassado lhe fala pela voz de um pássaro, pela sensação de cair num abismo que atravessa a Terra fundido em rios e fluxos de metais animados por almas vivas e por uma comunicação com um tio ausente que o leva a perceber que somos imortais e conservamos as imagens do mundo que habitámos. A propósito de uma das visões, escreve: “je me mis à pleurer à chaudes larmes, comme au souvenir d’un paradis perdu. Là, je sentis amèrement que j’étais un passant dans ce monde à la fois étranger et chéri, et je frémis à la pensée que je devais retourner dans la vie” para, mais adiante, nos dizer que a dúvida sobre a imortalidade da alma estava resolvida, que os seres queridos já mortos lhe davam sinais da sua existência e que só as horas do dia o separavam deles: “j’attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie”. Num outro sonho que confirma esse, há vozes que lhe dizem: “l’Univers est dans la nuit!”⁵¹⁹.

Através do desenho, primeiro sobre paredes depois em papel, entrevê, como numa recordação, uma história do Planeta e da Humanidade, do magma inicial ao surgimento da vida, dos sete primeiros Eloim e dos Poderes da Natureza às formações vegetais e animais, das raças aos continentes, das conquistas e desastres dos grupos humanos à influência das constelações, ao Dilúvio e ao sofrimento. Seguem-se outros devaneios, quedas, desmaios, “interrogações” ao sono, ao seu “Duplo”: “n’avais-je pas été frappé de l’histoire de ce chevalier qui combattait toute une nuit dans une forêt contre un inconnu qui était lui-même? Quoi qu’il en soit, je crois que l’imagination humaine n’a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce

⁵¹⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris: Librairie Générale Française, 2010.

⁵¹⁹ *Ibidem*, pp. 35-36 e 38.

monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. (...) Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond". O autor imagina o "casamento" do seu duplo com o de Aurélia, cuja voz lhe parece ouvir ...⁵²⁰. Há no seu texto uma nota curiosa sobre o alfabeto, que já tanto nos ocupou: "il est sûr que ces sciences sont mélangées d'erreurs humaines. L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit pas ceux-là même qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits". Também a noção do erro numérico lhe é dada em sonho ou delírio: "une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité"⁵²¹.

As narrativas de sonhos acumulam-se: sobre a divindade que está em cada um, sobre o Todo e a Eternidade, com a promessa do desvelamento de uma deusa-mãe. O dia e a noite reflectem-se um no outro em permanência; durante o dia tudo se transfigura, à semelhança do que acontece no sonho. É conduzido à convicção de que passa provas iniciáticas e, a partir delas, acede ao conhecimento directo das forças da natureza, das suas vozes secretas, das correspondências, dos campos de forças dos deuses, do mal e do bem; faz um balanço de vida e "mesmo das vidas anteriores", como diz⁵²², até concluir que a série de provas a que foi submetido, comparável a uma descida aos infernos, chegou ao fim. O sono e o devaneio terão sido os principais agentes da sua aprendizagem; percebeu quão importante era aplicar-se na compreensão do sentido dos sonhos, quão importante eram a ligação entre mundo interior e exterior e os problemas trazidos pela desatenção do espírito a essas relações que falseiam aparências.

*

Um caso de misticismo assumido é o de um autor sueco que vários surrealistas e pensadores referem como particularmente interpelador. Emanuel Swedenborg⁵²³ escreveu um livro de sonhos, um diário nocturno, como Hellens, Michel Leiris ou Michaux também empreenderam, com a diferença de que, neste caso, é o encontro com outras entidades que está em causa num testemunho de convicta mediunidade.

⁵²⁰ *Ibidem*, pp. 40, 44, 47 e 50-51.

⁵²¹ Pp. 55 e 75.

⁵²² *Ibidem*, p. 78.

⁵²³ Swedenborg (Estocolmo, 1688-1772, polímata e místico sueco) estudou e publicou várias obras que abrangiam áreas tão diversas como: química, óptica, matemática, magnetismo, hidráulica, acústica, metalurgia, anatomia, hidrostática, fisiologia, pneumática, geologia, mineração, cristalografia, cosmologia, cosmogonia, dinâmica, astronomia, álgebra, mecânica geral e outras. Publicou também na área da filosofia e da teologia; foi parlamentar, artífice, inventor de máquinas, literato e poliglota. O espiritismo esteve também no horizonte das suas práticas e interesses muito vastos.

Com formação científica sólida, a partir de 1736 começa a ter alterações de estado a que chama *deliquium*: vertigens agravadas por êxtase e vontade irremediável de dormir, seguidas de sensações de pureza e liberdade extremas (depois de dormir). Nessa altura, começa a anotar os seus sonhos, porque lhe pareciam estranhos e julgava ver neles sinais de qualquer coisa. Em 1741, quando é eleito membro da Academia Real das Ciências, adere também à Teosofia.

No seu *Le Livre des rêves* está explicado o momento, em 1743, em que afirma ter tido uma revelação e passa a dar conta da sua capacidade de comunicar com o mundo espiritual. Das ciências naturais, da técnica, da metalurgia, da astronomia prática, da geologia e das matemáticas aplicadas, passa então a esse novo modo e objecto de interesse: por introspecção, durante a vigília e pelo sonho durante a noite.

Apesar da mística e das visões, Swedenborg organiza e interpreta racionalmente. Essa preocupação faz dele um homem do seu tempo. Mas, para ele, há uma extensão contínua do trabalho da vigília nos pensamentos do sonho. Há uma permanência da actividade mental em estados sucessivos da nossa consciência. No êxtase, diz ele, o homem é colocado num estado intermediário entre a vigília e o sonho. A pessoa sabe que está acordada⁵²⁴.

Swedenborg nota que, muitas vezes, é ao acordar que tem uma clarividência. Como se se desse uma espécie de transfusão entre o real e o sobrenatural, um sistema de correspondências. Para ele, as revelações são de ordem religiosa e a razão não consegue explicá-las: “puis je me réveillai et me rendormis maintes fois, et tout était réponses à mes pensées, mais de telle manière qu’en toutes choses il y avait une telle vie et une telle splendeur que je ne peux le décrire le moins du monde, car tout était céleste”⁵²⁵. Ao relato de cada sonho, sucede-se sempre uma interpretação clara e absolutamente convicta.

As passagens da vigília ao sonho são constantes e os estados intermediários contribuem para um contínuo do psiquismo particularmente intenso: “ensuite, en vision – qui n’est ni sommeil, ni veille, ni extase...”⁵²⁶. A extrema legibilidade de todos os eventos psíquicos para o próprio é invulgar. É isso, provavelmente, assim como a estatura intelectual de Swedenborg, que leva Kant a reflectir sobre o seu caso. Em 1766, Kant publica *Songes d’un visionnaire expliqués par les songes de la métaphysique*, um texto no qual avalia e acaba por minorizar as experiências de Swedenborg⁵²⁷.

⁵²⁴ Emanuel Swedenborg, *Le Livre des rêves*, [1985], com apresentação e tradução de Régis Boyer, Paris: Berg International Éditeurs, 1993, p. 28.

⁵²⁵ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁵²⁷ Kant, *Rêves d’un visionnaire*, tradução e apresentação de F. Courtès, Paris: Vrin, 1967. Kant começa por tentar definir o que é o Espírito, a partir da sua imaterialidade e ocupação de espaço nula e por reconhecer que a alma humana está ligada ao mundo do corpo e ao mundo dos espíritos, dentro de uma “ordem natural”. Parece-lhe que o que é pensado no espírito não é recordado pelo homem e que o que é pensado pelo homem não intervém naquilo que pensa ser o seu espírito. Não se lhe afigura inverosímil que algumas impressões espirituais possam chegar à consciência, sob a forma de devaneio, mas acha difícil distinguir o que é verdadeiro e o que são falsas percepções e alucinação. Identifica uma contradição fundamental: “o conhecimento intuitivo do outro mundo só pode adquirir-se aqui em baixo

*

Há um manifesto crescendo dos níveis de intensidade e persistência do contínuo que liga o sonho e a vigília na colação que empreendemos, quando a aproximamos de saberes considerados esotéricos. Nesse contexto, será pertinente eleger o mais importante autor da escola antroposófica para dar conta de um ponto de vista que difere, na sua essência, de todos os que já foram abordados na avaliação do contínuo que o ser humano estabelece (com maior ou menor consciência disso) entre o dia e a noite. A sua teoria pretende esclarecer também a questão filogenética com novos princípios.

Associado ao ocultismo e à procura esotérica do conhecimento e a múltiplas teorias pedagógicas, Rudolf Steiner⁵²⁸ apresenta, em vários dos seus livros, elementos sobre a diferença entre os estados de sono e vigília que conferem à questão da *continuidade* eventual entre os dois uma outra amplitude. Também a questão da linguagem, do *logos* ou Verbo inicial nos poderá interessar no seu pensamento.

Em *L'Évangile selon Jean*, um livro sobre as origens da Terra e os estados evolutivos do Homem e sobre aquilo que neste Evangelho se diz sobre essas realidades, mas que foi erroneamente interpretado pela ortodoxia cristã⁵²⁹, Steiner inscreve a informação sobre a ligação do homem ao mundo espiritual durante o sono e a sua ligação ao mundo material durante a vigília, recuando muito para lá do tempo histórico ou oficialmente admitido como tal. Para entender algumas referências bíblicas ao dia e à noite, fala de um tempo em que os homens deixaram de saber que o dia e a noite deviam ser entendidos na sua acepção espiritual e não como uma percepção física. O estado de sono equivalerá, hoje, ao estado em que o ser humano se encontrava em permanência em tempos muito recuados, ou seja, de acesso permanente ao mundo invisível. Os aborígenes australianos não falam também no “tempo do sonho” para se referirem a um passado longínquo?

A evolução permitiu progressivamente a faculdade de manifestar através de sons o mundo interior. O Verbo identificado com o *Logos* divino terá existido desde o início (*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus*), mas a sua manifestação concreta em palavra humana passará, bastante tarde, de potencial a realização material⁵³⁰. A

pagando o preço de uma parte da inteligência que é necessária a este mundo” (p. 76). Todas as histórias sobre ligações com espíritos lhe parecem especulação e hipóteses inconsistentes e diz não ter elementos suficientes para conhecer a natureza do espírito. Quando se refere, finalmente, a Swedenborg, qualifica-o de exaltado, e as suas representações, de “figuras bárbaras e indizivelmente estúpidas”. O seu cepticismo sobre as interrogações que visam o outro mundo é grande, ao ponto de concluir que “não temos asas” para voar até ele e que o mais sensato será esperar até lá chegar.

⁵²⁸ Nome literário de Kaljevec (Croácia, 1861-Dornach, 1925). De assinalar, para além das pesquisas esotéricas, teológicas e ocultistas, os seus estudos na área da sociologia e da pedagogia que deram origem às escolas Waldorf, nas áreas da medicina e da farmácia (na origem dos produtos Wellea), na área da agricultura biodinâmica (linha de produção Demeter) e, ainda, no teatro e na arquitectura.

⁵²⁹ Rudolf Steiner, *L'Évangile selon Jean*, [1955], traduzido do alemão por Vincent Choisnel, Laboissière-en-Thelle: Éditions Triades, 2011, p. 217.

⁵³⁰ *Ibidem*, pp. 29 e 27.

possibilidade de fazer ressoar a palavra do interior para o exterior só terá surgido numa fase avançada da constituição do próprio Planeta. O corpo humano foi inteiramente edificado, tendo em vista a linguagem verbal.

Composto, na versão de Steiner, por corpo físico, etérico, astral e pelo “Eu” (“Je”), o homem só apresenta relações entre estes quatro níveis de realidade durante a vigília. Durante o sono, os dois últimos são destacados do conjunto. O “Eu”(“Je”) cria uma parte do corpo astral, e o resultado dessa criação é o “Soi-Esprit”. O “Eu” também trabalha o corpo etérico. O resultado é chamado “Budhi”, ou Espírito de Vida. A acção do “Eu” sobre o corpo físico resulta no “Atman” ou Homem Espírito⁵³¹. A esta espiritualização progressiva e voluntária correspondem diferentes estados de relação com o sono e a vigília e diferentes proporções da importância relativa de cada um.

Aquilo que há de originalmente divino no homem vigia o corpo adormecido; aquilo que é criação do “Eu” desliga-se dele durante a noite. A alternância sono/vigília ter-se-á estabelecido progressivamente. Na época da antiga Lemúria, a proporção seria inversa: o homem estaria “acordado”, ou seja, com o seu corpo astral e o seu “Eu” presentes no corpo físico, durante uma ínfima parte do dia. O estado de clarividência interior era quase permanente e os órgãos dos sentidos de apreensão do exterior, muito pouco desenvolvidos. A vigília era um estado de inconsciência. Segundo Steiner, o sonho actual é um último vestígio, realmente degenerado, dessa antiga clarividência⁵³².

A consciência de si torna-se possível com a progressiva descida ou presença no corpo físico por períodos cada vez maiores. O esoterismo cristão chama *Logos* ou Verbo ao mundo invisível do sonho. A luz solar é a manifestação material do *Logos* e o seu berço. Terá, então, havido uma preparação progressiva para a consciência de si diurna. Antes dela, prevalecia no homem um sentimento de pertença colectiva ao divino, de alma colectiva, de grupo, e não de individualidade. Uma das mensagens de Cristo teria sido no sentido de preterir os laços de sangue, genéticos, a favor da família de espírito. Quando se diz, no Evangelho, que “Nicodemos veio ter com Jesus de noite”, isso significa que veio num estado de consciência superior, com receptores diferentes dos cinco sentidos tradicionais. Só no fim da era atlante terá surgido uma clara separação entre a inconsciência da noite e a do dia. Aquilo que as naturezas primitivas viam nesse estado de clarividência confusa formou o fundo dos mitos e lendas. A era pós-atlante (com cinco grandes épocas: Índia Antiga, Pérsia, Babilónia, Assíria, Caldaica e Egípcia, as quatro no terceiro grupo, Greco-Latina e a nossa) é a da aquisição da consciência diurna, com prejuízo para a clarividência espiritual. Na civilização proto-hindu a nostalgia e a memória do “tempo do sonho” eram muito fortes⁵³³.

⁵³¹ *Ibidem*, pp. 33-34 e 47.

⁵³² *Ibidem*, pp. 47, 50, 56 e 137.

⁵³³ *Ibidem*, pp. 57, 64-65, 71, 91, 127, 172, 174 e 186.

Durante a vigília, são necessárias operações espirituais graças às quais o corpo astral se modela depois plasticamente durante a noite e desenvolve os órgãos da percepção superior. Para Steiner, é o facto de termos quatro “corpos” que faz com que passemos constantemente da vigília ao sono. Na morte, o corpo etérico é o último a separar-se do corpo físico, dando a ver em imagens-memória o panorama de toda a vida.

O núcleo essencial do ser humano existe já antes da sua concepção aqui. No mundo físico, o pensamento é, só por si, inoperante, mas torna-se criativo se for ligado ao pensamento da eternidade. As faculdades durante o sono podem ser melhoradas pela força interior de alguns exercícios ou hábitos diurnos. Toda a manifestação matérica tem um princípio que é espiritual. Não o vemos quando não desenvolvemos a faculdade que o permite. O espanto, a estranheza moral ou outra deixam de o ser durante o sono. Na vida acordada, quando nasce o espanto sobre os fenómenos correntes, nascem a filosofia e o conhecimento. No sonho, não nos espantamos: o que vemos está ligado à antiga clarividência e a experiências anteriores. No sonho não aspiramos ao conhecimento. Tomamos simplesmente o que nos é dado como no tempo da clarividência. A consciência moral é o nosso olhar futuro no mundo espiritual; o espanto é a expressão do que vimos outrora: “pouvoir se tourner vers tout en s’émerveillant, c’est se souvenir de ce qu’on a vu avant de naître”. Finalmente, será preciso conseguir levar para o mundo espiritual a “consciência moral diurna” elaborada⁵³⁴.

Seria interessante referir, neste contexto, a ideia de “rappel de Soi” nos ensinamentos de Georges Gurdjieff, escritos por Ouspensky. Este último, na descrição do exercício de se “lembrar de si” durante um tempo determinado, revela que só se recordava realmente desses momentos em que, para além daquilo que tinha feito, se sentira presente em si próprio, tinha mantido viva a noção e a memória de si próprio. Em relação aos outros eventos, sabia apenas que tinham acontecido. Os primeiros eram vivos e não diferiam em nada do presente: “tant de choses disparaissent, sont oubliées. Il me semblait que toute l’absurdité de notre vie avait pour fondement cet oubli”⁵³⁵.

María Zambrano⁵³⁶ vê na alternância e na continuidade do sono e da vigília a condição da fecundidade da memória; Borges exprime a impossibilidade da consciência na miragem de uma falsa continuidade, da qual aquela alternância se ausentou; e Valéry parece conseguir conciliar consciência e alternância, as passagens e o fio condutor.

“Pendant les phases d’éveil, l’individu est animé par les énergies vibratoires revues pendant les phases antérieures de sommeil”, diz-nos Étienne Guillé⁵³⁷. E mais adiante no mesmo artigo: “les sociétés dites primitives savaient parfaitement que l’inconscient est la forme

⁵³⁴ Pp. 231, 235, 21-22, 45, 52-53, 57, 76-77, 88 e 159. As suas concepções sobre o sono e o sonho são também explicadas em “Le Sommeil et la mort”, em *La Science de l’occulte*, Laboissière-en-Thelle: Éditions Triades, 2012.

⁵³⁵ Ouspensky, *Fragments d’un enseignement inconnu*, Paris: Éditions Stock 2003, p. 178.

⁵³⁶ Vide *supra* Parte I, cap. 1.2, e *infra*, Parte II, caps. 2 e 5.

⁵³⁷ Étienne Guillé, “De la réception des énergies vibratoires à la pensée créatrice”, em *3^e Millénaire*, nov.-déc., 1982.

originelle du psychisme mais aussi la condition que nous traversons durant notre enfance et à laquelle nous retournons chaque nuit. Elles savaient aussi que ce sont ces énergies vibratoires enregistrées par nos structures inconscientes qui nous animent le jour. Nous avons perdu ou oublié ces données essentielles pour l'attente d'un équilibre stable". Perdemos e esquecemos a capacidade de ler a continuidade e o sentido da alternância.

1.5. A (DES)CONTINUIDADE DO SER ENTRE MORTE E VIDA

*En effet la difficulté est grande de mourir. C'est qu'il faut se reformer l'âme entière au-dessus du corps, complète et parfaite...*⁵³⁸

*Inactuelle ... il est bon qu'une partie de nous sache le rester, à l'abri des événements si graves, si urgents soient-ils, (...). Cette part de nous, l'intemporelle, ne la laissons pas aliéner.*⁵³⁹

AS CIVILIZAÇÕES tradicionais tiveram um entendimento do contínuo do ser na vida e na morte que hoje parece esquecido. A exemplaridade do mito sumeriano de Gilgamesh ou dos mitos no Antigo Egito na leitura dessa passagem e da continuidade do ser que a empreende deve, neste contexto, ser evocada.

Em *Sur l'interprétation des rêves*, Jung conversa com um auditório selectivo sobre vários sonhos de Jérôme Cardan, médico e filósofo italiano do século XVI⁵⁴⁰. Cardan relatou vários sonhos na sua autobiografia e num comentário escrito aos sonhos de Sinésio⁵⁴¹. A propósito de um sonho com uma estrela cadente e da ideia de que podemos ser uma estrela caída no tempo, Jung lembra o sonho antigo pelo qual uma estrela cai do céu. Gilgamesh vai ter com a mãe para esta lhe interpretar o sonho: uma estrela caiu-lhe sobre as costas e

⁵³⁸ Michaux, *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, p. 192. Outro excerto em sintonia: "*Même si la naissance fut en choc, il ne faut pas désirer (...) reprendre une vie intra-utérine. Il convient de savoir renoncer. On n'aura plus à naître. Ça au moins n'est plus à recommencer. Et encore. Quelques faits de réminiscence chez de tout jeunes enfants font douter certains*" (Henri Michaux, *Passages*, [1963], Paris: Gallimard, 2005, p. 144).

⁵³⁹ André Gide, *Découvrons Henri Michaux*, [1941], Paris: Gallimard, 2001.

⁵⁴⁰ Perfil renascentista por excelência, foi também matemático, astrólogo, físico, músico e político.

⁵⁴¹ Sinésio de Cirene (373-414 d.C.), bispo grego de Ptolemais, na Pentápolis líbia.

pesa-lhe muito, mas acaba por suportá-la e por unir-se a ela. A mãe terá achado que essa sombra, essa aliada, a parte animal do homem veio feri-lo e diminuir o seu poder. Mas, ao aliar-se a ela, Gilgamesh integrou-a.

Segundo Jung, o regresso do país dos mortos e os feitos heróicos de Gilgamesh indicam a sua função de abrir o caminho ao inconsciente e de libertar as suas correntes subterrâneas. Para Jung, tal como nos mitos em que o herói vence um dragão para depois ingerir o seu sangue, tornando-se invulnerável, também Gilgamesh ilustra o princípio de que a nossa separação do inconsciente nos torna estéreis e que é, pelo contrário, a sua assimilação que nos torna fortes. Para Cardan, o sonho teria a ver com um renascimento, independente da mãe, ao qual se seguem grandes feitos⁵⁴².

Borges refere a epopeia de Gilgamesh num breve texto de 1988: “a primeira das epopeias do mundo”, não apenas cronologicamente, como afirma. A condição dos mortos, a procura da imortalidade e a incalculável passagem do tempo são, a seu ver, os temas mais relevantes deste “poema multiforme”⁵⁴³.

Em *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Jung refere-se com muita frequência à história de Gilgamesh, mais do que em *Sur l'Interprétation des rêves*. A primeira referência surge numa nota de rodapé, identificando-o como herói solar. Mais adiante, Gilgamesh e Enkidu são comparados a Chidr e Elias (Moisés e o seu servidor Josué). A questão simbólica da sua procura é sublinhada como sendo a da imortalidade: a viagem para lá dos mares ao encontro de Utanapistí, o seu mergulho ao fundo das águas à procura de uma planta mágica têm essa motivação. A condição de viajantes, partilhada por muitos heróis, está ligada, segundo Jung, ao desejo nunca extinto, à procura infundável da mãe perdida. “O desejo da mãe” é também uma exigência do inconsciente para que seja tido em conta. O facto de o herói viver apenas sucessos e protecção leva a que os deuses queiram derrubá-lo para que ele retome a ligação esquecida com o inconsciente. A luta com o gigante Humbaba é também uma luta com a grande mãe-natureza⁵⁴⁴.

O País do Ocidente é aquele a que se dirigem Hércules e Gilgamesh (em função de um mito de renascimento). Ao vencer o touro (o monstro), vence o instinto, mas também a lei do pai. A morte de Enkidu, por seu lado, equivale a esse sacrifício do lado animal, da libido instintiva. Gilgamesh seria, assim, o *eu* consciente, e Enkidu a sombra, ou o inconsciente (a *anima*, o lado feminino, arquétipo da vida)⁵⁴⁵.

A versão da história de Gilgamesh encontrada em Ninive (1.^a metade do 1.^o milénio a.C.) e a versão babilónica, mais antiga (1.^a metade do 2.^o milénio), contam uma história cuja economia simbólica nos interessa.

⁵⁴² C.G. Jung, *Sur l'Interprétation des rêves*, tradução de Alexandra Tondat, Paris: Albin Michel, 2012, pp. 100-103.

⁵⁴³ Borges, *Bhagavad-Gita. Poema de Gilgamesh*, em *Obras Completas*, vol. II, p. 996.

⁵⁴⁴ C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, tradução em francês de Yves Le Lay, Paris: Georg Éditeur, SA, 2010, pp. 295, 330-335, 354, 550, 91 e 542.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pp. 406, 439, 687 e 712.

A mais antiga epopeia mítica conhecida na Humanidade permite-nos enriquecer o cruzamento, muito presente, por exemplo, em Lispector, das duas formas de (des)continuidade eleitas por esta análise: aquela que, imemorial e inevitavelmente coloca o homem na perplexidade de se pensar a si mesmo entre a vida e a morte, e a outra, cuja natureza poderia ser decalcada da primeira, que o leva a interpelar as passagens entre os estados de sono e de vigília e a especificidade diferencial de cada um. A segunda destas duas dicotomias está muito presente nesta narrativa mítica. Facilita-nos a transição para a primeira, que focalizaremos progressiva e preferencialmente.

A Epopeia de Gilgamesh, o Grande Homem que não Queria Morrer é uma narrativa escrita na Babilónia há mais de trinta e cinco séculos num idioma semita. A antiga civilização mesopotâmica, que emerge da fusão dos povos acadiano e sumério, é considerada o berço da escrita (cuneiforme) e também o berço do primeiro relato conhecido do Dilúvio. É em Uruk, cidade da Antiga Babilónia, nascida da fusão de duas localidades, Kullab e Eanna, que se situa a história de Gilgamesh, o primeiro rei que poderá ter realmente existido, numa genealogia que agrupa reis considerados míticos e reis historicamente confirmados⁵⁴⁶: dinastias de Kisi e de Uruk, a partir de 2800 a.C.; Gilgamesh terá surgido por volta de 2650; pela heroicidade dos seus feitos, é descrito como sendo dois terços deus e um terço humano, com pais de natureza humana e divina⁵⁴⁷. Por isso, na “Apresentação”, somos informados acerca das qualidades (a valentia, o acesso aos mistérios), mas também dos defeitos (o abuso de poder).

Na Introdução a *Lorsque les Dieux faisaient l’homme*, Jean Bottéro sublinha o facto de esta civilização, a primeira que criou a escrita, ter inspirado de longe os autores da Bíblia e, antes deles, o mundo helénico⁵⁴⁸.

As grandes questões da história de Gilgamesh são a relação entre o caminho de vida e o caminho de conhecimento; o medo da morte e a procura da imortalidade; o mundo do sono e do sonho trazido para o estado de vigília e a alternância entre os dois; a “geografia” da passagem a outro mundo e as provas e armas necessárias e a narrativa do Dilúvio.

São questões universais e atemporais. Delas nos importam acima de tudo aquelas que desenham uma continuidade entre o sonho e a vigília, para chegar às que desenham a continuidade entre a vida e a morte. A sua epopeia equivale a uma auto-superação e a uma aquisição progressiva de níveis de consciência superiores sobre a relação estreita da vida e da morte. Essa aquisição é preparada por uma sequência de sonhos que são viagens a um “continente” onde se pode ir buscar a verdade escondida, se houver esforço de decifração.

⁵⁴⁶ Para a cronologia desta sucessão, consultar Georges Roux, *La Mésopotamie*, Paris: Seuil, 1985-1995.

⁵⁴⁷ *L’Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, traduit de l’akkadien et présenté par Jean Bottéro, Paris: Gallimard, 1992, p. 67.

⁵⁴⁸ Documentos vários de diferentes épocas e locais dão acesso a esta história, mas cada um deles com muitas lacunas – muitas tabuletas de argila se perderam. Referir-me-ei à versão de Ninive, estabelecida por Jean Bottéro, apesar de poder pontualmente remeter para as versões mais antigas ou babilónicas (do período paleobabilónico), que estão reunidas na mesma publicação.

Gilgamesh conta à mãe dois sonhos, num curto espaço de tempo: o primeiro é aquele em que vê cair um meteorito do céu e se sente totalmente atraído por ele. A mãe diz-lhe que se trata de alguém como ele, um companheiro poderoso, validando assim o encontro de bom augúrio que fará em breve com Enkidu (criatura de Enki, deus equivalente a Ea). No segundo sonho, terá visto um machado que atraía a atenção de todos em Uruk e que deposita aos pés da mãe, tratando-o com todo o desvelo. Para a mãe, é também prenúncio de um companheiro vigoroso⁵⁴⁹.

Antes da ida à floresta, Gilgamesh sonha que captura um touro selvagem no deserto. O céu escurecia quando ele mugia e raspava as patas no chão. Com o braço e a língua mordidos, cai de joelhos e alguém o refresca com água. Enkidu explica (interpreta) que o touro é Shamash, deus protector, e que Lugalbanda dá a água, o que significa que serão protegidos e realizarão um grande feito⁵⁵⁰.

Durante a viagem que faz na floresta com Enkidu, para matar Humbaba, o guardador dos cedros, Gilgamesh sonha por cinco vezes um destino que vai cumprir-se porque a premonição no sonho é sempre verdadeira. Os sonhos funcionam, aliás, como o coro grego, uns séculos mais tarde: revelam, preparam, auguram momentos da sequência de acontecimentos.

Esses sonhos são preparados por rituais mânticos de Enkidu que visam a incubação dos sonhos, fechando o sonhador num círculo protector e pedindo aos deuses e à montanha que sejam favoráveis. No primeiro sonho na floresta, Gilgamesh vê-se a si e a Enkidu numa garganta funda da montanha, junto da qual eram minúsculos; a montanha cai e atinge-os. Enkidu interpreta: vencerão Humbaba e terão boas notícias do deus Shamash. O segundo e o quinto sonhos estão perdidos, mas existem as indicações, como para os outros, do ritual mântico que Enkidu prepara a Gilgamesh de forma a assegurar sonhos que mantenham intacta a ligação entre o modo da vigília e o do sono. No seu terceiro sonho na floresta, Gilgamesh vê os céus e a terra rugirem e a luz do dia desaparecer para dar lugar às trevas, ao fogo e à morte. Mais uma vez, a interpretação de Enkidu é a de que não serão vencidos. A mesma ideia de que vencerão Humbaba é retirada do quarto sonho em que Gilgamesh vê um gigante⁵⁵¹.

A natureza dos sonhos de Enkidu é diferente: Enkidu sonha, na floresta, com um frio aguaceiro que lhe cai em cima e o obriga a curvar-se como a cevada sob uma tempestade. Só voltará a sonhar depois do grande feito na floresta e no momento em que a sua vida está perto do fim, por castigo dos deuses que não lhe perdoam o seu papel na morte de Humbaba. Enkidu sonha o decreto da sua própria morte por esses deuses: em Conselho, Anu, Enlil, Ea, e Shamash decidem que um dos dois tem de morrer, por terem morto o touro do céu e Humbaba. No sonho de Enkidu, já moribundo, aparece um homem-pássaro com

⁵⁴⁹ *L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, pp. 78 e 80.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 247.

⁵⁵¹ *Ibidem*, pp. 100-101, 106 e 103-104.

rosto de vampiro, pé de leão e garra de águia que o fustiga e lança à terra; depois de transformado em pássaro, Enkidu é levado para Irkalla (o inferno)⁵⁵².

Face ao desespero do seu amigo morto e perante a tomada de consciência de que também morrerá, Gilgamesh parte à procura da imortalidade. Para isso, terá de chegar à terra longínqua onde vive Utanapistî (Noé, na narrativa bíblica). “Quero questioná-lo sobre a morte e a vida!” – diz Gilgamesh. Quando já se encontra a caminho de procurar Utanapistî, Gilgamesh sonha que vê seres ameaçadores à sua volta, gloriosamente vivos e que os fere, destrói e dispersa com o machado e a espada⁵⁵³.

Também Utanapistî é avisado em sonhos do Dilúvio⁵⁵⁴ e da resposta que devia dar a quem o interrogasse sobre a barca que ia construir. O sonho é sempre simbólico, mas também tem sempre referências mais ou menos literais. O seu sentido é dado como inequívoco e sem complexidade; não é a vida interior e psicológica de quem sonha que é oferecida à interpretação, é a inevitabilidade de um destino e de um conjunto de acontecimentos exteriores que vêm determinar o seu percurso e as suas vitórias ou derrotas.

Esta forma antiga de ver o sonho, a que a tragédia grega dá expressão, na sua especificidade, diz-nos sobre a relação com ele, que faz parte da vida e é tão real quanto é real o que acontece durante a vida diurna. O sonho é indicial e é voz dos deuses. Em Gilgamesh, o deus Ea diz ter feito saber do dilúvio a Utanapistî através de dois recursos que evitavam o contacto directo: o sonho e a fala para um muro ou paliçada atrás da qual ele estaria.⁵⁵⁵ Mas entre o continente do sonho e o da vigília há passagens constantes, pontes estendidas, viagens obrigatórias, esclarecimentos mútuos, simetria, alternância em evolução dinâmica. Existe uma continuidade natural.

Em alguns momentos, o sono e a morte são assimilados um ao outro, como Hypnos e Thánatos na cultura grega⁵⁵⁶, sobretudo quando Gilgamesh fica desorientado, junto do seu amigo morto: “à présent, quel est ce sommeil/ Qui s’est emparé de toi?! Te voilà devenu tout sombre/ et tu ne m’entends plus!”⁵⁵⁷.

Essa equiparação prepara o episódio em que a relação entre sono e vigília é interrogada em função de outros parâmetros. A resistência muito prolongada ao sono seria indício de capacidades sobrenaturais e da possibilidade de adquirir a imortalidade; a necessidade de dormir selaria a impossibilidade de a alcançar. O teste do sono proposto por Utanapistî a Gilgamesh (ficar seis dias e sete noites sem dormir como forma de provar que está preparado para a imortalidade) não é conseguido. O herói não só não consegue ficar acordado, como também fica a dormir todo aquele tempo. A desmesura deste

⁵⁵² *Ibidem*, pp. 143-146.

⁵⁵³ *Ibidem*, pp. 159 e 157.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, pp. 186 e 196. Erich Fromm diria que nestes sonhos se misturam um simbolismo accidental e outro colectivo.

⁵⁵⁶ A morte e o sono como psicologicamente equivalentes são tratados, por exemplo, em estudos metapsicológicos de Jekels e Bergler.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, pp. 152, 158 e 182.

adormecimento sublinha a impossibilidade da imortalidade para Gilgamesh. “La mort s’est installée dans ma chambre à dormir!”⁵⁵⁸

*

Qu’arrive-t-il quando nous dormons? Une rupture de conscience, un saut dans l’inconnu? Pour la pensée de Leibniz, voilà qui est proprement impossible. Et le philosophe d’inventer une continuité lourde de conséquences. Quand nous dormons, nous changeons de théâtre. La veille est un théâtre, et le sommeil un autre dans la continuité. En plongeant dans le sommeil, nous nous involuons sur un plus petit théâtre pour évoluer sur un plus grand théâtre à l’aube. (...)

Nous ne mourons pas. Nous changeons de théâtre, de sorte qu’à partir de la ‘mort’, cette extrême involution, nous repartons dans le bon sens sans aucune interruption de vie: après avoir involué, nous évoluons⁵⁵⁹.

No primeiro sonho de Gilgamesh, algo cai do céu para vir a ser seu companheiro. Mas a gênese de Enkidu é descrita como modelação em argila por Aruru, e a sua natureza é animal: cresce sem pai nem mãe, na companhia das gazelas com quem pastava, e mamava o leite de animais selvagens⁵⁶⁰. Um caçador, primeiro, e depois uma prostituta vão iniciá-lo no mundo dos homens e retirá-lo da sua condição animal, para que finalmente se encontre com Gilgamesh. A luta dos dois termina num pacto de amizade e aventura.

Este duplo que é dado a Gilgamesh descenderá aos infernos quando morrer, eliminará o guardador da floresta de cedros (árvore que fica de um dos lados no combate lendário das árvores na mitologia celta, o *Cad Godeau*) e simboliza o lado animal, o veículo físico do homem, que está destinado a perecer. Gilgamesh terá de perceber que a imortalidade física não é alcançável, apenas a glória do nome e dos feitos e talvez a eternidade de outro eu, muito mais subtil, caído de uma melhor estrela.

O sonho do machado que Gilgamesh acaricia e deposita aos pés da mãe teria facilmente uma leitura psicanalítica rudimentar, se procurado o simbolismo sexual e edipiano clássico; mas o machado é prenúncio de um companheiro vigoroso e poderá ser lido como arma que o designa por sinédoque. A arma pode também ser alquímica, neste encontro que Gilgamesh é levado a fazer com o seu duplo animal, ou seja, com a sua própria condição animal, precívél. Os sonhos na floresta figuram obstáculos e protecção, perigos e vitórias. Mas Enkidu só sonha com a sua própria queda, morte e entrada no inferno.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, pp. 197 e 199.

⁵⁵⁹ Catherine Clément, *Éloge de la nuit*, Paris: Albin Michel, pp. 136-137.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, pp. 69 e 228.

A segunda grande viagem desta epopeia é iniciática e também ela está cheia de obstáculos (os homens-escorpião, as montanhas, as trevas prolongadas, cerca de 120 km) e seres que preparam o encontro mais importante: uma taberneira e um barqueiro (que o leva na travessia do mar das águas mortais), a quem explica a angústia da morte: o seu amigo “voltou a ser de argila!”⁵⁶¹. Também, após o Dilúvio, “todos os homens foram transformados de novo em argila”, numa referência à matéria-prima inanimada na qual é insuflada a criação.

Instado pela mulher, que tem pena de Gilgamesh, Utanapistî transmite-lhe o segredo acerca de uma planta que confere a eterna juventude. Gilgamesh consegue ir buscá-la debaixo do mar mas volta a perdê-la quando pára no caminho de regresso para se banhar. Uma serpente rouba-lhe a planta e, de imediato, deixa para trás a sua velha pele⁵⁶².

*

*Rappelez-vous qu'il n'y a pas de mort: il n'y a que des sens retournables*⁵⁶³

Utanapistî conta o dilúvio⁵⁶⁴ e a forma como ele e a família foram salvos excepcionalmente e confinados a viver longe de todos, para fazer ver que essas condições excepcionais dificilmente se voltarão a reunir e que ele, Gilgamesh, não tem a menor hipótese de alcançar a imortalidade pela mesma via⁵⁶⁵. Gilgamesh está condenado a aceitar a sua finitude. Mas de que finitude se pretende falar na epopeia? Da morte física ou da imperdurabilidade do espírito?

A economia desta história passa pela pesagem da continuidade entre a vida e a morte: a quase-erradicação da espécie por desagrado dos deuses em relação à Humanidade que criaram é uma interrupção da vida à escala universal de enorme violência e radicalidade. Na narrativa de Gilgamesh, percebemos que alguns desses deuses se zangaram com aquele que provocou o dilúvio e as cheias por acharem que não teria sido necessária uma solução tão devastadora⁵⁶⁶.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 178, entre outras.

⁵⁶² A serpente tem um valor simbólico prolixo, como já tivemos oportunidade de evocar.

⁵⁶³ Frase surgida a André Breton, num sonho analisado por Sarane Alexandrian, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 70.

⁵⁶⁴ Há uma outra narrativa mesopotâmica do Dilúvio, a de Bérose, contada em *Lorsque les Dieux faisaient l'homme*, p. 576 e seguintes. No espaço exterior às narrativas bíblicas, e para além de Gilgamesh, é interessante a consulta de *Pop Wuh, O Livro dos Acontecimentos*, uma sequência de histórias míticas que contempla, entre outras, uma narrativa do Dilúvio e uma descida aos infernos, tal como em Gilgamesh. Foi realizada por um escritor anónimo de 1550 na antiga Guatemala, no seio da cultura quiché.

⁵⁶⁵ Jean Bottéro, *Lorsque les Dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne* [1989], Paris: Gallimard, 1993, p. 575.

⁵⁶⁶ *L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, pp. 191 e 195-196.

O dilúvio contado por Utanapistí é ritmado pela sucessão de sete dias. Sete é um número de valor “qualitativo” que surge em vários momentos: a barca (lugar protector, uterino, fechado que preserva uma família e as espécies animais de modo a assegurar um recomeço, lugar que resiste à força das águas e que vive nas trevas antes de voltar a brilhar o Sol) fica pronta ao sétimo dia; as chuvas duram seis dias e é ao sétimo que cessam; é ao sétimo dia de acostagem junto do monte Nisir que envia uma pomba para fora do barco. Numa oferenda aos deuses nessa montanha, coloca sete vasos rituais. Na prova que propõe a Gilgamesh, ele deverá ficar seis dias e sete noites sem dormir, mas ele dormirá outros tantos. Finalmente, são sete os sábios que lançaram as fundações de Uruk. A ida à floresta para matar Humbaba é povoada pelo número sete, principalmente quando são referidas as sete fulgurâncias de Humbaba, também referidas como os sete casacos encantados, ou os sete terrores que o tornam invencível e perigoso, supostamente o defendem e lhe dão força. Os raios luminosos destas “fulgurâncias na floresta”, mesmo se apagados na fonte, podem agir por si mesmos⁵⁶⁷. Poderíamos, provavelmente, relacionar a qualidade deste número com os sete metais atribuídos pelos alquimistas a cada um dos sete principais planetas do sistema solar e que existem no nosso ADN, numa relação demonstrada por Étienne Guillé⁵⁶⁸. A obra é realizada nas suas sete facetas, a criação também: os seus seis dias e o sétimo de descanso são etapas, ou elementos, e não calendário.

Esta é, portanto, uma história de todos os homens e de todos os tempos: surge da derradeira e realmente importante pergunta que eles se colocam: para que vivem e por que morrem. A natureza, os sonhos, as forças escondidas e a sua manifestação fazem parte de um contínuo que torna significantes os sonhos nocturnos e as acções diurnas, indistintamente. Diferencia-os a dicotomia passividade (no sonho)/actividade (diurna), mas funde-os uma mesma cartografia da procura, que a diferença de níveis de realidade não põe em causa, antes pelo contrário, tende a cimentar. A principal demanda de Gilgamesh e principal questão desta epopeia é a imortalidade. O sonho introduz-nos nela, mas é apenas um primeiro patamar da conquista de outra forma de continuidade mais definitiva, abrangente e ambiciosa.

Num tratado extenso sobre os arcanos do Tarot, de um autor desconhecido, lemos, no capítulo sobre a carta designada por “A Morte”, que o esquecimento, o sono e a morte são três manifestações de intensidade diferente da mesma coisa: do “princípio de subtracção”, ou seja, “daquilo que faz desaparecer”, respectivamente, os fenómenos intelectuais, psíquicos e físicos. A hierarquização da perda implicada em cada uma das três formas de esquecimento é definida do seguinte modo: “l’oubli naturel réduit l’homme à l’animalité; le sommeil naturel le réduit à la végétalité; la mort naturelle le réduit à la minéralité”⁵⁶⁹. O

⁵⁶⁷ *Ibidem*, pp. 29, 108, 237, 184, 197, 205 e nota 2 da p. 251.

⁵⁶⁸ Étienne Guillé, *L’Alchimie de la vie, biologie et tradition*, Monaco: Éditions du Rocher, 1983. Esta investigação é referida por nós de forma mais desenvolvida no final do capítulo 5 da Parte I.

⁵⁶⁹ *Les 22 Arcanes du Tarot*, par un auteur qui a voulu garder l’anonymat, chapitre XIII, “La Mort”, Paris: Éditions Aubier, 1985, p. 412.

esquecimento tem com a memória a mesma relação que o sono com a consciência, e o sono tem com a consciência a mesma relação que a morte com a vida. Simetricamente, a recordação tem com o esquecimento a mesma relação que o despertar com o sono, e o despertar tem com o sono a mesma relação que o nascimento com a morte.

Ao estabelecer a distinção entre quatro tipos de memória – automática, lógica, moral e vertical ou reveladora –, nota que, no caso das duas últimas, nada desaparece porque nada se esquece ou, nesse caso, o esquecimento é um acto moral voluntário. Esta circunstância permite ao autor discorrer sobre a responsabilidade individual face ao conhecimento: “‘que sais-je, moi’ et non pas ‘que sait-on?’”⁵⁷⁰.

*

La grâce intérieure qui distingue l'agonisant du moribond consiste dans l'émergence de l'Essentiel dans la trame même du temps de l'agonie (...)

Qu'est-ce que mourir pour l'existant? C'est dissocier dans le nom propre l'immortel du mortel en se retirant de l'œuvre pour lui achevée. (...)

*Du fond de la vie, une puissance surgit, qui dit que l'être est être contre la mort. (...).*⁵⁷¹

“Depois de ter abolido a barreira entre a Vida e a Morte, entre o aqui em baixo e o Além, o egípcio procedia, com admirável espírito de sequência, à abolição doutras barreiras: entre o mundo divino e os mundos animal e vegetal, entre o homem e os deuses, entre o passado e o futuro, entre diferentes modalidades de existência”⁵⁷². Na antiga civilização egípcia, a morte e o que se passava depois dela eram a continuidade natural da vida. A descrição da passagem e do percurso realizado pela alma do defunto desse outro lado aparecem estabelecidas com minúcia em paredes e papiros funerários, porque importava, por um lado, que os vivos soubessem o que se seguiria e que a qualidade da sua vida determinaria essa sequência; por outro, era preciso assegurar ao defunto uma viagem conforme, defendida de perigos e sustentada pela clarividência.

O *corpus* extenso de textos consagrados ao “além” permite-nos ter uma percepção global do âmbito desse pensamento.

Os Textos das Pirâmides contêm fórmulas que dão ao Faraó o conhecimento dos caminhos e lugares do Além, dos perigos que pode encontrar e de vários textos rituais. *Os Textos dos Sarcófagos* tornam as fórmulas utilizáveis por todos os defuntos que aparecem, à imagem de Osíris ou Hórus. *O Livro dos Mortos*, a que voltaremos mais adiante, reúne indicações

⁵⁷⁰ *Ibidem*, pp. 410, 421 e 413.

⁵⁷¹ Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*, Paris: Seuil, 2007, pp. 43, 96 e 44.

⁵⁷² *Livre des morts des Anciens Égyptiens*, édition établie par Grégoire Kolpaktchy, Croissy-Beaubourg: Devry-Livres, 1991, p. 17.

práticas e mágicas para a viagem e estadia do outro lado. *O Livro das Respirações* serve para fazer persistir o nome e para impedir “a segunda morte”. *Os Livros do Mundo Subterrâneo*, que surgem no Novo Império, são também verdadeiras descrições do Além: os livros do que está na *Duat* (o mundo subterrâneo) tratam da viagem do Sol durante a noite e dos mortos nas trevas antes de chegarem à luz. Os mais antigos são estruturados pelas doze horas da noite e colocam no centro de cada hora a barca do Sol nocturno. A *Amduat* descreve a repartição das horas pelos quatro pontos cardeais. A barca solar é sempre o tema central de cada uma das doze horas nocturnas do Sol. *O Tratado das Doze Cavernas* descreve doze cavernas no mundo subterrâneo. *O Livro das Portas*, a corrida diurna e nocturna do Sol. Em vez do morto, é a barca solar que aparece diante das portas. *O Livro Enigmático do Mundo Subterrâneo* mistura excertos de vários dos livros referidos. *O Livro das Cavernas* (com muitas litanias) fala da viagem nocturna do deus Sol ao mundo subterrâneo e do encontro de Ré e de Osíris, duas faces da mesma entidade. Há nele uma referência ao “lugar da nulificação”: Ré condena os inimigos ao “não-ser”. *O Livro da Terra* centra-se na barca da Terra.

Outro grupo é constituído pelos *Livros da Noite*, centrados na deusa do Céu, Nut, em cujo corpo é situada a viagem do Sol. *O Livro de Nut* mostra-a levantada por Geb (A Terra). Nele se definem as “regiões longínquas do céu”: mergulhadas nas trevas e nas águas primordiais, são inacessíveis ao Sol e não têm pontos cardeais. *O Livro do Dia* fazia uma unidade com *O Livro da Noite* que, por sua vez, se divide em doze secções, cada uma delimitada por uma porta que precede a hora a que se refere. Temos, por isso, a totalidade do percurso do sol nos seus três domínios cósmicos: no mundo subterrâneo, a *Duat*, no Oceano primordial, Nun, e no céu, Nut.

Para além destes, há ainda o livro com *Litanias do Sol* (dedicado às suas várias fases e representações), *O Livro da Vaca do Céu* (no qual existe um paralelo com a narrativa do Dilúvio e uma referência à queda da Humanidade que leva a uma reorganização completa do mundo que antes vivera na idade de ouro) e o *Livro de Percorrer a Eternidade*. Pela diversidade e proliferação destes livros, percebemos a importância de que a viagem da morte se revestia⁵⁷³.

Na introdução da edição estabelecida por Grégoire Kolpaktchy ao *Livro dos Mortos*, ele explica-nos que o egípcio, mais do que qualquer outro povo da Antiguidade, manifestou uma paixão absoluta pelo mistério da morte. Possuía uma tradição esotérica imemorial e centros iniciáticos numerosos. O acesso ao além passava por fórmulas mágicas que inscrevia nas paredes dos sarcófagos ou nos rolos de papiros. Osíris, o deus morto que se metamorfoseia, é o centro simbólico desta relação; encarna o desmoronamento cósmico inicial. Toda a vida terrestre é irreal, como ele, um vestíbulo para a existência póstuma, uma

⁵⁷³ A partir de Erik Hornung, *Les Textes de l'au-delà dans l'Égypte Ancienne*, Monaco: Éditions du Rocher, 2007. Título original: *Altägyptische Jenseitsbücher. Ein einführender Überblick*, 1977. Tradução de Nathalie Baum.

sala de espera da vida autêntica, que será depois. Esta vida é de curta duração, instável, aleatória, mas o egípcio procurava a vida durável, a eternidade; a vida na terra sob o espectro da morte levava-o a idealizar o triunfo da vida sobre a morte no Além. Uma distinção entre a vida e a morte, como a concebemos, era estranha à sua mentalidade.

O ritmo das sucessões na natureza opunha-se ao carácter fixo da morte e da múmia e, portanto, à sua eternidade, à qual preferia apegar-se. A morte surgia, então, como um novo aspecto da vida. O Ser-Eternidade era colocado numa região que fica para lá da morte. A vida era vista como uma tese; a morte, como uma antítese; e o ser absoluto, como a eternidade, a síntese. Depois de ultrapassado o limiar, a alma percorria etapas de uma evolução suprafísica. A magia teúrgica e operatória colocava ao seu alcance intervir nessa evolução, de modo a que fosse conforme à missão espiritual do defunto. A mumificação fazia parte dessa intervenção.

O defunto tem diante dele três mundos: O Mundo Inferior, o Céu e a Terra com os quais mantém uma ligação mágica. Passado o portal da morte, é ofuscado pela luz. Mas, logo depois, é guiado através das trevas até chegar diante de Osíris, com quem vai identificar-se e de quem vem a salvação. Pronuncia fórmulas sagradas e, a seguir, vai estar num tribunal: a pesagem da alma presidida por Osíris e na presença de Maat, Thot e Anúbis. Uma vez santificado, torna-se livre e um deus, identificado com vários outros, consciente da sua natureza cósmica: possuindo um corpo, uma alma, um espírito e um duplo que evolui ao longo de milhares de anos. A sua actividade é transbordante a abrir caminhos, vencer obstáculos, visitar santuários e participar em mistérios.

Os Egípcios consideravam que, nascendo na Terra, o homem morria para o mundo do Além; as suas potencialidades sobre-humanas sofriam um eclipse. A morte terrestre, no entanto, era apenas um novo ‘nascimento’, um renascimento no espírito, um rejuvenescimento do *eu* profundo. Esse recém-nascido chega a uma região de absoluta Possibilidade; o que aí se manifesta surge sob uma máscara simbólica; prepara a consciência do potencial humano, sofre metamorfoses rápidas e variadas, vive em liberdade total. Olhando para a eternidade, menospreza os detalhes.

Nestes textos abundam alusões à magia, a encantações, a operações teúrgicas, ao poder de saber os nomes escondidos. “L’énigmatique attirait l’Egyptien comme la beauté fascinait le Grec.”⁵⁷⁴ O Egípcio tinha antenas para o irracional da existência. A sua desmesura esmagava a medida grega. A vida intelectual grega era-lhe estranha, e a literatura também. Importava-lhes o “Verbo Poderoso” e o Silêncio. O Egípcio concebe o infinito espaciotemporal e o Imutável como abismos de irracionalidade, com desdém pelo intelecto lógico e estéril. É na pedra, de preferência, que fixa os enigmas cósmicos. O Mundo é um imenso livro ou manuscrito cósmico saído da mão dos deuses (como para Borges). “Les hiéroglyphes égyptiens, ces copies exactes des autres HIÉROGLYPHES, tracés ceux-là par la

⁵⁷⁴ *Livre des Morts des anciens égyptiens*, p. 36.

main des dieux sur l'immense Papyrus du Ciel et de la Terre...”⁵⁷⁵ Realidades como a tríade Corpo, Alma, Espírito, e de outro ser invisível que há em nós, as nove camadas de alma e as respectivas especificidades, ou as funções centrais de Ísis e Osíris, ou de Seth e Hórus no seu combate, eram basilares.

Neste texto de introdução, Kolpaktchy faz uma crítica da psicanálise, considerando-a uma desnaturação do osirianismo: leva à catarse sem saber em nome de que procede e para onde orienta as forças que manipula. Apelida os seus praticantes de aprendizes de feiticeiro e afirma que Freud terá dado à psicanálise uma orientação materialista, atea e amoral que trabalha apenas com as forças “diabólicas”, ignorando as “angélicas”, e vendo em todas as formas de misticismo uma espécie de neurose.

Numa nota de rodapé, Kolpaktchy refere Jung como tendo tido maior largueza de espírito, mas considera que, apesar da sua abordagem da alquimia, Jung deixa planar tudo num equívoco e numa neutralidade inconsequente quanto à “realidade” dos fenómenos alquímicos. Lembra-nos o papel do Renascimento no recuo de uma relação com o Outro lado do mundo e na instauração de uma visão materialista; e também como o existencialismo ateu de Heidegger e de Sartre estão nos antípodas da concepção egípcia: a existência é vista como absurda, por pontos de vista niilistas, do ser para a morte⁵⁷⁶.

*

*(...) o verdadeiro alvo da filosofia, para aqueles que porventura o atingem (...) a isto se resume: um treino de morrer e de estar morto.*⁵⁷⁷

Se há mito ligado à perfeita continuidade do ser entre morte e vida é, por excelência, o mito de Ísis e Osíris. Osíris começa por ser um deus agrário que simboliza o poder inesgotável da vegetação, passa a ser depois um Sol na sua fase nocturna, para representar, finalmente, a continuidade dos nascimentos e renascimentos. Tendo a possibilidade de descer ao mundo dos mortos e de assegurar a regeneração e a ressurreição, ele encarna a vitalidade universal.

Morto e decepado por Seth que o lança ao Nilo dentro de uma caixa, é objecto de uma procura incessante por parte de Ísis, que o reconstitui quase integralmente: apenas o falo é devorado por um peixe. Osíris é aquele que triunfa periodicamente sobre a morte, assegurando o recomeço

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, pp. 69-71.

⁵⁷⁷ Platão, *Fédon*, 64a-b; outra passagem no *Fédon*: “se os contrários se não compensassem mutuamente por uma constante alternância de gerações, como que numa sucessão circular, se, ao invés, a geração se processasse linearmente e num único sentido, de um extremo para o seu oposto, sem dar a volta na direcção do primeiro e vice-versa, bem vêis: todas as coisas acabariam por adquirir a mesma postura, por se sujeitarem a um mesmo estado, e seria o fim da geração” (Platão, *Fédon*, 72 a-b).

com a semente que, simbolicamente, deixa no seio da natureza, e com a nova forma, mais espiritualizada e elevada que também assegura, a si mesmo, em cada novo estágio.

Como explica o mestre a Her-Bak⁵⁷⁸, para conhecer Osíris é necessário relacioná-lo com Seth, Ísis e Nephthys, princípios do Devir e das revoluções da natureza. Osíris nasce de Geb (terra) e de Nut (céu), mas o seu trono e o seu reino são na Terra, mesmo quando regula os astros que se relacionam com a terra e com os seus ritmos ou quando atribui a Rá (Sol) o seu corpo terrestre. Ísis alterna com Osíris as funções ligadas à terra e à água e opõe a Seth (ligado à dissolução) a Luz da vida. Ísis é um princípio materno que traz o Espírito à matéria, mas também o ajuda a renascer dela.

Osíris é um Sol negro que testemunha o que pode sobreviver no tribunal em que são pesadas as almas e no qual se sentam quarenta e dois juízes auxiliares. O seu drama é o do duplo de cada ser humano (o Ka, para os egípcios) nas vicissitudes da encarnação e do desenvolvimento da consciência na terra. A sua função é retirar da destruição do corpo mortal as possibilidades de regeneração e renascimento.

O mito ter-se-á fixado em três fases: a primeira corresponde ao reino terrestre do par Ísis-Osíris, facilitadores da consciência humana das leis naturais. Osíris surge como antepassado dos reis humanos e modelo do Faraó. O segundo é a história do seu sacrifício, com destruição da sua forma terrestre e a entrega a Ísis da semente espiritual que dá origem a Hórus, cuja essência Ísis só pode extrair do falo passivo de Osíris depois de reconstituir o seu corpo indestrutível, ou seja, aquilo que no seu corpo é indestrutível. A divindade de Hórus só é revelada quando este revela a face do seu pai e também combate Seth.

A terceira fase simboliza ainda a reanimação da terra e do germe que permanece enterrado e ao nível da vida sobrenatural, a reunião da alma com o corpo indestrutível, porque purificado⁵⁷⁹.

*

*Ce qui donne un sens à la vie donne un sens à la mort.*⁵⁸⁰

Borges fala-nos de imortalidade e de eternidade. Não coincidem propriamente. Um texto como *História da Eternidade* projecta-nos na intemporalidade cósmica e cíclica de um tempo que os seres (essências) atravessam alternando morte (sono) e vida (vigília), dando conta de como o pensaram variadíssimos autores. Em *O Imortal*, estamos perante a estranha perdurabilidade física de uma comunidade de homens cujos corpos nunca morrem, mas que, por isso mesmo, já morreram por dentro. A sua condição surge a tal ponto ímpia que a

⁵⁷⁸ Isha Schwallwer de Lubicz, *Her-Bak, Disciple*, [1955], Paris: Flammarion, 1981.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, pp. 203-205.

⁵⁸⁰ Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, [1939], Paris: Gallimard, 1980.

passagem pela cidade “es tan horribe que su mera existencia y perduración (...) contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros”. Os Trogloditas (devoradores de serpentes e seres sem uso da palavra) eram como os Imortais: “erigiron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi non percebían el mundo físico”⁵⁸¹.

O sujeito encontra Homero que já escreveu a *Odisseia* há 1100 anos e de muito pouco se lembra. “De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer. (...) Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto”.

A imortalidade física implica, por isso, a perda da memória e da humanidade. Só na alternância vida/morte elas são asseguradas. “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte: lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal”⁵⁸².

Veremos, ao tratar a “Memória Infecunda”, que é a alternância que assegura a memória, apesar de também poder ameaçá-la. Trata-se de uma condição necessária, embora não suficiente. A consciência frágil dessa alternância lê-se em inúmeros sinais de descontinuidade e esquecimento na criação artística do nosso tempo. De entre os autores eleitos pela nossa análise, Valéry é talvez aquele em que essa memória e a consciência da sua perda no Homem parecem mais intactas. “Si tu veux vivre,/ tu veux aussi mourir. Ou bien/ tu ne conçois pas ce qu’est la vie” – diz-nos Valéry⁵⁸³.

⁵⁸¹ Borges, *El Inmortal*, em *Obras Completas*, Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2005, vol. I, pp. 538 e 540.

⁵⁸² *Ibidem*, vol. I, pp. 543 e 540.

⁵⁸³ Paul Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, em *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988, vol. II, p. 907.

2.

A RESTRIÇÃO PSICANALÍTICA DA NOÇÃO DE INCONSCIENTE

*Pendant les phases d'éveil, l'individu est animé par les énergies vibratoires revues pendant les phases antérieures de sommeil.*⁵⁸⁴

*LA NUIT, je rêve parfois d'artistes qui de jour ne me font pas rêver*⁵⁸⁵, escreve o crítico de arte e comissário de exposições Jean-Max Colard, autor de *L'Exposition de mes rêves*⁵⁸⁶: sonhos anotados ao acordar, a meio da noite ou poucos dias depois. O livro é proposto como versão nocturna da sua actividade e como colecção privada de exposições mentais, interiores... A curiosidade deste livro reside no facto de nos permitir falar de uma espécie de grau zero da actividade onírica. Ou quase-zero – os sonhos acontecem e denotam algum grau de afastamento da realidade, aquele que o sono necessariamente introduz, mas são estranhamente próximos dos “restos diurnos”. É o próprio sonhador quem admite, em posfácio, que lhe interessam sobretudo os sonhos profanos, que prolongam o dia: “à l'évidence, c'est à la première classe de rêves que je m'intéresse. Non pas à l'autre espèce, métaphysique, des créations nocturnes de l'esprit, mais à ces sécrétions plus terrestres où l'ordinaire l'emporte encore sur le bizarre, simples caisses de résonance de mon activité diurne”⁵⁸⁷.

Os seus sonhos repetem os espaços onde se move durante o dia: “topologie de soi: bibliothèques, musées, temples, nécropoles, chambres, vestibules, ruines ou bunkers, ces lieux fantômes dans lesquels tant de récits prennent naissance sont comme les subdivisions d'une architecture mentale”⁵⁸⁸. É no posfácio que afirma: “je prends conscience de la faible imagination de mes rêves. Parti dans l'idée d'explorer la face nocturne d'une conscience critique, je suis bien obligé de reconnaître la pauvreté de mes visions nocturnes, leur peu d'onirisme, leur manque de cruauté, d'angoisse...”. E cita Michel Leiris: “je suis obligé de constater que jusqu'à présent ce journal est très pauvre et ne m'apprend rien sur moi. Tout au plus, il me permet d'avoir l'illusion que je fais mieux que rien – ce qui reste à discuter. (...) Comme si la nuit, je réévaluais des œuvres zappées trop vite dans les semaines précédentes”⁵⁸⁹.

⁵⁸⁴ Étienne Guillé, “De la réception des énergies vibratoires à la pensée créatrice”, *Le 3^e Millénaire*, Nov.-Déc., 1982.

⁵⁸⁵ Jean-Max Colard, *L'Exposition de mes rêves*, Genève: MAMCO, 2013, pp. 36, 46 e 103.

⁵⁸⁶ Cf. nota 2.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pp. 103-104.

A sua relação com o sonho é, no entanto, fascinada e empenhada: só assim se explicam os setenta e sete sonhos reunidos e o esforço permanente de os tornar presentes. Num dos casos, preocupa-se com a memória dos sonhos dentro do sonho. Num outro, sonha que um artista esvazia totalmente um museu e abre uma parede para uma paisagem verdejante em que corre um rio onde ambos vão tomar banho⁵⁹⁰. A negação do espaço expositivo a favor de um espaço natural (não cultural) é significativa, Mas, de uma forma geral, até mesmo estas breves elaborações simbólicas estão ausentes; o autor procura encontrar na noite um prolongamento linear dos seus interesses e das suas experiências diurnas, e tenta mesmo ser activo nesse processo. A certa altura, diz-nos: “ce rêve d’exposition ou plutôt cette exposition rêvée, je m’efforce de la construire par le rêve, dans des siestes, ou en cherchant au réveil à diriger mes pensées brumeuses vers cette scène d’un théâtre, à l’italienne, où se déroule mon exposition scénographique”. E noutro momento: “la nuit porte conseil (...). Quand la déprime me gagne dans mon incapacité à choisir, à trier, à me décider, la nuit impose le silence d’un paysage raréfié”⁵⁹¹.

Colard vê o sonho como colocação em dúvida das posições diurnas, dos gostos, das lacunas. O sonho como uma zona de não-saber, como um aparelho de vigilância. Pode até reconhecer no sonho um padrão de referência para a sua relação com as exposições: “les expositions que je préfère sont celles qui me portent en l’état proche du rêve, me placent dans une situation mentale flottante, confuse (...) Et ces expositions qui me sont comme des rêves, j’aime à y revenir, et les revisiter; j’y suis alors comme un fantôme, comme un revenant, qui vient hanter les lieux déjà vus d’un rêve antérieur”⁵⁹². Mas sabe também que os sonhos integram estratégias de dissimulação, algo que fica calado. Sabe que o trabalho de interpretação não está feito. Sabe provavelmente que esse trabalho apontaria um vazio inquietante no seu mundo interior, onde não emergem nem conflitos, nem enigmas, nem arquétipos. Apenas uma forte elaboração secundária que os mantém bem escondidos ou simplesmente preenche o espaço vazio.

*

*Parfois il est dit qu’un rêve révélera ce qu’est la substance recherchée.*⁵⁹³

Aquilo a que chamámos o grau quase-zero do trabalho onírico é o primeiro patamar numa progressão em que pretendemos deixar claro que um âmbito alargado do inconsciente passa

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁹¹ *Ibidem*, pp. 55 e 63.

⁵⁹² *Ibidem*, pp. 107-108 e 102.

⁵⁹³ C.G. Jung, *Psychologie et alchimie*, [1970], tradução de Dr Roland Cahen, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 2004, p. 405.

necessariamente pelo mito, pelo sonho, pelo desenho da escrita e pela relação com a morte, para lá do âmbito psicanalítico. Passa por muito daquilo que os autores escolhidos deixam entrever nos seus textos e nas suas obras visuais. Passa pela arte.

Em *Le Dormeur éveillé*, Pontalis⁵⁹⁴ fala do sonho e do sono em pintura, do devaneio acordado, das passagens entre a noite e o dia, do esquecimento, da insuficiência da linguagem e, na verdade, do sonho. Neste texto, o técnico esquece a sua formação técnica, o psicólogo despe a sua fisionomia de intérprete para dar espaço ao observador sensível, à liberdade de abordagem das obras, visuais ou escritas, à intimidade e à apreensão poética. Trata-se, por isso, de um texto que nos permite estabelecer uma charneira profícua entre os territórios da arte e os da psicanálise, os da ciência e os da experiência subjectiva. A partir de um fresco da Capella Maggiore, *Le Songe de Constantin* por Piero della Francesca, o autor focaliza a sua atenção numa das sentinelas que guardam o sono do imperador para que receba a mensagem do anjo: um sonhador acordado. “La scène représentée se situe à la frontière de la nuit et de l’aube, du sommeil et de l’éveil, du songe et de la rêverie” e faz de nós sentinelas do Além, dormidores acordados⁵⁹⁵.

Para Pontalis, coloca-se a pergunta: “mais si le songe était autre chose que le rêve, si comme l’écrit Sylvie Germain ‘ses racines ne s’enroulaient pas seulement dans l’obscur terreau de notre inconscient, mais s’enfonçaient bien en deçà, s’élançaient bien au-delà?’”⁵⁹⁶. Qualquer pintura está mais próxima do devaneio (le songe) do que do sonho (le rêve), e estes são diferentes. Na verdade, a sua relação com a arte está a conduzi-lo, neste livro, à valorização preferencial do devaneio. Ao lembrar a *Ilha dos Mortos* de Böcklin, revela: “je lui suis reconnaissant d’avoir su donner à la mort informe la forme d’un tableau et de nous permettre de croire que ce n’est pas la vie mais la mort qui est un songe”. Nas imagens da pintura, o autor encontra a elaboração de inquietações fundamentais e intui algures um conhecimento que escapa ao entendimento comum. É por isso que fala em criptomnésia, em memórias-cruzamento em que convergem vários caminhos, em memórias duplicadas por esquecimentos aparentes, porque nada se esquece: “rien ne tombe dans l’oubli, tout ce qui est apparu peut réapparaître...”⁵⁹⁷.

O capítulo que dedica aos *Cahiers* de Paul Valéry serve também para saudar os estados crepusculares, transitivos, e a excelência de outras linguagens, que não a verbal. Por um lado, refere-se ao laboratório da escrita íntima de Valéry e à forma como, por vezes, ela passa por uma proximidade com o sono preservada com cuidado, ao acordar: “le lieu où il tente à l’aube, pendant ces quelques heures préservées entre la lumière du jour et cette autre lumière de la nuit, alors que tout est silence autour de lui, de demeurer au plus près de ses

⁵⁹⁴ J.-B. Pontalis, *Le Dormeur éveillé*, Paris: Mercure de France, 2006.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, pp. 23 e 40.

pensées à l'état naissant: ce qui vient, ce qui surgit". Num outro capítulo, escreve sobre a manhã e a tarde, tempos intermediários que permitem "a passagem"⁵⁹⁸.

Em *Cahier IX*, Valéry escreve: "pensée sans langage du tout n'est rien". Daí a sua paixão por outras linguagens, a matemática, o desenho, a pintura, a dança. Para Pontalis, é sobretudo nessas outras linguagens que reside o que procura: "je crois plutôt au-delà de tout langage: à sa lisière. Je fais silence en moi. Quand je regarde un tableau et me laisse regarder par lui, ce sont le visible et l'invisible qui m'attirent. (...) Un tableau, un concerto, un livre même ne sont pas pour moi un texte qu'on déchiffre, mais un autre monde – ou rien"⁵⁹⁹.

A sua referência à recusa das palavras expressa por Michaux em *Émergences-Résurgences* é apenas mais uma afirmação da mesma fuga às leis estritas da expressão verbal. Mas é ainda Valéry que é citado: "qui aime les intrus? Si le langage était le premier d'entre eux?" E, noutro capítulo, Pontalis escreve: "j'ai dû ressentir très tôt l'insuffisance foncière du langage, son infirmité native. Comment échapper à l'empire des signes, comment se faire envelopper par un rythme, une mélodie (...)/ Comment se délivrer de l'ordre du discours, des lois de la grammaire, des exigences de la narration? Comment remédier à la futilité de ce qui nous occupe – car l'insuffisance du langage témoigne de l'insuffisance de la vie? /Ah! Pouvoir écrire, et vivre, et aimer musicalement!"⁶⁰⁰.

A vida obriga a um sentido. Por vezes, a passagem do limiar da noite para o dia faz sentir pesadamente a ausência dele, a dúvida hesitante acerca do que nos faz preencher os dias: "souvent quand je me lève le matin, la tête lourde – lourde de quoi? Des rêves venus dans mon sommeil et que je ne me résoudrais pas à quitter? Des soucis qu'annonce le jour? –, quand me font défaut cet élan, cette appétence, ce goût de la vie... (...) à quoi bon courir et après quoi?"⁶⁰¹. De uma forma sumária e figurada, Pontalis deixa dita a sobreposição da morte ao sono, da vida ao dia, de uma margem a outra: "comment ne pas songer, dès qu'on évoque les deux rives, à l'autre barque, à celle de Charon, qui conduit de la cité où s'activent les vivants à celle où reposent les morts?"⁶⁰²

Para além de abrir portas, o sonho coloca-nos noutros lugares: "le rêve n'est pas seulement un rebus qu'on décrypte, un texte qu'on déchiffre mais un espace en nous qui s'ouvre ou ne s'ouvre pas et qui, s'il parvient à s'ouvrir, donne à notre perception du monde et de nous-mêmes une autre dimension". A nossa capacidade de sonhar vai para lá do objecto sonho. Torna presente "notre arrière-pays" e interpela em nós o sentido da origem: "ce monde était-il intérieur? Était-il celui que nous présente la Nature? Lequel était la projection de l'autre? (...) Si percevoir ne se réduit pas à observer, alors la perception la plus vraie, celle

⁵⁹⁸ *Ibidem*, pp. 54 e 86.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, pp. 58 e 86-87.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 79.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 104.

qui va au plus près du cœur des choses et des êtres, est onirique. Elle est ‘l’ouvert’, pour reprendre le mot de Rilke”⁶⁰³.

A gravidade ou seriedade do que Pontalis se propõe dizer, num livro aparentemente desprezioso e intimista, é reconhecível a cada momento do seu compromisso com a distância de si a si mesmo trazida pelo sonho, pela arte e pela vontade firme de perscrutar um programa potencial: “se séparer de soi: tâche aussi douloureuse qu’inéluctable et même nécessaire pour qui ne consent pas à rester sur place et que porte le désir d’avancer, d’aller au-devant de ce qui, n’étant pas soi, a des chances d’être à venir”⁶⁰⁴.

*

*Na escola primária, inventara um homem com uma doença engraçada. Com ele, a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar um destino. Caía onde? depois resolvia: continuava caindo, caindo e se acostumava, chegava a comer caindo, dormir caindo, viver caindo, viver caindo, até morrer. E continuaria caindo?*⁶⁰⁵

Artistas como Boyd Webb podem constituir referência útil na abordagem da noção de inconsciente que Freud construiu, ou ser facilitadora dela, no sentido em que podem ilustrar parcialmente aquilo a que queremos chamar uma restrição ou circunscrição do objecto de estudo da psicanálise.

A imersão momentânea que, de seguida, propomos, no seu trabalho, deve ajudar-nos a focalizar as facetas do inconsciente que conduziram à edificação da psicanálise freudiana: a profundidade das camadas, a memória infantil, a vida dos corpos, o seu determinismo e a sua entropia, os princípios de prazer e de realidade, a sublimação ficcional, os complexos relacionais e pulsionais, etc.

Interessado no valor escultórico e evocativo de cenários montados, Boyd Webb cedo descobre que a fotografia lhe permite a fixação de um momento preciso e essencial de uma representação. Apesar das instalações, das peças escultóricas e dos filmes, a fotografia torna-se, nos anos 80, o seu principal *medium*, fabricada em estúdio com iluminação cuidada e controlo absoluto na montagem de cada pormenor.

Algumas obras do final dos anos 70 operam já a dualização do espaço que vai fortemente caracterizar muitas das suas imagens. Apesar da subtilidade e da diversidade de “eventos” que preenchem essa dualização, ela é realmente operativa: uma zona inferior e outra superior,

⁶⁰³ *Ibidem*, pp. 81-84.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁶⁰⁵ Clarice Lispector, *A Fuga*, em *Contos*, [1964-1979], Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 333.

lado esquerdo e direito, uma abertura parcial, uma queda, uma perfuração, um esconderijo, uma irrupção, uma tentativa de contacto, uma rendição, uma submersão ou uma flutuação inscrevem pessoas e objectos ou lugares, respectivamente, do lado da acção (ou da passividade) e da estranheza ambiente.

O díptico *Suckling* (1989, **BW1**) situa-nos numa das suas mais duais e mais redundantes bipartições compositivas: duas fotografias que apenas diferem na cor da metade superior e na orientação (em espelho), a separação entre uma metade inferior de águas profundas e a metade superior de um hipotético céu, e uma bolsa transparente (medusa, alforreca, molusco gigante) contendo no seu interior um par de gémeos bebés. O organismo transparente que os envolve tem raízes ou tentáculos espalhados abaixo da linha de flutuação, marcada por uma superfície mais elástica e sólida, ondulante e nervurada. Neste tipo de imagem, vemos sempre o plano de um corte, surreal em si mesmo, como se a água, as nuvens, o cimo e o baixo, as camadas geológicas fossem fatiáveis. Os gémeos acedem à luz do dia apesar da redoma em que se encontram, situados numa experiência dúbia da dualidade interior/exterior e não figuram de todo um estado embrionário: o olhar desperto, a coluna direita denunciam alguns meses de vida. Estão à deriva num meio deserto e sem outros sinais de vida. Nasceram sem nascer completamente, são humanos mas estão fechados num útero animal, semelhantes mas em atitudes diferentes, acompanhados mas sós.

A água esconde mundos (in)sondáveis a partir dos quais emergem inícios de revelação, de presença e de povoamento: a cabeça de uma girafa sobre a qual assenta um globo terrestre de plástico transparente, cisnes vermelhos, uma lâmpada, um piano, um harmónio, um blusão, um bocal de telefone. Em *Abyssogramme* (1983, **BW2**), a metáfora da comunicação é figurada com alguma literalidade: um fio telefónico (vindo ao encontro de outro) atravessa cinco camadas, cinco variações de cor e de textura que sobrepõem céu, superfície de mar, águas de outras correntes, terreno algures interposto, e trevas profundíssimas nas quais jazem, desarrumados, vários livros. O telefone propriamente dito fica na quarta camada mais profunda, definida por uma espécie de cor lodosa mas uniforme, de aparência pouco natural. Mas a subida nas camadas do inconsciente que o dispositivo indicia inicia-se nesse ponto, na explícita vontade assim figurada de chegar à superfície e de falar com outrem. Nessa troca, fica assegurada a dualidade consciente/inconsciente, a emersão e a imersão, a superfície e a ligação à profundidade. O livro toma o lugar do livro interior que a preenche, que informa a vida e a impulsiona do mais recôndito dos seus esconderijos secretos.

Assumidamente, em muitos trabalhos, a superfície que divide o cimo e o baixo ou o interior e o exterior, ou um e outro lado é um tecido, um papel amarrotado, uma folha de material plástico ou sintético com os quais não procura nenhum mimetismo da natureza mas, pelo contrário, uma explícita construção cénica, claramente devedora de um princípio surrealista de associação e sugestão.

Os gémeos de *Suckling* são precursores das personagens nuas, adultas que ocorrem em algumas composições: assépticas, tranquilas ou divertidas, infantilizadas pela componente lúdica das acções. O mundo é estranho, mas não há nelas estranheza; é desocupado, mas elas não sentem solidão; tem espessura e luz variáveis, mas os obstáculos são desafios estéticos ou oportunidades de surpresa. Pontualmente, um magma generalizado enterra-os em contorção, esculpindo o seu desaparecimento iminente (por exemplo, *Samurai*, ou *Bedding*, 1985, **BW 3 e 4**). Todavia, o espaço passa de uterino a cósmico com a mesma facilidade com que projecteis ou pequenas naves lançam objectos no vazio, abrem buracos de onde saem seres e coisas que os fendem sem direcção ou gravidade previstas.

Em *Tosser*, 1985 (**BW5**), a exterioridade da personagem em relação ao planeta que devia habitar é enfatizada pelo lançamento displicente, a que se entrega a personagem (um deus desconhecido e muito profano), de pequenos globos terrestres, contra uma esfera cuja escala indicia mais um minúsculo planeta do que a Terra. Na profundidade estelar, não há objectivos ou hostilidade porque tudo flutua e tudo pode ser, como o seu contrário. O princípio é recorrente em várias situações das suas imagens: não há um determinismo legível, há uma deriva e uma evidência das forças do acaso, uma materialidade e uma morfogénese imprevisíveis, excrescentes, sem programa, inquietantes. “If gods exist, they must have the power to create accident, for instance, despite predestination”, escreve Stuart Morgan⁶⁰⁶.

Os seres humanos, estritamente considerados, não partilham essa alteridade, são corpos previsíveis que actuam e representam papéis, sem adereços ou mesmo nus, mas o que fazem e o que se passa à volta denuncia a reificação radical do seu imaginário, a mecanização do absurdo e uma ancoragem inconsciente em memórias sem leitura partilhável.

Composições como *Postscript*, *Nemesis*, *Auto Strafe*, *Harvest* ou *Lung* (1983) (**BW 6 a 10**) afundam, parcial ou totalmente, os protagonistas nas camadas geológicas mais escondidas e “inferiores” do espaço que habitam e no qual eles projectam um espaço interior. Mas as suas acções desagregam o que podia ser a gravidade dessa descida ou dessa permanência nas “águas mais profundas”; são dedicadas a jogos, manipulações, contacto pontual, ultrapassagem momentânea de barreiras, acolhimento de objectos, acrobacias, diversões.

O mundo é uma imensa Disneylândia despovoada (como muitas pinturas de G.H. Cortesão), onde cada um fica à mercê do capricho momentâneo de locais animizados e de impulsos pessoais sempre legítimos por uma sugestão formal visualmente convincente. Esse mundo vem ao encontro da criança que há em cada personagem adulta, no sentido mais real do termo, da criança que houve em cada uma e naturalmente se agita no seu inconsciente, mas também da criança que permanece nela, que se entretém, que dispõe das coisas sem restrições, que é derrubada e não se perturba, que não hierarquiza, que se aventura. *Nourish* (1984, **BW 11**) figura esse movimento do mundo com a colocação de um volume enorme,

⁶⁰⁶ Stuart Morgan, “Global Strategy”, em *Boyd Webb*, Londres: White Chapel, 1987.

pesado, esmagador sobre um corpo quase deitado e em esforço para chegar ao pequeno seio que a superfície escura lhe oferece na zona inferior. A situação fusional da criança amamentada é transposta para uma situação de imposição sufocante e ameaçadora não apercebida pelo ser indefeso mas requisitante.

Salvage (1984, **BW12**), imagem retirada do filme *Scenes and Songs*, é representado por crianças reais, actores infantis. Nos bordos permeáveis de um barco imaginário, uma criança puxa outra pelo pé, resgatando-a do mar, e uma terceira senta-se, indiferente, no que pode ser a estrutura de um mastro. O fundo ambiente, de uma eventual tempestade, é assumidamente pictórico, papel manchado por claros-escuros riscados e abstractos... A salvação vem dos pares, como nos casos adultos, não há protectores ou superiores, há a força nivelada de todos e a hipótese fortuita de eficácia que a todos é outorgada por igual.

O animal tem um papel específico na figuração dessa imponderabilidade. O elefante surge desde 1982 desenhado em paredes e conjugado com a tridimensionalidade de um corpo caído sob as suas patas. Uma enorme pata de elefante (numa simulação tridimensional) esmaga a cabeça de um homem flectido sobre um banco (em *Negotiant*, 1982, **BW13**), ou em *Icarus* (1982 **BW14**), duas patas e a tromba assentam sobre um volume escondido por um tapete, que pode ser um corpo morto. O surgimento deste animal parece motivado pelo seu valor escultórico, gigantismo e força dominadora⁶⁰⁷. Mas outros animais se perfilam em escalas diversas, dos mais minúsculos representantes de quadrúpedes colocados no recorte de uma linha de horizonte (*Laurentia*, 1982, **BW15**) e de dinossáurios quase invisíveis (*Tortoise*, 1984, e *Host*, 1985, **BW 16 e 17**), a cobras várias atadas ou em caça de objectos (*Two Views*, 1988, *Pillion and Waiver*, *Darwin*, 1988, **BW 18 a 20**), um peixe exposto do lado de cá de uma cortina de papel que esconde quem o segura, girafas afundadas, cisnes submersos e emersos, uma zebra suspensa, um pequeno bando de corvos sobre um volume amordaçado, outros pássaros suspensos, outras provisões, outros brinquedos, outros cadáveres.

O corte seccionado de uma ave depenada e crua em *Medallion* (1986, **BW21**), exibida espetada numa cana, introduz um lado orgânico e visceral real na referência animal que não existe noutras imagens. A carne é verdadeira, a gordura imaculada e o pescoço descarnado, uma memória da sua postura viva.

Em *Squat* (1986, **BW22**), estamos diante de um cenário onírico ou de uma fantasia paisagística construídos com papel amarrotado e alguns objectos: um céu carregado, com diferentes manchas de luz, sobre uma elevação, colina, pescoço de cavalo... Curva indefinida em tecido. E, sobre isso, rédeas estranhas, crinas, orelhinhas. Duas fitas metálicas, como carris de um comboio de brincar, caem a pique e a todo o comprimento da figura; a uma delas, associa-se alguma palha. Três pequenos sólidos geométricos pontiagudos encimam a colina no horizonte que, em contrapicado, se define lá em cima, em

⁶⁰⁷ E por um conto sufi em que existe um elefante.

relação ao sítio do nosso olhar. Algo de discretamente animal e de enigmaticamente paisagístico se funde nesta construção. Por sobre a cor de fogo do local, uma tempestade se adivinha. A proximidade de um plano torna mais intensa a experiência da sua decifração. Não há distância (literal nem metafórica) que permita uma relativa indiferença, se desejada. As coisas parecem desabar sobre nós. Fundo e figura formulam-se a partir de uma diagonal constitutiva⁶⁰⁸.

Em trabalhos como este, muito semelhante a *Enzyme* (1986, **BW23**) a abstracção sobrepõe-se, apesar da sugestão referencial que favorece. Nos anos 90, a abstracção cola-se à vontade de criar imagens mais informes, com superfícies mais extensas, menos dramáticas, mais magmáticas e filamentosas, mais explosivas e expansivas; corpúsculos, glóbulos, membranas, expansões, cintilação, espuma, carne, cabelo, ampolas, flores, coágulos, véus e embriões (ver, neste último caso, *Nonage*, 1995, **BW24**) preenchem superfícies até às margens, operando a regressão da matéria a estados anteriores ao da organicidade de animais e humanos. Mas as imagens científicas de que fazem eco e as superfícies cromáticas que aproxima em grandes planos são de natureza diferente daquela que atribuíam às sequências performativas que elaborava para fotografar ou filmar.

Scenes and Songs (1984, **BW25**) é um dos filmes mais divulgados de Boyd Webb⁶⁰⁹. Realizado com Philip Haas, reúne uma sequência de quadros vivos ou cenários surreais nos quais são efectuadas acções de muito escassa pretensão narrativa, acompanhadas por músicas de fundo que parodiam os “lieder”.

No primeiro, um conjunto de rapazinhos trepa a uma janela e entra para o que pode ser um barco ou contentor de pano e papel, que já evocámos ao referir *Salvage*. São três e dirigem-se para um estrado de madeira de onde saltam para brincar, lutar e torpedear um periscópio de submarino que os espia. Mais adiante, voltaremos ao mesmo lugar mas com um homem adulto que resolve tapar o visor do periscópio, desorientando-o. Nos quadros seguintes, uma mulher lança legumes no espaço, onde flutuam sem obediência à gravidade; o planeta tem rebordos e fronteiras com o abismo num cosmos sem cimo nem baixo; um homem enrola um cigarro em pé sobre uma pequena colina artificial, enquanto carros telecomandados e encimados por velas acesas giram em torno dos seus pés; duas mulheres e dois homens caminham de gatas, despidos e suspensos pela pele das costas, antes de três patos entrarem em cena; um homem lança ovos para fora do espaço cenográfico que caem num passador de rede de onde escorrem lentamente; alguém arrasta um enorme peixe morto; sob um pano ondulante, uma mulher nua passa de gatas com um secador que vai apontar a um bloco gelado para o derreter.

⁶⁰⁸ As linhas aqui incluídas sobre *Squat* são reprodução de texto de minha autoria publicado em *Densidade Relativa*, Lisboa: CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

⁶⁰⁹ *Guard film* é o seu primeiro filme, em 1973, quando ainda estudava no Royal College of Art. No ano seguinte, realiza *Holothurians*. Para além destes, realizou *Scenes and Songs* em 1984 e *Love Story* em 1996.

Como observa Ian Christie⁶¹⁰, Webb instala alguns dispositivos metanarrativos nas suas sequências, referindo alegoricamente o olhar “exterior” sobre as coisas, intercalando a figura do actor⁶¹¹ que vai comprar materiais necessários a cada *performance*, operando inversões e transições na imagem que desmistificam a procura de efeitos especiais, passando do plano poético dos ambientes encenados para a percepção do espaço de ateliê em que foram montados. Mas mesmo estes dispositivos acabam por submeter-se à perspectiva humorística, ao capricho da suspensão das leis e dos limites, ao acaso aparente das circunstâncias, aos princípios lúdicos da animação e ao horizonte do surrealismo ambiente.

Nos antípodas do desprezo pela estética proclamado pelos surrealistas franceses (ou portugueses), preocupados sobretudo com a autenticidade da emergência inconsciente, este trabalho não radica necessariamente na escuta dessa língua esquecida dos conteúdos recalçados ou simplesmente associativos e livres, tendo em vista uma verdade pessoal por desvendar. Trata-se, antes, de um trabalho que ilustra esses processos, olhando de fora para eles, descrevendo-os sem implicação ou angústia, inventando-os com nítida e intencional prevalência do objectivo estético e, de preferência, colocando-se em posição de divertimento e de exploração do absurdo. Jenny Harper escreve: “like Eugene Ionesco and Samuel Beckett, Webb exposes the details of natural life and the psychology of the human mind in terms of the absurd”⁶¹². A comunicação é uma tentativa perdida no espaço; o artifício uma tentativa de criação natural; o futuro, uma quimera fantasista; a especulação um disco riscado que enche a atmosfera de som e fúria.

O nível a que se situam as iniciativas dos humanos é aproximado da animalidade ou, na melhor das hipóteses, da arbitrariedade e da farsa. O cosmos tem a escala de um brinquedo, e os dias que passam, a importância de um filme casual; a ciência e o mito são abordados numa aproximação da superfície de visibilidade que oferecem, macro ou microexposta, mas evitando a ofuscação e a profundidade das problemáticas. O desafio da lógica pode ser mais ou menos gratuito. A ameaça tecnológica, ecológica, planetária ou mesmo cósmica é enfrentada com a imaginação do céptico, do cínico, do demissionário, do *designer*. Quando, a partir de 1993, incorpora no trabalho o seu interesse por biologia e engenharia genética, pela reprodução e pelo interior dos corpos, é para abstrair a plasticidade visual das aproximações matéricas, para se e nos afundar na qualidade progressivamente informe que encontra nelas e para replicar um fascínio visual autonomizado. “I love science, it’s the root of everything (...) I have an urge to fabricate my own version of whatever it is”, diz o

⁶¹⁰ Ian Christie, “Motives for Metaphor, Boyd Webb and film”, em *Boyd Webb*, Auckland: Auckland Art Gallery, 1997.

⁶¹¹ Boyd Webb nunca aparece no seu trabalho.

⁶¹² Jenny Harper, “Unruly Truths. The work of Boyd Webb”, em *Boyd Webb*, Auckland Art Gallery, 1997, p. 17.

artista em conversa com Ron Broenson⁶¹³, deixando ver o demiurgo impaciente, travesso e “irresponsável” que o habita.

O mundo em miniatura do trabalho de Boyd Webb, a que dá vida como um director teatral, exprime desistência metafísica (inutilidade da interrogação sobre o sentido da vida), uma espécie de meditação elíptica sobre a ficção da vida, sobre o filme, os cenários, as sujeições, a indiferença e as quedas da vida – uma distopia involuntária? E, no entanto, Boyd Webb afirma, ao falar das potencialidades e da honestidade da fotografia: “I make use of this integrity to reflect a certain moral uprightness that I hope lies at the core of my work. A similar uprightness lurks around the edges of Victorian genre painting. Sufi teaching tales and the writings of Alfred Jarry. All strong influences at one time or another.”⁶¹⁴ A ficção é sempre honesta. A mentira da fotografia, da pintura ou da literatura, também.

Denizen (1989, **BW26**) é a imagem de um molusco transparente que flutua como um icebergue nas águas paradas de um oceano vazio. Abaixo da linha de água vemos os imensos fios e tentáculos do organismo espalhados como raízes, à semelhança de *Suckling*. As zonas imersa e emersa deste icebergue conduzem à metáfora tópica mais corrente do psiquismo humano. A criação de camadas nos trabalhos de Boyd Webb, de ligações ou comunicação perdidas entre elas, de trocas entre interior e exterior, superfície e profundidade, a metáfora da água (o inconsciente), a condição infantil (fusional, narcísica, onnipotente), a erotização da relação com o mundo e o princípio de prazer, a animalidade da pulsão, a denegação da morte são alguns dos aspectos que facilmente nos conduziriam ao coração da teoria freudiana.

Um sistema descritivo e explicativo complexo como o freudiano não seria rebatível num exemplo artístico; arte e teoria não são formas equiparáveis de formalização do conhecimento e não são susceptíveis, à partida, de ser tomadas por recurso argumentativo uma em face da outra. Mas este trabalho remete-nos facilmente para o inconsciente que Freud descreveu. Fazemos-lhe, seguramente, a injustiça de algum simplismo exemplificativo.

Também não nos interessa especular sobre o que poderia ser uma análise psicanalítica da obra de Boyd Webb, nem trazer à colação as análises psicanalíticas que Freud realizou de obras de arte literárias e visuais. Interessa-nos sobretudo caracterizar o inconsciente que definiu e colocar a hipótese de que há outra tipologia ou zona inconsciente para além dessa, que não encontrou ou não viu. Nessa hipótese, Jung terá avançado bastante, mesmo que ainda não o suficiente.

⁶¹³ “Conversation. Boyd Webb and Ron Brownson”, em *Boyd Webb*, Auckland Art Gallery, 1997, pp. 65-66.

⁶¹⁴ Em conversa com Jan Debbaut e Jean-Hubert Martin, Setembro de 1983. Citado em *Boyd Webb*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1983, p. 11.

*

*Toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers.*⁶¹⁵

O sonho foi, para Freud, a via real de acesso ao inconsciente. Na verdade, foi a procura de relações entre os conteúdos e o trabalho do sonho com as principais instâncias do aparelho psíquico que mais fortemente determinou aquilo a que chamou a sua metapsicologia. Publicada em 1900, *Die Traumdeutung* opera uma deslocação epistemológica muito importante da área neurológica e anatómica da psicopatologia da época para uma avaliação do psiquismo independente da biologia e preocupada com uma semântica dos eventos. A descrição tópica, dinâmica e económica desses eventos permitiu autonomizar práticas e pontos de vista na abordagem psicológica que abriram caminhos à antropologia e a outro entendimento da prática artística, para lá do quadro restrito da psicoterapia.

Esta conquista não constituiu obstáculo ao retorno actual a uma fundamentação biológica dos fenómenos psíquicos por parte das mais avançadas correntes da neurociência, mas abriu o espaço necessário a outras possibilidades que existiram e deverão sempre existir a par dessa. Esse espaço foi sentido, mesmo assim, como demasiado estreito por autores como Jung, seu discípulo. Para Jung, a centralidade dada por Freud à libido na ontogénese (os *Três Ensaios para uma Teoria da Sexualidade* acabam por radicar o pensamento de Freud, *malgré lui*, na anatomia) deveria ser relativizada por um quadro de fundo de carácter filogenético e colectivo no qual um conjunto de arquétipos explicaria várias das formações e comportamentos simbólicos, nomeadamente no sonho. Jung define o arquétipo como um padrão de comportamento e aprofunda o estudo da sua transversalidade no humano para lá das balizas políticas ou cientificamente correctas da investigação oficial do seu tempo. Esse alargamento constitui uma nova etapa na aproximação do mundo interior a que Freud e Jung chamam psiquismo, mas também, por vezes, espírito. A palavra ou o conceito não terão tido a melhor fortuna crítica ao longo do século XX, sobretudo em Portugal, mas deve ser recuperada na sua genuína designação daquilo que é o ser pensante no humano.

O legado de Jung, alargado a heranças ditas esotéricas como a da alquimia, é o de uma psicanálise que não se pretendeu radicada no determinismo da tensão objectual e parental da criança e que forjou um quadro conceptual inscrito na continuidade e na universalidade de padrões culturais, imagéticos e comportamentais constitutivos de um colectivo intemporal.

O vasto campo da linguagem e a função individual da fala conduzem Lacan a uma avaliação da forma como são utilizados e/ou perspectivados aqueles conceitos na prática e na teorização das escolas psicanalíticas do seu tempo. A versão lacaniana de psicanálise e

⁶¹⁵ André Breton, *Entretiens, 1913-1952*, [1952], Paris: Gallimard, 1996, p. 153.

de inconsciente encontra o seu eixo estruturante no sujeito verbal. A psicanálise sublinha a anamnese como progresso terapêutico e a intersubjectividade e a interpretação simbólica como devendo ser opostas à obsessão e à resistência. A verdade da palavra na rememoração cruza sempre presente e passado, imaginário e real; a questão da rememoração é circunscrita à ontogénese e indexada à linguagem.

O discurso, a fala atribuem sentido e realidade transindividual às funções do sujeito. Nessa atribuição, há uma exigência de continuidade e de historicidade: “l’inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient”. A verdade que falta pode já estar inscrita em memórias colectivas, em traços de carácter, em sintomas. Por outro lado, a amnésia do recalçamento é uma das formas mais vivas da memória⁶¹⁶.

Lacan reage à procura de causas últimas nos planos biológico e animal. Para ele, como para Freud, o sintoma esclarece-se inteiramente numa análise da linguagem, porque o próprio inconsciente é estruturado como uma linguagem que se exprime em sintomas que cabe à fala actualizar e libertar. “C’était bien le Verbe qui était au commencement, et nous vivons dans sa création, mais c’est l’action de notre esprit qui continue cette création en la renouvelant toujours”; “c’est le monde des mots qui crée le monde des choses, d’abord confondues dans l’hic et nunc du tout en devenir, en donnant son être concret à leur essence (...)”; “L’homme parle donc, mais c’est parce que le symbole l’a fait homme”⁶¹⁷.

No seu texto mais importante sobre estas questões⁶¹⁸, Lacan pesa a importância da dialéctica na consciência de si (de Sócrates a Hegel): “à éprouver en Socrate et son désir, l’énigme intacte du psychanalyste, et à situer par rapport à la scopie platonicienne notre rapport à la vérité : dans ce cas, d’une façon qui respecte la distance qu’il y a de la réminiscence que Platon est amené à supposer à tout avènement de l’idée, à l’exhaustion de l’être qui se consomme dans la répétition de Kierkegaard”⁶¹⁹.

Lacan identifica o sujeito com o seu questionamento: “la fonction du langage n’y est pas d’informer, mais d’évoquer. Ce qui me constitue comme sujet, c’est ma question”; ou, “pour savoir comment répondre au sujet dans l’analyse, la méthode est de reconnaître d’abord la place où est son *ego*, cet *ego* que Freud lui-même a défini comme *ego* formé d’un nucleus verbal, autrement dit de savoir par qui et pour qui le sujet pose *sa question*”. Em simultâneo, identifica a linguagem com o desejo: “pour libérer la parole du sujet, nous l’introduisons au langage de son désir, c’est-à-dire au langage premier dans lequel, au-delà de ce qu’il nous dit de lui, déjà il nous parle à son insu, et dans les symboles du symptôme

⁶¹⁶ Jacques Lacan, “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”, em *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp. 258 e 261.

⁶¹⁷ *Ibidem*, pp. 262, 269, 271 e 276.

⁶¹⁸ Jacques Lacan, “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”, que temos estado a citar.

⁶¹⁹ Jacques Lacan, *Ibidem*, p. 293. Em excurso anexado (**Anexo 2**), será analisada a pertinência do texto de Kierkegaard, *A Repetição*, na questão da rememoração.

tout d'abord". A compreensão de um discurso em terapia tem por fim desalienar o sujeito: "nous ne faisons rien que donner à la parole du sujet sa ponctuation dialectique", ou "l'analyse ne brise le discours que pour accoucher la parole"⁶²⁰.

Seria também interessante, mas difícil, no espaço restrito da nossa análise, alargar o estudo a toda a antropologia que parte da psicanálise para a interpelar com os dados novos trazidos pelo confronto com os povos ditos primitivos, nomeadamente através do contributo de Geza Roheim⁶²¹. Por outro lado, áreas como a antroposofia deslocam o paradigma de uma proximidade "científica" para pressupostos diferentes de acesso ao conhecimento. O entendimento do sono e do sonho passam pelo entendimento da morte⁶²², a natureza de um esclarecendo a do outro em formas de continuidade que abordam a vida humana como um momento num contínuo que a ultrapassa.

As formas de continuidade eleitas por nós no território do mito, do sonho e dos alfabetos (da linguagem que se inscreve no desenho através deles) permitem-nos alargar a circunscrição da noção de inconsciente construída pela psicanálise clássica para lá de uma ontogénese biológica ou, mesmo, simbolicamente fundamentada. A vastidão e a complexidade da perspectiva filogenética são tão grandes que a consideramos apenas a florada na história da investigação do psiquismo, e não está ao nosso alcance dar conta das suas problemáticas de forma cabal. Importa, no entanto, afirmar a omnipresente indução de questionamento a que nos conduz e a centralidade que intuimos poder ter na leitura das (des)continuidades referidas.

A abordagem das relações e/ou da interrupção que aqui se procuram entre o sonho e a vigília e a vida e a morte em cada ser introduzem e preparam a avaliação que, mais adiante, se fará da restrição imposta à noção de inconsciente pela psicanálise clássica. O sonho tem um papel central nesta reflexão. Essa restrição favoreceu, do nosso ponto de vista, o esquecimento de zonas ou qualidades do inconsciente mais radicalmente antigas e identitárias – um inconsciente mais próximo da compreensão de um eventual determinismo (natureza) de cada ser e certamente do "mistério" que as religiões tentam perscrutar.

⁶²⁰ *Ibidem*, pp. 293, 299, 303, 293, 310 e 316.

⁶²¹ No sentido desta abertura da psicanálise à antropologia, cf. o artigo de Roger Dadoun, "Les Ombilicis du rêve", em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de Pontalis, Paris : Gallimard, 2001. No entanto, Freud fala no umbigo do sonho como um garrote indispensável à paragem da interpretação, porque, como escreve Dadoun, toda a interpretação é inesgotável e esgotante (p. 405).

⁶²² *Vide supra* Rudolf Steiner, em Parte I, cap. 4, ou textos egípcios referidos em Parte I, cap. 5.

*

*La carga secular de los ayeres
De la historia que fue o que fue soñada
Me abrumba, personal como una culpa.*⁶²³

Interessa-nos, por agora, focalizar a forma como Freud trata a questão da filogénese. Há em Freud uma oscilação permanente entre a explicação biológica (advinda do seu intenso diálogo com as ciências biológicas e médicas da época) e a psicológica, apesar de ter optado, no trabalho mais tardio, pela recusa de explicações puramente ontogenéticas ou filogenéticas e por uma abordagem da sobredeterminação.

Num artigo publicado em *L'Espace du rêve*⁶²⁴, André Green explica em detalhe a passagem do modelo de *Esquisse pour une psychologie à l'usage des neurologues* (1895) ao modelo de *L'Interprétation des rêves* (1900) em Freud. A questão central nessa passagem é o seu afastamento do modelo neurológico, anatómico de localização dos comportamentos, de “lugares psíquicos”⁶²⁵. O seu aparelho psíquico passa a ser óptico e metafórico; o trabalho simbólico e a regressão no sonho, a identificação do inconsciente com uma linguagem, a ligação das representações aos processos de recalçamento e regressão permitem-lhe distanciar-se do fascínio pela organologia. Num outro artigo da mesma recolha, Isakower e Bourguignon⁶²⁶ referem as pesquisas em neurofisiologia sobre as fases paradoxais do sono – os discursos fenomenológicos sobre o comportamento durante essas fases, os electro-encefalogramas, a neuroanatomia e a farmacologia e, mesmo, uma neuroquímica – fazendo notar que nenhum destes discursos recorre, alguma vez, à palavra sonho ou à noção de sentido do sonho. Para os autores, este é um ponto de vista sempre e necessariamente materialista que não dá conta de outros níveis de funcionamento do psiquismo: sair do sistema biológico para o psicanalítico é lidar com a ideia de energia ligada e energia livre em cadeias de representação. Esta aquisição da psicanálise no início do século XX é, hoje, um legado posto em causa pela neurociência⁶²⁷.

A Freud, a ontogénese parece-lhe repetir a filogénese. A disposição existente para um comportamento será a sedimentação de vivências anteriores da espécie, às quais as mais recentes vêm agregar-se como factores acidentais, com a ressalva de que a ontogénese só pode ser vista como uma repetição da filogénese na medida em que esta não for modificada

⁶²³ Borges, *Elegía*, em *Obras Completas*, vol. II, p. 105.

⁶²⁴ André Green, “De l’Esquisse à L’Interprétation des rêves: coupure et clôture”, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de J.B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 280.

⁶²⁶ Isakower e Bourguignon, “Fonctions du rêve”, em *L'Espace du rêve*.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 313. Uma referência sintética aos universos de pesquisa nessa área pode ser consultada a partir do opúsculo *Memory Researchers*, Memphis: Books LLC®, Wiki Series, USA, 2011.

por uma vivência mais recente. Para Freud, o indivíduo repete nos seus sintomas o processo civilizacional.

Apesar de recorrer a uma abordagem biológico-filogenética, Freud tenta demarcar-se dela. Na verdade, a biologia seria a forma mais confortável de pensar a filogénese. Em *Três Ensaios para uma Teoria da Sexualidade*, afasta-se, porém, da concepção biológica predominante e chama a atenção para a plasticidade ontogenética dos processos libidinais, na fronteira entre a biologia e a psicologia, procurando estabelecer uma metapsicologia. Para Freud, fenómenos como o *Complexo de Édipo*, o dualismo pulsional e a sexualidade infantil são universais e têm fundamentação filogenética.

Inicialmente, na avaliação das neuropatias, oscila entre explicações hereditárias e biológicas (vindas da sua formação médica com Charcot, a quem virá a opor-se) e concepções vindas da sua investigação sobre a histeria. A neurose é explicada dentro de um compromisso que inclui factores ambientais, hereditários e ligados à ontogénese (factores sexuais infantis). O papel da fantasia fará recuar a sua consideração de factores ambientais na determinação dos traumas. A neurose é construída a partir das sucessivas etapas libidinais e da regressão. A ontogénese acontece a partir de fantasmas e de protofantasias com fundamento filogenético que encontram terreno favorável numa predisposição constitutiva e ambiental.

A metapsicologia que pretende constituir exige, no entanto, uma combinação das diferentes perspectivas e o cruzamento do adquirido com o vivencial e o ambiental. O *Complexo de Édipo* surge como paradigma da analogia que estabelece entre o processo civilizacional da filogénese e as vicissitudes da pulsão no plano ontogenético, principalmente em *Totem e Tabu* (1913) e em *O Mal-Estar na Civilização* (1930).

Em 1912, realiza uma transição da escuta clínica, lugar de teorização sobre a ontogénese, para o âmbito da civilização, lugar de especulação filosófica sobre a filogénese. O tabu do incesto, do parricídio, da exogamia, na horda primitiva, a refeição totémica, com o sacrifício do animal são referidos em *Totem e Tabu* como exemplos de permanência de experiências primitivas no psiquismo humano. O sentimento de culpa (conflito entre o *ego* e o *superego* ligado aos instintos de morte) e a privação da felicidade são vistos por Freud como o mais importante problema na evolução da cultura e o preço a pagar pelo progresso, como explicará em *Para além do Princípio de Prazer* (1920), na formulação da segunda tópica, “o *ego* e o *id*” (1923) e em *O Mal-Estar na Civilização* (1929).

Tal como Nietzsche em *Humano, Demasiado Humano*, Freud afirma que, no sono, repetimos os comportamentos primitivos e neles reconhecemos a herança arcaica do homem. O *ego* é, também ele, habitado por forças desconhecidas e impessoais oriundas do *id* (2.^a tópica). Vários autores referem a relação que se pode estabelecer entre a abordagem da culpa em Freud e em Nietzsche que, no aforismo 16 da *Segunda Dissertação da Genealogia da Moral*, refere a introjecção dos instintos sob a forma de culpa e a redução à consciência como uma doença contraída nos processos de civilização.

Para Freud, se a ontogénese pode ser considerada uma recapitulação da filogénese, há nesta recapitulação uma actualização daquilo que constitui a génese do sentimento de culpa: o superego, herdeiro do *Complexo de Édipo*⁶²⁸. A analogia entre ontogénese, na constituição da neurose, e filogénese, no processo civilizacional, leva Freud a estudar autores do seu tempo nas áreas de antropologia, filologia, física, biologia e literatura.

Num artigo sobre “A Hipótese da filogénese”, Cid Merlino⁶²⁹ selecciona passagens de textos de Freud (de 1900 a 1940), nos quais a filogénese surge como recurso teórico, e cruza-os, nomeadamente, com teorias evolucionistas. Começa por referir o pensamento hegeliano do aperfeiçoamento progressivo pelo qual o homem recapitula no seu crescimento um plano universal desse aperfeiçoamento. Coloca, então, Freud próximo de Lamarck que contraria Darwin ao defender que o ambiente cria novas raças sem eliminar as mais fracas. Freud prefere falar em caracteres adquiridos e não em selecção natural.

Para Haeckel, que Freud também consulta, a ontogenia recapitula, sumária e rapidamente, a filogenia, ao desenvolver os processos naturais de reprodução e nutrição. Os “Filósofos da Natureza” alemães defendem que o homem é o ser mais desenvolvido porque os outros seres pararam nalgum momento ou face a algum obstáculo da evolução. Freud não deixa de recorrer a autores como estes para explicar a passagem do estado primitivo ao estado cultural ou civilizado. A ideia do clã totémico, do ritual parricida e da exogamia é retirada de Robertson Smith.

Freud passa da biologia à viabilização da linguagem e do ritual para a ordem significativa a partir de autores como estes, mas indo muito para lá da sua esfera epistemológica. Spencer e Jackson estiveram também na sua mira. Ambos defenderam que a evolução se deu do mais simples para o mais complicado, com manutenção de todas as etapas evolutivas no sistema nervoso. Freud corrobora-o e articula o princípio com a ideia de que os processos secundários inibem os processos primários (2.ª tópica: O *ego* submete o *id* e eleva os seus processos a um outro nível). A própria ideia lamareckiana de dissolução vs. evolução encontra ressonância na ideia de regressão freudiana.

O terceiro prefácio aos *Três Ensaio*s sublinha que a ontogénese é mais forte que a filogénese: os factores mais recentes sobrepõem-se. As pulsões obrigam a fazer progredir e a sofisticar cada vez mais o psiquismo, sobretudo na área sexual. As pulsões sexuais revisitam as que foram existindo na história da Humanidade. As pulsões egóicas de

⁶²⁸ Esta breve revisão da questão onto e filogenética em Freud foi facilitada pela leitura dos artigos de Eduardo de Carvalho Martins, “Ontogénese e filogénese em Freud”, em http://www.psicanalisee filosofia.com.br/adverbium/vol5_2/05_02_04freudontofilogenese.pdf, e de Márcio Aparecido Mariguella, “Freud e Nietzsche: ontogénese e filogénese”, em <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp28art09.pdf>

⁶²⁹ Cid Merlino, “A Hipótese da Filogénese”, em *Cadernos de Psicanálise*, vol. 17, n.º 20, 2001, em http://www.spcrj.org.br/publicacoes-modelo/sumario_2001_ano17_n20_apres5.htm

autoconservação são mais educáveis, mas só a filogénese explica a recorrência das fantasias mais primitivas, como o medo ancestral da castração.

A regressão, na formação do carácter, remete-nos para a relação objectual do sujeito ao longo de toda a história humana. O *Complexo de Édipo* é apresentado como síntese de um aspecto da história da civilização: sintetiza a questão materna e paterna e a questão superegógica de integrar as referências parentais. Por isso, a aquisição do *superego* (que assegura a repressão moral e a regulação religiosa, a integração social e a renúncia à agressividade) está, para Freud, ligada a uma herança arcaica; tem uma componente inata e outra adquirida.

A anterioridade do *id* ou do *ego* na filogénese humana não pode ser esclarecida pela teoria freudiana, mas Freud percebe que as experiências do *ego* repetidas ao longo de gerações passam a ser experiências do *id*. Também a formação do *superego* pode equivaler a revivências de antigas experiências do Ego. Temer o pai é filogenético. Por outro lado, o Édipo é muito forte na ontogénese, mas a filogénese determina que deve ruir a certa altura. O presente da ontogénese activa na consciência eventos inconscientes. Nos sonhos, há elementos quase só advindos dela. O *id* está ligado ao passado orgânico, o *superego* ao passado cultural. Ambos se opõem ao Ego: face aos perigos, os presentes e os inscritos na memória da espécie, a resposta é o recalçamento. As novas experiências são intensificadas quando repetem os dados da filogénese. Cada criança revisita e readquire toda a civilização.

*

A abertura da antropologia às questões filo e ontogenéticas não poderia deixar de ser aqui mencionada, mesmo que de forma breve⁶³⁰. O surgimento dos alfabetos, por exemplo, pressupõe características humanas que são comuns àquelas que permitem o gesto desenhado. O interesse da descrição dessas características, que tentámos desenvolver, reside na hipótese de que se fundem em ritmos biológicos e padrões micro- e macro-estruturais de funcionamento natural universais. Talvez possamos falar em universais genésicos da linguagem verbal, oral ou escrita. O trabalho de Leroi-Gourhan⁶³¹ encaminhou-nos nesse sentido, embora deixando a sua investigação muito oscilante entre a colagem ao ponto de vista da evolução fisiológica e a fuga a ele.

O autor recorre a uma vasta informação na área da paleontologia e da pré-história em geral, para sublinhar a evolução que conduz o homínido da libertação da mão e da preensão pelo polegar, da posição erecta e da libertação do rosto e da boca (regressão dentária) às

⁶³⁰ A referência aos contributos de Leroi-Gourhan, Maldiney e Lévi-Strauss é aqui restringida a um escopo muito sumário, por constrangimento de imperativos globais da tese, na definição do seu âmbito prioritário.

⁶³¹ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole* I. *Technique et langage*. II. *La Mémoire et les rythmes*, [1964], Paris: Albin Michel, 2004.

condições favoráveis ao surgimento da linguagem. O aperfeiçoamento das estruturas cerebrais é colocado na dependência directa da adaptação das estruturas corporais. Gourhan torna claro aquilo que nos distingue, desde o início, dos símios superiores: a faculdade de simbolização e as formas de culto, mas retorna ciclicamente à base biológica, onde encontra as “profundezas do organismo” ou uma “etnologia das profundidades”: o surgimento de utensílios e a linguagem estão ligados neurologicamente. Diz, aliás, que a intelectualização leva a esquecê-lo, mas que só a experiência concreta a esse nível nos permite integrar qualquer outra⁶³².

A forma como trata a questão da memória interessa-nos particularmente, na avaliação de aspectos filogenéticos e colectivos: para o autor, a memória em que se inscrevem os comportamentos no animal é a memória (da espécie), com predeterminação genética, nervosa; nos humanos, é a linguagem (da etnia) com aparente indeterminação genética⁶³³.

Desenvolve, então, a argumentação referindo a libertação dos laços genéticos e sociais, a inteligência como aptidão para a projecção das cadeias simbólicas, a linguagem como o instrumento de libertação relativamente ao vivido e a noção de que a própria memória étnica pode progredir. “La rupture du lien entre l’espèce et la mémoire apparaît comme la seule solution (et une solution seulement humaine) qui conduise à une évolution rapide et continue” – escreve. Por outro lado, as tomadas de consciência colectivas sobre as imposições biológicas e sobre relações entre o pensamento e a fisiologia podem ajudar a canalizar a agressividade e uma tipologia predadora generalizada, e abrir outras perspectivas⁶³⁴.

O comportamento figurativo é, a seu ver, indissociável da linguagem, derivando da mesma aptidão do homem para reflectir a realidade sob a forma de símbolos verbais, gestuais ou materializados em figuras. É importante reter que o autor associa linguagem verbal a operações práticas, por um lado, e figuração (artística) ou alfabética a percepção de ritmos e valores, por outro, apesar da proximidade de ambas, criada pelos utensílios: utensílio, linguagem e criação rítmica são, para ele, três aspectos contíguos do mesmo processo⁶³⁵.

Num texto intitulado “L’Esthétique des rythmes”, Henri Maldiney tece reflexões sobre a natureza primordial do ritmo na nossa comunicação com o mundo, na origem do ser das coisas, na génese da forma e/ou da representação. É o ritmo que opera a passagem do caos à ordem, do informe à existência. É frequentemente em torno desta noção central que o autor interroga a abstracção na arte, a significação, a narrativa dos sonhos, a percepção estética, a natureza da arte⁶³⁶. A arte é “a verdade do sensível” porque o ritmo é a verdade deste

⁶³² André Leroi-Gourhan, *Ibidem*, vol. I, pp. 85-87, vol. II, 98-99, vol. I, pp. 211-212 e p. 162, e vol. II, p. 106.

⁶³³ André Leroi-Gourhan, *Ibidem*, vol. II, pp. 12-14.

⁶³⁴ *Ibidem*, pp. 22-25.

⁶³⁵ *Ibidem*, pp. 206 e 209-210.

⁶³⁶ Num texto sobre o sonho, Howard Shevrin reflecte sobre a fonte inconsciente do ritmo e afirma que o ritmo é a chave formal da experiência afectiva a todos os níveis (em “Condensation et métaphore. Le

último. O ritmo é “meta-físico”, origina-se em si mesmo e articula o sopro vital: “le moment cosmogénétique est là: fixation d’un point dans le cahos’ (Klee), ou, dans l’infinif, fixation d’un présent qui est l’origine du rythme”⁶³⁷.

Nesta evocação muito sumária da pesquisa antropológica em torno da natureza linguística e figurativa da memória mítica e da transmissão filogenética em geral, deve ser mencionado um autor como Lévi-Strauss. O antropólogo aborda a isomorfia entre os sistemas de relações humanas e um contexto cosmológico largo, demonstrando que o pensamento mítico repete a iniciativa linguística. Para ele, os mitos são obra e arquitectura do espírito e do mundo, em reflexão recíproca: “les mythes signifient l’esprit, qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie. Ainsi peuvent être simultanément engendrés, les mythes eux-mêmes par l’esprit qui les cause, et par les mythes, une image du monde déjà inscrite dans l’architecture de l’esprit”⁶³⁸.

Interessa-nos esta isomorfia do mito e da língua, das estruturas relacionais e narrativas no mito e a sua inscrição na arquitectura do espírito. É que a perda do mito e o esquecimento das componentes para as quais ele remete nessa arquitectura integram aquilo a que chamamos “o esquecimento de si” e o ponto de vista a partir do qual fazemos a leitura destes textos antropológicos.

Para Lévi-Strauss, o pensamento mítico é libertador, pelo protesto que levanta contra o não-sentido⁶³⁹; é totalizante, para lá das narrativas e geometrias que desenha. Ora, a ambição humana de encontrar um sentido para o todo, na sua profunda legitimidade, é pensada pelo autor a partir da qualidade de signo da imagem e a partir da morfogénese do mito. O seu pensamento estruturalista, no sentido menos redutor do termo, poderá ser útil à nossa indagação dos modos do esquecimento. A sua forma de reforçar e especificar a noção de arquétipo enriqueceu-a de “narrativas” e ilustrações antropológicas, mas é fundamental ter presente o que diz quando escreve que só as formas podem ser comuns e não os conteúdos, quando se fala de arquétipos e de um inconsciente colectivo⁶⁴⁰. A abrangência e a ambição do pensamento totalizante do mito tornam-no prioritário na avaliação do esquecimento operado sobre elas⁶⁴¹.

Por outro lado, a natureza encontra-se no coração das intuições lendárias e míticas (animais, corpos celestes, fenómenos naturais), e o facto de essa tendência ser profundamente

rêveur rêvant et le créateur rêvant”, em AA.VV., *L’Espace du rêve*, sous la direction de J.B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001.

⁶³⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne: Éditions L’Âge d’Homme, 1973, p. 162, e ainda pp. 151, 158, 168 e 172. No capítulo “Du Rythme à l’incantation” da sua obra *Le Nombre d’or*, Ghyka Matila refere-se, de forma interessante, ao trabalho do ritmo na constituição do texto poético – da sua prosódia e imagética – com exemplos ilustrativos de uma evidência matemática do efeito encantatório de um texto.

⁶³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris: Éditions Plon, 2004, p. 346.

⁶³⁹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris: Pocket, 2010, p. 36.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁶⁴¹ Também, para Jung, o arquétipo é um padrão de comportamento, uma forma, portanto, que se repete em conteúdos diferentes.

interrogada neste trabalho de Lévi-Strauss, em que as formações totémicas são centrais, vem ao encontro da matriz dentro da qual estamos a definir os conteúdos do esquecimento colectivo e individual de si: a focalização de universais genéricos de linguagem e de pensamento mítico baseados em leis rítmicas e naturais.

Num texto sobre a relação da psicanálise com a antropologia, Roger Dadoun⁶⁴² recorda-nos a mudança de ponto de vista trazida, por exemplo, pelo contacto com “os seres eternos do sonho” australianos e o legado de Géza Róheim⁶⁴³, para quem o sonho é matriz das figuras lendárias e mitológicas: os deuses surgem do animismo e este do sonho. Lembra-nos ainda que para Deleuze e Guatari o sonho também fabrica o desejo, não o realiza apenas. Dadoun diz-nos que a interpretação de sonhos é sempre a interpretação de narrativas de sonhos e que se sonha o que se interpreta, não o inverso⁶⁴⁴.

*

Aquilo que opõe Jung a Freud inscreve-se dinamicamente na avaliação da restrição psicanalítica à noção de inconsciente que pretendemos esboçar. Interrogar a onipotência e inevitabilidade daquilo que define essa noção, em Freud, talvez nos permita ir para lá desse seu círculo restrito.

Na verdade, o peso do sobredeterminismo inconsciente é interpelador. A abordagem das suas componentes individual e colectiva está no cerne da distinção entre aqueles dois autores. Freud estabelece uma ontogénese e formula a hipótese de uma filogénese, mas o seu trabalho será sobretudo dedicado à primeira. Ambas radicam em realidades fisiológicas: as zonas erógenas na definição da ontogénese, e o património genético na definição da filogénese. O aparelho psíquico definido na segunda tópica decorre essencialmente da elaboração das primeiras e da relação com as figuras parentais.

A noção de inconsciente colectivo e de arquétipos em Jung alarga o estudo da face imersa do icebergue de cada um a essa inscrição num património não exactamente localizável, das grandes narrativas míticas e de alguns universais psíquicos que a biologia não determina nem fixa necessariamente. A vantagem do seu trabalho em relação ao de Freud reside exactamente nessa incerteza e na interrogação a que nos força do determinismo biológico.

Para Jung, o arquétipo é um padrão de comportamento que ordena os conteúdos psíquicos de forma a assumirem configurações típicas; os arquétipos são “mitologemas”⁶⁴⁵ e apresentam-se como vivências de fundamental importância. São metafísicos porque

⁶⁴² Roger Dadoun, “Les Ombilics du rêve”, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de Pontalis, Paris: Gallimard, 2001.

⁶⁴³ Géza Róheim, *Gates of Dream*, [1952], *Les Portes du rêve*, traduzido do americano por Monique Manin et Florence Verne, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000.

⁶⁴⁴ Roger Dadoun, “Les Ombilics du rêve”, pp. 387-409.

⁶⁴⁵ C.G. Jung, *A Vida Simbólica*, tradução de Araceli Elman e Dr. Edgar Orth, vol. 2, Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 56.

transcendem a consciência, apesar de haver alguns com uma base biológica: aqueles de que se ocupa a psicologia científica. Para ele uma parte da psique remonta aos fundamentos da história dos povos⁶⁴⁶, e os arquétipos “são entidades vivas que causam a preformação de ideias numinosas ou de imagens dominantes”⁶⁴⁷. Freud terá falado em resíduos arcaicos, mas não se ocupou deles⁶⁴⁸. Jung diz ainda que o arquétipo não emana de realidades físicas, antes descreve a forma como a alma ressentida a realidade psíquica. São os arquétipos que indicam à actividade imaginativa os caminhos a seguir⁶⁴⁹.

Se aceitarmos, com Jung, que o arquétipo transcende a consciência, teremos que concebê-lo como um campo de forças ou uma forma de energia e, então, fará sentido inquirir não apenas acerca da sua proveniência colectiva, mas também individualizada. Gostaríamos de acrescentar à hipótese colectiva de um fundo imemorial a hipótese individual desse mesmo fundo, para avaliar o prejuízo também individual implicado no seu esquecimento ou desconhecimento. Isto implicaria a hipótese de um contínuo ontológico pessoal *ab aeterno* e *ad aeternum*, colocada por várias civilizações tradicionais. Implica também a ideia de onto e filogénese vibratórias, a distinguir de onto e filogénese materiais.

No prefácio à terceira edição de *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Jung afirma que a psicologia não pode prescindir da contribuição das ciências do espírito e, sobretudo, da História do espírito humano. Assim, explica a necessidade que sentiu de utilizar um abundante material de comparação pedido de empréstimo à mitologia e à etimologia, para analisar o caso de Miss Miller. Aproxima-se, então, daquilo a que chama mitologemas e afirma explicitamente: “l'ensemble de ces images forme l'inconscient collectif donné in potentia par hérédité à chaque individu”⁶⁵⁰.

No prefácio da quarta edição, refere-se a Freud para dizer que os quadros conceptuais em que fecha o fenómeno psíquico lhe parecem “insuportavelmente estreitos” e defende que quem vive fora do mito vive desenraizado e sem relação com o passado e com os antepassados aos quais dá continuidade: “l'âme ne date pas d'aujourd'hui ! Elle compte plusieurs millions d'années. (...) J'avais l'impression que le mythe avait un sens qui m'échapperait si je vivais en dehors de lui, dans les nuages de ma propre spéculation. Je me trouvais contraint de me poser très sérieusement la question : 'qu'est le mythe que tu vis?' Je ne pus donner aucune réponse à cette question et dus, au contraire, m'avouer que je ne vivais ni avec, ni à l'intérieur d'un mythe, mais dans le nuage d'opinions possible...”⁶⁵¹.

Jung questiona a ideia de Freud segundo a qual a infância e o sonho repetem estádios anteriores do desenvolvimento humano. Para ele, o mito é a produção mais adulta da

⁶⁴⁶ Jung, *Ibidem*, pp. 91-92.

⁶⁴⁷ Jung, *Ibidem*, p. 116.

⁶⁴⁸ Jung, *Ibidem*, p. 110.

⁶⁴⁹ “La Conscience et l'Inconscient”, em C.G. Jung, *L'Âme et la vie*, tradução de Dr Roland Cahen e Yves Le Lay, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1963, pp. 45 e 60.

⁶⁵⁰ C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, tradução em francês de Yves Le Lay, Paris: Georg Éditeur, SA, 2010, p. 42. Traduções nossas no caso desta e das citações seguintes de Jung.

⁶⁵¹ *Ibidem*, pp. 35-36.

Humanidade primitiva, uma necessidade essencial, não um fantasma infantil. A criança não pode viver sem a dimensão mitológica, e a imaginação tem um importante papel compensatório. Nega a omnipresença da reminiscência infantil dos sonhos e fantasias e afirma existirem dados arcaicos independentes da história individual. Para Jung, o homem não muda assim tão depressa, as leis fundamentais do espírito mantêm-se as mesmas: “on peut se demander si le motif surtout inconscient et intime qui guide les processus imaginatifs n’est pas lui-même une donnée *objective*”⁶⁵².

Jung põe em causa o princípio da reminiscência infantil: “les fondements inconscients des rêves et des fantaisies ne sont des réminiscences infantiles qu’en apparence. Il s’agit en réalité de formes de pensée primitives, voire archaïques, reposant sur des instincts qui, cela est naturel, n’apparaissent avec plus de clarté que plus tard”. O fundamento instintivo e arcaico do nosso espírito é constituído por dados objetivos presentes anteriormente e independentes da experiência individual. “C’est à travers la pensée imaginative que s’établit la liaison entre la pensée dirigée et les ‘couches’ les plus lointaines de l’esprit humain.” Por exemplo, o que o homem venera na divindade é a energia do arquétipo⁶⁵³.

Jung argumenta então que a criação simbólica (individual) remete para o arquétipo (colectivo): os doentes substituem a realidade por fantasias análogas às concepções do passado, mas que desempenharam, em tempos, uma função do real; as velhas superstições eram símbolos que tentavam exprimir de forma adequada o desconhecido do mundo (e da alma). E cita Spielrein: “un symbole doit en général son origine au désir qu’a un complexe de se dissoudre dans la totalité générale de la pensée. Le complexe perd ainsi de son caractère personnel. Cette tendance à se dissoudre (transformation) qu’a chaque complexe particulier est le ressort de la poésie, de la peinture, de chaque sort d’art”. E sugere que se substitua o termo “complexo” por “valor energético”⁶⁵⁴.

O exemplo da actividade rítmica, em várias acções como cavar, esfregar, produzir fogo, nutrir, ter relações sexuais é apontado inicialmente na avaliação do ressurgimento de fases antigas da Humanidade recuperáveis por regressão em analogias rituais; estas substituíram a libido que não pode exprimir-se livremente. “Le passage de la libido à l’analogie a conduit l’humanité primitive à une série de découvertes de la plus haute importance”. Terá sido pela via das formações analógicas que se foi modificando o tesouro das representações e dos nomes. Daí resulta um alargamento da imagem do mundo⁶⁵⁵.

Mais tarde, Jung reconheceu (diz-nos ele) que a tendência rítmica não provém de modo algum da fase nutritiva, passando depois à fase sexual, mas que, pelo contrário, *ela representa um carácter particular de todos os processos emotivos em geral*. “Toute excitation, peut importe dans quelle phase de la vie, a tendance aux manifestations

⁶⁵² *Ibidem*, pp. 75-76 e 81.

⁶⁵³ *Ibidem*, pp. 82-83 e 173.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, pp. 250-251.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

rythmiques, c'est-à-dire à des persévérations répétitives (...)"'. Esta ideia desmorona a teoria da sexualidade infantil definida pela ontogênese freudiana. O primitivo tem outras fontes de angústia, para além dos perigos reais do mundo. Ele teme ainda mais uma realidade "interior", o mundo dos sonhos, os espíritos dos mortos, os demónios, os deuses, os mágicos e as feiticeiras... A vontade de recalcamento de tendências naturais provém de uma fonte espiritual, ou seja de imagens psíquicas poderosas⁶⁵⁶.

Saber se as imagens interiores, as representações "colectivas" são apenas sugestões do meio ou, pelo contrário, eventos naturais vividos espontaneamente, é uma questão controversa. Jung explica: "il ne s'agit évidemment pas de représentations héritées, mais d'une disposition innée à former des représentation analogues, c'est-à-dire de structures universelles identiques de la psyché que j'ai plus tard appelées : *inconscient collectif*. J'ai appelé *archétypes* ces structures. Elles correspondent au concept biologique de 'pattern of behaviour'. La propriété de l'archétype (...) est d'avoir un effet 'divin', ce qui veut dire que le sujet est saisi de la même façon que par l'instinct, que même ce dernier peut être refoulé, parfois dominé par cette force"⁶⁵⁷.

O perigo da cisão da personalidade e da perda da alma (uma forma última do esquecimento de si sentida pelo primitivo, mas também pelo civilizado) terá conduzido a um reforço automático do inconsciente. A libido em regressão produz símbolos e sintomas... Jung detém-se no herói solar (Gilgamesh), nas águas, na mãe, no renascimento, na árvore de vida e na madeira de morte, no sacrifício, etc. A verdade simbólica oferece à libido uma transposição para a forma espiritual. O pensamento simbólico é essencial; é preciso que a libido saia daquilo que é apenas racional e realista⁶⁵⁸.

As analogias permitem à libido a elevação do universo de representações. "Ce sont des Archétypes, c'est-à-dire des formes héritées universellement présentes dont l'ensemble constitue la structure de l'inconscient." É provável que a maior parte dos símbolos sejam representações analógicas que resistem à tendência sexual, opondo-lhe uma outra elaboração; "je reconnais sans plus que l'on pourrait expliquer l'apparition des symboles en partant du spirituel. Il suffit pour cela d'admettre l'hypothèse que 'l'esprit' est une réalité autonome disposant d'une énergie spécifique assez puissante pour infléchir les tendances et les contraindre dans des formes spirituelles"⁶⁵⁹.

As afirmações religiosas irracionais e aquilo que se desiste de compreender afastam-nos de uma relação com os valores da verdade simbólica. A infelicidade e a neurose surgem da ausência de acesso ao simbólico. "La simple croyance n'est pas un idéal éthique parce qu'elle est une transformation inconsciente de la libido. La foi (...) n'est pas une issue pour

⁶⁵⁶ *Ibidem*, pp. 279, 270 e 272-273.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, pp. 273-274.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, pp. 292, 379 e 380.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 382.

qui a besoin de comprendre quelque chose avant de croire”⁶⁶⁰. O símbolo é catalisador: “elle [l’âme] crée des symboles qui ont pour base l’archétype inconscient et dont la figure naissante surgit des représentations acquises par la conscience. Les archétypes sont des éléments structuraux de caractère divin de la psyché; ils possèdent une certaine indépendance et une énergie spécifique grâce à laquelle ils peuvent attirer les contenus de la conscience qui leur conviennent. Les symboles fonctionnent comme des *transformateurs* en ce sens qu’ils font passer la libido d’une forme ‘inférieure’ à une forme ‘supérieure’. (...) Le symbole agit par suggestion; autrement dit, il persuade et exprime en même temps le contenu de ce dont on est persuadé. Il persuade au moyen du nûmen, c’est-à-dire de l’énergie spécifique propre à l’archétype”⁶⁶¹.

Quando uma energia atrai conteúdos conscientes, a respectiva representação surge como uma revelação. Quanto mais o inconsciente é recusado, mais perigoso se torna. Jung considera que Freud não vê que o espírito também é dinâmico e que é preciso que o seja *para que a psique não perca a sua auto-regulação, o seu equilíbrio*⁶⁶².

É curioso que nos diga que o sacrifício é o abandono da ligação à mãe e aos progenitores em geral. A ideia interessa-nos na abordagem da questão “hereditária” a que a filogênese tanto nos reconduz. Para Jung, o determinismo ontogenético não é necessariamente o mais forte. Num capítulo sobre o sacrifício e a esclarecer uma vez mais a noção de arquétipo, Jung afirma que este é uma forma inata que pode conduzir, nos indivíduos mais diversos, representações e relações quase idênticas cuja origem não poderia ser atribuída a nenhuma experiência individual⁶⁶³.

No mesmo capítulo, Jung equipara o despertar do sono a um nascimento, tal como María Zambrano⁶⁶⁴. O *soi* é o arquétipo da totalidade transcendente. O instante em que aparece a consciência, o instante da separação entre sujeito e objecto, é um nascimento. A imaginação de um estado de sono feliz, anterior ao nascimento e posterior à morte, advém de uma memória vaga dessa vida inconsciente da primeira infância...⁶⁶⁵.

As *images* provêm de uma força pulsional e instintiva. É por isso que todos os sistemas morais e religiosos, e mesmo a psicanálise de Freud, depreciaram, segundo Jung, esse retorno infantil ao seio materno. “Como ir para lá do útero materno?” A resposta a esta pergunta dá-nos uma das chaves mais importantes da descolagem de Jung em relação a Freud a partir da dualidade onto e filogenética: na terapia, seria necessário favorecer a regressão para lá do estado pré-natal; a mãe é uma *imago*, primeira encarnação do arquétipo *anima*; personifica o inconsciente por inteiro. Só em aparência a regressão conduz à mãe. A mãe é a grande porta que se abre sobre o inconsciente, sobre o reino das mães. Quando a

⁶⁶⁰ *Ibidem*, pp. 383-385.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 386.

⁶⁶² *Ibidem*, pp. 488, 491, 493 e 439.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 517.

⁶⁶⁴ *Vide supra* Parte I, cap. 2, e Parte II, caps. 2 e 5.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 539.

regressão não é impedida, ultrapassa a mãe para chegar ao eterno feminino pré-natal, o mundo originário das possibilidades arquetípicas no qual a criança divina que dorme, espera a possibilidade de se tornar consciente. Como um germe da totalidade. O progresso espiritual ou simbólico é o fim principal. Os símbolos, expressão, ponte e indicação, impedem a libido em regressão de parar no corpo físico da mãe⁶⁶⁶.

O mundo está num ovo. A mãe do mundo é como o ar, envolve tudo, o ar é espírito, a mãe do mundo é um espírito, uma *anima mundi*. A tendência para a regressão foi combatida desde muito cedo pelas religiões. Tendemos a lutar contra a aproximação da corrente escura do inconsciente⁶⁶⁷, mas é no inconsciente que está o tesouro de difícil acesso, o centro da personalidade total, da totalidade psíquica⁶⁶⁸.

O arquétipo do Si/Soi está ligado ao motivo mítico do tesouro que é procurado: “le trésor que le héros va chercher dans la sombre caverne, c’est la *vie*, c’est lui-même réenfanté de la caverne sombre du sein maternel de l’inconscient où l’avait transféré l’introversión ou la régression”⁶⁶⁹. A regressão consciente é recuperação de uma reminiscência: “on s’enfonce dans le souvenir d’enfance, échappant ainsi au monde actuel. On croit arriver dans l’obscurité et l’on a des visions de ce monde de l’au-delà. Le ‘mystère’ que l’on perçoit représente le trésor d’images primitives que chacun apporte au monde comme cadeau de l’humanité, somme des formes innées qui sont propres aux instincts. Je les ai appelées Psyché “potentielle” parce qu’elles constituent l’inconscient collectif. La libido en régression vient-elle animer cette couche, alors apparaît une possibilité de renouvellement de la vie en même temps que de destruction. Une régression conséquente marque un rétablissement de la liaison avec le monde des instincts naturels qui (...) représente la matière originelle”. Quando a consciência pode captá-la, há uma nova ordem que surge; quando não o pode fazer, há perigo de alienação, de cisão⁶⁷⁰.

A dimensão ontogenética é posta em causa na ideia de que o ser adulto individualizado deve sacrificar a história que o liga às figuras parentais: “il est indispensable, pour le bien-être de l’individu, qu’après avoir été dans son enfance une parcelle qui suit le mouvement d’un système rotatif, maintenant qu’il est adulte, il devienne lui-même le centre d’un nouveau système”. O retorno ao passado está na origem da criação do mundo em muitos mitos. Tiâmat, mãe da Babilónia, foi morta e o seu cadáver forma o céu e a terra. “Le monde apparaît quand l’homme le découvre. Or il ne le découvre qu’au moment où il sacrifie son enveloppement dans la mère originelle, autrement dit l’état inconscient du commencement”⁶⁷¹.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, pp. 544-548.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, pp. 589, 592, 593.

⁶⁶⁸ No seu livro *Types psychologiques* (Genève, 1950), Jung estuda extensamente a simbólica do “Soi”.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 620.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, pp. 665-666.

⁶⁷¹ *Ibidem*, pp. 673-674 e 677.

Para Freud, é a barreira do incesto que impede a regressão em direcção à mãe e obriga a novas elaborações. Para Jung, trata-se de uma hipótese duvidosa, porque essa é uma conquista da civilização, uma tendência evolutiva do homem, que o distingue dos outros animais e da organização familiar; assim, será duvidoso, por exemplo, fundar o prazer sexual na oralidade (nutrição). Para Jung os processos inconscientes são realidades autónomas. Qualquer tentativa de deduzir o inconsciente do consciente torna-se subtileza vã e jogo intelectual estéril. A psique é independente ao mais elevado grau. Se assim não fosse não poderia cumprir a sua função mais característica, ou seja, a de compensação da consciência⁶⁷².

A fechar este estudo, Jung sublinha o perigo de termos perdido o hábito do pensamento simbólico. Para ele, uma psicologia exclusivamente personalista não é suficiente no tratamento das neuroses; é preciso conhecer a anatomia e a história do desenvolvimento do *espírito* que se quer tratar. É precisa uma ciência da alma, não uma teoria sobre ela⁶⁷³.

*

Livro-charneira entre a primeira e a segunda partes da sua vasta obra (a segunda parte é consagrada ao estudo de vários arquétipos), *Psychologie et alchimie*⁶⁷⁴ funciona como uma vasta demonstração da inscrição colectiva na formação simbólica individual e, portanto, da filogénese na ontogénese. Jung trabalha arquétipos fundamentais de forma muito aprofundada, dando corpo à sua ideia geral de que o *soi* (a totalidade da alma) corresponde a uma conquista e a uma preservação difíceis nos caminhos cruzados da onto e da filogénese. Há uma ameaça na hipótese de perda do “centro”, se a obra alquímica não for bem-sucedida. A alquimia torna-se objecto do seu interesse porque a sua simbólica se refere a componentes essenciais do inconsciente. As imagens primordiais legíveis nos tipos e arquétipos encontrados na intercepção da alquimia, da psicologia e das religiões são projecções de leis naturais, da própria natureza no psiquismo que, por sua vez, e em condições ideais, as procura nela, ao fazer o esforço da obra alquímica, que consiste no diálogo do espírito com a matéria (o abraço do *Nous* e da *Physis*).

O *Si/Soi* – “concept assez précis, d’une part, pour exprimer l’essence de la totalité humaine, et assez imprécis, d’autre part, pour communiquer aussi le caractère indescriptible et indéterminable de la totalité” – é esse centro em torno do qual os sonhos giram, por amplificações cada vez mais claras. A experiência mais decisiva de todas é a solidão com o

⁶⁷² *Ibidem*, pp. 678, 680, 701 e 66.

⁶⁷³ *Ibidem*, pp. 718-719 e 721.

⁶⁷⁴ A primeira edição de Zurique, em 1944, é feita com a junção de duas conferências: *Symboles oniriques du processus d’individuation*, 1936, e *Les Conceptions du salut dans l’alchimie*, 1937, e uma introdução sobre as questões religiosas. A edição foi revista e completada para uma segunda edição em 1952, em Zurique, à qual corresponde a versão francesa consultada: *Psychologie et alchimie*, [1970], Paris: Éditions Buchet/Chastel, 2004.

seu *soi* – ou com a objectividade da alma. Ao debruçar-se sobre os símbolos arquetípicos dos sonhos e sobre o recentramento da personalidade, Jung distingue *soi* e *moi*: chama a esse novo centro encontrado o *Soi*, a totalidade da psique. O *soi* é não apenas o centro, mas também o perímetro que inclui consciente e inconsciente; é o centro dessa totalidade, como o *moi* é o centro da consciência⁶⁷⁵. A simbólica da mandala está-lhes estreitamente associada. A obra é circular, há uma roda, um Ouroboros⁶⁷⁶.

Jung afirma, então, algo de essencial acerca da resolução do inconsciente pessoal, prévia ao alcance do inconsciente colectivo: “la régression implique la désintégration de la personnalité dans ses déterminantes historiques et héréditaires, à l’empire desquelles on ne peut échapper qu’à grand peine. Notre pré-histoire psychique est à proprement parler l’esprit de la pesanteur, qui ne saurait se passer d’escaliers et d’échelles, puisqu’au contraire de l’intellect sans corps et sans poids il ne peut s’envoler à volonté. (...) On ne peut naturellement pas se libérer de l’enfance sans y consacrer beaucoup d’efforts (...) Seul est efficace le souvenir qui fait en même temps revivre l’expérience passée (...) Il faut toujours liquider en premier lieu cet inconscient personnel en l’amenant à la conscience, faute de quoi l’accès à l’inconscient collectif demeure fermé”. Os trabalhos de Hércules são todos de confronto com o inconsciente⁶⁷⁷.

Mas, por outro lado, o colectivo, que é preciso identificar em nós, leva ao esquecimento do *Soi* que ameaça com a morte espiritual se a individuação não se der: o homem natural não é um “Soi”, é parte de uma massa colectiva que o faz esquecer-se do seu eu. É por isso que desde sempre houve necessidade de mistérios ligados à metamorfose que transformam o homem em “qualquer coisa” e o arrancam à psique colectiva, quase animal, que é apenas pluralidade. Sem a rejeição dessa pluralidade, é impossível tornar-se um *Soi*. E isso é a morte espiritual. Diríamos, então, que esta perda de si é a última etapa e a mais trágica do esquecimento de si, por implicar uma perda irreversível: a dissolução da identidade. Jung fala da dissolução relativa da consciência no indefinido, como uma desagregação da *anima*, e identifica a “obra ao negro” com o início do processo de individuação. Acerca deste, Jung diz no epílogo do livro que é ainda obscuro, mas está ligado a processos vitais de formação da personalidade que têm origem no *Nous*, numa essência do ser, que conduzem à formação de símbolos e que colocam um enigma que a razão, só por si, talvez não consiga resolver. Os processos alquímicos só podem ser entendidos quando vividos; o intelecto apenas pode descrevê-los⁶⁷⁸.

“L’homme vaut la peine qu’il se soucie de lui-même, et il a dans son âme propre quelque chose qui peut croître”; ou, dito de outra forma, “certes, il est capital de savoir où l’on va, mais il me semble tout aussi important de savoir *qui* y va et ce ‘qui’ implique toujours un

⁶⁷⁵ P. 25; Ver também pp. 59- 60 e 141-142.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, pp. 25, 40-41 e 337.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, pp. 85-86 e 121.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, pp. 109-110, 116 e 697.

‘d’où’⁶⁷⁹. Há um tesouro escondido nas águas do inconsciente: o *Moi* solitário encontra um outro no *Soi*, que começa por lhe parecer um não-eu, mas do qual vai em busca. Toda a simbólica do tesouro, do jardim com uma fonte, do companheiro fiel reúne imagens da mesma realidade, a que também não é alheia a procura da pedra filosofal⁶⁸⁰.

Numa das críticas que dirige a Freud, e a propósito de identificações regressivas com antepassados humanos e animais em representações de estados de sono, embriaguez ou morte, Jung nota que, se o regresso ao útero fosse realização do desejo de incesto, a humanidade nunca seria mais do que perversão infantil, e o termo “infantil” perderia a sua razão de ser⁶⁸¹.

A descida aos infernos é um percurso regressivo muito antigo, assim como os sonos nos quais a massa viva animal e informe representa a totalidade do inconsciente inato que é preciso unir à consciência. Durante o processo de concentração no centro, o sujeito pode ser ‘mordido’ por todos os animais, ou seja, expor-se aos impulsos animais do inconsciente sem se identificar com eles, mas sem fugir deles, porque a fuga ao inconsciente torna ilusória a finalidade de qualquer operação. A observação de si mesmo deve ser vivida em todas as suas peripécias e associada à consciência. A razão não pode ser excessivamente ofendida, mas o jogo de criação de imagens também não deve ser oprimido, numa síntese que consiga unir os inconciliáveis; de onde os paralelismos alquímicos nos sonhos⁶⁸².

O *soi* é impossível de delimitar, como se pode fazer para a Consciência. É o psiquismo desconhecido, e não seria científico fixar-lhe limites na psique individual. A via que conduz ao *soi* começa num conflito: “le rêveur trouve cet état de tension presque insupportable. Mais il se réveille avec le sentiment aussi intense qu’agréable d’avoir trouvé une solution, ‘comme s’il avait le diamant en main’”. O arquétipo é uma presença ‘eterna’ e trata-se apenas de saber se a consciência o apercebe ou não⁶⁸³.

“Toute vie est la réalisation d’un tout, c’est-à-dire d’un soi, raison pour laquelle cette réalisation peut être appelée ‘individuation’”. Nesse sentido, curar alguém é aproximá-lo da natureza e da sua própria natureza. A experiência alquímica é vista por Jung como repetição de um conhecimento das leis da natureza. O alquimista descobre, sem a reconhecer, a sua própria vida interior ou psíquica. Há uma teoria das correspondências porque ele passa pela experiência da presença da ideia na matéria. Enquanto fazia as suas experiências químicas, o adepto vivia certas experiências psíquicas que lhe surgiam como o desenrolar natural do processo químico. Vivia a sua projecção como uma propriedade da matéria. Mas o que

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pp. 133 e 149.

⁶⁸⁰ A pedra filosofal, como Jung explica, é composta de matéria mineral, vegetal e animal e consiste em corpo, alma e espírito.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 171.

⁶⁸² *Ibidem*, pp. 185 e 190-193.

⁶⁸³ *Ibidem*, pp. 239, 245, 250 e 290.

vivia era, na realidade, o seu próprio inconsciente. Desse ponto de vista, repetia a história do conhecimento da natureza⁶⁸⁴.

Por isso, “*le secret essentiel de l’art est caché dans l’esprit humain*, ou, pour l’exprimer en termes modernes, dans *l’inconscient*”. Os processos químicos e materiais coincidiam de tal modo com os factores espirituais ou psíquicos que os alquimistas chamavam *cogitatio* ao que devia ser extraído da matéria. A imaginação abre a porta para o segredo da obra, permitindo actualizar conteúdos arquetípicos através de símbolos. A actividade psíquica do alquimista implicava a sua imaginação activa, pela qual se obtêm coisas semelhantes às que nos são dadas pela vida onírica. As relações entre sonho, imaginação activa e intuição alquímica são muito próximas e trata-se sempre do processo de individuação⁶⁸⁵.

Para lá da filogénese, a própria história do Universo está inscrita no inconsciente; o abraço de *Nous* e *Physis* é um evento cósmico. A alquimia tem por objectivo obter esse tesouro difícil que é a unidade do *Nous* com a *Physis*, na matéria-prima, e de o tornar visível.

Jung sublinha que a opção de ver os arquétipos colectivos como fantasmas individuais leva a uma inflação desmesurada da consciência e à catástrofe pessoal. Para tal terá contribuído a tendência iluminista de identificar a psique com a consciência. Uma consciência inflacionada é sempre egocêntrica e, paradoxalmente, em perda da capacidade de discriminação, conduz a uma nova queda na inconsciência. O colectivo e as massas são cegos – erigem “verdades” que levam à catástrofe. Face ao desconhecimento do inconsciente, é necessária uma grande humildade⁶⁸⁶. As figuras e os tipos centrais que se encontram universalmente na alma profunda são imagens primordiais sobre as quais cada religião construiu os seus dogmas.

*

Aproximando-se da matéria biológica, tanto quanto da actividade do psiquismo e/ou do espírito, Bergson trabalha fora da psicanálise e a partir de outros pressupostos, acerca desse psiquismo, no mesmo momento em que a psicanálise se está a constituir. Negando materialismo e idealismo, procura estabelecer uma teoria do espírito decorrente do determinismo da natureza. Em Bergson, não encontramos estudos de caso, que conferem à Psicanálise outro grau de cientificidade, mas a diferença de paradigma (espírito em vez de inconsciente, energia em sentido lato em vez de libido) introduz uma ponte que nos ajuda a ultrapassar a circunscrição habitual da noção psicanalítica de psiquismo.

Publicado em 1919, *L’Énergie spirituelle* inclui sete textos, entre os quais a conferência sobre o sonho, de 1901. Como explica Ariane Bilheran no prefácio, a consciência é, para Bergson, experiência da duração, memória e escolha. O espírito e a consciência são

⁶⁸⁴ *Ibidem*, pp. 291 e 319.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, pp. 333, 344, 366 e 442.

⁶⁸⁶ Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 606.

entendidos como energia: “la vie psychique ne saurait s’appréhender avec les outils mesurant l’activité cérébrale. L’esprit n’est pas le mental”⁶⁸⁷. Para Bergson, uma vida humana centrada na matéria seria uma vida sem consciência e sem liberdade. Para lá do sonho e dos fenômenos correntes da vida psíquica, Bergson interessa-se pelo espiritismo, pela telepatia e pela sobrevivência da alma após a morte, o que introduz outra dimensão na sua pesquisa.

Em 1941, Paul Valéry lê o elogio fúnebre de Bergson: fala da combinação de poesia e precisão; do desejo de reconstruir na consciência dos outros o que descobria na sua; de uma forma de filosofar nova, que herda da psicanálise freudiana e pressagia a fenomenologia. Corpo e alma interagem, são penetrados pela vida psíquica, pela consciência, pela vitalidade: “qu’est-ce qu’un sujet sinon une conscience?” – terá exclamado⁶⁸⁸.

Bergson define a natureza e a função do espírito como consciência, memória, criação e individuação: “qui dit esprit dit, avant tout, conscience. Mais, qu’est-ce que la conscience? (...) Conscience signifie d’abord mémoire. (...) Une conscience qui ne conserverait rien de son passé, qui s’oublierait sans cesse elle même, périrait et renaîtrait à chaque instant (...) Toute conscience est donc mémoire – conservation et accumulation du passé dans le présent. Mais toute conscience est anticipation de l’avenir. (...) Toute action est empiètement sur l’avenir”⁶⁸⁹.

A consciência encarrega-se de estabelecer uma ponte entre os três tempos; é ela que centraliza a escolha, a previsão e a recordação. Os automatismos fazem-na desaparecer. A matéria é inércia, geometria, necessidade. Mas, com a vida, aparece o movimento imprevisível e livre: “conscience et matérialité se présentent donc comme des formes d’existence radicalement différentes, et même antagonistes, qui adoptent un *modus vivendi* et s’arrangent tant bien que mal entre elles. La matière est nécessité, la conscience est liberté; mais elles ont beau s’opposer l’une à l’autre, la vie trouve moyen de les réconcilier. C’est que la vie est précisément la liberté s’insérant dans la nécessité et la tournant à son profit”⁶⁹⁰.

Matéria e consciência têm uma origem comum: a consciência é ação que se cria, a matéria é ação que se desfaz. A consciência criativa atravessa a matéria, fica aprisionada no animal e só se liberta no homem, para ser um instrumento de liberdade. A vida é reprodução e evolução. O espírito é uma força que se supera e que retira de si mesma mais do que contém. Mas a matéria é o que torna o esforço possível; pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos levá-la, ela é, ao mesmo tempo, obstáculo, instrumento e estímulo.

⁶⁸⁷ Henri Bergson, *L’Énergie spirituelle*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 16.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, pp. 42-43.

A vida humana tem a sua razão de ser na criação de si por si, a todo o momento, e o enriquecimento da personalidade por um esforço que retira muito de pouco e acrescenta riqueza ao mundo. Se a pessoa se esquece de si mesma na rotina, a sociedade esquece também o seu destino; um e outro, “em estado de sonambulismo, fazem e refazem sem fim a volta do mesmo círculo...”. A vida trabalha para a individualização, a variedade, a riqueza, as melhores qualidades de invenção e de esforço. “S’il y a pour les consciences un au-delà, je ne vois pas pourquoi nous ne découvririons pas le moyen de l’explorer”⁶⁹¹.

Num capítulo sobre a alma e o corpo, torna mais precisa a sua noção de consciência: a acção voluntária, que empreende, consegue o milagre da “criação de si por si que parece ser a razão da vida humana”; a consciência acrescenta aos factos intelectuais, sensíveis e voluntários uma “fosforescência”. E Bergson sublinha, então, os limites do cérebro, as suas funções práticas, a sua utilização pelo espírito como suporte: o cérebro não determina o pensamento, e este é, em boa parte, independente do cérebro⁶⁹². Nesse contexto, as concepções mecanicistas de Kepler, Galileu ou Descartes são refutáveis. As abordagens de Espinosa ou de Leibniz avançam sobre elas uma importante distinção de natureza do corpo e da alma.

Quando pensamos, diz-nos, quase sempre falamos a nós mesmos, e nesses movimentos interiores de articulação há algo de mais subtil, que é essencial, e que são os “movimentos emergentes que indicam simbolicamente todas as direcções sucessivas do espírito”. O cérebro é um pantomimo, é o órgão da *atenção à vida*, situado entre o espírito e a matéria. “Les choses se passent bien plutôt comme si le cerveau servait à rappeler le souvenir et non pas à le conserver”. Curiosamente, a única função do pensamento à qual se pôde atribuir um lugar no cérebro é a memória das palavras. Os casos de afasia por lesão cerebral levam a pensá-lo⁶⁹³.

Mas se a recordação não está armazenada no cérebro, onde é que se conserva? As memórias estão no espírito, e o espírito humano é, a seu ver, a própria consciência. Ora, consciência significa, antes de mais, memória. A ideia de Bergson acerca da memória é, na verdade, oposta à da psicanálise, quando escreve: “notre vie intérieure toute entière est quelque chose comme une phrase unique entamée dès le premier éveil de la conscience (...) notre passé entier est là, subconscient – je veux dire, présent à nous de telle manière que notre conscience, pour en avoir la révélation, n’ait pas besoin de sortir d’elle même (...) elle n’a qu’à écarter un voile”⁶⁹⁴. Para a teoria psicanalítica, como sabemos, a complexidade das questões tópicas, dinâmicas e económicas do aparelho psíquico não permite pensar o afastamento desse “véu” e a acessibilidade ao nosso passado inteiro, com a limpidez e a facilidade que Bergson nos propõe.

⁶⁹¹ *Ibidem*, pp. 47-53 e 55-56.

⁶⁹² *Ibidem* pp. 61, 63 e 73.

⁶⁹³ *Ibidem*, pp. 74, 82 e 80.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, pp. 85-86.

Noutro capítulo, sobre fenómenos parapsicológicos, Bergson especifica que o papel do cérebro é fazer com que o espírito, quando precisa de uma recordação, possa obter do corpo a atitude ou o movimento emergente que apresente à recordação procurada um quadro apropriado⁶⁹⁵. Diz-nos também que não há esquecimento real: cada mónada (ou espírito) tem em si a representação consciente ou inconsciente da totalidade do real.

Quanto mais pensamos numa consciência que transborda o organismo, mais acharemos natural que a alma sobreviva ao corpo. O que se teria passado com a ciência se ela se tivesse interessado pelo espírito? Teria havido uma biologia vitalista, uma medicina que colmatasse as insuficiências da força vital e que visaria causas e não efeitos. O espanto teria sido face à matéria, ela é que seria o mistério... Os Gregos inventaram a precisão, e a ciência, hoje, está agarrada às provas materiais⁶⁹⁶.

Duas outras ideias reforçam a sua distância em relação à psicanálise: a primeira é acerca de como se forma a lembrança, quando nos diz que a recordação viaja nos dois sentidos, do consciente ao inconsciente, e que a transição entre os dois estados é tão contínua e o limite tão pouco marcado, que nada nos leva a supor entre eles nenhuma diferença radical de natureza. Sobre a alternância sono/vigília, estabelece uma curiosa superioridade do sonho. O estado de sonho parece a Bergson o *substratum* do nosso estado normal. Não se acrescenta à vigília, é a vigília que é obtida por limitação, concentração e tensão de uma vida psicológica difusa, que é a do sonho. Nesse sentido, a percepção e a memória que há no sonho são mais naturais que as da vigília, não há preocupação com nenhuma finalidade. Mas o modo diurno consiste em eliminar, em escolher e centrar num ponto um problema prático. A vigília é escolha. É um mecanismo mais complexo, mais delicado, mais *positivo*⁶⁹⁷.

Para o positivismo cartesiano, o cérebro desenha as articulações motoras de uma situação psicológica. Bergson identifica nele uma contradição fundamental: na argumentação passa-se de um sistema de notação para outro sem dar por isso; e fazer equivaler os estados cerebrais às percepções e às memórias será o mesmo que afirmar que a parte é o todo⁶⁹⁸.

Por outro lado, as representações que o realista hipostasia são a própria realidade para o idealista, cujo ponto de vista Bergson também precisa de negar. Nega, finalmente, uma série de postulados, colocando-se para lá da dualidade idealismo/realismo: a ideia de uma alma cerebral, com concentração da representação na substância cortical; a ideia cartesiana de que toda a causalidade é mecânica e que não há nada no Universo que não seja calculável mecanicamente; a ideia da possibilidade de passar do ponto de vista idealista ao realista; a ideia do paralelismo: não se pode estender ao detalhe das partes, o que foi observado nas duas totalidades⁶⁹⁹.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, pp. 198-112.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pp. 159-161.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, pp. 225 e 236.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, pp. 236 e 241.

Tudo isto, conclui, será necessário ter em conta para uma teoria do espírito, considerado nas suas relações com o determinismo da natureza.

*

Procuramos na ciência, na filosofia, na antropologia e na arte a premissa de respostas a uma mesma interrogação: de que são feitas a consciência e a memória inconsciente e como são mantidas e transmitidas? Ou seja, que tipo de permanência lhes é assegurada pela ontogénese e pela filogénese? A vida humana que a reflexão científica de Erwin Schrödinger dá a ver interroga a natureza da transmissão filogenética (material? Vibratória, porque resultante da acção do espírito? Comportamental?) e, desse modo, também a noção psicanalítica de inconsciente. Schrödinger implica ainda o sujeito do conhecimento na configuração do objecto de estudo de modo “quântico” (intricação e sobreposição de estados, embora não utilize estes termos) e sublinha o papel do espírito (como Bergson), conceito mais lato que o de psiquismo, razões pelas quais a sua pesquisa parece ser pertinente no contexto da nossa reflexão.

Em 1958, publica as “Tanner Lectures”, cursos dados em Cambridge dois anos antes sobre O Espírito e a Matéria⁷⁰⁰. Nelas, reflecte sobre filogénese e consciência, sobre a transmissão de comportamentos e sobre a presença do sujeito no seu objecto de estudo.

No contexto da refutação da possibilidade de o mundo existir em si mesmo, independentemente da percepção que temos dele (o seu surgimento é condicionado por processos especiais que acontecem num cérebro), Schrödinger interroga-se sobre os processos materiais directamente associados à consciência. A ontogénese da nossa vida mental esclarece a filogénese dos nossos processos nervosos inconscientes, e Schrödinger tenta traçar uma breve história dessa inscrição.

Nem todos os processos cerebrais são conscientes. A repetição de um evento retira-o da consciência quando passa a ser um automatismo. É a diferença que se inscreve nela. Mas uma experiência que não se repete não tem pertinência biológica.

“Le Système nerveux est le lieu où notre espèce est toujours engagée dans la transformation phylogénétique: pour parler métaphoriquement, il est le ‘sommets végétal’ de notre tronc. Je résumerai ainsi mon hypothèse générale: la conscience est associée avec l’apprentissage de la substance vivante; son savoir-faire est inconscient”⁷⁰¹.

A vida consciente é um combate incessante contra o nosso *ego* primitivo (contra o que recebemos dos antepassados); somos o escultor e a estátua de nós mesmos numa conquista progressiva de um si mesmo (“la conquête de soi”). A consciência está associada aos processos fisiológicos que estão em transformação pela interacção com o meio que se

⁷⁰⁰ Erwin Schrödinger, *L’Esprit et la matière*, tradução de Michel Bitbol, Paris: Seuil, 1993.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 201.

altera. Essas mudanças são fixadas na hereditariedade e nas características da espécie e são inconscientes. “En bref, la conscience est un phénomène de la zone d’évolution.” A consciência entra em conflito com o *eu* e disso dependem as aquisições duráveis. O comportamento dos indivíduos interfere nas tendências evolutivas (é a ideia de Lamarck, que fala na “hereditariedade dos caracteres adquiridos”)⁷⁰². Schrödinger não pensa que haja probabilidade de evolução do genótipo humano actual ou uma evolução física significativa, por exemplo, do cérebro. Estamos imóveis, nomeadamente porque protegemos também os mais débeis.

Para Julien Huxley e para Schrödinger, as propriedades adquiridas não são transmitidas hereditariamente. O acaso pesa mais na determinação das alterações, e o lamarckismo é insustentável. Mas há alguma influência do comportamento na tendência evolutiva. Huxley fala em selecção orgânica ligada à utilidade de um comportamento novo. A mudança não é transmitida à geração seguinte pelo genoma, nem por hereditariedade directa, mas é-o pelo exemplo e pela aprendizagem⁷⁰³. A mudança aumenta o valor selectivo de toda a mutação que vá no mesmo sentido. “Ce n’est pas le comportement qui change le physique des parents et, par le biais de l’hérédité physique, celui de la descendance. C’est le changement physique des parents qui modifie – directement ou indirectement, par la sélection – leur comportement; et ce changement de comportement est transmis à la progéniture, par exemple, par l’enseignement, ou même de façon plus primitive, en même temps que le changement physique véhiculé par le génome. De plus, même si le changement physique n’est pas encore héréditaire, la transmission ‘par l’enseignement’ du comportement induit peut-être un facteur d’évolution très efficace, parce qu’il ouvre la porte à la réception de futures mutations pouvant être transmises héréditairement, avec une préparation à en faire le meilleur usage, et donc à les soumettre à une sélection intense”⁷⁰⁴.

A mudança de comportamento não é transmitida pela substância hereditária, pelos cromossomas, ou seja, não é fixada geneticamente. E, no entanto, verificamos que os hábitos são transmitidos. Schrödinger quer provar que a luta e o trabalho de um homem durante a vida contribuem para a evolução da espécie no sentido biológico⁷⁰⁵. As mudanças de comportamento seguem as da constituição física que começam por ser aleatórias. São os novos órgãos (fixados geneticamente) que trazem consigo o hábito e a forma de se servir deles. No homem, o comportamento corresponde a escolhas. A sua evolução biológica também dependerá do que escolher. A nossa civilização favorece a selecção negativa dos menos dotados e mais acomodados⁷⁰⁶.

⁷⁰² *Ibidem*, pp. 203-204 e 206.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 211.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, pp. 222-223.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 223.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, pp. 227-228.

Para Schrödinger, impõe-se o esclarecimento da relação do sujeito com o seu objecto de estudo, questão, aliás, central em todos os estudos de física quântica. A respectiva interdependência obriga-nos a pensar o espírito como fazendo parte daquilo que lhe é dado conhecer e, diríamos nós, “lembrar”. Normalmente, em ciência o sujeito de conhecimento é excluído do objecto de estudo, mas ele é parte desse objecto de estudo e os outros sujeitos também: os corpos, as mentes e as consciências parecem estar todos ligados. “Un tableau modérément satisfaisant du monde n’a pu être obtenu qu’au prix élevé de notre propre exclusion du tableau, et de notre retour dans le rôle d’un observateur non concerné”; “le monde matériel n’a été construit qu’au prix d’une exclusion du moi, c’est-à-dire de l’esprit ; il n’a été construit qu’au prix du retrait de l’esprit”⁷⁰⁷.

Para reforçar a necessidade da situação inversa, a saber, uma implicação constituinte do sujeito no mundo, o cientista cita Jung: “la science dans sa totalité est cependant dépendante de l’âme, dans laquelle toute connaissance est enracinée”. A retirada do sujeito é perigosa, segundo Schrödinger, que se refere a outros físicos e fisiologistas que terão dito que o mundo da ciência se tornou tão horripelantemente objectivo que não deixa lugar para o espírito. Porém, o espírito constrói o mundo exterior objectivo da filosofia da natureza a partir da sua própria substância⁷⁰⁸.

Mas o objecto de estudo é afectado pela nossa observação: di-lo a física quântica desde Niels Bohr e Heisenberg. Não existem as coisas em si⁷⁰⁹. Kant terá dito o mesmo de outro modo. Não apenas o que percebemos depende do nosso estado, como aquilo que queremos apreender é modificado por nós e pelos nossos métodos de observação. “Ce sont les mêmes éléments qui composent l’esprit et le monde (...). Le monde m’est donné une seule fois, et non pas sous une version perçue. Le sujet et l’objet ne font qu’un”⁷¹⁰.

O sujeito pensante não está em lado nenhum porque faz parte do todo e se identifica com o todo. A região comum a todas as consciências é o mundo que nos rodeia. Schrödinger refere Leibniz e os Upanixades, para sublinhar que a nossa ciência é grega e esta era fundada na objectivação, ou seja, na criação de um corte em relação à compreensão do sujeito de conhecimento, isto é, do espírito. Quer desviar-nos desse modo epistemológico. Acha também impossível que o espírito tenha uma origem celular⁷¹¹.

O mundo é dado uma só vez. Não se reflecte em cada espírito (ideia de Leibniz, que evoca rapidamente). O espírito não teve início, sempre existiu. No homem, surge quando o cérebro já o permite. Para este cientista, o mundo sem espíritos que o conheçam é como se não existisse⁷¹².

⁷⁰⁷ *Ibidem*, pp. 234-235.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, pp. 234, 236 e 238.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 245.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 247.

⁷¹¹ *Ibidem*, pp. 250 e 255.

⁷¹² Num texto publicado no catálogo da exposição *Densidade Relativa* (CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005), que comissariámos, trabalhamos os conceitos de densidade e intensidade das obras e da nossa relação com elas. Nesse sentido, dedicámos uma parte do texto à travessia de alguns textos de

Interessa-nos também considerar a crítica que J.-P. Vernant faz da psicanálise. Em *Œdipe sans complexe*⁷¹³, Vernant contesta vivamente o trabalho de Freud, centrado no *Complexo de Édipo*, opondo-se a um método psicológico que ignora o contexto histórico da lenda. Não lhe parece legítima uma teoria que é elaborada a partir de casos clínicos e de sonhos contemporâneos, encontrando a sua “confirmação” num texto dramático de outros tempos. Freud trabalhou a partir de vivências íntimas não historicamente situadas que projecta sobre a obra, independentemente do seu contexto.

A psicologia histórica procede de modo inverso: cada nível de análise do texto trágico dirige-se ao problema mais vasto do seu contexto histórico, social e mental. A matéria da tragédia seria, assim, o pensamento social da cidade do século V em Atenas, que Freud ignorou totalmente⁷¹⁴.

Nas primeiras versões do mito, não há autopunição – Édipo morre calmamente instalado no trono de Tebas. Sófocles introduz a autopunição, a cegueira, dando ao mito a sua versão realmente trágica. Freud só conheceu esta versão e considerou que nenhuma tragédia não baseada neste complexo teve sucesso. Vernant espanta-se: quantas outras tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides existem que não têm nenhuma relação com os sonhos edipianos? Vernant critica a simplificação redutora feita por Freud da mitologia grega a um esquema lendário específico, de toda a mitologia a uma só peça, dessa peça a um só aspecto da efabulação e deste último ao sonho. A interpretação freudiana, segundo Vernant, não teve influência nos trabalhos dos helenistas, que terão sentido que ele falava “ao lado” das verdadeiras questões⁷¹⁵.

Didier Anzieu retoma, em 1966, o trabalho de Freud. Vernant mostra-nos como Anzieu obriga a matéria lendária a sujeitar-se às exigências do modelo psicanalítico, no caso do mito de origem em Hesíodo e da história de Édipo; e encontra na tragédia de Édipo outros tipos de necessidades: estéticas, religiosas, ligadas ao poder e à tirania, à clarividência ou à falta dela sobre si próprio, ao herói que salva ou que contamina um colectivo. Vernant argumenta mesmo que o herói de *Édipo, o Tirano* não tem o menor *Complexo de Édipo*⁷¹⁶. Finalmente, fica a ressalva de que a “união com a mãe”, ou seja, com a terra que engendra e renova tudo, significava para os Gregos ou a morte, ou a posse do solo; e que o conhecimento histórico do simbolismo onírico dos povos parece faltar aos psicanalistas⁷¹⁷.

divulgação científica contemporâneos, na busca de informação útil à reflexão sobre a questão. Transcrevemos no **Anexo 3** um fragmento desse texto, em que procuramos pensar, a partir desse *corpus* científico, acerca de uma eventual “matéria” da consciência e acerca das noções de campo de forças e de ressonância a ela associáveis.

⁷¹³ J.-P. Vernant, “Œdipe sans complexe”, em *Œuvres complètes*, vol. I, p. 1133.

⁷¹⁴ *Ibidem*, pp. 1134-1136.

⁷¹⁵ *Ibidem*, pp. 1137-1138.

⁷¹⁶ *Ibidem*, pp. 1148-1149.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 1153.

O que transmite a mensagem trágica é que há nas palavras trocadas entre os homens zonas de opacidade e de incomunicabilidade. Louis Grenet estabeleceu de forma precisa a relação entre o tema trágico e o ritual ateniense do *pharmakos* – a expulsão de um cidadão, tratado como bode expiatório. A tragédia contesta e interroga a oposição *turannos* (tirano) e *pharmakos*. Em Sófocles, o sobre-humano e o sub-humano são específicos mas confundem-se na mesma personagem⁷¹⁸.

É curioso que Vernant nos assinala os limites do ponto de vista psicanalítico, demonstrando a importância do contexto sociocultural e o desconhecimento que os psicanalistas têm dele. Quanto a nós, tentámos mostrar os limites de um entendimento do inconsciente fechado a zonas do ser inscritas para lá do determinismo fisiológico, da sua ontogénese e mesmo da sua filogénese restritamente entendidas. Os limites da psicanálise podem ser desenhados desses dois lados do estudo de cada narrativa onírica, lendária ou mítica – isto é, do estudo do inconsciente. O sujeito também constrói e “sofre” a sua identidade e a sua memória, aquelas que está sempre a herdar de si próprio.

*

Quittez les cavernes de l'être. Venez. (...) Cédez à la Toute-Pensée. Le Merveilleux est à la Racine de l'esprit.

Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (...) Raison, nous donnons tout au néant de la mort. (...)

*Nous qui visons à une certaine éternité, surréelle (...) il ne faut pas venir nous embêter en esprit.*⁷¹⁹

A necessidade de um corte em relação à hereditariedade genética e mesmo cultural é afirmada por Michaux como devaneio e imperativo pessoais. Em *Onirocosmos*, Romain Verger refere-se à fantasia de auto-engendramento em Michaux, que tem necessidade de se descolar da proveniência genética, de rejeitar a família cultural e de ser ele mesmo a sua própria origem⁷²⁰. J.-X. Ridon também menciona essa luta de Michaux contra a aquisição genética⁷²¹.

Em *Fable des origines*, texto sobre a origem do mundo, Michaux cria a sua ficção, o seu mundo fantástico e a sua realidade, imaginando-se desligado de uma hereditariedade restritiva. “JE SUIS NÉ D'ENFANTS”, assim começa a sua “Première page de ma vie”, na

⁷¹⁸ *Ibidem*, pp. 115 e 1167.

⁷¹⁹ A. Artaud, “À Table” em AA.VV., *Il y aura une fois. Une Anthologie du Surréalisme*, établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris: Gallimard, 2002, pp. 163-164.

⁷²⁰ Romain, *Onirocosmos. Henri Michaux et le rêve*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 19-22.

⁷²¹ Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'exil des mots*, Paris: Éditions Kimé, 1995, p. 105.

qual faz a história satírica da sua génese biológica, com uma caricatura dos pais, muito jovens, sublinhando a insignificância de ambos e estabelecendo a menorização irónica do contexto do seu próprio nascimento⁷²². Num texto sobre si próprio extraído de *Peintures* (Gallimard, 1939), lemos: “il est et se voudrait ailleurs, essentiellement ailleurs, autre./ Il s’imagine, il faut bien qu’il s’imagine”⁷²³.

A ontogénese e a filogénese, que a psicanálise e a antropologia pensam ao nível biopsíquico, deveria ser alargada ao nível vibratório, mais subtil. Segundo Étienne Guillé, cuja investigação o corrobora com dados experimentais apresentados em linguagem vibratória⁷²⁴, o nascimento do homem era concebido pelos antigos egípcios em função de uma projecção da história da Humanidade na história de formação e desenvolvimento do ser: no corpo da mãe, o embrião passa por todos os estados de desenvolvimento correspondentes aos que aconteceram na criação do Universo. Essa mesma ideia é desenvolvida pelo egiptólogo Enel nos estudos que publicou⁷²⁵. E, se a embriogénese reproduz a génese do Universo, também a ontogénese reproduz, até à idade de vinte e um anos (a soma das três primeiras fases de renovação, de sete anos cada uma), as fases da renovação da filogénese, sobretudo ao nível da preparação e amadurecimento do espírito de cada ser que, idealmente, adquire até essa idade os instrumentos necessários à sua autonomização em relação à ascendência⁷²⁶.

Apesar de não ter integrado o movimento surrealista, Michaux foi, por natureza, um surrealista, como já se disse. A sua vontade de ser outro, de arrancar as raízes que o prendiam a uma sucessão genética e de se fundar a si próprio não é alheia à vontade genérica de todos os protagonistas do movimento surrealista, de se subtraírem à ordem vigente e às heranças instituídas. O legado surrealista, sobretudo aquele que se define em Paris a partir dos anos 20 do século XX⁷²⁷, não poderia deixar de ser evocado nesta avaliação dos contornos do inconsciente e da ontogénese. A abrangência e a importância desse legado devem ser lidas dos dois lados (pessoal e colectivo) do empreendimento. Há um paralelo que pode ser estabelecido entre a negação da hereditariedade genética (o adquirido no plano individual) e a negação da ordem instituída (o adquirido no plano colectivo). É, portanto, à vastidão da memória onto e filogenética que nos conduz a natureza deste movimento.

O que faz a originalidade do Surrealismo é a vontade de alcançar a totalidade do ser – escreve Patrick Waldberg em *Chemins du Surréalisme*⁷²⁸. A partir desse ponto de apoio erige-se o sonho global de “mudar a vida” (Rimbaud) e de “transformar o mundo”

⁷²² Michaux, *Première page de ma vie*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. I, p. 538.

⁷²³ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, p. 32.

⁷²⁴ Vide nota n.º 403.

⁷²⁵ Enel, *La Langue sacrée*, Paris: Éditions Maisonneuve & Larose, 1989, e *Les Origines de la Génèse*, Paris: Éditions Maisonneuve & Larose, 1985.

⁷²⁶ Por exemplo, em *La Grande Mutation*, n.º 53, pp. 279-280.

⁷²⁷ Na sua *Histoire du Surréalisme*, Maurice Nadeau estabelece a seguinte periodização: 1918-23, elaboração; 1923-25, período heróico; 1925-30, período “raisonnant”; 1930-39, autonomia do Surrealismo.

⁷²⁸ Patrick Waldberg, *Chemins du Surréalisme*, Bruxelles: Éditions de la Connaissance, SA, 1965, p. 13.

(Marx)⁷²⁹. Mas a totalidade do ser tem de ser descoberta a partir da entrega aos modos de erupção do inconsciente: o sonho, a *trouville*, a alucinação, a associação livre, a loucura, a magia, a alquimia, a mediunidade, o mundo infantil e o mundo da imaginação primitiva, mítica, artística, sonâmbula e automática.

Breton retoma a fórmula de Hermes: “il y a un point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement”⁷³⁰.

As palavras de Artaud esclarecem ainda: “le Merveilleux est à la Racine de l’esprit. Nous sommes du dedans de l’esprit, de l’intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (...) Raison, nous donnons tout au néant de la mort”⁷³¹, e a criação de objectos surrealistas responde à necessidade de fundar uma verdadeira “física da poesia”, nas palavras de Paul Éluard⁷³². O surrealismo opor-se-á tenazmente ao positivismo, ao empirismo e às certezas estabelecidas, absorvendo as descobertas da psicanálise, a constituição recente da antropologia e da linguística e a vitalidade dos manifestos de Breton e Mallarmé⁷³³. Entrega-se, além disso, à convicção de que a necessidade natural e a necessidade lógica são uma só, de que o “acaso objetivo” é poderoso e de que é o espanto que dinamiza a lógica, como dirá Breton⁷³⁴.

A dimensão colectiva, ou política, que o movimento adquire a certa altura amplifica a componente individual no sentido de pensar a transmissão e a herança de uma alteração profunda de arquétipos. O Surrealismo foi um esforço de libertação do conhecimento de si e do espírito humano em geral, com procura empírica, social e/ou artística, da realidade emergente do desconhecido.

No catálogo da exposição surrealista de 1949 em Lisboa, António Pedro escreve: “o encontro com a liberdade tem a vantagem de ser inconveniente para tudo o que é conveniente”. Ao proclamar o “esforço para a conquista da liberdade” e ao afirmá-lo exclusivamente individual, António Pedro sublinha, no catálogo da exposição surrealista⁷³⁵, um princípio basilar: é pelo exercício da liberdade individual que se pode chegar a um “acto colectivo que não seja constrangedor”, alargando as raízes “até ao que há de comum e de recalcado em todos os outros homens”. Um efeito colectivo começa na mudança individual e nunca o inverso. António Pedro disse-o claramente: “é pela total individuação que se nos

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁷³⁰ Em *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962, citado em Patrick Waldberg, p. 42. Também em André Breton, *Entretiens*, Paris: Gallimard, 1952, p. 151, e *Manifestes du Surréalisme*, Paris: Gallimard, 1962, p. 72.

⁷³¹ Artaud, “À Table”, em Patrick Waldberg, *ibidem*, p. 60. E também na publicação indicada na nota 719.

⁷³² Citado por Patrick Waldberg, p. 88.

⁷³³ Enquadramento explicado por Werner Spies, no prefácio a *Il y aura une fois, Une Anthologie du Surréalisme*, Paris: Gallimard, 2002.

⁷³⁴ André Breton, *L’Amour fou*, [1937], Paris: Gallimard, 2011, pp. 60, 122 e 127.

⁷³⁵ António Pedro, “Postfácio a uma actuação colectiva”, em *Catálogo da Exposição Surrealista*, Lisboa: Edição Cadernos Surrealistas, 1949, p. 15. Também em AA.VV., *Surrealismo em Portugal – 1934-1952* (cat.), Lisboa: Museu do Chiado, 2001, p. 92.

torna indispensável uma atividade colectiva”. Nesse texto, há uma expressão extraordinária que nos recentra na validade dos propósitos: “sabemo-nos capazes da própria pessoa, o que não é pequeno achado”⁷³⁶.

Breton fala da sua recusa em entender a arte como um refúgio: “et sous quelque pretexte que ce soit, à nier ou simplement à mettre en doute que la libération sociale de l’homme nous concerne moins que l’émancipation de l’esprit”⁷³⁷; e por isso o Surrealismo reafirma a sua vontade de não composição com todo o sistema de valores eleitos pela sociedade burguesa. Ou ainda: “dans la mesure où le surréalisme n’a jamais cessé de se réclamer de Lautréamont, de Rimbaud, il est clair que le véritable objet de son tourment est *la condition humaine*, par-delà *la condition sociale* des individus”⁷³⁸.

A elevação do propósito obrigava a relativizar a componente estética das produções artísticas ou mesmo a repudiá-la como prioridade na definição de um trabalho. A entrega à autenticidade do automatismo, à revelação inconsciente e ao potencial libertador do processo adquiria tal importância que valores como beleza ou adequação estética se tornavam irrelevantes, apesar do efeito necessariamente estético a que os artistas chegavam. Outra questão estava implicada nessa secundarização: “l’ésotérisme est le nouvel argument qu’avance le surréalisme pour soustraire ses productions au régime esthétique”, explica Didier Ottinger, ao referir o interesse de Breton pelas obras que constituíam o “fermento de uma nova mitologia” e por “psico-objectos” que cristalizavam utopias colectivas⁷³⁹.

“La beauté, ni dynamique ni statique. Le cœur humain beau comme un sismographe (...) la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”, afirma André Breton no final de *Nadja*⁷⁴⁰. E em *L’Amour fou* explica que o que determina essa beleza convulsiva é a afirmação da relação recíproca que liga, no objeto, o seu movimento e o seu estado de repouso e cristalização. Para além disto, essa beleza deve desprender-se do “sentimento penetrante da coisa revelada...” A *trouvaille*, a escrita automática, o desejo, a dimensão do maravilhoso criam as condições ideais à sua emergência⁷⁴¹, assim como, durante algum tempo, o sono hipnótico e a mediunidade e de forma geral os jogos e provérbios, os “cadavres exquis” e outras composições colectivas.

Breton adere à concepção de que o “acaso será a forma de manifestação da necessidade exterior que abre um caminho no inconsciente humano”⁷⁴²: “se mettre en état de grâce avec le hasard, de manière à ce que se passe quelque chose, à ce que survienne quelqu’un”⁷⁴³. A

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 90.

⁷³⁷ André Breton, *Entretiens, 1913-1952*, 1952, Paris: Gallimard, 1996, p. 132.

⁷³⁸ *Ibidem*, pp. 132, 193 e 124; a ligação do movimento ao partido comunista e o corte posterior com o partido por parte de alguns elementos estão amplamente documentados pela História, mas afigura-se menor no que aqui nos ocupa.

⁷³⁹ Didier Ottinger, *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, Paris: Didier Ottinger et L’Échope, 2013, p. 37.

⁷⁴⁰ Versão original em André Breton, *Nadja*, [1964], Paris: Gallimard, 2011, p. 190.

⁷⁴¹ André Breton, *L’Amour fou*, [1937], Paris: Gallimard, 2011, pp. 15-21.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 31.

⁷⁴³ André Breton, *Entretiens*, p. 136.

ideia não resulta de um mero capricho imaginativo (“ces faits-glissades et ces faits-précipices”), mas funda-se no problema físico e teológico do determinismo e da liberdade, do acaso e da necessidade: “du fait que, philosophiquement, le hasard objectif (qui n’est rien autre que le lieu géométrique de ces coïncidences) me paraissait constituer le noeud de ce qui était pour moi le problème des problèmes. Il s’agissait de l’élucidation des rapports qui existent entre la ‘nécessité naturelle’ et la ‘nécessité humaine’, corrélativement entre la nécessité et la liberté”⁷⁴⁴.

Aqueles recursos e a disposição para os estados alterados de consciência pretendiam permitir escapar às imposições do pensamento vigiado, da autocrítica sobre a linguagem e da lógica racional, da moral e das convenções do gosto, da sujeição às percepções sensoriais imediatas que fazem do espírito um juguete do mundo exterior; pretendiam reavivar a vontade de ‘maravilhoso’ que a memória da infância nos faz chegar⁷⁴⁵.

Maurice Blanchot⁷⁴⁶ explica de forma simples e clara a razão pela qual os surrealistas franceses (e, por arrastamento, os dos outros países) se aproximaram do marxismo: na actual condição oprimida e limitada do ser humano no regime capitalista, mesmo os seus problemas existenciais e metafísicos são falseados. O Homem tem problemas que não deveriam ser os seus em condição de liberdade (interior e exterior). A consciência e a liberdade verdadeiras deverão colocá-lo, quando existirem, face à interrogação radical do sentido da vida, e o “homem total” não está por conhecer, está por realizar. A arte como fim em si é, naturalmente, um logro e a ambição de ser, autêntica e automaticamente, aquilo que se escreve (Blanchot refere-se, neste artigo, exclusivamente à literatura surrealista), equivale a considerar a linguagem aquilo que se é em pensamento. “As palavras em liberdade” não são simples instrumentos de comunicação, têm poderes mágicos.

Breton manteve sempre focado e ao mesmo tempo alargado e extenso o âmbito das suas preocupações: “je ne me laisserai pas d’opposer à l’impérieuse nécessité actuelle, qui est de changer les bases sociales (...) du vieux monde, cette autre nécessité non moins impérieuse qui est de ne pas voir dans la Révolution à venir une fin, qui de toute évidence serait en même temps celle de l’histoire. La fin ne saurait être pour moi que la connaissance de la destination éternelle de l’homme, de l’homme en général, que la Révolution seule pourra rendre pleinement à cette destination”. As necessidades de mudança colectiva são remetidas para as de mudança pessoal e vice-versa, na exigência da descoberta de capacidades intuitivas: “pour cela convient-il de ne laisser à l’abandon aucun des modes éprouvés de connaissance intuitive, mais encore de travailler à en découvrir de nouveaux”⁷⁴⁷. Ou, invocando Paris: “comme je voudrais qu’une méditation profonde sur les puissances

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 136. Será diferente a noção de acaso em Aragon, por exemplo: em *Une Vague de rêves*, apercebemos outro conceito de “surrealidade”, em negação da essência e em exaltação de um caos absoluto dentro do acaso.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁴⁶ Maurice Blanchot, “Réflexions sur le surréalisme”, *La Part du feu*, [1949], Paris: Gallimard, 2009.

⁷⁴⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, [1955], Paris: Gallimard, 2006, p. 86.

inconscientes éternelles que tu recèles soit au pouvoir de tout homme, pour qu'il se garde de reculer et de subir!"⁷⁴⁸. Ou em *Manifestes*: "l'idée du surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite (...)"⁷⁴⁹.

Finalmente, o surrealismo trabalhou profundamente a questão da linguagem, perscrutando as suas correntes mais profundas: "il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage"; "le tout, pour le surréalisme, a été de convaincre qu'on avait mis la main sur la 'matière première' (au sens alchimique) du langage"⁷⁵⁰. A linguagem entendida como laboratório e como caminho de conhecimento era assim objecto da mais ampla ambição criativa e gnóstica: "elle seule (l'intuition poétique) nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible, 'invisiblement visible dans un éternel mystère'"⁷⁵¹. A sua transversalidade na aventura surrealista reúne em oscilações constantes as faces individual e colectiva da preocupação com o humano. A intuição de que a ontogénese inscreve algures o legado colectivo de alterações individuais profundas tem por pano de fundo a noção praticamente inconsciente de que a filogénese é um fio que continua incessantemente a ser estendido do tempo que nos precede ao tempo que nos sucede, nos planos vibratório e material.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, pp. 163-164 e 169.

⁷⁴⁹ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, [1962], Paris: Gallimard, 2008, p. 86.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, pp. 165 e 167.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 173.

II

O TRABALHO DO ESQUECIMENTO NA OBRA

1.

DO SONO COMO DA MORTE, DA VIGÍLIA COMO DA VIDA

*Tem um lugar dentro de mim onde vou quando quero dormir! (...) Se esse lugar fosse perto, eu até podia dizer que ficava no canto esquerdo de minha cabeça (...) mas esse lugar é tão mais longe, é como se fosse muito depois que eu acabo. Mas é ainda dentro de mim, sou eu ainda, entendeu?*⁷⁵²

NOS TEXTOS de Clarice Lispector, o esbatimento das fronteiras entre os dois lados da vida psíquica (sono e vigília, inconsciente e consciência) é constitutivo da escrita. Lucrecia Neves não tem consciência de si, como Macabéa não tem, ou Lóri, a outro nível. Nas suas narrativas, a personagem é um projecto que a escrita apanha a meio caminho da auto-revelação, na recta final desse conhecimento e, em muitos casos, imediatamente antes dele. Em *Cidade Sitiada* lemos acerca de Lucrecia Neves que “toda a sua natureza parecia não se ter revelado”, mas por outro lado sabemos que “tudo aquilo estava para ser transformado pelo seu olhar”⁷⁵³. Esse olhar não vai apenas construir a realidade. Vai reificar dentro dela a absorção do mundo, como se interior e exterior não pudessem ser separados no exacto lugar em que o devem ser. Carlos Mendes de Sousa fala disso mesmo quando se interroga: “o que é isso de a personagem construir-se à medida que a cidade se constrói?”⁷⁵⁴.

“Tudo o que Lucrecia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela”⁷⁵⁵ – o acesso ao exterior, que vai ser também o seu impulso interior de esboçar pensamentos e de agir – terá uma tonalidade sonâmbula, como em *Água Viva*: “de onde vinha o meio sonho pelo qual

⁷⁵² Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000, p. 128.

⁷⁵³ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, [1949], Lisboa: Relógio D'Água, 2009, pp. 26 e 20.

⁷⁵⁴ Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, [2000], São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 217.

⁷⁵⁵ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 50.

estava rodeada?”⁷⁵⁶. Quando lemos que o seu rosto estava “transviado pelos primeiros espantos do sono (...) mais um instante e começaria a sonhar”, ou que “não tinha imaginação mas uma atenta realidade das coisas que a tornava quase sonâmbula”, estamos a ser preparados para uma sequência de pequenos eventos e descrições, todos eles situados no limiar em que sono e vigília se tornam indistintos.

No sonho estava “alarmada e lenta”, o espaço era plano e infinito, “o sono era a sua atenção máxima”, os sonhos podiam ser instantâneos, bem recortados, a vigília momentânea “mais demente que o sonho”⁷⁵⁷. A procura e o reconhecimento de sentidos suplementares durante o sonho ligava-a mais a este do que à vigília, mas “mesmo no sono sentia a falta de um modo de ver” que procurava atentamente. Um adormecimento mais profundo dá então lugar a um acordar mais inteiro, resultado do esforço sobre-humano com que dormia e do esforço para “se exteriorizar” que a fazia acordar. A profundidade do sono tê-la-á conduzido a outros espaços-tempo – “procurava tanto que errava e caíra numa época sem data?” –, mas não lhe terá acrescentado conhecimento nem consciência, apesar da procura.

Um dos seus sonhos constitui, porém, a representação de uma origem e inscreve-se nesta alternância de forma impressiva – aquele em que pôde recuar “até encontrar enfim: que era grega: (...) Ela era grega antes de os Gregos pensarem ainda, tão perigoso seria pensar. Grega numa cidade ainda não erguida, procurando designar cada coisa para que depois, através dos séculos, elas tivessem o sentido de seus nomes”⁷⁵⁸.

A atribuição duma natureza grega a Lucrecia Neves é paradoxal: convoca a cultura clássica para negá-la, a filosofia para assinalar a sua ausência, a etimologia para precedê-la, a arte para esculpir a boçalidade, a força de um momento crucial da civilização ocidental para dar a vê-lo esboroadado na cidade perdida e rural da história.

No meio do sono, Lucrecia ergue-se, anda de gatas, vai ao cimo das escadas. O despertar traz-lhe perda da visão, do acesso às coisas; “como um morcego, a cidade era cega de dia” e Lucrecia regressava ao modo inconsciente, sonâmbulo, na melhor das hipóteses, de ser e de ver. Acordar era estremecer, lembrar uma força prestes a fugir. O sono é o seu território e a sua forma de cura – “caíra porém da superfície das coisas para dentro”, “adormecia dentro de si” – e sonha que alguém lhe atribui dois mil anos de sono para poder recuperar⁷⁵⁹. A memória que atravessa os seus dias e noites parece-lhe em perda, mas uma perda com a qual se regozija: “esquecer era bem o seu modo de guardar para sempre”, como se, algures, uma forma desconhecida de memória pudesse ser activada e actuar.

⁷⁵⁶ Clarice Lispector, *Água Viva*, [1973], Lisboa: Relógio D'Água, 2012, p. 21.

⁷⁵⁷ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, pp. 61, 31 e 62-63.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁷⁵⁹ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, pp. 68 e 95, *Água Viva*, p. 21, e *A Cidade Sitiada*, p. 83.

*

*E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério.*⁷⁶⁰

*Adormeceu, porque alguma coisa jamais seria alcançada de olhos abertos.*⁷⁶¹

Outras personagens e outras narrativas conduzem-nos a essa força motriz que o sono e a vigília vão sendo um para o outro. O sono é um momento de intensa actividade porque é nas trevas do mundo, na escuridão da noite, na sombra do ser que o mistério se insinua, sem se dar a conhecer, e a razão adormece para dar espaço a outros entendimentos. “Quem em mim é que está fora até de pensar?”⁷⁶²

Aparentemente cheio de nada ou de vazio, o lugar do sono é, no entanto, pleno, e o despertar pode ser um reencontro de si trazido do sono: “acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim”. Acordar é uma dádiva e uma dificuldade, é preciso ligar os fios do sonho que a vigília corta ao dia que vai seguir-se e este aos anteriores e aos sonhos de outras noites: “cada vez que acordava era como se precisasse recuperar os dias anteriores. Tanto o sono cortava suas amarras, todas as noites”⁷⁶³.

Lispector conta-nos um sonho muito simbólico numa das suas crónicas: desaparece a porta por onde saiu; ela fende a parede para fazer a porta; descobre que é a primeira porta de alguém... O seu quarto era o interior de um cubo e vivera dentro dele...⁷⁶⁴. Num texto que não pretende ficcional, o sonho irrompe com a mesma naturalidade com que o vemos associado à vida de cada personagem, informando-nos acerca da natureza de um imaginário... Por outro lado, o sono aproxima as personagens da morte, é nele que a ensaiam, em aprendizagens progressivas, aprendendo também a renascer. Em *Perto de Um Coração Selvagem*, diz-se de Joana que “dormir era cada noite uma aventura, cair da claridade fácil em que vivia para o mesmo mistério, sombrio e fresco, atravessar a escuridão. Morrer e renascer”⁷⁶⁵.

O contínuo que o sono e a vigília lhes estão a pedir é o mesmo que a morte e a vida lhes requerem, a outro nível. Nessa continuidade há distinções, mas assistimos frequentemente ao facto de o movimento das personagens de Lispector obedecer a uma indistinção voluntária dos dois lados de cada realidade dupla: sono e vigília, a que acedemos em vida, suposição, memória, ressonância, mito, arquétipos da morte, a que acedemos também em vida. “Era assim então que se processava? ‘Não saber’ – era assim então que o mais

⁷⁶⁰ Clarice Lispector, *Água Viva*, [1973], Lisboa: Relógio D’Água, 2012, p. 54.

⁷⁶¹ Clarice Lispector, *O Lustre*, [1946], Lisboa: Relógio D’Água, 2012, p. 197.

⁷⁶² *Água Viva*, p. 55.

⁷⁶³ *Água Viva*, pp. 55, 76 e 94.

⁷⁶⁴ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, pp. 210-211.

⁷⁶⁵ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, [1944], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 99.

profundo acontecia? Alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? Eu tivera que não saber que estava viva? O segredo de jamais se escapar da vida maior era o de viver como um sonâmbulo?”⁷⁶⁶

Essa zona em que dia e noite se fundem numa vivência nebulosa do real, em vez de obedecerem a ritmos circadianos naturais, é aquela em que a protagonista de *O Lustre* se inscreve. Não apenas adormecer equivale mais uma vez a uma queda, tantas vezes dita, uma queda para dentro de si própria, da noite e da dissolução do dia, como pode acontecer a Virgínia procurar não adormecer para sentir tudo o que vem da noite, ou sonhar rapidamente com a ultrapassagem dos limites da sua vida, dirigida só pela “força escura”. Há um sonho inaugural na economia da narrativa que anuncia a tensão dramática da história e a presença da morte no seu desfecho: o sonho em que lança um cão ao rio para o ver morrer e em que encontra logo depois um homem que a força a um beijo e a quem ela pisa o rosto... *Eros* e agressividade, *Thanatos* e memória edipiana (“numa reminiscência difícil notou que ele (o pai) já a chamara enquanto ela sonhava”), fugacidade e certeza fazem-na acordar, “quase de pé, o rosto límpido e ansioso”⁷⁶⁷.

“Nunca até então a vida me havia acontecido de dia”, diz G.H., ao explicar que o que acontecia no escuro da noite também acontecia nas suas entranhas, que essas duas formas de escuridão não se distinguiam e que, de manhã, o mundo era apenas “uma superfície”. A verdade maior do sonho perde-se ao acordar – G.H. explica-o em diferentes momentos. Há na noite uma pulsação e uma latência que lhe traz outros estados e outro saber: “minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente”⁷⁶⁸.

Também é assim para Virgínia: “desde o momento de acordar, punha-se a pensar no instante de dormir”; sabia que “na penumbra ‘suas coisas’ viviam melhor sua própria essência”⁷⁶⁹. A noite é realmente o momento mais revelador: “parecia-lhe que de noite a água do mundo começava a viver – respirava e o alívio era quase violento, talvez o momento mais forte do dia”. É também o seu porto de abrigo: “se dormisse estaria salva”. Virgínia fala em “diariamente escapar. E exausta de viver, rejubilar-se na escuridão”⁷⁷⁰.

O esforço para acordar equivalia a uma projecção brusca, à turvação do sonho, a uma consumação incompreensível e à necessária resignação. Percebemos que o dia a confunde e martiriza – “concentrava-se então no sono como se a aticassem com uma lança e ela escolhesse o seu existir deixando a vigília vazia” – e que o seu modo possível de o enfrentar é a assunção de um semiadormecimento: “estar acordada era então da mesma matéria do dormir, mas purificada num só véu e ela via através dele sonâmbula e mansa”⁷⁷¹.

⁷⁶⁶ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 133.

⁷⁶⁷ Clarice Lispector, *O Lustre*, [1946], Lisboa: Relógio D’Água, 2012, p. 57.

⁷⁶⁸ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 93.

⁷⁶⁹ Clarice Lispector, *O Lustre*, pp. 119 e 121.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, pp. 136, 160 e 204.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 169.

E no entanto acordar também significava “não ter morrido à noite”. A força e a fecundidade do ritmo pelo qual sono e vigília se sucedem, como afirma Virgínia, a evidência de que nada parece escapar a essa sucessão contínua ensinavam-lhe uma inspiração e uma expiração que aprendeu a ver como uma morte e uma ressurreição⁷⁷². O ritmo é a chave formal da experiência afectiva a todos os níveis, escreve Howard Shevrin⁷⁷³.

*

*L'humanité a toujours feint d'appeler le dernier sommeil, alors qu'elle rêve, en vérité, du premier*⁷⁷⁴

O texto póstumo *Um Sopro de Vida* está organizado em três capítulos, dois dos quais se intitulam “O Sonho Acordado É que É a Realidade” e “Como Tornar Tudo um Sonho Acordado?”.

O início do primeiro fala-nos imediatamente de um sonho: “sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas o meu reflexo não estava num espelho, mas reflectia outra pessoa que não eu”⁷⁷⁵. A invenção de Ângela vai decorrer provavelmente dele.

Tema borgiano por excelência, a alteridade e o espelho introduzem um texto que será sobretudo sobre a procura da identidade. O narrador partilha connosco a ponderação da personagem que há-de surgir e vemo-la nascer sob o signo de uma projecção e de uma complementaridade: “eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre”. Avisa-nos que é um livro “como quando se dorme profundo e se sonha intensamente – mas tem um instante em que se acorda, se desvanece o sono, e do sonho fica apenas um gosto de sonho na boca e no corpo”⁷⁷⁶.

A filiação de Ângela numa genealogia de formas sonâmbulas de existir e, neste caso, de escrever trá-la para junto desse dessa zona de passagem constante entre a noite e o dia: “eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência (...) Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi”; e mais adiante: “não sei se é o sonho que me faz escrever ou se o sonho é o resultado de um sonho que vem de escrever”⁷⁷⁷.

⁷⁷² *Ibidem*, pp. 215 e 216.

⁷⁷³ Howard Shevrin, *Condensation et métaphore. Le rêveur rêvant et le créateur rêvant*, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 208.

⁷⁷⁴ J.-P. Pontalis, *La Pénétration du rêve*, *Ibidem*, p. 438.

⁷⁷⁵ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida*, p. 23.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, pp. 63 e 65.

Há duas páginas no coração desse primeiro capítulo que afirmam intensa e repetidamente o privilégio atribuído pelo próprio autor ao recurso onírico e aos estados intermédios de consciência: “escrevo como se estivesse dormindo e sonhando (...). Há uma coerência mas somente nas profundezas. Para quem está à tona e sem sonhar, as frases nada significam. Se bem que embora acordados alguns saibam que se vive em sonho na vida real. (...) Qualquer um pode sonhar acordado se não mantiver acesa demais a consciência. (...) A grande realidade é fora de série, como um sonho nas entranhas do dia”⁷⁷⁸.

Ângela, a personagem que inventa, partilha esta condição: o que deviam ser os seus sonhos acontece de dia, quando não dorme, e surge por entre as “estreitas frechas” que o dia abre nela⁷⁷⁹. Também, para Ângela, acordar é vir de muito longe de dentro de si mesma e ser arrancado a uma retracção idílica em si: “todo o nascimento é uma crueldade. Devia-se deixar dormir o que quer dormir”. Simetricamente, a morte deve acolher um ritmo reconhecível: “será que, depois que a gente morre, de vez em quando acorda espantado?”⁷⁸⁰. No final da terceira parte, Ângela tem um sonho que retira à morte o seu efeito mortal, inscrevendo-a na eternidade. Sonha que assiste ao assassinato simulado de actores em palco (ecos de um texto borgiano?) e sonha logo a seguir que está a sonhar que somos todos actores de uma peça de teatro absurdo, que só morrem como artistas, nunca realmente⁷⁸¹. Em Lispector, o sonho e a morte são lugares onde a vida acontece e se pensa em continuidade com o dia.

*

*A gente acorda-se de dentro para fora.*⁷⁸²

*Como uma louca a noite mentia de dia.*⁷⁸³

Provavelmente, nenhum romance de Lispector é tão profundamente enraizado na gestação do dia pela noite e na vivência da noite a partir dos labirintos do dia como *A Maçã no Escuro*.

O início do romance equivale a uma espécie de retracção embrionária de Martim, a personagem principal, que lhe permite regressar a um ponto zero da compreensão das coisas a partir do qual inicia uma retoma lenta de si. Mais do que marca de uma fuga ou de um cansaço (vamos saber

⁷⁷⁸ *Ibidem*, pp. 66 e 67.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁸⁰ *Idem*, pp. 124 e 129.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 137.

⁷⁸² Clarice Lispector em *Contos*, [1964 a 1979], Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 59.

⁷⁸³ Clarice Lispector, em *O Lustre*, p. 15.

que cometeu um crime e que foge), a noite real e metafórica em que se engendra a história é a “obra ao negro” da sua reconstrução.

“Não sei mais falar (...) ‘Perdi a linguagem dos outros’”⁷⁸⁴, diz-nos, quando chega a madrugada, reforçando com esta perda a informação de que está tudo por aprender. Leremos, a certa altura, que “seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno”. Martim está a ser, apenas, como as plantas e os animais. Ser homem vai requerer outras acções, outros estados, mesmo quando voluntariamente decidir voltar a pensar pouco....⁷⁸⁵.

A noite pontua a sua passagem da animalidade à humanidade, num primeiro capítulo em que são feitas várias referências ao seu sono profundo e à qualidade desse sono:

*Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo, passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro. (...) Em vez de acordar e directamente ouvir, foi através de um sono mais profundo que Martim passou para o outro lado da escuridão e ouviu o ruído que as rodas fizeram...(...) Quando o silêncio se refez dentro do silêncio, Martim adormeceu ainda mais longe. (...). O jardim não passava ainda de um esforço da sua memória, e o homem olhou quieto, adormecido (...).O homem não estava com sono mas no escuro não saberia o que fazer da grande vigília (...). O homem dormiu com atenção durante horas. Exactamente as horas que durou a formação de um pensamento, qualquer que tivesse sido, pois ele não podia mais alcançar-se sem ser através da agudez do sono. (...) Estivera dormindo profundamente enquanto andara e pela primeira vez acordava*⁷⁸⁶.

Percebemos que a passagem da noite para o dia assinala o início de algo de crucial, não apenas na estrutura global da obra, mas em muitos outros segmentos micronarrativos. O conhecimento de si chega lentamente pelo sono, como no início da vida, o acesso a uma edificação progressiva da relação com o mundo tem origem no sonho: “ele estava fazendo um sonho – que era o único modo como a verdade podia vir a ele e como ele podia vivê-la”. O sonho oferece âncoras mais fiáveis, e esta verdade é igualmente a de outra personagem, Ermelinda: “ela estava tão em contacto com o momento, que não o via. Era nessa base que sonhar era superior à realidade: quando sonhava sabia muito bem o que estava acontecendo”⁷⁸⁷.

A noite permite perceber melhor os enigmas e separa-nos do que não temos que ver: “a noite foi feita para se dormir. Para que uma pessoa nunca assista ao que acontece na

⁷⁸⁴ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, pp. 87, 94 e 96.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pp. 13-31.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, pp. 143 e 164.

escuridão (...) porque senão no escuro compreende-se o que se quis dizer quando falaram em inferno, e tudo aquilo no que uma mulher não acredita de dia, de noite ela entenderá”⁷⁸⁸. Dormir é uma forma de fugir à mágoa do real ou de simplesmente ignorá-la por vontade absoluta de alheamento: “só um ponto nela dormia: aquele que, acordado, dá a dor”⁷⁸⁹. Carlos Mendes de Sousa diz-nos que os dias vão em direcção às noites nos romances de Lispector, como Martim em direcção ao bosque escuro, onde se adensa a sua reflexão, como Virgínia quando se aliena de si mesma no sono, ou como Lóri, vigilante da noite, num romance em que se avança de uma noite para outra e em que a insónia é ligada ao acto criador⁷⁹⁰.

A noite é o primeiro laboratório da escrita e Carlos Mendes de Sousa refere-se a ele quando nos diz que “o trabalho da noite no jardim é como o da escrita”, que a noite é como um duplo do processo da escrita e que o sonambulismo é um modo de estar na escrita, que a máquina de escrever parada é associada desde o início ao sono e à noite e que a escrita se suspende entre o sono e o sonho à espera da intervenção do autor⁷⁹¹. Veremos como a retoma de si é, para Martim, uma retoma da linguagem e da possibilidade de escrever. O lado invisível de tudo o que ocorre é o lado em que se situam quase todas as personagens de *A Maçã no Escuro*. “‘Tudo o que sei está oculto’, sentia ela, e estava sentada na cama, capturada pelo que sabia. Mas também era verdade que, enquanto ela não era obscura, seu coração não reconhecia a verdade.” O lado escuro de tudo o que ocorre é não apenas o seu lado invisível, mas também o seu momento inicial e, por vezes, o seu lado fusional, indiferenciado, progressivamente orgânico, apenas potencialmente humano: “esse esforço que semiacordada ela fez para não ser um animal...”⁷⁹².

A realidade do sonho é a sua força e nunca é tomada por quimera. Os pesadelos vão sendo dispensados por camadas até que se esteja “inteiramente acordado” no sonho, e os estados intermédios em que sono e vigília reivindicam as suas premissas são por vezes intensamente explorados na criação de passagens sucessivas, iniciáticas, reveladoras, exigentes, apesar de aparentemente tão naturais. O trabalho da noite exige de Martim uma entrega e uma solicitude de grandeza superior, e o tempo da sua mutação interior é um tempo contínuo, não já apenas feito da continuidade do dia e da noite, mas feito do apego que o futuro afirma ter diante do passado: “como se o tempo fosse criado pela liberdade mais profunda, agora de repente renascia-lhe o futuro. E ele – que estivera certo de que havia desistido de sua reconstrução – viu que apenas tinha tido a grande paciência do artesão, e via grato que soubera dormir, o que é a parte mais difícil de um trabalho”⁷⁹³.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 241.

⁷⁸⁹ *A Descoberta do Mundo*, p. 87.

⁷⁹⁰ Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, [2000], São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 216, 223, 234, 239 e 258.

⁷⁹¹ *Ibidem*, pp. 161, 259-260 e 400-403.

⁷⁹² Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 242-243.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 307.

Dormir é um trabalho. Freud afirmou-o e demonstrou-o profusamente. Mas falamos agora no sentido real de um trabalho da vigília que é continuado pelo sono numa cumplicidade perfeita e um tanto inexplicável – “e eu trabalho enquanto durmo: porque é então que me movo no mistério”. Por vezes, o sonho é demasiado inquietante e quem sonha precisa de acordar-se a si mesmo em esforço extremo: num deles, vê o seu rosto espelhado numa geleia viva; o batom que põe também é de geleia viva. Pensa em atirar-se da varanda, mas vê os olhos do escuro e que a escuridão também está viva. “Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal”⁷⁹⁴.

Quando o sono já não é “beatitude”, quando o sonho já não é guardião do sono, quando o outro lado prolonga o que existe deste e a vida impõe a sua omnipresença inquieta, sabemos que não há refúgio, nem tréguas, nem fuga possível. Mendes de Sousa dirá que a travessia da noite tornará Lispector parte da própria noite.

*

*Tandis que ‘selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d’organisation’, l’esprit se persuade après coup de sa discontinuité.*⁷⁹⁵

Numa carta a André Breton, Freud confessa não entender exactamente o que pretendem os surrealistas: “moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu’est et ce que veut le surréalisme”⁷⁹⁶. Mas o movimento surrealista reclama, como se sabe, muitas heranças da psicanálise.

Numa recolha antológica de sonhos e textos de escrita automática realizados por autores surrealistas, assim como de excertos de reflexões de autores que procuraram explicá-los, encontramos pistas e questões adicionais sobre a linguagem inconsciente e invisível que o sonho privilegia. O contexto artístico do Surrealismo confere-lhes uma especificidade que a prática clínica, psicológica e antropológica não podem, por natureza, exprimir⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 577.

⁷⁹⁵ Sarane Alexandrian, “Le rêve dans le surréalisme”, em AA.VV., *L’Espace du rêve*, sous la direction de J.B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 53.

⁷⁹⁶ AA.VV., *Sommeils & rêves surréalistes*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 161.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 161. Cf., em leitura adicional, o artigo de Sarane Alexandrian, “Le rêve dans le surréalisme”, em AA.VV., *L’Espace du rêve*, sous la direction de J.B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001. O autor distingue a abordagem do sonho nos movimentos romântico e surrealista: reflexo de outro mundo para o primeiro, vida real para o segundo. Toda a história da relação de Breton e de outros surrealistas com as diversas técnicas de indução do sonho ou de estados alterados, assim como a sua reacção teórica aos escritos de Freud, é passada em revista com exemplos e argumentação, com referências ao seu entendimento da (des)continuidade no sonho e entre sono e vigília, à sua relação com a questão do simbolismo e da interpretação do sonho acordado e dos grandes sonhos reveladores, com a imagem sonhada e pintada e o estudo do sonho em geral.

O automatismo psíquico e as suas derivações (elementos verbo-auditivos, vocais, verbo-visuais, gráficos, verbo-motores e até de dança automática, de Magdeleine) estão no coração da prática surrealista: “nous avons convenu de désigner [par le mot surréalisme] un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter”⁷⁹⁸.

A notação dos estados hipnagógicos⁷⁹⁹ (imagens ao aproximar do sono; *Les Champs magnétiques* de Breton é a primeira aplicação dessa descoberta: uma estenografia dos sonhos), a notação de devaneios, de estados hipnóticos, alucinatórios e mediúnicos fazem parte dessa tentativa de dar conta da emergência inconsciente, afastando a mediação racionalizante. As portas abertas do sonho e o poder do sonho na vigília são proclamados de viva voz: “nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille. (...) Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare”⁸⁰⁰.

Os relatos de sonhos abundam nesta antologia: Robert Desnos, René Crevel, Breton, De Chirico, Michel Leiris, Aragon, Max Morise, Artaud, Éluard, Pierre Naville, R. Queneau, Max Ernst, Rimbaud et Lautréamont filiaram muitos artistas, na qualidade de mentores teóricos.

Para Desnos, o sonho é sempre conjugado no Presente e o dia é enriquecido pela noite: “je poursuis ainsi à l'état de veille ma personnalité des rêves nocturnes. La succession des faits est trop rapide, la richesse des images trop grande pour que je puisse me contenter de dire comme Baudelaire que j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. Ai-je des souvenirs, au fait. Je suis arrivé à la perception de l'éternité. À quoi bon cataloguer ces faits matériels car le rêve est aussi matériel que les actions tangibles, ou aussi peu. La prophétie est à la portée de tous comme le souvenir et, pour ma part, je ne fais nulle différence entre le passé et le futur. Le seul temps du Verbe est l'indicatif présent”⁸⁰¹.

Em *Les Vases communicants*, Breton afirma as suas reservas em relação ao significado histórico das investigações existentes sobre o sonho. Considera que os médicos não disseram de que lado estavam, na ciência: materialista e/ou idealista... Mas percebe nos estudos mais próximos do seu tempo um materialismo intuitivo, um positivismo agnóstico e eclético. E distingue os que viram no sonho um resto do dia dos que, pelo contrário, viram nele uma actividade superior. Para Maury, perceber a forma como o espírito reage em sonho permite uma consciência mais completa e mais nítida da sua liberdade⁸⁰².

O Surrealismo pretendeu abrir, escancarar as portas das barragens. A autenticidade e a quantidade de registos impressionam; muitos deles nunca foram conhecidos. No entanto, há

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁹⁹ Cf. o artigo de Otto Isakower, “Contribution à la psychopathologie des phénomènes associés à l'endormissement”, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de Pontalis, Paris: Gallimard, 2001.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 97.

⁸⁰² *Ibidem*, pp. 138 e 143.

uma distinção clara a estabelecer entre escrita e desenho automáticos entendidos dentro do Surrealismo e os mesmos conceitos praticados pelos médiuns. Estes últimos escrevem de forma mecânica, anestesiada, inconsciente, passiva e assente no princípio da exterioridade da entidade que dita as palavras. Ao contrário dessa dissociação da personalidade trazida pelo automatismo mediúnico, o Surrealismo pretende a unificação da personalidade. O Surrealismo proclama a igualdade total de todos os seres humanos normais face às mensagens subliminais, um património comum, que não tem nada de sobrenatural e que é a forma para cada um de chegar à revelação de algumas verdades.

Toda a experimentação em curso levaria a demonstrar que a percepção e a representação são produtos de dissociação de uma *faculdade única, originária*, da qual a imagem eidética dá conta e que se encontra no primitivo ou na criança. Um estado de graça ao qual só o automatismo pode conduzir⁸⁰³.

Somos informados num dos textos acerca de um sonho de Paul Éluard em que sonha que não sonha e no qual fica privado de todos os sentidos e de fala. A angústia correspondente encontra simetria em alguns sonhos dos textos de Borges dentro dos quais há outros sonhos, sem saída nunca para a vigília, e não pode deixar de nos interpelar: advém de um apagamento do Verbo, do sonho e dos sentidos que configura uma espécie de dissolução de si.

*

*Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília.*⁸⁰⁴

Michaux sempre quis demarcar-se do movimento surrealista. Num texto sobre o Surrealismo, afirma que o automatismo é uma forma de incontinência e que é preciso ir mais longe: “on verra des pages entières d’onomatopées, des cavalgades syntaxiques, des mêlés de plusieurs langues, et bien d’autres choses. (...) Surréalisme ? Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante. (...) Voici: le merveilleux surréaliste est monotone, mais entre le merveillieux et quoi que ce soit, je n’hésite pas, Vive le merveillieux! Quand même ce serait du merveillieux superficiel. Ce bain nous est excellent”⁸⁰⁵.

Mas o seu trabalho era frequente e intrinsecamente surrealista. Em *Les Meidosems*, relata situações surreais de criaturas inventadas: “ils prennent la forme de bulles pour rêver, ils prennent la forme de lianes pour s’émouvoir”. A vizinhança do sonho com a surrealidade é permanente. O relato que Michaux faz de sonhos seus contamina a escrita da vigília e a vida acordada com naturalidade: “Mon Roi” é a narrativa de um rei a quem torce o pescoço e

⁸⁰³ *Ibidem*, pp. 175-177 e 179-181.

⁸⁰⁴ Clarice Lispector, em *Água Viva*, p. 39.

⁸⁰⁵ Michaux, *Surréalisme*, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, vol. I, pp. 157-159.

que descreve de forma vexante. “Le Sportif au lit” dá conta de outras ações inesperadas: “comprenez-moi bien, à peine ai-je les yeux fermés que me voilà en action”⁸⁰⁶. Em *La Nuit remue*, o despertar prolonga a surrealidade do sonho, colocando a noite e o dia no mesmo plano de estranheza: “le matin quand je me réveille, je trouve juché et misérablement aplati en haut de mon armoire à glace, un homme serpent; (...) / il gît, haut placé, mais il gît. / Ainsi chaque matin. C’est lui qui ‘passe ma nuit’”⁸⁰⁷.

A noite é um enigma, um desafio, um modo e um momento de germinação. “C’est dans la nuit que l’humanité s’est formée en son premier âge, et où elle a vécu son moyen âge”⁸⁰⁸. Pode também ser um perigo: “les mains prêtes à écarter tout intrus. / Car quand on est couché, votre ennemi en profitera...”⁸⁰⁹. Em *Face aux verrous*, lemos a dado momento: “chaque nuit, par condamnation, une petite charrue laboure en ma moelle un petit sillon, petit, petit, mais qui ne sera jamais comblé, jamais plus. (...) Il y a une minute de bascule, une minute de profond renverse-malheur, et la nuit s’achève dans un gouffre d’oubli”. Após o que descreve uma cena imaginária em que personagens de filmes o olham e interpelam na sala escura...⁸¹⁰.

O abismo da noite é dito de muitas formas. Ele está relacionado com a travessia de labirintos em que procura reencontrar-se, reencontrar marcas de si e para isso tem que aceitar expor-se às forças que vão chegando de longe: “comment retrouver leurs traces quand on a peine à se retrouver soi-même? (...) Je me mets en travers, peut-être, des courants de l’Infini. Je dois sûrement me mettre en travers, c’est la raison de ma nuit. (...) Demain, départ d’essences. (...) Non, les souvenirs nous reviennent rarement comme des supports, plutôt comme des plaies (...). Vite, vite les eaux courantes de fleuves inconnus vous penchant, vous emportent au loin, si vous savez les utiliser. Au-delà, les messagers de la deuxième mort guettent. Comment lutter ?”⁸¹¹.

Por outro lado, adormecer pode ser um erro e pode acontecer ao sonho colocar-se a si próprio em *mise en abîme*, em sequências intermináveis, como em muitos sonhos de Borges: “je rêvais que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre, sachant que j’étais éveillé, jusqu’au moment où, me réveillant, je me rappelai que je dormais (...) Et ainsi d’insomnies en inutiles sommeils, je poursuis sans m’abandonner jamais un repos qui n’est pas un repos, dans un éveil qui n’est pas un éveil (...) dans une nuit aveugle et longue comme un siècle (...)”. Ou noutro excerto: “c’est après que je m’endormis, erreur grave. / Du premier sommeil, je tombais dans le second. Je luttais. Cela devenait difficile, je pouvais encore m’en sortir. Ce serait tout juste, cependant à condition de faire vite, de

⁸⁰⁶ Michaux, *La Nuit remue*, *Ibidem*, vol. II, p. 202, e vol. I, p. 426.

⁸⁰⁷ Michaux, *Le Sportif au lit*, em *La Nuit remue*, *Ibidem*, vol. I, p. 429.

⁸⁰⁸ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 30.

⁸⁰⁹ Michaux, “Un Point, c’est tout” em *La Nuit Remue*, *Ibidem*, vol. I, p. 438.

⁸¹⁰ Michaux, “Tranches de savoir” em *Face aux verrous*, *Ibidem*, vol. II, pp. 475-476.

⁸¹¹ Michaux, *L’Espace aux ombres*, vol. II, p. 522. Não podemos estar certos de que seja oriunda dessa referência, neste caso, mas a civilização egípcia antiga chamava “segunda morte” à morte do duplo, ou seja, da essência irredutível do ser que existe para lá do corpo físico.

vouloir vraiment en sortir, d’abord de bien voir l’issue et, une fois bien en vue, de m’y ruer... mais sinon, si j’arrivais dans le troisième, je serais endormie... (...) je tomberais donc dans le quatrième sommeil (...) à tout jamais le dernier sommeil”⁸¹².

Ao falar das suas primeiras pinturas, acerca das quais diz encontrar cabeças em todas as formas imprecisas ou inacabadas, diz também que a folha se torna noite: “les couleurs posées presque au hasard sont devenues des apparitions ... qui sortent de la nuit. Arrivé au noir, le noir ramène au fondement, à l’origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l’inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l’attaque par la surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d’une mère”⁸¹³.

Num texto sobre pinturas de Magritte, *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques*, fala-nos da união rara do dia e da noite através do mistério: “il est rare que le jour et la nuit soient surpris ensemble. Cela arrive et c’est alors particulièrement exemplaire. Quelle bonne, souveraine harmonie ils font alors, si toutefois le jour est calme, très calme, imprégné de mystère. Grâce au mystère, alors, la nuit sans difficulté s’unit au jour”⁸¹⁴.

O momento do acordar revela, ou não, a inteligência do que se passou durante a noite ou lembra um outro *eu* com os seus respectivos males, como se lê em *Le Bras cassé*: “la nuit me laisse cadavre/ Il faut le ranimer”. Em *Passages*, Michaux fala ainda desse despertar em que tem que se arrancar ao leito do sono, num capítulo inteiramente dedicado ao esforço de acordar. A noite obriga a um trabalho solitário (“mon navire brise-silence avance seul dans la nuit”⁸¹⁵); mas tem qualidades regeneradoras inigualáveis, nas quais a própria criação se refaz e sem as quais o risco de fugir a si próprio se agrava: “quand je commence quelque chose de nouveau, quand j’embraye vraiment, les lendemains sont beaux. D’abord, une nuit différente. Les images de rêve habituellement faibles et sitôt oubliées qu’arrivées, les images se présentent admirables. Je les regarde. Quel spectacle ! Et le bien qu’elles me font! Et la couleur qu’elles ont!/ Le matin, au réveil, le monde est lavé. Les coussins de la sainte me soulèvent. J’ai de nouveaux reins./ Cela va durer quelques jours, puis atténuation (...) J’ai fait une nouvelle infidélité à moi-même”⁸¹⁶.

À consciência de que a noite conduz, por vezes, a uma deriva desestruturante corresponde a da importância do acordar, por vezes muito lento e esforçado: “âmes éfilochées, âmes cotonneuses qu’un rien distribue, il est bon que le matin surtout vous travailliez à vous parquer, à vous serrer, à reprendre vos parties, que la nuit et les rêves n’ont que trop mises à la dérive./ C’est l’heure où il faut se nourrir. (...)/ Car dans la journée qui vient vous aurez

⁸¹² Michaux, *Adieux d’Anhimaharua*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. II, p. 494.

⁸¹³ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, pp. 24-26.

⁸¹⁴ Michaux, *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques*, [1972], Paris: Fata Morgana, 1984, p. 33.

⁸¹⁵ Michaux, *Passages*, [1950 e 1963], Paris: Gallimard, 2005, p. 83.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 74.

affaire aux hommes d'os (...). Mon âme est en quenouille, autour de ma colonne vertébrale, et se dérouler ne peut se faire d'un coup. Il me faut plusieurs heures"⁸¹⁷.

Um dia, Michaux vê pela primeira vez obras de Paul Klee: “une ligne rêve. On n'avait jusque là jamais laissé rêver une ligne”⁸¹⁸. A impressão causada é muito forte. A ideia de que as linhas, as correntes, o espaço têm vida própria toma conta da sua imaginação e percepção. Em *Passages*, conta um sonho em que mostra a um amigo uma pasta de desenhos que seria incapaz de compor: estrutura, temas e cores admiráveis e novos que lhe parecem ter aterrado sozinhos nas folhas: “dix ans de peinture, et décisive, étaient là, j'en suis sûr, j'en garde encore l'impression”⁸¹⁹.

Michaux tende a explicar os sonhos de forma muito física, mas escreve e fantasia como quem sonha. Diz-nos, aliás, que os que sonham muito lhe parecem superficialmente adormecidos, talvez com medo de perder o seu eu⁸²⁰. *Les Rêves et la jambe* reúne várias afirmações suas sobre as partes do corpo que participam na definição do sonho, do sono e da vigília e na avaliação do absurdo: “sommeil: inconscience générale./ Rêve: conscience partielle fragmentaire, et intermittente des membres, d'organes internes ou de la peau./ (...) la logique d'un morceau d'homme est absurdité pour l'homme total/ Caractère du rêve: le rêve est absurde. (...)/ Insensibilité! Inaffectivité”./ (...) la jambe est éveillé (...)/ (...) Le rêve est fantastique./ (...) Les rêves sont mouvementés. (...) disloqués, entrecoupés, chevauchant les uns dans les autres”⁸²¹.

A referência ao princípio freudiano de que o sonho é realização de um desejo é afirmada com um ligeiro desvio, o sonho é reminiscência, ressuscita os desejos e as parcelas de consciência sacrificadas. No sonho, atribuímos verdade e realidade ao que vemos, mas esquecemos muito ao acordar, tentamos compor a narrativa e, por vezes, esse esquecimento resulta da inadequação do sonhado ao espírito acordado e inteiro do sonhador⁸²². Os sonhos de criança são talvez os mais desconcertantes e Michaux conta alguns – estrelas que caem, estrelas que se levam nos bolsos, o mito inunda o sonho, como o sonho habita a poesia e a linguagem simbólica que todos partilham: “il demeurerait ainsi pendant le sommeil et pendant l'éveil...”/ “Il entretenait, avec un arrosoir, un jardin de boue./ Et de jour, sous le soleil, c'est un jardin d'or./ La nuit, le jardin d'or est dans son rêve./ C'était l'homme le plus riche de la terre”⁸²³.

⁸¹⁷ Michaux, *Partages de l'homme*, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, pp. 198-199.

⁸¹⁸ Michaux, *Passages*, [1950 e 1963], Paris: Gallimard, 2005, p. 117.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁸²⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁸²¹ Michaux, *Les Rêves et la jambe*, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, pp. 104-106.

⁸²² *Ibidem*, vol. I, pp.108-110.

⁸²³ Michaux, *Mes Rêves d'enfant e Énigmes*, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, pp. 161 e 185.

Em *Épreuves et exorcismes*, Michaux considera os sonhos acordados a aplicação suprema da elaboração imaginativa dos sonhos. O devaneio ou sonho acordado foi, como vimos, colocado no altar da imaginação pelos autores próximos da opção surrealista. Mas há um livro que Michaux dedica inteiramente aos sonhos e à alternância sonho/vigília: *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Nesse livro escreve o relato de vários sonhos e tece considerações sobre as características do sonho, que pode constatar: “en rêve je ne proteste pas, m’habituant à l’instant à la situation, si impossible qu’elle soit, sans la rejeter, sans m’en évader”⁸²⁴. Já conhecemos este princípio de que no sonho nada nos espanta e que é acolhido como nos é dado: “un prodige à quoi j’assiste en rêve a un caractère et un aspect si ordinaire et courant et banal, que je dois me forcer pour en prendre note”.

Como para Franz Hellens, é no sonho que Michaux encontra a maior clareza: “c’est de mon manque de surprise surtout que je suis surpris. Réveillé, j’ai l’impression qu’on enlève de ma vie ce qu’il y avait de plus clair. Comment cela?”. Ao acordar, tenta não se mexer, não fazer nada, de forma a reter o máximo possível da memória do sonho: “le plus petit geste en ces heures matinales étant capable parfois d’entamer et de recouvrir en un rien de temps les plus grandes découvertes de la nuit et de vous reconduire illico au strict quotidien”⁸²⁵.

A continuidade que ele deseja que seja estabelecida entre sono e vigília é justamente um dos assuntos que mais aborda: “le rêve, ou disons plutôt le rêveur, me continue seulement. (...) L’homme de nuit en moi n’a pas appris et ne sait toujours pas que ma situation a changé. En me réveillant le matin ou au cours de la nuit, le décalage est frappant entre l’individu que communément je suis de nuit et celui que je suis devenu de jour et qui fonctionne, vit et ressent, avec des façons et un style sensiblement différent”⁸²⁶.

A vida e os sonhos influenciaram-se nele, reciprocamente, sem que desse conta. Mas em Michaux surge uma ideia que não vemos noutros autores: o sonhador de dia tem sonhos nocturnos mais pobres e vice-versa. O seu sonhador nocturno tem ainda outra pobreza: a apresentação e o cenário das coisas afasta-se muito do que, acordado, escolheria para dizer o mesmo. Um temperamento nocturno afirma-se ao contrário do diurno, representando a existência de forma menos viva⁸²⁷. Há, por exemplo, poucos cenários nocturnos: o comboio, o quarto... Esta constatação dá corpo ao exercício do devaneio diurno, do sonho acordado: “peut-être est-ce encore plus contre mes rêves de nuit que contre ma vie, que je faisais mes dynamiques rêves de jour, rêveries que je savais rendre fascinantes, exaltantes. Après les rêveries, plus besoin de rêves./ Nuits calmes, profondes”⁸²⁸.

Sonhar muito de dia é, assim, uma forma de garantir noites tranquilas. E, quando uma solução se engendra durante a noite, essa solução pode não ser directamente apreensível no

⁸²⁴ Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, [1969], Paris: Gallimard, 2004, pp. 14-15.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁸²⁶ *Ibidem*, pp. 18 e 20.

⁸²⁷ *Ibidem*, pp. 37-38

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 31.

sonho: “d’habitude, si je rêve, c’est que je suis empêtré. Si de nuit une solution s’élabore, ce sera sans travesti, sans image, sans rêve, elle sera là le lendemain, au réveil”. Constata, então, que as noites lhe trazem muitas vezes soluções, mas sem imagens, sem vestígios; um sector do seu ser mais aplicado, mais sério e mais escondido é responsável por essa revelação: “je dirais presque qu’un matin sur deux ou trois, je trouve ainsi en moi une réponse, déposée à je ne sais quel moment de la nuit (...). Depuis toujours, je compte sur mes nuits pour éclairer mes jours... notablement”⁸²⁹.

A capacidade de estabelecer um contínuo entre o dia e a noite, de interpretar o que se passa num e noutra exige empenho. Michaux diz-nos que a iniciativa de lembrar e examinar os sonhos faz com que se tornem mais interessantes, variados e próximos de si. O simples facto de se desinteressar deles torna-os baços e indistintos, como se só existissem quando repara neles e só nesse caso lhe comunicassem algo: “on dirait que mon rêveur s’ennuie si je ne participe pas, au moins, par examen subséquent. Il me faut donc, les rêves, les découvrir afin que les suivants s’animent, cessent de montrer indéfiniment leur ‘arrivée’, et se rapprochent et se renouvellent. Peut-être faut-il accepter de partager sa vie avec l’homme de nuit, et ne pas la vivre en le tenant en dehors”⁸³⁰.

De noite, diz estar preso a um papel e a um lugar sem evasão. De dia, ao ficar sonhador, escapa às situações, ao real: “en rêve, jamais je ne rêve. N’importe où je me trouve alors, je mastique ma portion de vie d’homme parmi les hommes./ Cela m’aide à comprendre, par contraste, ma vie éveillée”⁸³¹.

Durante muitos séculos, diz, acreditava-se que tudo o que se via em sonho existia algures. A realidade do sonho não ficava assim posta em causa. O mundo da arte é mais irreal que o do sonho no sentido em que é o território da ficção e da invenção; o sonho não é o lugar da arte, é o lugar de uma certa realidade: “ce vieil ‘envers de moi’ qui des années passées retient de si médiocres bribes, que sait-il au juste de ma vie? (...) Quoique je sois depuis des années occupé d’art, il ne me connaît pas comme tel et n’y trouve aucun intérêt. Il n’est autant dire jamais question de vie artistique ou de littérature dans mes rêves”⁸³². O sonho do sono é, para Michaux, geralmente pobre e inscrito no tempo presente de uma realidade inquestionável: “en rêve, simplement je suis. Je vis ‘actuel’, un sempiternel actuel. Il n’y a guère de ‘plus tard’ et juste ce qu’il faut d’‘auparavant’ pour qu’il y ait cet ‘à présent’ que je vis, ou auquel j’assiste./ Si je me jugeais d’après mes nuits seules, ma vie aurait été une répétition sans fin, sans évolution (...)”⁸³³.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁸³⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁸³¹ *Ibidem*, p. 128.

⁸³² *Ibidem*, p. 39. Será interessante confrontar este testemunho com o de Jean-Max Colard (*vide* cap. 5 da Parte I), para quem, pelo contrário, os sonhos quase só prolongam a vida no mundo artístico. Também o artista Boltanski afirma não sonhar durante a noite; diz ainda não ter “nenhuma vida interior”: Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Seuil, 2007, pp. 9 e 165.

⁸³³ *Ibidem*, p. 19.

Outros aspectos avulsos podem ser assinalados: o que o caracteriza de dia desaparece de noite: “très occupé, trop occupé de l’avenir, tendu vers ce que je pourrais trouver plus tard, je n’ai jamais de rêve prémonitoire ni même d’attente, ce qui est plus curieux”. As suas interpretações para vários dos sonhos que relata são sempre tentativas de criar uma relação com factos diurnos recentes. Curiosa e excepcionalmente, o sonho de uma montanha dentro do quarto é, para ele, a visão de uma obra: “et contrairement à ce qui m’arrive d’habitude, à moi qui n’en vois jamais, ce que je contemplais en ce rêve était semblable à une œuvre d’art, était une œuvre d’art”. Mas trata-se de uma situação excepcional. Para ele, o sonho (ou algo em nós) não esquece e recupera coisas com dezenas de anos: “j’ai oublié. Lui pas. Aussi dois-je chercher longuement en moi, pour retrouver en ma mémoire qui n’en veut plus ce que furent ces trains, ces modestes vieux compartiments, qui pour mon ‘retardataire de nuit’ sont toujours actuels”⁸³⁴.

Michaux tem uma relação bem mais empática com o sonho acordado. O sonhador nocturno é mais arcaico, o diurno é contemporâneo. A vida acordada é marcada pelo futuro, pela combatividade, pelas aspirações. O sonhador é retrovertido; reporta sempre o que lhe acontece ao passado, por exemplo às necessidades animais mais arcaicas que num passado longínquo sentiu como primordiais. Durante a noite, o ser não reflecte, não conceptualiza, apenas apercebe analogias, encadeia. Reaparecem as imagens do mito, dos monstros, dos génios dos primeiros embates com as questões essenciais. Símbolos, reminiscências mascaram factos... sonhos simbólicos repetem referências colectivas.

“C’est le rêve de jour, lequel de tout temps fut mon rêve, le rêve qui, sans qu’on dorme, se présente, attiré par l’indolence, le goût du laisser-aller, du laisser venir, du balancement et du bercement de l’être.”⁸³⁵ Os sonhos diurnos são um refúgio, um distanciamento do mundo, adaptam-se às suas necessidades. Que necessidade então do sonho nocturno, no qual se é passivo e que não se pode manietar... O sonho diurno é ritmo em vez de apatia ou paralisia, fantasia em vez de pesadelo, um *ego* satisfeito em vez de um *ego* diminuído. “Je n’allais pas échanger cela pour des rêves de nuit. Le soir, avant ma nuit, je faisais mes rêves.” Os sonhos diurnos também podem ser estragados, por responderem à satisfação de desejos, como se diz que o fazem os sonhos nocturnos. O sonho diurno tem combate, valentia, exaltação, entusiasmo, cooperação, que faltam no sonho nocturno. Tem magia. Contos de fadas e contos infantis dão a conhecer um pouco disso⁸³⁶. Michaux reconhece, apesar de tudo, que talvez a experiência onírica dos outros seja diferente da sua: “il est pourtant quelques beaux rêves, qui correspondent à l’aura du mot ‘rêve’, à beauté, étendue, grandeur, dépassement, et qui une fois racontés font rêver avec nostalgie ceux qui les ont eus, et avec jalousie ceux qui n’en ont jamais eu de pareils”⁸³⁷.

⁸³⁴ *Ibidem*, pp. 94 e 41.

⁸³⁵ *Ibidem*, pp. 52, 54-55 e 57.

⁸³⁶ *Ibidem*, pp. 57-59.

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 125.

Outro aspecto: o espaço, as descontinuidades deixam de ser barreiras no sonho, mas nos sonhos acordados são raras as pessoas. Não aparecem⁸³⁸. Michaux interroga-se também sobre o porquê de não ter feito progressos nos sonhos acordados e acha que é porque eles precisam de uma certa tensão, um equilíbrio tónus/depressão: “alors par lâcheté, j’écris. Et c’est la fin. C’est le dégonflement. Rêverie tombée, je suis dans le circuit, race humaine, nation francophone (...)”⁸³⁹. Finalmente, afirma que, apesar do treino, estragou, estraga e vai continuar a estragar o fenómeno de ‘rêverie’ (devaneio) de base, por excesso de actividade inútil. “Il y a un certain temps pour la tension, un certain temps pour l’abandon”. Precisa de voltar ao estado de indiferenciação, de desprendimento, sem resistência, sem acontecimentos... “le ‘sans forme’, le ‘Tout’ peut arriver”⁸⁴⁰.

A pretensa verdade do sonho pode facilmente não acontecer e é preciso vigilância: “vérité du rêve! Personne ne voit clairement d’où la trahison peut venir, d’où l’œil du traître intérieur l’observe”⁸⁴¹. No sonho, as pessoas, as conversas, a literatura, as reuniões, as respostas e tudo o que impede a sua vida interior recuam. Isso agrada-lhe, pode finalmente dar lugar a outras vozes. Mesmo que incómodas, mesmo que destinadas à exclusão, mesmo que reveladoras de uma animalidade latente: “le matin, j’engendre aussi. (...) je déverse les animaux qui m’emplissent à cette heure. (...) sans doute il faut qu’ils sortent afin qu’ensuite je me retrouve moi-même avec quelque sang-froid et seul”. Michaux conta sonhos em que empurra e afasta vários queixos que se aproximam e relaciona-os com o excesso de pessoas que o procuram ou lhe escrevem. Quer combater magicamente o ser que, em si, é obrigado a acolher os outros⁸⁴².

Para ele, o sonho responde a um desejo permanente de movimento intenso, de gestos longos, grandes, de ritmos, de actos. “Parfois, partant de rien, d’entrée je suis en pleine action. Mouvements rapides, impétueux, vigoureux.” Os gestos, a dança, o movimento fazem parte da sua natureza, dos seus desenhos, das suas visões, fantasias e catarses: “la vie gestuelle chez moi n’est pas qu’arrachages, démantèlements, soulèvements, quoique ce le soit souvent et que probablement – mais comment se fier aux souvenirs ? – ça ait été ainsi dans les commencements de ma vie et que cela revienne encore quand se fait sentir le besoin d’une bonne joie toute à moi (...) Les contorsions auxquelles dans mes rêves vigiles je me livre et sans effort, et avec délice, et avec toutes les variations possibles et nombre d’impossibles, non, je n’ai jamais vu, ailleurs, dans la vie extérieur pareille souplesse”⁸⁴³.

Em estado de repouso, diz desertar e começar a “trabalhar”. Descreve os movimentos a que se obriga, as representações que imagina de ossos, de animais... de acalmia e retorno ao trabalho...: “et revient le rythme et revient la fatigue”. As tentativas de adequação do

⁸³⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 155.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, pp. 159-160.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 122.

⁸⁴² *Ibidem*, pp.140 e 142-144.

⁸⁴³ *Ibidem*, pp. 140, 149, 143 e 145.

interior ao exterior são constantes, difíceis, cheias de resistências: “au fond de moi, choses et gens ordinaires, je détesterais les incorporer, je n’en veux pas. Je veux plutôt un monde potentiel que réel. (...) Je crée un champ, un champ comme un champ magnétique, pourtant tout autre. Tout ce qui entre dans ce champ est instantanément brisé, brisé en milliers et milliers de très petites parties”. Percebemos, então, que o ritmo pode ser fascínio, mas pode também ser flagelo, sujeição, vertigem descontrolada: “ce n’est plus un rythme pour grands gestes, ce rythme infernal”. Nesses sonhos ou momentos não há palavras, ninguém fala: “sans paroles je veux des masses psychiques (...). Autre création, mais c’est d’abord se mettre dans un flux”⁸⁴⁴.

*

*Ah, se eu sei, não nascia, ah, se eu sei, não nascia.*⁸⁴⁵

*Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar.*⁸⁴⁶

O entendimento da morte tem vizinhança com o entendimento do sono: “até agora só conheço a morte do sono. Vivo me matando todas as noites”, lemos em *Um Sopro de Vida*⁸⁴⁷. Em *Lispector*, vemos nitidamente a vida e a vigília diante da morte e do sono como dois lados de uma mesma simetria que a dois níveis diferentes se perfila.

A ideia de eternidade implica a da recusa de princípio e de fim (as mudanças de estado sucedem-se, infinita e ciclicamente), como se percebe ao ler: “sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o Universo jamais começou”⁸⁴⁸. O conceito de eternidade atravessa muitos dos textos, personagens e reflexões de Clarice Lispector, sem pretensiosismo científico ou religioso, sem artificialidade; antes como uma intuição natural e dita das formas mais espontâneas. Esse é também o modo como se fala, nos seus textos, da morte e do nascimento, da vida e do que continua a vida depois e antes desta que se conhece. A memória praticamente inexistente desse contínuo é uma experiência de esforço e frustração, mas é também uma força que se insinua na consciência das suas personagens, que demonstram, apesar de tudo, uma capacidade manifesta e surpreendente de agarrar indícios e reminiscências frágeis.

A Hora da Estrela é o romance no qual o narrador explicitamente define a morte como objecto central da sua atenção: “então ali deitada teve uma húmida felicidade suprema, pois

⁸⁴⁴ *Ibidem*, pp. 145-147 e 158.

⁸⁴⁵ Clarice Lispector, “Tempestade de Almas”, em *A Via Crucis do Corpo*, em *Contos*, [1964 a 1979], Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 97.

⁸⁴⁶ “Silêncio”, em *A Via Crucis do Corpo*, em *Contos*, p. 77.

⁸⁴⁷ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, p. 52.

⁸⁴⁸ Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, [1977], Lisboa: Relógio D’Água, 2002, p. 13.

ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto”. A morte de Macabéa parece ser a única forma de resolver o vazio existencial e humano que a define, o seu dramático anonimato, a sua irrecuperável miséria e ausência de sorte, a sua impossível inscrição no mundo: “e acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz”⁸⁴⁹.

A inconsciência total de si explica a sua impressão de que o dia da ida à cartomante é o primeiro da sua vida: “hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci”. Mas a personagem está demasiado explicitamente ligada ao mecanismo de manejo detido pelo marionetista, ou seja, a figura fortemente presente do narrador: “vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir”; ou “mas quem sabe se ela não estaria precisando de morrer? (...) Eu que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição”⁸⁵⁰.

O romance começa com a voz desse narrador dominante que confessa por que escreve, como sobrevive à rotina de ser ele próprio e como surge a figura de Macabéa na página escrita. Termina com o retorno a essa mesma voz, que dita o desaparecimento da personagem e se projecta num desfecho de cuja gravidade só a literatura o salva, mas é por isso mesmo que lhe dedica tanto esforço: “Macabéa me matou./ Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. (...) Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. (...) No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada./ Eu vos pergunto:/ – Qual o peso da luz?/ (...) Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!”⁸⁵¹. Macabéa é talvez a única protagonista dos romances de Lispector que não evolui um milímetro na consciência de si, que apenas cumpre o seu próprio deserto interior no acaso de um devir desprovido de sentido.

Em *Perto do Coração Selvagem*, o primeiro romance publicado por Lispector, a experiência de nascer e de morrer tem a mesma força genuína e provisória de etapas que se cumprem no encontro de si, mas neste caso com personagens de grande densidade psicológica. Joana percebe, desde muito nova, que se vive e se morre e que “todos esqueciam, todos só sabiam brincar”. O assunto é sério e faz parte dela: “ela só sabia viver. Até que a ausência de si mesma acabou por fazê-la cair dentro da noite e, pacificada, escurecida e fresca, começou a morrer. Depois morreu docemente, como se fosse um fantasma”⁸⁵². A noite é o lugar onde todas as personagens importantes de Lispector fazem a sua iniciação, o momento em que começam a conhecer-se, em que a revelação se torna possível, em que se deixam apanhar por outra ressonância, outras correntes e uma experiência alternativa à racionalidade do dia. A morte e o sono equivalem-se, informam-se reciprocamente.

⁸⁴⁹ Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, [1977], Lisboa: Relógio D'Água, 2002, pp. 90 e 75.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, pp. 87, 90 e 92-93.

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁵² Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, [1944], Lisboa: Relógio D'Água, 2000, pp. 62 e 77.

Joana vive ciclos sucessivos de entrada e saída na vida com o sobressalto de quem é apanhado de surpresa e não está necessariamente preparado para cada retoma, para cada interrupção: “resvalo de uma verdade para outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. Apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares, e as básicas eternamente iguais?”⁸⁵³

A dúvida trazida por esta última interrogação é a da descontinuidade: o que permanece são as notas fundamentais, ou estas são aquilo que muda? Não estar em condições de lhe responder obriga a um caminho iniciático. Não há garantia de que Joana venha a saber quem é realmente e o que de si muda ou se mantém. “Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor (...)”⁸⁵⁴.

No seu caso há, sobretudo, a sobrevivência instintiva, a noção de uma unidade insignificante no tempo dentro da imensidão avassaladora do mundo que a precede e que lhe sucede, sem que ela saiba se o acompanha:

*Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... (...) A morte a ligaria à infância. (...) Corria agora à frente de si mesma, já longe de Otávio e do homem desaparecido. Não morrer. Porque... na verdade onde estava a morte dentro dela? (...) Assim antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez. (...) Um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim (...) eu serei forte como a alma de um animal. (...) Serei brutal e mal feita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.*⁸⁵⁵

A sua fonte última de resistência é ser mineral e animal, ser nua, brutal, evidente e em cumprimento de si própria, uma identidade sem porquê, entregue ao como da existência.

A vida é vertiginosa para quem corre com o tempo e atrás dele ou à frente da sua fuga. *Água Viva* é, talvez, a mais fluida e mais torrencial das narrativas de Lispector. Cada

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 100.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 136.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, pp. 191, 192, 197 e 202.

instante é uma sequência ramificada de pensamentos e deriva, de interrogação interior e de perplexidades desdobradas – “eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. (...) A invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer homem é hora marcada”⁸⁵⁶.

O ritmo incessante obriga-a a viver o tempo exterior e a adaptar o seu interior às exigências dessa marcação torrencial, não sem um preço: “que febre: conseguirei um dia parar de viver? Ai de mim, que tanto morro”⁸⁵⁷. Há um outro momento em que dá conta desse elástico tenso sobre o qual vida e morte a lançam a si própria: “talvez então se eu pedir muito à natureza, eu paro de morrer? Posso violentar a morte e abrir-lhe uma fresta para a vida?”⁸⁵⁸.

Neste combate pela lucidez, a sua maior clarividência está ligada à ideia de nascer: “nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna (...) na hora de pintar ou escrever sou anónima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou. (...) E quando nasço, fico livre. Esta é a base da minha tragédia. (...) A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer. (...) Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo”⁸⁵⁹.

Nascer é então uma libertação, mas é também o início de uma tragédia. É uma necessidade absoluta, mas é tão ou mais difícil que morrer. Nascer e morrer são a pulsação do mundo e de si. Em Joana são, porém, responsabilidade pela criação: “criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se”⁸⁶⁰.

Nascer e nascer de si próprio são mais semelhantes do que à primeira vista possa parecer. As personagens de Lispector trabalham no sentido apontado por essa semelhança, interrogando-a e questionando o tempo e modos respectivos, arrancando a si próprias o que quase desconhecem mas as constitui e por alguma razão permaneceu adormecido, esquecido, não manifesto.

Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Lóri aceita, proporciona, deseja esse parto difícil de si mesma, em tarefa partilhada com Ulisses. É ele quem lhe revela que ela vem de longe (mas não sabemos como o sabe): “você é uma mulher muito antiga, Lorely. (...) E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. Você é uma sacerdotisa, Lorely?”⁸⁶¹.

⁸⁵⁶ Clarice Lispector, *Água Viva*, [1973], Lisboa: Relógio D’Água, 2012, pp. 9 e 12.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, pp. 29-31.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁶¹ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, [1969], Lisboa: Relógio D’Água, 1999, p. 86.

Lóri sabe apenas, percebe ao fim de algum tempo, que está a nascer: “um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira?”. A preparação para o grande encontro amoroso não pode visar apenas um encontro com o outro, tem de corresponder também a um encontro com algo de novo em si mesma, algo que podia ser mas ainda não era, que tinha que fazer crescer. Está em causa uma identidade potencial por florescer, por entregar à vida: “não Lóri, mas o seu nome secreto, que ela por enquanto ainda não podia usufruir, faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte”⁸⁶².

A vida tem sempre consigo a morte, indissociável. Uma é projecto da outra, em círculos contínuos: “– que é que eu faço, é de noite e eu estou viva. Estar viva está me matando aos poucos, e eu estou toda alerta no escuro”; ou “ela se guardava. Porquê e para quê? (...) ela queria morrer talvez ainda toda inteira para a eternidade tê-la toda”⁸⁶³.

A integridade e a eternidade jogam-se nesse rebatimento constante de uma realidade sobre a outra. A indagação do mistério é parcimoniosa, a entrega uma hesitação, a hesitação uma culpa, a prece um testemunho de desorientação: “faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte e sim a vida, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não Te indague demais porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que eu receba o mundo sem medo...”⁸⁶⁴.

Martim, o protagonista de *A Maçã no Escuro*, passa também por um nascimento da mesma natureza: “... estava atentamente procurando copiar para a realidade o ser que ele era, e nesse parto estava se fazendo a sua vida. (...) Martim passara a pertencer a seus próprios passos. Ele era dele mesmo”⁸⁶⁵. Se em Lóri há, sobretudo, um nascimento que se prepara, para Martim, um processo doloroso, muito intenso e muito rápido vai levá-lo desse nascimento a um entendimento da morte cheio de proximidade interior: “pois no escuro ele pareceu ter a grande intuição de que se morre com a mesma intensa e impalpável energia com que se vive, com a mesma espécie de oferenda que se faz de si...”⁸⁶⁶.

Há um momento em que se torna claro para uma das mulheres da história que “entre a vida e a morte já não havia barreira, as portas estavam todas abertas” e que “não era a morte que ela temia. O que respeitava, com a veneração que se tem por uma floresta, era a outra vida. (...) O pensamento da morte era o ponto mais derradeiro que seu pensamento conseguia atingir”⁸⁶⁷.

⁸⁶² *Ibidem*, p. 12.

⁸⁶³ *Ibidem*, pp. 99 e 35.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁸⁶⁵ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D'Água, 2000, pp. 121 e 127.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, p. 230.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, pp. 249 e 250.

Esse ponto derradeiro e o pensamento sobre ele são apenas etapas na experiência de todas as personagens importantes de Lispector. Morrer e nascer são referidos recorrentemente por várias, como metáfora para mudanças violentas de estado. São mortes e nascimentos interiores, que talvez não sejam, afinal, apenas ou simplesmente metafóricos. Morrer de novo, com a angústia, com a culpa ou com o peso do irreparável é fazer morrer uma parte de si: “na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria”⁸⁶⁸; ou “fui-me deitar. Eu tinha morrido”⁸⁶⁹; ou ainda “era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida”⁸⁷⁰. A experiência intensa que a protagonista de *A Paixão Segundo G.H.* partilha conosco é certamente a de uma morte parcial: “minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria”⁸⁷¹.

Também nascer de si é tornar outro começo possível: “até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo”⁸⁷². Numa crônica particularmente expressiva a este respeito, Lispector escreve: “um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para a frente – como em dores de parto – e vi que a menina em mim estava morrendo. Nunca esquecerei esse domingo. Para cicatrizar levou dias. E eis-me aqui. Dura, silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim”⁸⁷³.

Nascer pode ser, por vezes, uma urgência, uma reclamação de si: “estou precisando urgentemente de nascer. Está-me doendo muito. Mas se eu não saio dessa, sufoco. Quero gritar. Quero gritar para o mundo: Nasci!!!”; e noutra passagem: “ovo alquímico. E eu nasço e estou partindo com meu belo bico a casca seca do ovo. Nasci! Nasci! Nasci!”⁸⁷⁴.

Na sucessão de mortes e nascimentos que vão sendo vividos, está muitas vezes em causa o reencontro de si próprio, de algo em si que se mantém longínquo, mas é vital: “de repente despertava: que vida escura tivera até então. Agora... Agora eu renascia. Vivamente, na dor, nessa dor que dormia quieta e cega no fundo de mim mesma”⁸⁷⁵; ou ainda: “à beira de eu estou mim. É para mim que vou. E de mim saio para ver. Ver o quê? Ver o que existe. Depois de morta é para a realidade que vou. Por enquanto é sonho. Sonho fatídico. Mas depois – depois tudo é real. E a alma livre procura um canto para se acomodar. Mim é um

⁸⁶⁸ Clarice Lispector, “Restos do Carnaval”, em *Felicidade Clandestina*, em *Contos*, p. 106.

⁸⁶⁹ Clarice Lispector, “O Homem que apareceu”, em *A Via Crucis do Corpo*, em *Contos*, p. 167.

⁸⁷⁰ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 5.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 60

⁸⁷² Clarice Lispector, “A Legião Estrangeira”, em *Contos*, [1964 a 1979], Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 94.

⁸⁷³ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crônicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, p. 537.

⁸⁷⁴ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsões)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, pp. 92 e 104.

⁸⁷⁵ Clarice Lispector, “Obsessão”, em *A Bela e a Fera*, em *Contos*, p. 307.

eu que anuncio. Não sei sobre o que estou falando. Estou falando do nada. Eu sou nada. (...). À extremidade de mim estou eu”⁸⁷⁶.

A questão da morte é também a da eternidade, a do desaparecimento, a da perdurabilidade, a da passagem pela vida, a da dissolução do corpo na matéria da terra: “dói-me aqui, no centro do coração, ter que morrer um dia e, milhares de séculos depois, indiferenciado em húmus, sem olhos para o resto da eternidade, eu, EU, sem olhos para o resto da eternidade... e a lua indiferente e triunfante, mãos pálidas estendidas sobre novos homens, novas coisas, novos seres”⁸⁷⁷.

Há, no entanto, outros momentos em que a noção de um contínuo inquebrável se afirma: “e terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo (...) Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida”. E noutro momento: “viver é sempre uma questão de vida e morte; daí a solenidade. Sabíamos também, embora sem o dom da graça de sabê-lo, que somos a vida que está em nós, e que nós nos servimos”. Morte e vida são praticamente identificáveis na projecção do tempo, no entendimento da matéria e do pensamento: “seremos a matéria viva se manifestando directamente, desconhecendo palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco. (...) seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano. (...) Estou falando da morte? Não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contacto”⁸⁷⁸.

A morte em *A Paixão Segundo G.H.* é também a morte do ego, da individualidade, na proximidade de uma essência colectiva: “a despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, como um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. (...) Quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (...) Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome”⁸⁷⁹.

A intensidade que adquirem, nos romances de Lispector, frases e momentos como estes é exponenciada pela sequência narrativa e reflexiva de grande fôlego que neles se tece. As “crónicas” que publicou e que estão reunidas em *A Descoberta do Mundo* não podem ter essa componente a seu favor mas nelas surgem, mesmo assim, instantes que fazem eco a tantos outros dos textos mais longos, na expressão desta contiguidade das experiências de

⁸⁷⁶ Clarice Lispector, “É para lá que eu vou”, em *A Via Crucis do Corpo*, em *Contos*, pp. 71-72.

⁸⁷⁷ Clarice Lispector, “Mais dois bêbados”, em *A Bela e a Fera*, em *Contos*, p. 341.

⁸⁷⁸ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, pp. 52, 94 e 140.

⁸⁷⁹ *Ibidem*, pp. 140-141.

viver e morrer, sobretudo porque já tudo existe: “consegurei captar o regozijo infinitamente doce de morrer? Ah, como me inquieta não conseguir viver o melhor, e assim poder enfim morrer o melhor. (...) Quero tudo pois nada é bom demais para a minha morte que é a minha vida tão eterna que hoje mesmo ela já existe e já é. (...) E se essa escuridão se transformar em chuva, que volte o dilúvio, mas sem a arca, nós que não soubemos fazer um mundo onde viver e não sabemos na nossa paralisia como viver”. As experiências avassaladoras, os estados extáticos, reveladores, tornam indistintas a vida e a morte: “o prazer nascendo dói tanto no peito que se prefere sentir a habituada dor ao insólito prazer (...) como se a morte fosse o nosso bem maior e final, só que não é a morte, é a vida incomensurável que chega a se parecer com a grandeza da morte”⁸⁸⁰.

A identidade está algures no espírito, e a sua morte lenta é uma doença que se pode sentir chegar: “não sei como explicar que, sem alma, sem espírito, e um corpo morto – serei ainda eu, horrivelmente esperta. (...) Estou morrendo meu espírito, sinto isso, sinto...”⁸⁸¹.

Por outro lado, a morte real é enigma atraente e promessa de alívio: “eu possuo a minha morte. Já tenho uma grande saudade dos que eu deixarei. Mas estou tão leve. Nada me dói. Porque estou vivendo o mistério”⁸⁸². O mesmo acontece na afirmação de desprendimento que lemos em *Um Sopro de Vida*: “já estou preparado e quase pronto para ser chamado. Noto-o pelo descaso que sinto pelas coisas e mesmo pelo acto de escrever. Poucas coisas me valem ainda”⁸⁸³; ou em *A Maçã no Escuro*: “vai ser um descanso, um berço enfim”⁸⁸⁴. A vida é um contínuo, e a ideia de que antes e depois desta ela é mais fácil aflora o seu pensamento da morte, como do nascimento: “antes era perfeito. Ter nascido me estragou a saúde”⁸⁸⁵.

O trabalho da escrita é o território em que, por vezes, a voz do narrador confessa exprimir dilaceração, projecção, catarse, procura da alteridade: como diz Carlos Mendes de Sousa, a escrita de Lispector é um crescimento no escuro; “a escrita é como um nascimento”⁸⁸⁶. Concomitantemente, a palavra pode ser quase tudo, um ideal pelo qual se entrega a vida: “minha questão é de vida ou de morte. Morrer por causa de uma palavra? Se essa palavra for cheia de si mesma e fonte de sonho – então vale a pena morrer por ela”. A própria anamnese de Martim, em *A Maçã no Escuro*, corresponde à criação de um novo nascimento através das palavras que vão surgindo, depois do apagamento, como repara Mendes de Sousa⁸⁸⁷.

⁸⁸⁰ Clarice, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, pp. 42-43, 48 e 217.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 378.

⁸⁸² *Ibidem*, p. 503.

⁸⁸³ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, p. 53.

⁸⁸⁴ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 410; Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, p. 584.

⁸⁸⁵ Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, [2000], São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 159 e 267.

⁸⁸⁶ Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector*, 2000, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 267.

⁸⁸⁷ Carlos Mendes de Sousa, *Ibidem*, p. 405.

A voz do narrador em *Um Sopro de Vida* é das mais construídas: vemos surgir Ângela das suas conjecturas, sentimo-la criação pura da sua necessidade e imaginação, ao ponto de ela reunir, como um vórtex, a sua interioridade esvaziada: “eu não tenho nenhuma missão: vivo porque nasci. E morrerei sem que a morte me simbolize. Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo. Viver exige tal audácia”⁸⁸⁸.

Finalmente, há momentos em que nada se entende da morte e da vida: “a morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte. Eu não tenho conhecimento de sua linguagem muda”; e “mas como?! Morrer sem ter entendido. Mas isto é de estarrecer! É indigno do ser humano não ser capaz de entender nada da vida”; “será nessa antimatéria que cairemos depois de mortos? Como se explica que cada corpo nascido tenha espírito?”⁸⁸⁹.

No final, Ângela adquiriu já uma densidade e uma autonomia que fazem dela pessoa, apesar da ignorância que tem da continuidade do ser na morte e na vida, não exatamente comum a todas as personagens de Lispector: “quando eu morrer não saberei o que fazer de mim”; “aliás já morri e não soube. Sou o meu fantasma inquietante”. O narrador acompanha-a nessa inquietação: “não quero ser vítima do acaso libertador. Quero eu mesmo ter a chave do mundo e transpô-lo como quem se transpõe da vida para a morte e da morte para a vida”⁸⁹⁰.

⁸⁸⁸ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, p. 35.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, pp. 133, 135 e 137.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, pp. 138 e 139.

2. MEMÓRIA INFECUNDA

*Ya no recuerdo si fui Abel o Caín*⁸⁹¹

*Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cual es su nombre verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz...*⁸⁹²

HÁ EM BORGES uma espécie de fusão abrangente entre a individualidade e o mundo das coisas e das ideias que é arrastada pelo apagamento das alternâncias vida/morte, sono/vigília, linguagem/sentido, criação/autoria, biografia/fantasia, importância/irrelevância, causa/consequência, sonho/realidade, memória/revelação, passagem/fixação, destino/arbítrio. A indistinção tendencial de todos estes pares é favorável a uma inconsequência generalizada do esforço e da vontade, a uma descrença na possibilidade do autoconhecimento e a uma manifesta infecundidade da memória.

O sentimento desta condição global parece ser expresso por leitores privilegiados de Borges como Philippe Forest, María Kodama (a companheira de Borges), Raphaël Mobillion, entre tantos outros. Philippe Forest explica que, para Borges, “é tão inconcebível dizer-se a si mesmo quanto calar-se” e que “toda a literatura é autobiográfica; no entanto, o *eu* (le *moi*) não existe”. Cita-o então: “je pense pouvoir prouver que la personnalité est une méprise occasionnée par la présomption et l’habitude dépourvue de fondements métaphysiques et de réalité propre. Je souhaite appliquer par conséquent, à la littérature, les conséquences qui découlent de ces prémisses et en tirer une esthétique hostile au goût pour la psychologie que nous a legué le siècle passé”⁸⁹³.

A descrença modernista na capacidade do espírito de se apreender a si mesmo fica assim sublinhada: tudo o que é *eu* (*moi*) é incompreensível... Para nós, este “*moi*” coloca a questão egóica (o *ego* não cabe no “*si*” que definimos), sem que seja claro para o autor que há um “*moi*” não egóico, identificado por alguns como “*soi*”.

Para Borges, segundo Forest, o que acontece a um homem acontece a todos e por isso o que há de biográfico na sua escrita é universal. O pessoal e o impessoal são espelhos um do outro. Borges afirma mesmo que Os *Ensayos Biográficos*, de 1970, são para ele a mais

⁸⁹¹ Jorge Luis Borges, *Génesis IV: 8*, in *Obras Completas*, I y II, Barcelona: RBA Coleccionables, SA, 2005, vol. I, p. 1090.

⁸⁹² Borges, *El Espejo de los Enigmas*, *Ibidem*, vol. I, p. 722.

⁸⁹³ Philippe Forest, “De quelqu’un à personne, de personne à quelqu’un. Borges autobiographique”, em AA.VV., *Borges, Souvenir d’avenir*, Paris: Gallimard, 2006, pp. 39-41.

impessoal das suas obras e que há mais expressão íntima em *Ficciones*. A máscara diz a verdade do rosto, a intimidade só se revela no anonimato e na impessoalidade – as suas personagens revelam-se no aniquilamento do eu, na descoberta do espectro, da sombra, do sonho e da fábula⁸⁹⁴. Há uma verdade auto-suficiente que decorre do esvaziamento subjectivo. A impermanência ou inconsistência do *eu* terá sido encontrada por Borges no budismo, na sabedoria oriental, na filosofia de Heraclito, na ilusão barroca e no sonho romântico.

Philippe Forest refere-se, a propósito, à prática de uma “escatologia do sujeito” em Paul Valéry, que conduz à experiência de um “ego zero”: “en lieu et place de la possession de soi, recherchée par la plupart des praticiens des écritures du moi sous forme d’inventaires complets et minutieux, écrit Gusdorf, Valéry s’oriente vers une dépossession, ou une impossession, par la dénonciation de toutes les appartenances, qui permettrait de revenir aussi près que possible, de la source de l’être”. Borges estaria do lado do Valéry de *Cahiers*: “bientôt je serai Personne...”. A dissolução de si (soi) encontra no entanto um correlato na insistência “daquilo que volta sempre”. O apagamento de si é reafirmado em Borges com a ideia de que cada um é idêntico a todos e os seres são intercomunicáveis e indiferentes. A inexistência é o destino que decorre de acidentes como a permuta mecânica de signos do alfabeto, a recorrência fatal de acontecimentos da história ou a semelhança dos sinais da sorte⁸⁹⁵.

O autor é a testemunha melancólica e distante do milagre secreto que as suas personagens, os seus duplos possuíram; ele é esse “outro” a quem a água do Letes não é dada, mas que não participa. “Qu’importe que l’écrivain n’accède pas à la révélation qu’il offre à ses personnages?” A memória do que se foi, do que se leu, dos sonhos, dos encontros em sonho mistura-se indistinta... O Borges autobiográfico faz da narrativa da sua vida “a história de um perpétuo e impossível sacrifício de si”. Por outro lado, o esforço inútil de se esquecer de si próprio também fica dito em alguns poemas⁸⁹⁶. Este texto de Forest introduz de forma clara e forte uma das grandes questões da memória que dizemos infecunda das personagens e da escrita de Borges – o sujeito não é suficientemente individual para não se dissolver no colectivo, e a perda da memória de si é afinal a perda de si a ser consumada.

Num artigo sobre o tema do Outro em Borges, María Kodama sublinha que “o encontro *consigo próprio sem divisão* é impossível: depois da morte, o Outro está ainda lá ao acordar”. O Outro, para Borges, é o escritor. E o Outro do Escritor é a obra. O narrador, a ficção são o território privilegiado da memória de si. Para Borges a salvação está nas obras, na criação. Só nelas pode saber quem é, atingir o seu centro⁸⁹⁷, conseguir a permanência, num rio (da vida) que flui em permanência. Heraclito tornou-se, aliás, um palimpsesto na obra de Borges, como nos diz

⁸⁹⁴ *Ibidem* pp. 41-42 e 46.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, pp. 50, 65, 50-51 e 54-55.

⁸⁹⁷ María Kodama, *Le Thème de l’Autre dans quelques œuvres de Borges*, *Ibidem*, pp. 63 e 75.

Raphaël Mobillion: a fluidez e a flutuação da identidade, a incerteza angustiada de si, da impermanência povoam os seus textos. Heraclito tornou-se uma parte viva da alma de Borges: revelou-lhe que o tempo é um rio e que o outro pode ser o mesmo⁸⁹⁸.

A literatura e a vida confluem nesse ponto em que imortalidade e imortalização se sobrepõem num combate com a memória e com a tentação do esquecimento: “Ah, si aquel otro despertar, la muerte/ me deparara un tiempo sin memoria/ De mi nombre y de todo lo que he sido!/ Ah, si en esa mañana hubiera olvidado!”⁸⁹⁹. *O Imortal* é a história de um homem que, pelo facto de ser imortal, esquece o seu passado. É a história de Homero que esquece que foi Homero. Os temas do labirinto e da obra infinita estão no seu cerne. No infinito tudo acontece e seria impossível a *Odisseia* não ser escrita, diz-nos Florent Souillot. A água do rio que torna imortal é também a que faz perder a memória. Na cidade dos Imortais, reinam o caos e a ausência de intenção ou determinismo. “Le divin, le terrible, l’incompréhensible, c’est de se savoir immortel.” Borges constrói uma espécie de utopia totalitária na qual tudo conduz a um livro, numa assimilação infinita, “uma literatura em transfusão perpétua”⁹⁰⁰.

“L’imminence d’une révélation, qui ne se produit pas, c’est peut-être cela, le fait esthétique”, diz Borges; “la littérature devrait s’efforcer d’être éternelle, et pas de coïncider exactement avec une époque, parce que c’est un tel malheur pour nous d’être condamnés à une époque. Je crois qu’il faudrait nous mettre à la recherche d’éternités, même si on n’en trouve pas”⁹⁰¹. Algo no Universo assegura a sua circularidade, e esta garante uma constante repetição que retira sentido à sucessão de acontecimentos: “... dans nos textes (...) il reste toujours quelque chose après l’oubli de l’univers, et ce quelque chose est bien souvent un cercle”⁹⁰². Neste abismo de dissolução da significação, Borges sonha para conseguir anular a matéria do tempo, escreve Thomas Steinmetz⁹⁰³.

Adam Molho toca na questão fundamental do livre-arbítrio. A propósito do texto *O Punhal* diz-nos que a ideia de livre-arbítrio é posta em causa, quando Borges compara os homens a peças de um jogo de xadrez ou quando um objecto (um punhal) é equiparado a um ser humano. O passado, a memória e o futuro são moldados por nós, isto é, construção, mas o presente impõe-se e é difícil modificá-lo⁹⁰⁴.

O absurdo do mundo justifica o devaneio filosófico e literário, que só são possíveis se o mundo não tiver sentido⁹⁰⁵. A irracionalidade de todas as coisas e o mundo como palco,

⁸⁹⁸ Raphaël Mobillion, “L’Œuvre de Borges comme miroir des fragments d’Héraclite”, *Ibidem*, pp. 230 e 256.

⁸⁹⁹ Borges, *El Despertar*, in *Obras Completas*, vol. I, p. 894.

⁹⁰⁰ Florent Souillot, Borges et Homère, “L’Immortel” dans l’Aleph”, *Ibidem*, pp. 152, 155, 159, 174, 180 e 184.

⁹⁰¹ Raphaël Mobillion, *Ibidem*, p. 249

⁹⁰² Borges, *apud* Magdalena Cámpora, “Les yeux, flottant. Suspensions de la vue selon Rimbaud et Borges”, *Ibidem*, p. 290.

⁹⁰³ Thomas Steinmetz, “L’Ombre d’un doute. Ontologie fantastique de Borges”, *Ibidem*, p. 319.

⁹⁰⁴ Adam Molho, “Le Poignard de Borges. Biographie synthétique d’un symbole”, *Ibidem*, p. 382, e “Entretien”, par Laurence Cossé, *Ibidem*, p. 394,

⁹⁰⁵ Maurice-Jean Levebve, “Qui a écrit Borges”, em AA.VV., *Borges*, Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de l’Herne, 1981, p. 209.

teatro, representação são ideias que negam sentido e verdade ao conhecimento e fazem deles memória infecunda. Louis Vax observa que o motivo barroco da personagem que assiste à sua própria comédia, ou o do sonhador que é sonhado, é a paródia da consciência de si⁹⁰⁶.

Também em relação à individualidade, Borges põe em marcha uma máquina de inconseqüência, de dissolução e de infecundidade de cada percurso: uma das suas componentes é o sonho dentro do sonho, *ad infinitum*, desfazendo a vigília como âncora da tomada de consciência – veremos, mais tarde, como é reiteradamente formulado. Outro elemento desse mesmo sistema: o universal que existe no particular e o individual que repete a Unidade: “esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos e máscaras de la divinidad”⁹⁰⁷; ou “acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres”⁹⁰⁸; “comprendió que un destino non es mejor que otro pero que todo hombre debe acatar el que lleba adentro. (...) Comprendió que el otro era él”⁹⁰⁹; “el sueño de uno es parte de la memoria de todos”⁹¹⁰; ou: “yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo’. La voz de Dios le contestó desde un torbelino: ‘yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”⁹¹¹.

Num texto a que chama *El Congreso*, Borges concebe uma assembleia que fixa o número exacto de todos os arquétipos e uma biblioteca do Congresso do mundo que o abarca todo⁹¹². Porém, “la certidumbre de que todo está escrito nos anula ou nos afantasma”⁹¹³. A Biblioteca de Babel existe *ab aeterno* e é total, o seu bibliotecário imperfeito, os vinte cinco símbolos de todas as possíveis combinações no livro cíclico que é Deus equivalem a uma não-significação, e a aplicação dos símbolos é casual. “En faisant de Babel la bibliothèqued’un monde sans Dieu, Borges lui confère une résonnance particulièrement tragique”, escreve Sylvie Parizet, que pretende, a partir de Borges, que os actos e as palavras têm sentido e finalidade antes de Babel e não depois⁹¹⁴.

Decorrente desta ideia, surge a de um autor único de todos os livros, intemporal e anónimo, um protagonista eterno, que viveu todas as vidas, uma espécie de panteísmo em que somos tudo e todos e no qual a individualidade é negada, ao ponto de subsumir a autoria: “si vous

⁹⁰⁶ Louis Vax, “Borges Philosophe”, em AA.VV., *Borges*, Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, p. 255.

⁹⁰⁷ Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Obras Completas*, vol. I, p. 438.

⁹⁰⁸ Borges, *La Forma de la Espada*, *Ibidem*, vol. I, p. 493.

⁹⁰⁹ Borges, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, *Ibidem*, vol. I, p. 563.

⁹¹⁰ Borges, *Martín Fierro*, *Ibidem*, vol. I, p. 797.

⁹¹¹ Borges, *Everything and Nothing*, *Ibidem*, vol. I, p. 804.

⁹¹² Borges, *El Congreso*, *Ibidem*, vol. II, p. 20.

⁹¹³ Borges, *La Biblioteca de Babel*, vol. I, p. 470.

⁹¹⁴ Sylvie Parizet, “Borges, lecteur de la Bible. L’imaginaire de la tour dans ‘La Bibliothèque de Babel’”, em AA.VV., *Borges, Souvenir d’avenir*, Paris: Gallimard, 2006, p. 266.

le rencontrez un jour, demandez-lui qui a écrit Borges”⁹¹⁵; ou “Spinosa entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser (...) Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga e todo lo pierdo, y todo es del olvido, o del otro. / Non sé cuál de los dos escribe esta página”, conclui Borges no pequeno texto *Borges y Yo*. “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”, lemos no final de *El Aleph*⁹¹⁶.

O Universo como quimera e a vida como memória falsificada reforçam a matriz da inconsequência e casualidade de tudo: “una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente”. Em nota de rodapé, o narrador escreve que “Russel (*The Analysis of Mind*, 1921) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que ‘recuerda’ un pasado ilusorio”. E prossegue mais adiante: “otra, que la historia del universo – y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas – es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que solo es verdad lo que sucede cada trecientas noches. Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en outro lado y que así cada hombre es dos hombres”⁹¹⁷.

O absurdo da existência torna também legítimas, para Borges, uma cosmogonia e uma linguística inventadas. O simbolismo de cada letra, a guematria, as trinta e duas vias da sabedoria nas dez *sephirot* e as vinte e duas letras do alfabeto sagrado não fazem mais que a circularidade viciada de um sentido único que se repete. O Tetragrama YHWH confirma-o: a Palavra perdida é uma memória perdida. O conhecimento do segredo não é salvífico, coincidirá com o desaparecimento da espécie⁹¹⁸. André Coyné escreve, com pertinência, que Borges encontrou desde muito cedo, no estudo da linguagem, dos seus problemas, uma espécie de refúgio contra a perplexidade metafísica⁹¹⁹. “Dios está en una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum”⁹²⁰.

⁹¹⁵ Borges *apud* Maurice Jean Lefebvre, “Qui a écrit Borges”, em AA.VV., *Jorge Luis Borges*, Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, p. 211.

⁹¹⁶ “Borges y Yo”, em *Obras Completas*, vol. I, p. 808, e *El Aleph*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 627.

⁹¹⁷ Borges, *Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*, *Ibidem*, vol. I, pp. 436-437.

⁹¹⁸ Jean Wahl, “Les personnes et l’impersonnel”, em *Borges*, Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, p. 284.

⁹¹⁹ André Coyné, “Une littérature du soupçon”, em *Borges*, Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, p.385.

⁹²⁰ Borges, *El Milagro Secreto*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 511.

Outro dos indícios estruturais e estruturantes da infecundidade da vida já vivida (de um passado inscrito na memória) e desse cepticismo essencial sobre a possibilidade de sair da clausura que é o círculo do mundo (“... la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será”)⁹²¹, é a ideia de que tudo é o que é e o seu reverso, ou o seu inverso: uma moeda de duas faces, o efeito de um espelho – os prazeres deste mundo seriam os tormentos do inferno, vistos ao contrário, num espelho. A inversão seria, assim, uma armadilha da percepção, do conhecimento e da memória: “el anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales”; ou “Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios (...) El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes, yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora veo simultáneamente los dos”⁹²². Sem memória organizada do vivido, o passado não inscreve a sua valência, a sua ação sobre o devir do ser – vida e memória ficam feridas de inconsequência e de infecundidade.

Las Ruinas Circulares é um dos textos de Borges mais impressionantes sobre a (ir)realidade do sonho e sobre o círculo fechado dos simulacros. Um homem quis sonhar outro homem e cometeu o crime da invenção de uma criatura – um *golem*. “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó (...) su hijo estaba listo para nacer – y tal vez impaciente. Esa noche lo besó por primera vez y lo envió al otro templo... (...) Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje. (...) De noche no soñaba (...) el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma. (...) le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse.” Receou que o filho descobrisse a sua condição de mero simulacro: “caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que el propio también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”⁹²³ O sonho e a própria criação são contranatura; o mundo é ilusão e os seres humanos, fantasmas projectados pela imaginação: “... los curiosos vaivenes de la memoria del coronel Tabares, el olvido que anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió. (No acepto, no quiero aceptar, una conjetura más simple: la de haber yo soñado al primero). (...) ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño”⁹²⁴.

A identidade e o sentido da vida podem ser revelados em sonho mas logo perdidos pela memória e pela complexidade do mundo, mesmo nos casos mais notáveis: “en un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante maravillado, supo al fin quién era yo y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió

⁹²¹ Borges, *Los Teólogos*, *Ibidem*, vol. I, p. 550.

⁹²² Borges, *Historia del Guerrero y de la Cautiva*, *Ibidem*, vol. I, p. 577, e *El Zahir*, vol. I, pp. 593-594.

⁹²³ Borges, *Las Ruinas Circulares*, *Ibidem*, vol. I, pp. 453-455.

⁹²⁴ Borges, *La Otra Muerte*, *Ibidem*, vol. I, p. 574.

que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres”⁹²⁵. O sonho é memória infecunda quando não pode ser trazido com proveito para a vigília.

Em *El Otro*, Borges encontra-se consigo mesmo mais novo, mantendo-se na indistinção entre quem sonha e quem é sonhado, entre recordar e encontrar-se consigo mesmo. São estranhos e inesperados os labirintos da infecundidade da memória neste texto: “– mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No quieres saber algo de mi pasado que es el porvenir que te espera? (...) – Si usted há sido yo, ¿cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que el también era Borges? (...) – Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo”⁹²⁶.

O contínuo que se estabelece no ser entre sonho e vigília assegura determinadas formas de acesso ao conhecimento mas, por outro lado, a falta de alternância natural entre um e outro mantém esse conhecimento ferido de uma ausência ligada a essa complementaridade. “El sueño se disgrega en otro sueño/ Y ése en otro y en otros, que entretejen/ Ociosos un ocioso labirinto.”⁹²⁷

O tempo do sonho, em Borges, é tempo do esquecimento ou da inconsequência de si, um tempo aprisionado: tudo acontece dentro dele, as coisas não adquirem o peso da realidade, nem a responsabilidade dada pela sua manifestação encarnada: “un día, o una noche – entre mis días y mis noches, ¿que diferencia cabe? – Soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente. Soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueran, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo, desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: ‘No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente’”⁹²⁸.

Esta ideia da remissão constante ao sonho sem o corte da vigília implica uma alteração da ordem das coisas e, portanto, uma distorção ontológica do acesso ao conhecimento e a si. A recorrência de narrativas de sonhos que estão dentro de outros sonhos, de sonhos que não se distinguem da vigília e, até, de sonhos que não distinguem a vida da morte, dissolvendo o tempo num contínuo nebuloso, é muito grande. Num tempo sem alternância do sono e da

⁹²⁵ Borges, *Inferno*, vol. I, p. 807.

⁹²⁶ Borges, *El Otro*, em *O Livro de Areia*, *Ibidem*, vol. II, pp. 12 e 14.

⁹²⁷ Borges, *Metáforas de las Mil y Una Noches*, *Ibidem*, vol. II, p. 170.

⁹²⁸ Borges, *La Escritura del Dios*, *Ibidem*, vol. I, p. 598.

vigília, o sujeito é “prisionero de un tiempo soñoliento/ que no marca su aurora ni su ocaso”⁹²⁹.

Noutro texto, lemos: “recordarás que el Bojarí, en una tumba, soñó con una red de serpientes y que al despertar descubrió que una telaraña le había sugerido aquel sueño. Volvamos a esa noche en que el Bojarí soñó con una red. (...) Duerme el visir, de quien sabemos que es un cobarde; no duerme el rey, de quien sabemos que es un valiente (...) su sombra lo amenaza en un sueño, noches despues. (...) Dormir es distraerse del universo, y la distracción es difícil para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas”⁹³⁰.

Funes havia dito o mesmo: a Ireneo Funes, um hipermnésico de uma história famosa de Borges, “le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo”⁹³¹. Também a sua memória não distinguia sonhos e realidade, o que, no seu caso excessivo, não equivale a um contínuo de legibilidade, mas sim, como sempre em Borges, a uma incapacidade.

O drama dessa incapacidade pode conduzir a um desfecho trágico como em *A Espera*:

También era posible que Villari ya hubiera muerto y entonces esta vida era un sueño. Esa posibilidad lo inquietaba, porque no acabó de entender si se parecía al alivio o a la desdicha. (...) Villari trataba de vivir en el mero presente, sin recuerdos ni previsiones; los primeros le importaban menos que las últimas. Oscuramente creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho; por ello es que este se vuelve pasado en seguida. (...) En los amaneceres soñaba un sueño de fondo igual y de circunstancias variables. (...) Al fin del sueño, él sacaba el revólver del cajón (...) y lo descargaba contra los hombres. El estruendo del arma lo despertaba, pero siempre era un sueño y en otro sueño el ataque se repetía y en otro sueño tenía que volver a matarlos.” Villari é visitado um dia por desconhecidos armados e “se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron? (...) O –y esto es quizá lo más verosímil– para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?/ En esa magia estaba cuando lo borró la descarga”⁹³².

Acordar ou adormecer podem ser recurso e estratégia de fuga à ameaça da própria morte: em *Episódio do inimigo*, um homem sonha que o vão matar, dizem-lhe que nada pode fazer, mas ele diz que pode uma coisa: acordar⁹³³. O sono é a outra face da vigília, ao ponto de se confundirem, de o sujeito ser o outro que pode ser a partir do sono: “iré mas lejos que los bogavantes de Ulisses,/ a la región el sueño, inaccesible/ a la memoria humana./ De esa region inmersa rescato restos/ que no acabo de comprender: (...)/ Seré todos o nadie. Seré

⁹²⁹ Borges, *El Ciego*, *Ibidem*, vol. II, p. 102.

⁹³⁰ Borges, *Abenjacán, el Bojarí, Muerto en su Laberinto*, vol. I, p. 605.

⁹³¹ Borges, *Funes el Memorioso*, *Ibidem*, vol. I, p. 490.

⁹³² Borges, *La Espera*, *Ibidem*, vol. I, pp. 609-611.

⁹³³ Borges, *Episodio del enemigo*, *Ibidem*, vol. I, p. 1130.

el otro/ que sin saberlo soy, el que há mirado/ ese otro sueño, mi vigilia. (...)”⁹³⁴. A identidade dissolve-se, por vezes, no jogo do sonhador reciprocamente sonhado e na evanescência dos espectros do sonho: “desde su sueño el hombre ve al gigante/ de un sueño que soñado fue en Bretaña/ (...)”; ou, por exemplo: “(...) mi cara (que no he visto)/ No proyecta una cara en el espejo/ Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño/ que entreteje en el sueño y la vigilia / mi hermano y padre, el capitán Cervantes (...)/ Para que yo pueda soñar al otro (...)/ Mi Dios, mi soñador, sigue soñándose”⁹³⁵.

O círculo fechado do sonho está em poemas e em várias parábolas: “unos quinientos años antes de la Era Cristiana, alguien escribió: ‘Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre’”⁹³⁶.

O Tempo, esse deus implacável e incompreensível, também sonha o inalcançável e também é sonhado: “¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahora, el ápice? (...)/ Ha sonado la palabra, ese torpe y rígido símbolo. (...)/ Ha sonado el número de la arena. Ha sonado los números transfinitos, a los que no se llega contando. (...)/ Ha sonado el pozo y el péndulo. (...) Ha sonado los arquetipos. (...) Ha sonado que Alguién lo sueña.”⁹³⁷ A humanidade é matéria de um sonho: “(Si el Eterno/ Espectador dejara de soñarnos/ un solo instante, nos fulminaria,/ blanco y brusco relámpago, Su olvido)”⁹³⁸.

Em mais um texto de procura enredada de si próprio, Borges, com sessenta e quatro anos, encontra-se a si mesmo com sessenta e um anos: “ – Que raro –decía–, somos dos, e somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños. / Pergunté asustado:/ – ¿Entonces todo esto es un sueño?/ – Es, estoy seguro, mi último sueño.”/ “– Quién sueña a quien? Yo sé que te sueño, pero no sé si estás soñandome. (...)/ – No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre, soñando o dos que se sueñan. (...) Mis palabras, que ahora son el presente, serán apenas la memoria de un sueño”/ “... ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos e en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar serás el que soy e tú serás mi sueño./ “Afuera me esperaban otros sueños”⁹³⁹.

O sonho fecha em círculos de constantes sonhos a própria identidade, tornando-a uma quimera, uma ilusão fugidia. Como lembrar-se de si nestas condições? Num texto sobre o pesadelo, Borges confessa ter procurado entendê-lo cientificamente. Porém não é essa a forma natural da sua procura do conhecimento; assistimos antes à explicação de que a memória do sonho é uma narrativa inventada, efabulação e obra de ficção; de que o tempo do esquecimento é o tempo da descontinuidade quando esta é indistinção, e de que a

⁹³⁴ Borges, *El Sueño*, *Ibidem*, vol. II, p. 81.

⁹³⁵ Borges, *El Testigo*, *Ibidem*, vol. II, p. 112, e “Ni siquiera soy polvo”, vol. II, p. 177.

⁹³⁶ Borges, *Epílogo*, *Notas*, *Ibidem*, vol. II, p. 203.

⁹³⁷ Borges, *Alguien Sueña*, *Ibidem*, vol. II, pp. 467-468.

⁹³⁸ Borges, *Oda Escrita en 1966*, vol. I, p. 938.

⁹³⁹ Borges, *Veinticinco de Agosto, 1983*, *Ibidem*, vol. II, pp. 375-376 e 378.

identidade se mascara nos espelhos, como nos sonhos. Dunne imagina que “a cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano./ Todo esto el soñador lo ve de un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico. ¿que sucede al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño há sido múltiple e há sido simultáneo. (...) No es imposible que durante los sueños estemos en el cielo, estemos en el infierno, quizá seamos alguien (...) quizá seamos nosotros, quizá seamos la Divinidad. Esto se olvida al despertar. Sólo podemos examinar de los sueños su memoria, su pobre memoria”⁹⁴⁰.

Segundo Frazer, os sonhos são um episódio da vigília. Os selvagens e as crianças não distinguem muito bem entre a vigília e o sonho; “para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño”. A alma, liberta do corpo, brinca... imagina com mais facilidade do que na vigília⁹⁴¹.

Borges diz ter pesadelos recorrentes, o do labirinto, o do espelho e o das máscaras: “a veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía”⁹⁴².

Sonho e identidade surgem enlaçados num mesmo nó difícil e apertado que o sujeito não consegue desfazer. Máscaras e espelhos escondem-nos para que nos esqueçamos de nós ou, simplesmente, percebamos que, para alguns, não há nada para além deles. Em *Pesadelo*, lemos acerca da suspeita de que “hay un solo soñador; ese soñador es cada uno de nosotros” e que “cada uno de ustedes está soñando conmigo y con los otros”. Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? Si las pesadillas fueran grietas en el infierno? Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? Por qué no? Todo es tan raro que aun eso es posible”⁹⁴³.

Mas algo resgata o Borges biográfico ao pesadelo dos seus narradores, sujeitos e vozes literárias: “ciertas páginas de este libro fueron dones de sueños”, diz-nos em *Notas*⁹⁴⁴. O sonho foi, na sua vida real, matéria e pretexto literários no restabelecimento de um contínuo onde a alternância foi, nesse caso, natural e fecunda. “Llego a la conclusion, ignoro si es científica, de que los sueños son la actividad estética más antigua”⁹⁴⁵, escreve.

⁹⁴⁰ Borges, *La Pesadilla*, *Ibidem*, vol. II, pp. 222-223 e 226.

⁹⁴¹ Borges, *Ibidem*, pp. 223-224.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 226.

⁹⁴³ *Ibidem*, vol. II, pp. 223, 226 e 231. Acerca desta ideia de que somos todos o resultado de um sonho infindo de muitas gerações e do labirinto de repetições vãs em que caminhamos, cf. Jean Wahl, “Les Personnes et l’impersonnel”, em *Borges*, *Cahier de l’Herne*, Paris: Éditions de L’Herne, 1981.

⁹⁴⁴ Borges, *Notas*, vol. II, p. 161.

⁹⁴⁵ Borges, *La Pesadilla*, vol. II, p. 227.



He olvidado mi nombre. No soy Borges

(...) *Soy su memoria pero soy el otro* (...).⁹⁴⁶

O anátema do esquecimento está lançado sobre a vida e o mundo, globalmente considerado: “cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por que me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que lo olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en que imágenes lo traducirá el porvenir”⁹⁴⁷.

A inutilidade da memória pode ser colectivamente assumida, como em *Utopía de un Hombre que Está Cansado*, onde se fala de um país onde já não há museus nem bibliotecas: “queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías. No hay conmemoraciones ni centenarios, ni efigies de hombres muertos. Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita”⁹⁴⁸.

A perda da linguagem e outros sinais de pura animalidade nos deuses testemunham etapas finais de uma degeneração óbvia. Borges conta um sonho passado numa Faculdade em que os Deuses voltavam “após um desterro de séculos”. Quatro ou cinco tinham caído sobre o estrado da Aula Magna. Mas não sabiam falar. “Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano. (...) Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos./ Sacamos los pesados revólveres (...) y alegremente dimos muerte a los Dioses.”⁹⁴⁹

A perda da escrita é apenas uma etapa anterior: ao falar de uma região de homens macacos em *O Relatório de Brodie*, ficamos a saber que “la memoria les falta a los Yahoos, o casi no la tienen”, que “no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta (...) y que ya no se dejan decifrar por la tribo. Es como si ésta hubiera olvidado el language escrito y solo le quedara el oral”⁹⁵⁰.

Indistintos, sonho e realidade trazem consigo a mesma inscrição infrutífera: “comprendió que no podía recordar las formas, los sonidos y los colores de los sueños; no habia formas, colores ni sonidos, y no eran sueños. Eran su realidad, una realidad más allá del silencio y de la visión y, por consiguiente, de la memoria”⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ Borges, *The Thing I Am*, vol. II, p. 196.

⁹⁴⁷ Borges, *Mutaciones*, *Ibidem*, vol. I, p. 708.

⁹⁴⁸ Borges, *Utopía de un Hombre que Está Cansado*, *Ibidem*, vol. II, p. 55.

⁹⁴⁹ Borges, *Ragnarök*, *Ibidem*, vol. I, pp. 805-806.

⁹⁵⁰ Borges, *El Informe de Brodie*, vol. I, pp. 1073 e 1075.

⁹⁵¹ Borges, *His End and His Beginning*, *Ibidem*, vol. I, p. 1015.

Num poema seu, lemos que “nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera pedra la arena”⁹⁵². Tudo é volátil e se desfaz. Noutro, lemos esta prece: “defiéndeme, Señor, del impaciente apetito de ser mármol y olvido;/ Defiéndeme, de ser el que ya he sido,/ el que ya he sido irreparablemente”⁹⁵³.

Mesmo assim, há ainda sofrimento em não conseguir esquecer: “La meta es el olvido./ Yo he llegado antes”, diz-nos em *Um Poeta Menor*⁹⁵⁴.

Funes está nos antípodas de todas as figuras do esquecimento, por encarnar a figura de uma hipermnésia patológica: Funes tinha uma memória total. O narrador encontra-o a dizer o capítulo 24 do livro de Plínio, *Naturalis Historia*, cuja matéria é a memória. Aparentemente, a queda de um cavalo alterara as condições da sua memória: “... cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños”; “más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. (...) Mis sueños son como la vigilia de ustedes. (...). Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras. (...) lo pensado una sola vez ya no podía borrarse”⁹⁵⁵.

A contrapartida desta capacidade desumana era a sua incapacidade de abstracção e de pensamento: Funes “era casi incapaz de ideas generales, platónicas. (...) Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”⁹⁵⁶.

⁹⁵² Borges, *Fragments de un Evangelio Apócrifo*, *Ibidem*, vol. I, p. 1012.

⁹⁵³ Borges, *Religio Medici, 1643*, *Ibidem*, vol. I, p. 1101.

⁹⁵⁴ Borges, *Un Poeta Menor*, *Ibidem*, vol. I, p. 1089.

⁹⁵⁵ Borges, *Funes o la Memoria*, *Ibidem*, vol. I, pp. 488-489. Maria Lusitano aborda a mesma questão no filme *The Man with an Excessive Memory*, 2005.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 489-490. Alexander Luria relata-nos um caso clínico semelhante em *Une Prodigieuse mémoire*, a história de Veniamin, um hipermnésico. “Comment mesurer l’étendue de sa mémoire? (...) Veniamin était devenu une célébrité en tant que ‘mnémoniste’ et qu’il lui fallait se souvenir de centaines et de milliers de listes” (Luria, *L’Homme dont le monde volait en éclats*, 1994, Paris: Seuil, 1995, p. 230). Recorrendo à associação de sinestésias às memórias de textos, números e imagens e a partir de uma reflexão de tipo visual, este homem guardava imagens durante anos. A sua memória conservou uma curiosa faculdade de ressurgimento espontâneo das imagens, própria do período inicial de formação da consciência, anterior à linguagem. Era sensível a uma sinestesia infantil, pela qual tentava adaptar o sentido da palavra à sua ressonância. “Il sentait avec acuité que certains mots correspondaient exactement à leur contenu, que d’autres devaient être adaptés, et qu’il y avait ceux dont le sens ne correspondait pas à la nature – il s’agit donc d’un malentendu” (*Ibidem*, pp. 245, 255, 253, 286 e 277). Nas dificuldades desse pensamento visual, os perigos dos sinónimos, dos homónimos, das metáforas eram reais, assim como a sua dificuldade com noções abstractas como infinito, eternidade. A poesia era um desafio árduo para ele. Mas Veniamin era capaz de esquecimento. Omitia palavras durante uma reprodução, por defeito de percepção e não de memória. Memorizava mal as caras das pessoas. A sua técnica do esquecimento, que inventou para poder apagar alguma informação da sua memória sobrecarregada, consistia em anotar o que queria esquecer – uma “léthotechnique” (*Ibidem*, pp. 218, 237 e 241-243).

Luria conheceu um caso de amnésia permanente, também extremo, que descreve no mesmo livro. Trata-se da história de um homem que sofreu uma lesão cerebral durante a guerra e se tornou incapaz de memória, da própria identidade, do mais básico conhecimento de si próprio e do corpo... Na afasia e na impossibilidade de raciocinar no vazio, só guarda memória do último minuto, que também se esvai. Resolve então escrever, sem reflectir, um jornal da sua vida. Esse exercício diário desenvolve a sua memória e a sua linguagem... Uma memória vazia de palavras. “Peut-on imaginer quelque chose de plus terrifiant que cette perte du ‘discours de la mémoire?’” (pp. 111-116). Chegam-lhe algumas imagens do passado longínquo. Mas o seu pensamento, que não consegue ser discurso, a capacidade de síntese lógica imediata no discernimento entre palavras e imagens desapareceram, assim como todas as aprendizagens.

Le Bouquiniste, de Stephen Zweig, tal como Funes, é uma personagem literária ligada ao fenómeno de hipermnésia⁹⁵⁷. Mendel tinha uma “monomania”: a leitura; não tinha o menor interesse por qualquer outra coisa na vida. O narrador relembra a personagem ao voltar ao café onde o conheceu vinte anos antes e onde Mendel lia “como quem reza”, perfeitamente alheio a tudo à sua volta. Mendel era “uma verdadeira enciclopédia, um catálogo universal ambulante”. Mas não lia livros pelo seu conteúdo; apenas o título, o autor, o editor e o preço retinham a sua atenção. A sua memória era apenas “um relatório com milhares de entradas”. A esta memória cumulativa é dado um fim trágico e, no final, o narrador discorre sobre a verdadeira importância de escrever livros, que Mendel não pudera aperceber: ficar ligado aos homens para lá da morte e defender-nos do tempo e do esquecimento.

Borges vacila entre a concepção de um mundo em que tudo permanece e retorna, e em que cada parcela é o todo, e um mundo em que algo morre com cada um a cada instante: “... una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. (...) ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo?”⁹⁵⁸.

*

*Nous sommes des hommes coupés de leur profondeur propre. (...) Plus nous savons, plus les choses s'éloignent de nous, et plus il est difficile d'en déchiffrer le nom, et plus il nous semble être frappés d'aphasie. Les raisons de tout deviennent de plus en plus obscures. Non, les paroles ne nous aident pas. Les paroles des vieilles rhétoriques manquent de force de secret.*⁹⁵⁹

A ferida na cabeça deixou intactos a emoção, a personalidade, a criatividade, o cidadão... (*Ibidem*, pp. 125, 151, 159, 173 e 186).

Em *De Profundis, Valsa Lenta*, José Cardoso Pires partilha, na primeira pessoa, a experiência perturbante da perda parcial da linguagem e da memória.

Haverá infecundidade maior que a destes casos clínicos extremos da memória e do esquecimento? As patologias podem ajudar-nos a identificar alguns padrões do funcionamento da memória (e não falaremos, por exemplo, do Alzheimer. Sobre a doença, cf., por exemplo, o primeiro capítulo de *O Meu Último Suspiro*, em que Buñuel fala da amnésia progressiva da mãe, da onipotência e a fragilidade da memória, o esquecimento e as falsas recordações). Mas a arte introduz parâmetros que não existem na patologia clínica e optamos por trabalhar aqui, preferencialmente, a partir deles.

⁹⁵⁷ Stefan Zweig, *Le Bouquiniste Mendel*, em *Romans & Nouvelles I*, tradução de Alzir Hella, Olivier Bournac, Manfred Schenker e Marie-Dominique Montyffère, Paris: Le Livre de Poche, 2010.

Em *Youth Without Youth* (na versão francesa, *L'Homme sans âge*, 2007), F.F. Coppola ficciona também um caso de estranha hipermnésia: um homem encontra em sonhos o seu duplo, que lhe permite o acesso a inúmeras línguas mortas muito antigas e até desconhecidas. A sua memória regressiva é radicalmente linguística.

⁹⁵⁸ Borges, *El Testigo, Ibidem*, vol. I, p. 796.

⁹⁵⁹ Giuseppe Ungaretti, “Réflexions sur le vide de la parole et sur l'univers rêvé par Michaux et peut-être par moi”, em AA.VV., *Henri Michaux*, 1966, Paris: Éditions de l'Herne, 1983, p. 46.

Em Michaux, a infecundidade da memória corresponde à ameaça da perda da alma. Esta é agitada e imprevisível, pode escapar-nos, adoecer, ser invadida por intrusos infiltrados ou dispersar-se: “l’âme est un océan sous une peau. (...) L’âme même nous échappe. Seules se proclament ses émotions”; “on n’est pas seul dans sa peau”; “une bande d’Esprits infiltrants?/ Elle tombe malade”⁹⁶⁰.

Outra faceta desse processo de perda de si é, para Michaux, a Educação. A verdadeira face da educação, a seu ver, é por vezes a redução programática da vitalidade interior: “ces enfants se morcelant ainsi chaque nuit se trouvent à la fin du premier trimestre réduits à une portion d’âme tellement petite que bientôt il n’y en aura même plus assez pour faire un imbécile (...) On arrive ainsi à se perdre l’âme par bribes et morceaux”⁹⁶¹.

Também a noite e o sono podem favorecer o desmembramento e a fragmentação da alma. Ao acordar, é preciso poder assegurar a reunião de todas as partes: “âmes éfilochées, âmes cotonneuses qu’un rien distribue, il est bon que le matin surtout vous travaillez à vous parquer, à vous serrer, à reprendre vos parties, que la nuit et les rêves n’ont que trop mises à la dérive”⁹⁶².

Por outro lado, a infelicidade tem um lastro e uma inscrição perduráveis. Não é o caso da memória da felicidade, que dura sempre pouco, mesmo que fortemente afirmada: “mon malheur était beaucoup plus considérable, il avait des propriétés, il avait des souvenirs, des excroissances, du lest./ C’était moi./ Mais ce Bonheur! Probablement, oh oui, avec le temps il se fera une personnalité, mais le temps, il ne l’aura pas. Le malheur va revenir”⁹⁶³. A preservação de si enfrenta com a morte uma derradeira ameaça: “l’homme – son être essentiel – n’est qu’un point. C’est ce seul point que la Mort avale. Il doit donc veiller à ne pas être encerclé”⁹⁶⁴.

Finalmente, a história satírica da sua gênese biológica em *Je Suis né d’enfants*⁹⁶⁵, sublinha a insignificância dos pais biológicos, a menorização irônica do contexto do seu próprio nascimento, para afirmar como autônoma a sua presença no mundo. Michaux pretende ou vê como infecunda em si a memória genética, e esse outro sentido que a ideia de uma memória infecunda pode configurar não é necessariamente negativo na afirmação de uma individualidade. Mas da força constitutiva de uma hereditariedade biológica e de uma outra arquetípica na ontogênese do ser, tivemos já oportunidade de falar. A questão é colocada de forma bem curiosa por Karl Ph. Moritz, citado por Pierre Brunel num artigo sobre Borges: “les idées de l’enfance sont comme un fil délicat par lequel nous sommes fixés dans la chaîne des êtres, de façon que nous soyons autant que possible des êtres isolés, existant pour

⁹⁶⁰ Michaux, *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, pp. 179, 181 e 193.

⁹⁶¹ Michaux, *Partages de l’homme, Ibidem*, p. 196.

⁹⁶² *Ibidem*, pp. 196-198.

⁹⁶³ Michaux, *Bonheur bête*, em *Œuvres complètes*, vol. I, p. 442.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁶⁵ Michaux, *Je Suis né d’enfants*, vol. I, p. 538.

eux-mêmes. Notre enfance serait alors la Lethé où nous aurions bu, pour ne pas nous dissoudre dans le Tout antérieur et à venir, pour avoir une personnalité individuelle, convenablement délimitée. Nous sommes placés dans une sorte de labyrinthe, nous ne trouvons pas le fil qui nous permettrait d'en sortir, et sans doute ne faut-il pas que nous le retrouvions. – c'est pourquoi nous attachons le fil de l'histoire à l'endroit où se rompt le fil de nos souvenirs (personnels), et nous vivons, lorsque que notre propre existence nous échappe, dans celle de nos ancêtres"⁹⁶⁶.

*

*L'homme adulte est amnésique de sa propre mort comme il l'est du corps archaïque de sa terre et de sa détresse.*⁹⁶⁷

A memória torna-se infecunda quando sistematicamente ameaçada pela descontinuidade. Em *Os Sonhos e o Tempo*, María Zambrano reconduz-nos à ideia da descontinuidade do ser entre sono e vigília (e vida e morte), numa síntese que avalia a passagem de um estado a outro como a acção e o momento pelos quais o tempo do esquecimento se pode inscrever ou, pelo contrário, tornar fecunda a memória de um no outro: “trata-se, pois, de perseguir uma linha e, mais do que uma linha, uma direcção unitária através do mundo dos sonhos que ocorrem em descontinuidade, aos quais falta a continuidade da vigília, sendo isso, por princípio, a nota que distingue os dois estados polares da vida humana, o hemisfério da claridade e o da sombra – sombrio por ser privado de tempo”⁹⁶⁸. A privação do tempo no sonho distingue-o da continuidade própria da vigília.

Uma das ideias fortes deste texto é a de que o sonho pede realidade e o despertar corresponde à procura que o ser faz de si mesmo: “pois se o homem entra na vigília pelo despertar é porque no sonho inicial que a sua vida primeira parece ser não pode alcançar-se a si mesmo, ser si mesmo. Porque, se a vida é sonho, é sonho que pede despertar. Alienação inicial de alguém que procura identificar-se. E daí a angústia subjacente aos sonhos, mesmo os felizes. Pois o sonho pede realidade”. Para Zambrano, o ponto de partida não é, por isso, a vigília, mas sim o sonho; não é a consciência, mas sim o estado inconsciente; não é o visível, mas sim o oculto; não é este mundo, mas sim o outro. A partir desse outro lado, o ser empreende esforço numa conquista progressiva da consciência, da realidade e de si mesmo.

⁹⁶⁶ Pierre Brunel, *Portrait de Borges*, em *L'Homme au sable*, em *Borges, Souvenir d'avenir*, p. 86.

⁹⁶⁷ Pierre Fédida, *L'Hypocondrie du rêve*, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 371.

⁹⁶⁸ María Zambrano, *Os Sonhos e o Tempo*, tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Relógio D'Água, 1994, p. 14.

A transcendência deixa-se captar ou entrever nos sonhos, aos quais devemos conceder realidade, a sua realidade própria. O tempo abre o caminho para que caminho e transcendência sintonizem; “o tempo é o caminho não só para se andar nele, mas também para se conhecer nele, para conhecer-se nele. O tempo-chave. A consciência deve abrir caminho nos sonhos, insinuar-se neles. A realidade nunca parece ao homem, total, aparece-lhe sempre de forma descontínua e por isso se sente estranho a ela”⁹⁶⁹.

A alternância sono/vigília acontece em todo o reino animal e fixa-se numa relação que se segue à presença e ocultação do Sol: “como se a vida nascida remotamente nesta alternativa a repetisse sempre dentro de si mesma, dentro dos seres vivos, adquirindo maior intensidade e até significado à medida que se sobe a escala da individualidade”⁹⁷⁰. O sujeito tende a desprender-se do contínuo da vida, que pode parecer um sonho e que só na alternância e na descontinuidade deixa de o ser – o ser em perda daquilo que vive tem que salvar-se de ser sonho, ou seja, de não se fixar, tem que salvar-se do abismo do não-vivido (aquilo a que faltou ser memorável). Mas o sonho é súplica do vivido para chegar à consciência. É preciso incluí-lo no conhecimento, contra o esquecimento⁹⁷¹.

O tempo é necessário ao conhecimento dos sonhos, ou seja, é preciso entrar nele, para aceder aos sonhos, que nos ajudam a resgatar o que está oculto: “os sonhos são um caso de resgate e aparição do oculto, do perdido, do abismado. Os sonhos são, acima de tudo, a revelação de uma ocultação espontânea – automática – ou realizada pelo homem: de que o tempo é, na sua ambígua condição reveladora-ocultadora, essa presença que salta instantaneamente para simplesmente se afundar...”⁹⁷².

A actividade do sonho cria uma ponte com a natureza e a vida biológica, que tem sono e vigília, ocultação e revelação, morte e vida: “os sonhos são, portanto, o fenómeno mais espontâneo, por um lado, mais total e de maior extensão, por outro, de aparição neste ocultar congénito com toda a vida aqui conhecida: a revelação deste abismar-se espontâneo, original, que ocorre na vida (...). Provém de um esquecimento que chega ao limite, ao limite em que tocamos ao cair no sonho, no sonho que é abandonar-se. E é neste abandonar-se que a revelação começa, recomeça a vida a partir do limite da morte, trazendo consigo tanto quanto possível a morte, ou pelo menos a não-vida, a não-vida que entra na vida”⁹⁷³.

Aquele que dorme retirou-se do lugar da visão, não comparece; o ser humano, segundo Zambrano, nunca se oferece em presença total: “parece emergir de um remoto além: estar vindo, aparecendo como se nascesse, como se fosse nascer de todo; detendo-se e ainda voltando quando parece que o vai conseguir. Retido num lugar invisível sem se dar totalmente à luz: sem nunca se actualizar totalmente”⁹⁷⁴. Na vigília, o ser está entre a

⁹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 15, 17-18 e 21.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁷¹ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁹⁷² *Ibidem*, p. 29.

⁹⁷³ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 33.

claridade e a iminência da sombra num equilíbrio sempre ameaçado. Toda a realidade se lhe oculta ao ser também visível. A consciência precisa da contrapartida da obscuridade: “o círculo da claridade criado pela consciência, se se fechasse, afogaria o sujeito, envolvê-lo-ia, deixá-lo-ia sem função, como num sono”⁹⁷⁵. O sono é para ele uma queda, um retrocesso ao que fica oculto, na vigília. “A consciência tende a estabelecer a continuidade entre o ontem do momento anterior à queda e o hoje em que desperta.” É o dormir que determina a disposição para viver um hoje... “Nasce assim a primeira experiência do tempo humano de uma interrupção, mas de uma interrupção que é uma ocultação da realidade e do próprio ser. Aparece o tempo no seu próprio passar ligado à falta de presença. E a um ceder. E a uma queda”⁹⁷⁶.

Tempo e continuidade sofrem vicissitudes que Zambrano descreve como totalmente interdependentes na construção do ser: “o tempo como passar aparece assim não só ligado, como resultante do facto de o sujeito se ocultar e ficar oculto para si mesmo. Ocultação que é descontinuidade, sobre a qual a consciência estende uma ponte, uma continuidade ‘ideal’ (...) a memória estende o fio condutor (...) ao trazer o passado imediato, aduz apenas alguns dados essenciais à finalidade, pois a continuidade estabelecida pela consciência através da realidade é guiada pela acção, pela finalidade”. O trabalho da memória tem de ser tecido tendo a consciência e a vigília por meio e por finalidade: “é sair de dentro do sono e de dentro da situação vital e imediata e que é necessário recordar do lado de fora: sair da placenta do sono para o lado de fora do dia que começa. (...) O tempo separa: separa ao revelar ou revela separando. Extrai do obscuro fundo formado pela continuidade do viver acontecimentos e vivências correspondentes. Fá-los nascer. Mas o fundo obscuro permanece por detrás de cada revelação. Todo o recordar é um despertar sobre um fundo que resiste a ser revelado. A obscura placenta de um sono que fosse a vida (...) e isto à custa de um tempo que se mostra acima de tudo como descontinuidade”⁹⁷⁷.

O sujeito fica entre a vida e a sua individualidade num conflito de essência trágica. “O estar acordado parece consistir numa forma de o sujeito estar presente a si mesmo; num sentir-se imediatamente como uno. (...) Como se a vida fosse esse estar mergulhado no sono que precisa do despertar para a sua manutenção”⁹⁷⁸.

O tempo do sono é como o da planta que vive num contínuo, “pelo menos num contínuo relativo, que por sua vez é descontinuidade no que diz respeito à matéria. *Pois onde começa a vida começa a descontinuidade*”. Aquele que dorme é “como uma planta, o máximo de ser com o mínimo de vida”. Sono e vigília são a sombra um do outro; o sono é como o substrato da vida; o acordar é a novidade que surge e que tem de ser explicada. Ao acordar, a vida já existe e flui continuamente, o que explica o impulso de agarrar o instante, de se

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 43 e 46-47.

erguer. Acordar é reunificar o ser que, durante o sono, arriscou a sua máxima elasticidade⁹⁷⁹.

O sono e o sonho foram, portanto, a vida inicial; e a vida é ir acordando, é regressar à situação inicial antes do sono: “não existiria o sonhar se a vida não fosse inicialmente sono. Se não viéssemos do sono e se viver não fosse ir acordando, se a acção humana não fosse dada por sucessivos acordares. Dormir é regressar. Voltar à situação pré-natal, voltar a estar imerso dentro de algo imenso, escuro, invisível, voltar à cegueira inicial, à invalidez congénita”; e ainda: “nada há mais misterioso no viver que os instantes que antecedem o sono. Dir-se-ia que são repetidos, ao contrário, os instantes do nascimento. E que se trata de um desnascer”⁹⁸⁰.

Dormir é “abandonar-se na vida sob a noite do ser” e, quanto mais profundo for o sono, mais o ser vive a atemporalidade e menos a duração. “A atemporalidade produz-se, surge e não dura. Quando um sonho dura, é porque está à flor da consciência, contíguo à consciência.” O tempo do sonho é contínuo. A sua importância varia e mede-se na capacidade que tem de se inscrever na vigília: “há coisas que não podem cair na inércia, a começar pela própria vida. E o que não pode cair na inércia identifica-se com o sonho. Vida e sonho têm esta comunidade de raiz e de origem. A vida começa sonhando”, mas “sem tempo as coisas não aparecem. Onde começa a realidade começa a diferença e, com ela, a descontinuidade”⁹⁸¹.

Zambrano estabelece, diferenciando-os, o contínuo do sonho, o descontínuo da vida e a atemporalidade. A vida inicial no sonho tem de abrir caminho, descer, procurar lugar, cair. “A estranheza ‘pura’ metafísica nasce perante o simples facto de as coisas serem, estarem aí.” O sono é outra face dessa moeda, como a morte da vida: “o sono perfeito que é um descer do humano até ao lugar onde a vida confina com e até ameaça ser mergulhada na *physis*. É isso que o dormir tem de imagem da morte”⁹⁸².

A consciência leva as vivências ao terreno do ser e tem de sustentar a realidade. A efemeridade de eventos sem realidade, sem inscrição ou sem materialização, na vigília, acontece a sonhos vindos apenas da sensibilidade e que por isso se desvanecem – como na atemporalidade de um sono sem cuidados. A realidade exige o tempo e a descontinuidade.

A autora interroga-se sobre a natureza da atemporalidade: será o tempo desintegrado resultante de uma não-sincronização? O sono implica um ritmo embalador da psique, uma flutuação num quase esquecimento de si: “o esquecimento de si mesmo que na vigília cria um estado análogo ao do sono. (...) é consciência sem determinações; pura consciência *in status nascens*. Não serve para nenhum uso: é”. A vida é extraída das águas (da profundidade do

⁹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 47, 57 e 51-52.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 56 e 59.

⁹⁸¹ *Ibidem*, pp. 61 e 67-68.

⁹⁸² *Ibidem*, p. 70.

sonho): “o sonho não é ainda tempo (...) É uma espécie de pré-temporalidade na qual o tempo está anunciado”⁹⁸³.

Recordar, viver é salvar o passado e sair dele, transformá-lo em futuro; sonhar transforma o passado em presente, mas o presente total é estar acordado e, de preferência, “superconsciente”. E, se acordar é arrancar-se, adormecer é um abismar-se da consciência. Os sonhos são o primeiro passo da consciência de um ser que vai erguer-se: “portanto, nos sonhos assistimos à génese da consciência, os sonhos são o seu primeiro passo, o ponto de partida visível neste movimento de se erguer, de afirmação do sujeito – de momento chamemos-lhe Eu”. A seguir aos sonhos está o caminho que falta, a vigília, a lucidez. No sonho, o *eu* é ainda um ser errante, fora do seu território. Mas o sonho também pode ser a descoberta de um erro: “talvez o sonho se assemelhe à descoberta de um erro próprio que envolveu toda a vida e no entanto é um *despertar*”. O sonho tem uma natureza mágica, há nele errância e cativo, e o ser precisa de perceber onde fica o seu interior e o seu exterior. A origem das imagens nos sonhos parece-lhe ser a avidez da vida que chama o Eu, a força que faz a psique para entrar no mundo da manifestação. Quando o *eu* (sujeito do conhecimento e centro da vontade) encontra um lugar que o liga à consciência, recebe aquilo a que se chama inspiração. Esse *eu* em esboço luta pela consciência⁹⁸⁴. “Os sonhos seriam assim etapas indispensáveis da vivificação daquilo que é apenas vida em potência, passividade vivente.” O *eu* despossuído de si é uma ruína; sem psique, perde o seu eixo, não é ainda. No sonho, há várias figuras que representam o *eu* despossuído (de si): caricaturas, representações arcaicas, personagens grotescas, “histórias sem autor à procura de um”, recordações milenárias vindas do fundo dos tempos. Vista de fora, toda a História surge como um sonho, e o tempo sucessivo como uma estreiteza.

O *eu* mais nuclear, a que chama “Eu ultraterreno”, é possuído pela vida que lhe chega de fora, que não flui do seu íntimo, e por isso a vida começa por lhe parecer aprisionamento e despossessão do Eu, tal como no sonho o ser da vigília se vê destituído de si. O *eu* atrai vivências, mas algumas não chegam à palavra⁹⁸⁵.

O sonho é a primeira forma da consciência a caminho da representação. A psique “não se conhece, tece histórias para se prender a si própria, à sua situação actual, à sua ferida”⁹⁸⁶. Essa ferida, o sofrimento que subjaz a todo o viver e cuja origem não fica esclarecida, é um elemento que Zambrano só introduz quando, chegada a este ponto da sua reflexão, pensa o impulso historicizante. Os sonhos mimam a realidade, o sofrimento, a produção de história. Há um sofrimento *a priori* e uma representação dele que historiciza: “pretendemos mostrar aqui que existe uma actividade historicizante primária. Uma necessidade irreprimível de encontrar a representação do sofrimento. E um sofrimento primário anterior a todo o

⁹⁸³ *Ibidem*, pp. 84 a 88.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 89, 92, 97, 98, 99 e 102.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 107-108, 110 e 113.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 120.

acontecimento que faça sofrer, um padecer *a priori*". A unidade do ser exige o despertar, o nascimento. A psique do ser cresce desafiada por uma "chamada nascida da transcendência" a partir de histórias tecidas em diálogo com o fundo obscuro da memória e eivadas de ressentimento⁹⁸⁷.

Nos sonhos há um enigma, um significado oculto, que é fixado pelas imagens reais. As diferenças entre os sonhos explicam as diferentes formas de acordar. O simples entendimento da aparição da vida e da sua entrada no tempo é já um grande desafio. Há futuro e horizonte indicado em certos sonhos⁹⁸⁸. Mas terão eles mesmos futuro? Zambrano considera que há uma primeira camada de memória de vida descontínua que implica vivências que voltam para morrer de vez, para serem nitidamente passado e passar a ser esquecimento. Liberto delas, o ser pode ver melhor dentro de si mesmo⁹⁸⁹. Há depois os sonhos que insistem, que pedem para entrar na realidade, por necessidade de esclarecimento ou, simplesmente, por afeição de entrar nela. Os sonhos já despojados da sua carga emotiva são os que permitem ver melhor, fora da "caverna onde se gera o sonho primário", e encontrar "algo de nosso". A psique elementar, "ao deixar de ser plenitude de memória, deixa de ser memória. E o que deixa de ser memória, depois de a ter atravessado, é liberdade"⁹⁹⁰.

O sonho implica uma acção, o seu símbolo é acção, age por si, e só a partir da finalidade se pode dirigir a temporalidade. "O absoluto dos sonhos é o seu significado; aquilo que significam. Absoluto como símbolo. Mas há que entender o símbolo como acção. Por isso todo o sonho fragmentário tem de ser levado à sua unidade, à sua simplicidade oculta que é a acção da pessoa que o cria"⁹⁹¹.

A vida é anterior à matéria (ao espaço, à extensão). Só num ponto fora da vida se pode pensar, isto é, fora da história: "há que pensar a partir de um ponto fora de toda a história (...). E a partir deste ponto a-histórico, abre-se uma possibilidade porque este ponto situado no vazio não pode ser um ponto qualquer, mas sim um ponto a partir do qual a comunicação é possível. Um vazio qualitativo". A morte é como um sonho total, no qual acordamos inteiramente. O corpo separa-se e "cai com o seu tempo já vivido para que sejamos inteiramente livres". Nos sonhos, a vida também verte algo na morte, o movimento na imobilidade. Neles, "a verdade aparece tragicamente vindo ao nosso encontro como uma surpresa, na atemporalidade"⁹⁹².

A vigília exige uma ética da procura da verdade, mas a verdade é sem tempo e está fora da memória: a verdade "é uma desconhecida que avança e se espreca diante de nós sem tempo. Indelével, sem relação com nada. Fora da memória e do esquecimento. Sozinha. Como a

⁹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 122-123.

⁹⁸⁸ Cf. María Zambrano, *O Sonho Criador*.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 125 e 129.

⁹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 132 e 134.

⁹⁹¹ *Ibidem*, pp. 137 e 139.

⁹⁹² *Ibidem*, pp. 142-143 e 146.

própria morte. Como se a verdade fosse, no absoluto dos sonhos, rosto e voz da morte; (...) A verdade que chega em sonhos participa, portanto, do Uno de Parménides e da verdade da tragédia. É, pois, o instante trágico e objectivo. A morte. A verdade em sonhos é como a morte, intangível, inabordável, insolúvel”⁹⁹³.

Os sonhos saem de uma caverna, cumprindo um determinismo invisível. Em cada despertar, “continua-se a marcha da vida”. Sem continuidade, os sonhos também não têm transcendência e não podem ser incorporados na vigília. Finalmente, há sonhos que são melodias que se continuam a si mesmas, em liberdade de uma memória total e criadora⁹⁹⁴.

No pensamento de Zambrano, encontramos a emergência de um conjunto de questões que nos colocámos sobre a (des)continuidade do ser entre o sono e a vigília e a morte e a vida, sobre o tempo do esquecimento, a (in)fecundidade da memória e a construção do sujeito mnésico. É no contexto dessa sua formulação e dessa confluência que sublinhámos, na referência ao seu texto, a ideia de que o sonho é o estado do qual se sai para a vida, mas também experiência de ocultação; de que há, no sonho, privação do tempo e experiência de atemporalidade e de que é fora da história que a vida e o ser podem ser pensados na sua dimensão mais essencial; de que o ser sai da não-vida para a revelação dela, empreendendo uma viagem do *eu* que tem de poder ler a vida e a morte na reversibilidade de uma na outra. O sonho é “súplica do vivido para chegar à consciência”, diz Zambrano, e esta é responsável pela criação de continuidade. A continuidade, lembramos nós, é condição da fecundidade da memória.

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 147.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 149-150.

3. A DISSOLUÇÃO E AS PERDAS IRREVERSÍVEIS

*Si para todo hay término y hay tasa
Y última vez y nunca más y olvido,
¿Quién nos dirá de quién, en esta casa,
Sin saberlo, nos hemos despedido?*

(...)

*Hay, entre todas tus memorias, una
que se há perdido irreparablemente.*⁹⁹⁵

POR TRÁS de cada vidro, há uma matéria que se adensa e se subtrai a qualquer impressão directamente causada pela textura ou pelo cheiro a óleo. A face do plexiglas que nos é dada está limpa e incólume. Gil Heitor Cortesão (G.H.C.) pinta do lado que não fica virado para nós. Essa alteração estrutural da pintura é apenas uma das que mais fortemente preparam a sua intensa demonstração.

Os seis momentos em que propomos o desenvolvimento da abordagem da pintura de G.H.C. correspondem a seis grandes interrogações: o que faz e desfaz nesta pintura e porquê? Que perspectiva privilegia perante o espaço colectivo? De que forma sentimos o desmoronamento? De onde vem a força que lhe imprime? Em que consiste o “trabalho” do esquecimento nesta pintura? Que estatuto e lugar nos é conferido a nós, observadores? A resposta do seu trabalho e do nosso olhar sobre ele a estas perguntas vai conduzir-nos ao entendimento da dissolução da memória e da identidade que queremos focalizar⁹⁹⁶.

O VELHO MUNDO NOVO

*... Que los glaciares del olvido
me arrastren y me pierdan, despiadados.*⁹⁹⁷

A utopia modernista encontra no pensamento e na arquitectura de Le Corbusier um dos seus expoentes máximos: a arte, dizia ele, “produto da equação razão paixão é, para mim, o lugar

⁹⁹⁵ Borges, “Límites”, in *Obras Completas*, vol. I, p. 879.

⁹⁹⁶ Este capítulo corresponde a uma adaptação e reformulação do texto: Leonor Nazaré, “Arder na Cor”, em *Gil Heitor Cortesão, Pinturas, 2002-2010*, Lisboa: Ed. ADIAC, 2010.

⁹⁹⁷ Borges, *El Remordimiento, Ibidem*, vol. II, p. 143.

da felicidade humana”⁹⁹⁸. Para ele architectar “é colocar em ordem” funções e objectos; é “agir sobre os nossos espíritos mediante a habilidade das soluções, sobre os nossos sentidos por meio das formas propostas aos nossos olhos e das distâncias impostas à nossa caminhada; comover, por meio do jogo das percepções a que somos sensíveis e das quais não podemos nos desvincular”. Dirá então: “confundo solidariamente, num único conceito, architectura e urbanismo. Architectura em tudo, urbanismo em tudo”⁹⁹⁹. Assim nasceria a sua utopia de uma “cidade radiosa”. É a esta fantasia que se refere a pintura de G.H.C., quando desconstrói, de formas diversas, o sonho progressista.

A composição architectónica, segundo Le Corbusier, é um acontecimento de ordem visual que implica julgamentos de quantidades, relações, apreciações de proporções. Referindo-se às melhores sínteses, defende a simplicidade como princípio para a resolução de todos os problemas e afirma que à resolução maquinal dos projectos se deve somar a sensibilidade, a “manifestação das forças líricas que nos proporcionam alegria”¹⁰⁰⁰, sem prescindir da clareza geométrica. Entretanto, o rigor geométrico que Le Corbusier defende no desenho urbanístico, exaltando as grandes virtudes do ângulo recto, é exactamente aquilo que as pinturas de G.H.C. submetem ao desgaste.

Na sua objectiva crueza de análise, as imagens e descrições do architecto são uma introdução a situações visuais das pinturas de G.H.C. Somos remetidos para certas representações suas quando, ao avaliar o espaço da cidade de forma global, Le Corbusier nota que a tendência das cidades é irradiação e núcleo, centro e periferias, ou quando diz, por exemplo, que a cidade é “uma roda gigantesca, cujos órgãos, que se irradiam, convergem para o núcleo, desde os quatro horizontes, de toda a volta da superfície imensa gerida por um sistema radial”¹⁰⁰¹.

Um outro aspecto importante para o architecto é o de que “a cidade inteira será coberta por vegetação, existirá luz e ar em profusão”¹⁰⁰². Para ele, é evidente que é preciso colocar “a natureza no coração das nossas cidades desumanas”¹⁰⁰³. Veremos de que forma a vegetação subsiste nas pinturas que nos ocupam.

No retrato da rua contemporânea com que sonha, Le Corbusier sublinha que “caminharemos sob árvores, rodeados de tabuleiros de relva. Imensos espaços verdejantes estarão em torno de nós. (...). Através dos galhos das árvores, através dos encantadores arabescos das folhagens perceberemos, no céu, a distâncias muito grandes umas das outras, massas de cristal que reverberam no azul do céu, que cintilam no céu cinza do Inverno, que mais parecem flutuar no espaço do que pesar no chão, que à noite são fulgor, magia

⁹⁹⁸ Le Corbusier, *Precisões sobre um Estado Presente da Architectura e do Urbanismo*, [1930], tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, S. Paulo: Edições Cosac & Naify, 2004, p. 77.

⁹⁹⁹ *Ibidem*, p. 78.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, p. 144.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 153.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 156.

eléctrica”¹⁰⁰⁴. A magia eléctrica, a flutuação no espaço, as reverberações no céu azul, o fulgor e a funcionalidade arquitectónicos serão elementos de avaliação obrigatória na leitura das pinturas de G.H.C., que os cita e apropria para, em permanência, destabilizar.

Vários foram os projectos arquitectónicos e urbanos utópicos da nossa história mais recente e floresceram sobretudo nos anos 60: *Ant Farm*, inspirada nas cidades flutuantes de Bucky Fuller; *Helix City*, uma cidade helicoidal como a espiral do ADN; as cidades flutuantes de *Os Metabolistas* (Japão); a arquitectura nómada e flexível dos *Archigram*; a Arquitectura radical de *Archizoom*, *SuperStudio*, *9999* e *UFO*; *Arcosanti*, a ecocidade proposta por Frank Lloyd Wright, e *Auroville*, na Índia.

Quando G.H.C. nasce, em 1967, a utopia da cidade alternativa floresce, mas, quando o artista puder ler sobre ela e debruçar-se sobre a ideia, ela já terá sido isso mesmo, pouco mais que delírio ou experiência efémera. Também as casas que os anos 50 e 60 elegeram como modernas serão já, no início da sua idade adulta, aquilo de que ouve falar ou ainda vê com nostalgia, mas não já o espaço do seu tempo. “Sou fascinado por esses espaços porque me são familiares, no sentido em que ainda existiam quando eu era criança e, no entanto, sinto que pertencem ao passado”, dizia G.H.C., em 2009¹⁰⁰⁵. “Aquilo que era provavelmente futurista nesse tempo, parece agora retro-futurista ou mesmo apenas obsoleto”, diz ainda o artista a outro jornalista¹⁰⁰⁶.

Também o *design*, sobretudo o *design* escandinavo, procura exemplarmente, a partir dos anos 30, pensar a qualidade de vida através dos recursos tecnológicos apropriados, num contexto democrático em que os ideais sociais se pretendiam extensíveis a todos. A casa surge como um foco central, num clima adverso. Procura-se produzir, para ela, objectos atractivos e funcionais em sociedades que se pretendem culturalmente inclusivas através do *design*. Alguns princípios orientam essa matriz: o equilíbrio entre o natural e o fabricado; o respeito da natureza; a empatia com os materiais e uma beleza despreziosa; a associação de antigas competências artesanais com o *design* moderno; a procura de conforto emocional, um enriquecimento da vida diária mais do que de um estatuto social. Algumas referências a um universo orgânico do modernismo convocam motivos da fauna e da flora, o velho e o novo são misturados. As formas pretendem-se honestas, pouco adornadas, com grande sentido da luz.

Nas pinturas de G.H.C. os ambientes são inexplicáveis e inutilizados, situando-se, por isso, nos antípodas desta ideia, apesar de formalmente identificáveis com a estética a que se associa. É essa dissonância que funda a sua eficácia desarmante: as pinturas citam e desprezam, apropriam e desertificam os ambientes que elegeram e podemos lê-las como figuras dessa inquietação ambiente.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 196.

¹⁰⁰⁵ Chris Lord, “Nothing Old Can Stay”, *Time Out Dubai*, October, 8-15, 2009.

¹⁰⁰⁶ Catherine Jarvie, “Through the Looking Glass”, em *What’s On*, Dubai, October, 2009.

*

Or, de tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande l'amour la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention de lois par ton âme, et bien d'autres choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnais pas de les posséder. (...) Voyons donc ce grand acte de construire.

Observe, Phèdre, que le Démiurge, quand il s'est mis à faire le monde, s'est attaqué à la confusion du Chaos. Tout l'informe était devant lui. (...) Il s'est attaqué bravement à cet affreux mélange du sec et de l'humide, du dur avec le mol, de la lumière avec les ténèbres, qui constituait le chaos, dont le désordre pénétrait jusque dans les plus petites parties. Il a débrouillé cette boue vaguement radieuse, où il n'y avait pas une particule et en qui toutes les énergies étaient délayées, tellement que le passé et l'avenir, l'accident et la substance, le durable et l'éphémère, le voisinage et l'éloignement, le mouvement et le repos, le léger avec le grave, s'y trouvaient aussi confondus que le vin peut l'être avec l'eau, quand ils composent une coupe.¹⁰⁰⁷

A casa é, desde o início, um lugar em perigo, nas pinturas de G.H.C. É a partir dela que convoca o caos, o informe, a lama, as misturas e a desordem, trazendo para as imagens o seu início ou o seu fim, mas nunca o seu equilíbrio.

Em 1996, pinta as primeiras casas que se desfazem, que a pintura consome e subsume, fabricando outro plano para a sua realidade (**GC1 a 4**). A partir daí, surgem inúmeras tubagens, acidentes, nuvens de gás ou infiltrações que fundem os objectos no bolor colorido das paredes, flutuação de corpos estranhos e de manchas que poderiam ser ou podem devir superfície sólida, insectos voadores desproporcionados que se fixam nas varandas, janelas e corredores, linhas ou fitas que se cruzam no céu, um espaço interior críptico, tecto e parede pintados, porta, cadeiras e mapas em escorrência, ângulos interiores com ladrilhos, bolas, janelas e a degradação de um espaço pela sua exaltação pictórica. As redes e linhas com que se cose o céu (**GC5**) fazem tramas de fogo sobre um quarteirão habitacional e as condutas ficam a descoberto e atraem insectos.

Junto à costa, uma enorme casa modernista (**GC6**) faz arder o abandono. Num solo azul e inconsistente, é traçado um caminho a cor de ferrugem que dois homens minúsculos percorrem transportando uma placa. As duas grandes casas afundam-se, os candeeiros públicos também, e alguns ecrãs já vazios ainda projectam as suas molduras na atmosfera (**GC7**). Uma casa pintada em 2002 (**GC8**) parece esventrada a partir do deslize dramático de terras nas suas fundações, de rombos no tecto e de dobras ameaçadoras no seu terreno de

¹⁰⁰⁷ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 143.

implantação. Uma língua de cimento armado é projectada a partir de um anexo da casa como rampa de despejo de objectos interiores. Esta casa também arde e se consome.

Na série *Atrás do Vulcão*, os espaços surgem na continuidade uns dos outros, dentro do que poderia ser a mesma casa: um espaço é, por vezes, a continuação de outro ao lado, representado noutra pintura, e transporta memórias dele. Os painéis na parede são caixas de luz, pinturas e entradas noutros espaços. São complexas descrições pictóricas de interiores (**GC9 e 10**). A perturbação é controlada e relativa, do ponto de vista formal. Ela é antes uma tensão referencial. São assinaláveis a qualidade espaçosa dos interiores, as madeiras, os vidros, os tijolos, a arquitectura cuidada numa obra de 2009, ainda em *Atrás do Vulcão #4* (**GC11**). O ponto de vista é quase exterior ao espaço, sem sair totalmente dele. A janela é a nossa possibilidade de vislumbrar vegetação. No interior, uns canteiros decorativos de pequenas plantas fazem-lhe um contraponto disciplinado. No canto de uma sala com tapetes de pele de leopardo (numa das *pinturas semiamestradas*, **GC12**), uma planta verde e algumas flores em jarras galvanizam o nosso olhar que tenta fugir da insidiosa mancha negra que paira no ar.

O mundo natural foi quase sempre preterido a favor do artificial pelo artista. Dizia G.H.C. em 2001: “acho que o natural não tem muita presença no meu trabalho, não existem propriamente imagens da natureza. A pintura é artificial, no meu caso, não tem a ver com nenhuma melancolia paisagística”¹⁰⁰⁸. Algumas árvores começaram a ganhar espaço em pinturas a partir de 2009. Numa delas, parte do tecto ou do caixilho de uma grande janela adquire uma direcção ambígua, e não sabemos se estamos dentro ou fora, a ver um reflexo ou a coisa real... Mas, na base da imagem e ocupando uma zona alternativa importante, inúmeras copas de árvores mantêm a humidade da sua cor verdejante (**GC13**). A vegetação é um dos recalçados destes cenários, que não sublinham nunca, sequer, a utopia modernista da ligação à natureza no coração da cidade. O retorno progressivo desse recalçado é um dos movimentos que as pinturas mais recentes nos obrigarão a seguir. Recentemente (Março de 2015), numa exposição realizada na Galerie Taraziève, em Paris, o artista expôs duas obras em que figurou exclusivamente e em planos aproximados arvoredos, folhagem, bosque denso (**GC14**). O mesmo havia já acontecido na exposição que realizou em La Coruña, em 2012.

*

Em 1997, surge uma pintura dividida numa metade esquerda, em que um pequeno boneco pincelado, sem particulares atributos de beleza, se equilibra sobre um painel de outros tantos amontoados de pura acumulação de tinta de muitas cores e uma metade direita onde

¹⁰⁰⁸ “Dos dois lados do Vidro. Conversa com Gil Heitor Cortesão” conduzida por Leonor Nazaré, em *Gil Heitor Cortesão, Pintura 1996/2001*, Lisboa: Edição Gil H. Cortesão e Galeria Pedro Cera, 2002, p. 57.

uma superfície o reflecte – espelho ou tela pintada. Há algo de baconiano na contorção da figura, na divisão do espaço, no espelhamento, na *mise en abîme* da própria pintura. Há dois anos que esta interpelação dos valores entrópicos da pincelada, aliada à plasticidade exacerbada de lugares e seres artificiais, principalmente bonecos, casas, letras voadoras e fantoches vários, participava na afirmação do estatuto inventivo e mirabolante desta pintura. Numa outra obra (**GC15**) de 1997, sete fantoches são reunidos num grupo em que parecem exhibir a vontade comum de adquirir vida. Rostos caricatos, como é seu dever e função, imperfeitos e grosseiros, reunidos numa causa risível comum: assustar, divertir, contar, construir artifício, serem eles próprios cenário e vida paralela, mentira e fantasia vã.

Humpty Dumpy aparece pendurado numa linha de comboio para crianças posta a girar na vertical e suspensa no vazio numa pintura de 2004 (**GC16**). Na série *Mnémopolis*, de que faz parte, balões coloridos aparecem no céu da cidade (por vezes pintados dos dois lados do vidro, num recurso menos habitual no seu trabalho) como bolhas ou recursos de transporte aéreo para seres improváveis e que arriscam quedas fatais mas rocambolescas (**GC17 a 20** e, mais tarde, **GC21**, de 2005). Os próprios mecanismos de rolamentos, roldanas, rodas dentadas, moinhos e ventoinhas gigantes, máquinas abandonadas e deixadas a funcionar sem controlo parecem brinquedos gigantes.

Na sua ironia lúdica e despreziosa, G.H.C. dizia, em 2002, que “seria maravilhoso se o mundo inteiro fosse de plasticina”¹⁰⁰⁹. As figuras desta série parecem de facto bonecos comandados, moldados e desapossados de si mesmos. A figura do ventríloquo é, aliás, evocada pelo artista para falar de algumas pinturas. Ele é como o fantoche, é trágico e faz rir, encarna a prática ilusionista de um momento festivo. Nessa série, os tons ambientes são caleidoscópicos, no sentido cromático e estrutural da sua emergência explosiva. “Existe algo de doce e simultaneamente turbulento nesse mundo contrastado e exageradamente garrido dos brinquedos. (...) Por outro lado, os brinquedos também são inquietantes! Eles existem numa condição muito peculiar porque só ganham vida se lha emprestarmos”, diz G.H.C.¹⁰¹⁰.

Em *A Morte de Pinóquio*, de 1995 (**GC22**), alguns rostos são indiferenciados num conjunto informe e abstracto que duas manchas de tinta estão já a invadir e a ameaçar submergir. Talvez esteja aqui uma das origens daquilo que acontecerá às multidões das suas pinturas: são multidões de “bonecos” ilusoriamente animizados e, por isso, facilmente votáveis ao desaparecimento. As pinturas são sempre “construções, simulacros”, diz o artista¹⁰¹¹. Retirá-las, frequentemente, a presença humana, para fugir à facilidade narrativa que induzem e para insistir mais livremente na força de cada espaço arquitectado e também na sua deserção. O recurso permanente à fotografia (principalmente de ambientes dos anos

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 56.

cinquenta, sessenta e setenta) contribui para fechar o circuito destas pinturas na sua programática artificialidade.

A série *Remote Viewer* efabula essa ostentação do abandono e da decomposição. Na pintura *Remote Viewer 2 (GC23)*, assistimos à permeabilidade do tecto ao musgo, às cinzas, ao bolor, às infiltrações e à degeneração que assinala a fragilidade de uma suposta estrutura de protecção. As próprias paredes laterais se contaminam já dessa obsolescência. As cadeiras têm sempre essa cor de carne viva que, por adjacência, nos conduz à possibilidade de um massacre – rigorosamente alinhadas mas sujas, tingidas, ensombradas. O nosso lugar é o palco – olhamos o vazio desse espaço que terá sido o do espectador. Ficamos no palco a falar sozinhos e a voz ecoa, lúgubre. Não nos lembramos porque insistimos em ficar, quando já quase todos partiram.

Na pintura *Remote Viewer 9 (GC24)*, estamos na mesma sala. O lugar lembra agora mais uma caserna militar ou uma ala de hospital, apesar da plateia. A luz abunda, vinda das janelas e ainda ninguém chegou à sala. A pobreza do local, a sua imensidão, a desproporção entre comprimento e largura indiciam uma desadequação de condições acústicas e de visibilidade ou de conforto. A luz do dia é a única boa vontade deste espaço, para além da porta aberta ao fundo. Também vemos a deserção numa pintura de 2009 da série *Memories from the Future (GC25)*, um ambiente ultramoderno, um viaduto interior, escadarias imponentes, espaço público extenso e um vazio aterrador. Vemos sobretudo a decadência de um grande projecto.

*

*Mesmo depois de desabitada, de abandonada, uma casa parece ter vida própria. Aliás, é dentro da casa que aparecem os fantasmas!*¹⁰¹²

Numa pintura de 2005, uma assembleia de cardeais inscreve a sua sombra e a sua presença etérea na luz que sobre eles cai a pique, provocando ou ajudando a uma progressiva evanescência. São fantasmas de si próprios, reunidos num destino de imolação comum (GC26). Um fantasma é uma imagem da memória que encontrou no ar o seu impressor mais eficaz, diz Didi-Huberman¹⁰¹³. Encontramos, noutra pintura, num corredor que já conhecemos, um fantasma, um contorno branco e imberbe de uma figura humana deitada que vagueia no ar. O frio desvitalizou todas as superfícies (GC27).

Numa pintura de 2005 (GC28), sobre um mosaico em xadrez, ele próprio gasto e a desfazer-se, restam três peças do jogo e um casal – duas outras peças que fazem do

¹⁰¹² Gil Heitor Cortesão, *Ibidem*, p. 54.

¹⁰¹³ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris: Éditions de Minuit, 2001, p. 113.

tabuleiro uma metáfora da vida e do jogo uma metáfora das relações humanas. Os dois grandes painéis pretos avançam no espaço deste “palco” como cortinas corridas sobre o seu ocaso – metonímicas, desta vez, zonas negras deste xadrez que se autonomizaram e cresceram, prescindindo de tudo. Noutra pintura (GC29), dois painéis deste xadrez são inundados pelo fogo e as pessoas concentram-se na sua zona fria e azul. Os grupos são uma mancha negra perfilada numa das zonas limítrofes; uma espécie de resíduo acumulado após filtragem e limpeza do local. Não têm individualidade, são o escurecimento e a cinza deste mundo.

A morte é o inominável, os mortos são os proscritos, são o desvio à norma, a inacção, o lapso do discurso, aqueles que não podem senão estar fora de cena, diz Michel de Certeau¹⁰¹⁴. As personagens destas pinturas têm uma natureza sonâmbula que as coloca entre a possibilidade da vida e a eventualidade de já estarem do outro lado. “Peut-être n’es-tu pas suffisamment mort”, diz Sócrates a Fedro em *Eupalinos*. “C’est ici la limite de notre domaine. Devant toi coule un fleuve. (...) Celui-ci est le fleuve du temps. Il ne rejette que les âmes sur cette rive (...) Ce grand flux, cependant, est fait de toutes choses que tu as connues, ou que tu aurais pu connaître. Cette nappe immense et accidentée, qui se précipite sans répit roule vers le néant toutes les couleurs. Vois comme elle est terne dans l’ensemble”¹⁰¹⁵. Será este o rio que arrasta tudo nestas pinturas? Será o cinzento “la couleur matérielle par excellence, la couleur de toutes les choses réunies, ou, plutôt, réduites ensemble par le grand travail de la pulvérisation physique?”, interroga-se Huberman¹⁰¹⁶, lembrando Mallarmé, quando este fala da sobrevivência contínua à pulverização das coisas¹⁰¹⁷.

Na sua introdução geral a “Arts de Faire”, em *L’Invention du quotidien*, Michel de Certeau explica o seu objecto de estudo dizendo que procurou as pequenas práticas quotidianas com as quais as pessoas se apropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural: operações quase microbióticas que proliferam no interior das estruturas tecnocráticas, desviando o seu funcionamento por uma grande quantidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do quotidiano. No coração dos movimentos de desagregação a que assistimos nestas pinturas, a maior ou menor velocidade, encontramos operações microcelulares desta natureza, que podemos imaginar emergentes de estruturas técnicas, arquitectónicas e tecnocráticas ou do desvio delas e, por isso, empreendedoras de dispersão, desmantelamento, desarticulação e recombinação.

¹⁰¹⁴ Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, [1980], Paris: Gallimard, 1990, pp. 276-277.

¹⁰¹⁵ Paul Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 80.

¹⁰¹⁶ Didi-Huberman, *Ibidem*, pp. 76-77.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

A violência da ordem desafia e é desafiada nas casas e cidades que nos surgem nestes trabalhos; uma ‘criatividade dispersa’ põe em marcha uma ‘antidisciplina’ transformadora e, por vezes, arrebatadora. O desconhecido irrompe naquilo que parece ser familiar.

O SOCIÓLOGO INVOLUNTÁRIO

Segundo uma ideia desenvolvida por Michel de Certeau, o novo herói da sociedade de massas é um anti-herói, anónimo, num formigueiro laborioso onde todos se agitam em perda de identidade¹⁰¹⁸. Esta é, para nós, consubstancial ao ser que preserva a memória de si. Para de Certeau, esta sociedade de formigas terá começado com as massas, as primeiras a submeterem-se à esquadria das racionalidades niveladoras. Depois, esse fluxo terá ascendido aos quadros superiores, às profissões liberais e, mesmo, às almas literárias e artísticas. “Dans ces eaux”, diz o autor do novo herói, “il roule et disperse les œuvres, jadis insulaires, muées aujourd’hui en gouttes d’eau dans la mer ou en métaphores d’une dissémination langagière qui n’a plus d’auteur mais devient le discours ou la citation indéfinie de l’autre”¹⁰¹⁹.

A medida traçada entre os círculos individuais e colectivos é definida pelo peso do imenso anonimato tendencial de todas as produções, incluindo as escritas, no mundo contemporâneo. Ora, sabemos quanto se joga da individualidade na questão do anonimato. É destas palavras soltas, ou de inscrição efémera, que fala Michel de Certeau e é também para essa qualidade inconsequente das palavras que nos remetem todas as pinturas de G.H.C. em que elas surgem desgarradas, projectadas, espelhadas, prestes a explodir nas nuvens ou a escorrer numa parede.

“L’histoire en commence au ras du sol, avec les pas”: assim se inicia um capítulo de Michel de Certeau sobre as trajectórias imperceptíveis, os caminhos cruzados e tecidos na urbe por milhares de anónimos que exercem essa ‘actividade’ de se deslocarem, da qual não fica nenhum registo palpável ou racionalizável, mas que inscreve geografias reais. “L’acte de marcher est au système urbain ce que l’énonciation (...) est à la langue ou aux énoncés proférés”, diz. A caminhada é um espaço de enunciação, com processos de apropriação topográfica pelo peão, com “contratos pragmáticos” sob a forma de movimentos¹⁰²⁰. Esta enunciação faz-se no presente, na descontinuidade e com uma função fáctica, isto é, de apelo à comunicação com o outro. Cada caminhante actualiza possibilidades, acrescenta-as, selecciona-as, transforma noutra coisa cada significante espacial, afasta-se, acorda lugares e fabrica o esquecimento de outros.

¹⁰¹⁸ Michel de Certeau, *Ibidem*, p. 13.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰²⁰ *Ibidem*, pp. 147-148.

A homologia entre as figuras verbais e as figuras do caminhar é extensível a certas figuras retóricas que nos descrevem a descontinuidade intencional, ou a designação parcial, a elisão, a amplificação do detalhe, a acumulação... Na cidade, há uma espécie de errância na criação de sentidos produzida pelas massas¹⁰²¹. A cidade transforma-se, para muitos, num deserto: “où l’insensé, voire le terrifiant, n’a plus la forme d’ombres mais devient (...) une lumière implacable, productrice du texte urbain sans obscurité qui crée partout un pouvoir technocratique et qui met l’habitant sous surveillance”¹⁰²². Esta vigilância é própria da pulsão escópica que o autor refere e que conduzirá frequentemente o nosso olhar na leitura da obra de G.H.C. Ela é também interrogação das funções do colectivo na dominação de cada individualidade.

Para de Certeau, numa reflexão que pode preencher e suscitar a nossa aproximação à estranha topografia destes territórios pintados, “ce qui fait marcher, ce sont des reliques de sens, et parfois leurs déchets, les restes inversés de grandes ambitions. Des riens ou des presque rien symbolisent et orientent les pas; des noms qui précisément ont cessé d’être ‘propres’”; sítios que evocam os fantasmas “(morts supposés disparus) qui bougent encore, tapis dans les gestes et les corps en marche” criam nos lugares “cette érosion ou non-lieu qu’y creuse la loi de l’autre”¹⁰²³.

Nas ruas e cidades desconhecidas de G.H.C., os nomes são raros, e as palavras existentes, impróprias. A radical ausência de inscrição identitária de cada rua, praça ou viaduto e de cada multidão faz da cidade, como diria de Certeau, um sistema simbólico em sofrimento. Estas figuras, por sua vez, caracterizam uma simbólica do inconsciente e certos procedimentos típicos da subjectividade no discurso ou, mesmo, do trabalho do sonho.

A circulação física tem a função itinerante das superstições de sempre, abre o espaço a outra coisa, como o faziam as lendas. A viagem e a caminhada substituem-nas e permitem “a exploração dos desertos da memória”, tornam-se o efeito de deslocações e condensações, como na actividade onírica. E de Certeau prossegue: “il n’y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu’on peut ‘évoquer’ ou non. On n’habite que des lieux hantés – schéma inverse de celui du *Panopticon*”¹⁰²⁴. O assombramento virá ao nosso encontro de cada vez que um espectro ou um manto nocturno invadir a atmosfera de uma pintura, apesar da omnipresente sensação de vigilância. Para de Certeau, a conquista da identidade própria na cidade passa pela prática do espaço, pela inscrição da sua própria passagem e individuação. Em G.H.C., só no espaço da irrisão e da dissolução a identidade será, efemeramente, possível.

Também Hubert Damish se interessa pela ideia de que a cidade e a natureza da espacialidade de um lugar sejam a projecção da extensão do aparelho psíquico, vindo ao

¹⁰²¹ *Ibidem*, pp. 147-154.

¹⁰²² *Ibidem*, p. 156.

¹⁰²³ *Ibidem*, pp. 158-159.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 162.

encontro do nosso entendimento da casa como figura de uma interioridade ameaçada, nestas pinturas. Em *Sky Line*, trabalha em torno da relação do pensamento com o seu habitat e de como este se transformou radicalmente, paralelamente à descoberta do inconsciente, que se seguiu, aliás, à da América. Neste contexto, Manhattan seria o modelo por excelência da estrutura folheada do inconsciente. Paul Valéry di-lo de outra forma ao colocar na boca de Fedro, em *Eupalinos ou l'Architecte*, a ideia de que as coisas que podem ser construídas são aquelas em que são implicadas operações do espírito.

Corbusier dirá de Nova Iorque: “uma catástrofe urbana muito bela ou feérica”. A América terá dado à Europa uma imagem do seu futuro. Terá sido o inconsciente encarnado de uma Europa inquieta com a sua antiguidade. A quadrícula foi o dispositivo regulador. A cidade, uma utopia realizada, um reservatório de mitos, imagens e fetiches...¹⁰²⁵.

Segundo Damisch, a cidade é o lugar por excelência da história da Humanidade e da utopia – a cidade ideal (Roma, a cidade dita eterna, por exemplo), o lugar onde melhor se lê a relação dos homens com a sua história¹⁰²⁶. “Il est remarquable que les architectes se soient employés à voir dans la ville une forme d'œuvre d'art (...) mais qu'ils n'y aient réussi que sous la condition de la nettoyer, par l'imagination, de sa population”. Damisch lembra Atget e as ruas desertas, as descrições das multidões de Walter Benjamin, Allan Poe ou Baudelaire, a solidão do *flâneur*. Relembra a “dissolução dos laços comunitários tradicionais no seio das massas”¹⁰²⁷. O simples abrir de uma janela expõe o sujeito aos barulhos, ao ambiente, ao mergulho na cidade. A rua impõe-se¹⁰²⁸. Nesse contexto, é pertinente pensar: de que dispõe a cidade que permita ao sujeito situar-se enquanto tal? Como diz de Certeau, o século XX é o século das massas: ciência, tecnologia, educação, lazer, transportes, produção, consumo e comunicação de massas. Interessa sublinhá-lo porque as multidões são assunto de várias destas pinturas.

Mnémopolis, exposição realizada no CAM, Gulbenkian em 2004, é um imenso recinto de feira ou parque de diversões no qual se inscrevem várias multidões: “não será *Mnémopolis* uma cidade em festa de forma absurdamente permanente e vigiada por nós na sua alienação? Não será o grande recinto desportivo (GC30 e 31) uma típica “catedral” contemporânea do lazer?”¹⁰²⁹. Estamos ao abrigo daquele tumulto mas assistimos, espantados, ao devaneio colectivo, que G.H.C. colore, como o próprio diz, com algum humor negro. A festa é apocalíptica, e a euforia, inquietante. A imersão na multidão é apenas a outra face da solidão individual e do deserto interior (do esquecimento de si) que os espaços vazios também sinalizam.

¹⁰²⁵ Hubert Damisch, *Sky Line, la ville narcise*, Paris: Seuil, 1996, pp. 105-117.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, pp. 29 e 31.

¹⁰²⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

¹⁰²⁹ Reflexão nossa no texto “Sobrevoando Mnémopolis”, em *Gil Heitor Cortesão, Mnémopolis*, Lisboa: CAM, Gulbenkian, 2002.

*

*Je ne sépare plus l'idée d'un temple de celle de son édification. En voyant un, je vois une action admirable, plus glorieuse encore qu'une victoire et plus contraire à la misérable nature. Le détruire et le construire sont égaux en importance, et il faut des âmes pour l'un et pour l'autre; mais le construire est le plus cher à mon esprit.*¹⁰³⁰

*À force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même.*¹⁰³¹

A ligação do espírito à acção inventiva e empreendedora de construir é provavelmente aquela que se ausentou do arquitecto invisível das cidades que o artista pinta. A cidade é o seu assunto privilegiado, decerto não a natureza, mas uma cidade em perda daquela ligação. De Certeau sinaliza a figura do engenheiro como mediador ideal entre o espírito dado ao teorema e aquele que é dado à experiência¹⁰³²; Hubert Damisch fala na oposição entre arquitectos e engenheiros ao invocar Descartes e o seu sonho de ver a ciência e a técnica colocadas ao serviço do homem¹⁰³³. Há uma zona sensível na articulação das funções destes agentes que, do ponto de vista pragmático, nos poderia conduzir na análise daquela ligação perdida, mas não será suficiente.

Nas cidades de G.H.C., as estruturas estão a desmoronar-se. E, para além das suas construções, a cidade é feita pelos que a habitam. Como avaliar a ameaça a que estão sujeitos? “L’agitation en est arrêtée, un moment, par la vision. La masse gigantesque s’immobilise sous les yeux” – diz de Certeau referindo-se à experiência de ver Nova Iorque do topo das ex torres do World Trade Center. “À la différence de Rome, New York n’a jamais appris l’art de vieillir en jouant de tous les passés. Son présent s’invente, d’heure en heure, dans l’acte de jeter l’acquis et de défier l’avenir. Ville faite de lieux paroxystiques en reliefs monumentaux. Le spectateur peut y lire un univers qui s’envoie en l’air”¹⁰³⁴.

Michel de Certeau prossegue, então, a sua avaliação deste ponto de vista em altitude, que será também o nosso perante várias destas pinturas: subir lá cima é ser subtraído ao ascendente da cidade: “le corps n’est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme”; a elevação transfigura-o em *voyeur*, coloca-o à distância. Permite ler com um olhar demiúrgico. Trata-se, para ele, da exaltação daquilo a que chama uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas esse ponto que vê, é essa a ficção do saber. A cidade vista como panorama implica o esquecimento e o desconhecimento das práticas e

¹⁰³⁰ Phèdre em Paul Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 83.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰³² Michel de Certeau, *Ibidem*, p. 108.

¹⁰³³ Hubert Damich, *Ibidem*, p. 24.

¹⁰³⁴ Michel de Certeau, *Ibidem*, p. 139.

comportamentos quotidianos. Para ter consciência deles, seria preciso “voltar a mergulhar no espaço sombrio em que circulam as multidões”. Mas, paradoxalmente, aqueles que circulam nesse espaço não o vêem, no sentido em que não o lêem. Têm uma percepção “cega” dele, fragmentária e localizada.

Há uma outra espacialidade que se insinua no texto claro da cidade planificada e legível e que é antropológica, poética ou mesmo mística – deriva de uma “movência opaca e cega da cidade habitada” e resulta numa “cidade transumante, ou metafórica”¹⁰³⁵. Não será esta a nossa condição e também a condição ficcional de algumas personagens dispersas de G.H.C.? O esquecimento e o desconhecimento das práticas asseguram o relativo conforto do *voyeur* que é convocado. A realidade, como sublinha de Certeau, obrigar-nos-ia a cair e a ficar junto ao chão.

Curiosamente, é desta outra espacialidade e da sua insinuação na cidade planificada que parece tratar G.H.C. Estamos diante de outros planos de realidade das cidades que conhecemos, como se tivéssemos sido transportados, não a outros locais, mas a outras capacidades de percepção.

Para de Certeau, as cidades deterioram-se ao mesmo tempo que os processos que as organizam. Mas, em vez de aderir a um discurso catastrofista e fugindo também ao deslumbramento progressista, o sociólogo pretende analisar as pequenas acções, as práticas microscópicas que sobrevivem à usura do sistema urbano e se insinuem nas malhas da vigilância como tácticas e criatividades sub-reptícias, ilegíveis, mas reguladoras de alguns padrões¹⁰³⁶. Esta poderia ser uma via optimista no nosso entendimento destas cidades: a de que indiciam criatividades e movimentos não imediatamente legíveis na configuração de utopias ainda inapreensíveis. Mas por quanto tempo ficará de pé essa possibilidade?

Para Damisch, as manifestações gráficas de uma sociedade têm valor de sintomas. Para nós, a pintura de G.H.C. também. A hipótese de uma grafologia política que permita ler a arquitectura, o *design* e o grafismo nas cidades é de grande interesse, neste quadro especulativo, para o estudo dos destinos colectivos¹⁰³⁷. Estes poderiam ser instrumentos de abordagem das ficções visuais a que chamamos cidades nos trabalhos de G.H.C. e é, em boa parte, este o arquétipo de cidade, cujas imagens são trazidas por ele a um destino de contraditória exaltação e desmoronamento.

¹⁰³⁵ “retomber dans le sombre espace où circulent les foules”; “une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée. Une ville transhumante, ou métaphorique”; *Ibidem*, pp. 139-142.

¹⁰³⁶ Michel de Certeau, *Ibidem*, pp. 145-146.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, pp. 58-66.

FIGURAS DA DESCONTINUIDADE

*Le deuil de la représentation marque l'impossible expérience de sa propre mort comme de sa propre naissance...*¹⁰³⁸

A negação é um dispositivo constitutivo destas pinturas. Numa pintura de 2005, da série *Um Hóspede Discreto*, vemos dois púlpitos, cada um diante de um pedaço de gradeamento, que apresentam o seu vazio como duas ribaltas sobre um mesmo palco. A pequena janela de cada parede selada remete para as selas de uma prisão. Mas o espaço por trás delas está inteiramente aberto (GC32).

O artista trabalha a partir de fotografias encontradas, quase sempre em revistas diversas. Agrada-lhe a realidade mediatizada, tomada em segunda ou terceira mão. Projecta-as no vidro e trabalha a partir delas. Procura-as neutras e quer, sobretudo, que lhe forneçam uma “estrutura muito elástica”¹⁰³⁹. Aplica-se depois a traçar algumas direcções, a seguir uma verosimilhança inicial que, a certa altura, precipitará em alguma forma de destruição ou de perturbação. A isso podem somar-se *drippings* e salpicos iniciais, a que vêm sobrepor-se toda a composição e saturação pictórica e que vemos como acidente provocado. Tecnicamente, isto surge antes de tudo o que pretender sabotar; visualmente, o que nos é dado é uma coexistência irreal e uma imagem que, simultaneamente, foi desejada e destruída.

Se a pintura é uma entidade na qual o artista gostaria de pensar quase como num organismo vivo, “que empalidece, adoece, se sacode e enfurece”¹⁰⁴⁰, se “uma pintura tem que ser habitada para ganhar uma espécie de vida própria”¹⁰⁴¹ e se isso se faz prescindindo quase sempre da figura humana, cuja função centralizadora procura evitar, é porque a verdadeira vida parece fugir dela e se nega à representação. A exaltação do artifício corrobora-o.

Damisch evoca, a certa altura, *El Inmortal* de Borges: uma arquitectura sem intenção – lugares sem saída, inacessíveis, dando sobre o vazio e invertidos¹⁰⁴². Não é também esta a herança de Italo Calvino nas *Cidades Invisíveis*? Não é este o universo imaginário de muitas pinturas de G.H.C.?

É ainda *Mnéopolis* que nos permite perceber que memória está em causa quando a visão que se ostenta do mundo é um desfile de possibilidades de realismo fantástico que ocorrem numa vaga intemporalidade. Num romance com o mesmo nome de Maurice Roche, estamos “na circunvalação de um cérebro adormecido e afundamo-nos num recanto da memória”,

¹⁰³⁸ Olivier Abel em prefácio ao livro de Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*, Paris: Seuil, 2007, p. 15.

¹⁰³⁹ G.H. Cortesão, *Ibidem*, p. 52.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*, p. 52.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰⁴² Hubert Damisch, *Ibidem*, p. 72.

como se explica no *Dictionnaire des lieux imaginaires*”¹⁰⁴³. As águas que surgem por todo o lado em várias séries serão, porventura, as do esquecimento, aquelas que enchem o rio Letes, irmão da morte e do sono que acompanhava Mnemósine nas descidas ao inferno. Percorrer estas cidades é como estar em alguns recantos esburacados da memória que escorre e se esvai nos vários interstícios da descontinuidade. Parece, aqui, que a memória fixou do mundo a sua deriva maquinal e sem destino.

Uma frase aparece em espelho, numa pintura (GC33), porque escrita por trás do vidro, sob um gradeamento, um signo, uma forma delineada: “as long as I can hold my breath”; e vemos a própria frase afundar-se... Em 1995, a série *Rosas Azuis* já tinha feito surgir letras animadas que eram figuras (GC34). Em 2004, lemos, num trabalho da série *Mnémopolis*, “La montre donne constamment l’heure exacte” (GC35), ritmando a dispersão das palavras no espaço quimérico destas cidades... Numa pintura de 2007, G.H.C. escreveu: “um silêncio muito mobilado” (GC36).

Uma pintura é sempre um ecrã, e um ecrã dentro de uma pintura é sempre uma *mise en abîme* na recriação de um mundo. O ecrã reafirma a superfície bidimensional no seu afã de ilusões tridimensionais. As suas narrativas são ficções visuais de espaços inventados com a imaterialidade digital, mas a representação pictórica volta a convocá-las para dentro de uma matéria sem o brilho do *pixel*. Este é o primeiro processo a que são entregues. O segundo é que as pinturas, ecrãs e caixas de luz representados têm a autonomia animista de seres em levitação, de apontamentos decorativos pouco inocentes e de forte objectualização. O terceiro é que esta pintura também se compraz em ser sobre a pintura, estes quadros sobre outros quadros e estes muros opacos sobre as paredes em que os colocamos.

Numa pintura de 2006 (GC37), alguns símbolos políticos são pintados em formato gigante nas paredes de um prédio alto. No céu, muitas correntes se lançam a pique sobre os terrenos. Um ecrã quadrado, de linhas rectas e artificiais na organicidade da paisagem, isola nela uma parte, como se de uma peça de um mosaico se tratasse, um excerto removível. O ecrã é feito de tudo o que naturalmente ali existe e, no entanto, sublinha o logro dessa aparente “naturalidade”. A superfície é pintura, é composição e ilusão, feita de mosaicos invisíveis que, por momentos, exibem os seus contornos. Num apontamento muito mais rápido e desprezioso, *MPA, A Ninfa e os Ecos* (GC38), G.H.C. pinta um cartaz que é, em si mesmo, um lugar, tão conquistado quanto aquele em que um piano parece ocupar o espaço “real”. Numa evocação *rock-pop* de uma baterista e de uma *dancing girl*, este apontamento ocioso é um ecrã capaz de invadir a fantasia de um espaço ao ponto de o aplanar.

Algo de semelhante se passa com *Piano Man* (GC39), no sentido em que, na forma como se desmancha e vai cair, na forma como as pautas voam, como o chão treme, se alaga e mancha e como a pauta ressoa essa liquidez, tudo se aplanar na distorção, incluindo a figura

¹⁰⁴³ Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Paris: Actes Sud, 1998.

que se afasta com uma das pautas, gritando provavelmente “I am no Piano Man”. Assistimos a tudo em voo picado e tudo parece reduzir-se à espessura de uma folha.

*

Em *Mapa 6, 2007 (GC40)*, um mapa-múndi pesa sobre a cidade como um pesadelo marcado a negro e a régua e esquadro. Podia ser Manhattan. Sabemos que não é e que o panorama foi captado bem perto de Lisboa. Mas é a matriz que importa. O mundo inteiro contamina assim o ar que se respira, provavelmente ali, no coração da civilização ocidental, depois de queimado e envenenado por ela. Sem recorte orgânico, sem cor, sem relevo geológico, sem cidades e sem designações, este é um mapa da destruição total e do apagamento, de um mundo inapelável e morto.

Alguns duendes e gnomos deslocam os restos carbonizados de pequenos territórios, evitando, porventura, que chovam sobre a cidade, apesar do peso e do espectro que já espalharam. Ao crepúsculo, e sobrepondo-se aos matizes fulgurantes do pôr do Sol, o negro da noite que se aproxima traz consigo a face escura de todo o planeta, sem que a cidade, na sua rotina letárgica, se aperceba. A água circunda a ilha de forma pacífica, espelha-a como um lago tranquilo, e tudo parece mantê-la na ignorância do que o céu, num plano a que não acede, lhe prepara.

Há um mapa de natureza muito diferente na série *Remote Viewer, 5 (GC41)*, num magnífico espaço interior, de sala modernista. Sobre as grandes portas envidraçadas, uma parte da Europa e do Oriente do hemisfério norte são desenhados a vermelho vivo. A esses contornos é sobreposta uma retícula orgânica de pontos e linhas aéreas entretanto projectada no espaço da sala. A relação dessa linha com a tridimensionalidade é, em si mesma, surreal: a sua economia semântica e compositiva reside toda na relação inesperada do desenho e do volume que ela sintetiza e através dela se opera.

Em 2007, G.H.C. pinta um mapa particularmente intempestivo e luxuriante sobre a cidade (*GC42*). No alinhamento de uma esquadria simples e territorial desenhada no solo, a cidade cresce ao longe como um aglomerado no deserto. A ideia de que esse lugar tem um começo repentino e a imagem de que não há arredores ou espaços de transição e entrada progressiva na cidade deixam-na e deixam-nos à mercê de um abandono inclemente. Mas o que é realmente determinante no destino invulgar desta cidade é a convocação planetária na qual é arrastada pelo mapa-múndi colocado sobre ela – um mapa alterado, de oceanos preenchidos com inesperados continentes e irrigado por muitas linhas também fluviais. O mundo inteiro ilumina-se assim sobre este pedaço do globo, agita-se e ganha corpo sobre ele como um mundo novo que estrondosamente se anuncia.

Numa outra pintura (*GC43*), a mesma cidade assenta sobre um manto branco, e o mapa-múndi regressa aos seus contornos, manchando agora os oceanos, de forma suave,

uniforme e dissipada. O mundo inteiro é o cérebro da cidade, pesa sobre ela, mas é pensado por ela ou resulta nela chovendo sobre ela como uma tempestade.

Numa próxima pintura (GC44), o mapa-múndi foi desfeito. Inúmeros eventos aéreos, pictóricos, meteorológicos, de aviação (dois helicópteros) afastam essa inscrição e varrem o céu. Quando o próprio repouso aparente de algumas vagas personagens é uma mentira, porque sabemos que à volta tudo arde ou desliza, só a agitação e a turbulência fundam os contornos de todo o visível.

O céu tem camadas de impressionante fabricação de sentidos. Em *Mapas #5*, de 2007 (GC45), escreve em letras garrafais “United Realms of Illusion & Deception”, invertendo a última palavra em espelho. Para além destas, este céu gera constantemente novos mapas, novas pluviosidades, novos fogos, novos objectos voadores, novos reinos de ilusão e espelhos decepcionantes. Finalmente, em *Horizonte* (GC46), o pôr-do-sol pode ser evocação da repugnância – o mais prosaico e desdenhável dos idílios naturais. Um antipoema garante-nos a informação acerca desse desconcerto.

O sossego é uma impossibilidade real quando o movimento e a desconstrução iminentes ou em curso são a razão de ser de uma legitimação pictórica. A latência de cada uma destas pinturas é a sua turbulência potencial. Ela pode ter a força de uma corrente, a contenção de um bloco de alvenaria, a instabilidade do fogo, da água ou do ar, o eco surdo de uma profundidade terrena, a formação labiríntica de fios esvoaçantes ou de estradas sem destino, o descontrole das máquinas, a ilegibilidade das palavras e das acções, a queda tendencial, a instabilidade, a incongruência, o avanço forçado, o movimento cego, a violência interior, o descalabro exterior.

*

*Il me semblait (...) que la maison, à présent, commençait de nouveau à fondre.*¹⁰⁴⁴

*Il me semble que j'ai tracé une ligne de fumée. Elle va, se brise, revient, et se noue ou se boucle; et se brouille avec elle-même, et me donne l'image d'un caprice sans but, sans commencement, ni fin, sans autre signification que la liberté de mon geste dans le rayon de mon bras.*¹⁰⁴⁵

Nas metamorfoses dos espaços pintados por G.H.C., há a liberdade do gesto sem finalidade de que fala Fedro e a perda surreal da solidez das casas que a frase poética de Rilke descreve. A alteração do estado das coisas é, por vezes, a etapa anterior ao seu mais que

¹⁰⁴⁴ Rilke citado por Didi-Huberman, *Ibidem*, p. 124.

¹⁰⁴⁵ A personagem Phèdre, em Paul Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 107.

provável desaparecimento. A evanescência corresponde ao momento em que, desprovidas de matéria, as coisas são já apenas fumo ou força fraca, ou desistência do ser.

O sopro, as correntes de ar passam entre cada elemento, criando aquilo a que Warburg chamaria uma “iconologia dos intervalos”, diz Didi-Huberman ao falar de Parmiggiani¹⁰⁴⁶. As correntes, em G.H.C., preenchem todos os intervalos conduzindo à coalescência das estruturas nesse espacejamento. No entanto, no derradeiro momento de cada desconcerto perante a perda, percebemos que a liberdade que determina os gestos impensados, surgidos no “raio de acção de um braço”, é a mesma que lhes imprime uma forte intencionalidade noutros momentos, devolvendo a força necessária àquilo que permanece, no coração das mutações.



Os meus sonhos recorrentes... São sonhos de inundações, sonhos de queda... Não sei qual é a relação entre eles e as pinturas (...) Sonho também com países vastíssimos, com viagens em países intermináveis¹⁰⁴⁷.

Júlio Verne, Cortázar, Sebald ou Borges, leituras de G.H.C., serão fáceis de associar a alguns universos das suas pinturas. O tecnicolor cinematográfico, as revistas de arquitectura e design, fotografias, animação, referências anónimas de todos os tipos podem estar na origem da decisão da imagem. O sonho não é conscientemente integrado nesta lista, mas trabalha a sobredeterminação das escolhas, como tudo o resto.

Diz Sócrates em *Eupalinos ou l'architecte*: “c’est que tu assistes à l’écoulement vrai des êtres, toi immobile dans la mort. Nous voyons, de cette rive si pure, toutes les choses humaines et les formes naturelles mues selon la vitesse véritable de leur essence. Nous sommes comme le rêveur, au sein duquel les figures et les pensées bizarrement altérées par leur fuite, les êtres se composent avec leurs changements. Ici tout est négligeable, et cependant tout compte. (...) Le jugement ne se fixe nulle part, l’idée se fait sensation sous le regard, et chaque homme traîne après soi un enchaînement de monstres qui est fait inextricablement de ses actes et des formes successives de son corps”.¹⁰⁴⁸

Este parece ser um texto sobre Mnémopolis, sobre a memória sonâmbula que paira sobre ela. Uma das séries que pintou tem o nome de MPA (modelo para armar), apropriado a um livro de Cortázar em que há uma espécie de cartografia do sonho. Para G.H.C., a literatura

¹⁰⁴⁶ Didi-Huberman, acerca de Parmiggiani, em *Génie du non lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 140. Tradução nossa de todos os excertos a partir daqui.

¹⁰⁴⁷ “Dos dois lados do Vidro. Conversa com Gil Heitor Cortesão” conduzida por Leonor Nazaré, em *Gil Heitor Cortesão, Pintura 1996/2001*, Lisboa: Edição Gil Heitor Cortesão e Galeria Pedro Cera, 2002, p. 56.

¹⁰⁴⁸ Paul Valéry, *Ibidem*, vol. II, pp. 80-81.

ou o cinema são linguagens mais próximas da possibilidade de simular o sonho. “A pintura pode delirar ou alucinar, mas sonha com mais dificuldade.”¹⁰⁴⁹

No entanto, para G.H.C., pintar é, por vezes, uma forma de auto-hipnose, e os processos “oníricos” involuntários são muito mais eficazes na criação artística do que aqueles que alguns movimentos escolheram como programa intencional e gramática do sonho (por exemplo, o Surrealismo)¹⁰⁵⁰.

A AMEAÇA QUE VEM DE DENTRO

*Como se a pintura fosse uma fotografia atingida pelo fogo.*¹⁰⁵¹

Na série *Atrás do Vulcão*, há uma pintura que tem dentro outra pintura que representa as erupções flamejantes de um vulcão (GC47). Houve quem se referisse a esta série como tendo camadas que “nascem debaixo do vulcão, ou seja, tocam a origem da arte, Pompeia, soterrada pela erupção do Vesúvio”¹⁰⁵². No mesmo artigo, Óscar Faria aproxima a impressão de queimadura destas pinturas das *drip paintings* de Pollock e das *oxidation paintings* de Warhol. Esse fogo perturba a paz duvidosa desta sala vazia. Na sala, o chão é como gelo numa pista de patinagem. A lareira é um centro em fogo, um episódio discreto de combustão que surge em várias casas, e na nossa metáfora, no âmago dos seres.

Numa pintura de 2004-05, da série *Volta ao Mundo, Falsa Partida*, G.H.C. cria o cenário de uma imensa queimadura, à qual foge espavorida uma cegonha isolada. Os prédios confundem as suas linhas, as estradas seguem no chão e no ar os seus trajectos, são linhas imperfeitas de pintura, todas as cores se imiscuem detalhadamente, tudo voa, tudo escorre, e as palavras, por maiores que se afixem, não se entendem. O fogo é um castigo e um desastre irreversível. A água, também. Num lago de águas totalmente pretas, navegam barcos à vela e cisnes aprisionados (GC48). Na linha de horizonte, perfilam-se navios e, no céu em chamas, alguns helicópteros deixam um rasto frio e azul. As margens deste lago são um clarão opaco e pastoso de onde toda a vida foi apagada. As viagens são um engano porque só há retorno a este rasgão derradeiro no chão da terra.

Numa outra pintura de 2002 (GC49), surgem alçapões que nos reenviam directamente abaixo do solo, onde um branco intenso liquefaz a luz e cria uma bruma densa. Só o acesso a esse espaço é ainda sólido; tudo se desfaz em vapor e chama. Em *Aquadrome* (GC50),

¹⁰⁴⁹ “Dos dois lados do Vidro. Conversa com Gil Heitor Cortesão”, p. 57.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰⁵¹ Celso Martins, em *Gil Heitor Cortesão. Pintura 1996/2001*, Lisboa: Edição Gil Heitor Cortesão e Pedro Cera, 2002, p. 10.

¹⁰⁵² Óscar Faria, “Debaixo do Vulcão”, *Público* (Ipsilon), 24 de Abril de 2009.

realiza um trabalho em que mistura palco, plateia e piscina. As águas são negras como o fundo do palco – um poço escuro de onde ninguém surge e onde todos se afundam. Há uma incandescência no lugar do palco e no seu encontro com a água, onde alguma sinistra consumação se adivinha; ela acontecerá no lastro de um fogo que ali se aviva sobre uma improvável vegetação que o petróleo derramado consome. A cor rosa das cadeiras e a luz das inúmeras lâmpadas espalhadas pelo tecto clamam, solitárias e abandonadas, por uma vida que se retirou, por uma ribalta que ardeu.

O antiespectáculo que aqui acontece cava uma vala de angústia comum na nossa ofuscação inicial; escarnece da nossa avidez de heróis, de actores e de figurantes. A luz trai a sua função festiva porque os fundos negros a tornam um mero resquício esquecido – a tragédia do palco afunda a vida num sorvedouro aquático inclemente.

Na série *Remote Viewer*, de 2008, encontraremos uma espécie de “piscina” inscrita a negro profundo no espaço da plateia de uma enorme sala de espectáculos (GC51). O fundo e o palco partilham com uma parede da piscina o vermelho ameaçador de um fogo que se espalha sem ser visto e a cuja acção todos parecem indiferentes. A abertura da piscina duplica o nível a que se arrumam os espectadores, criando camadas na descida ao enorme buraco negro em que frio e quente se afundam, em que alguns espreitam e que muitos ignoram. Na mesma sala, há dois espaços/tempo paralelos em que as vidas e os olhares não se cruzam. Algo de terrível está a acontecer, mas quase ninguém vê; a eficácia da ofuscação criada pelos discursos no palco e pela magistralidade da sala tem o cinismo de uma manipulação colectiva.

Numa pintura de 2002 (GC52), a piscina é um palco afundado, o inverso do espectáculo que as cadeiras vazias, na sua proximidade, também sublinham. É uma falha súbita no terreno que se afunda, e a sua água tingida não é uma benesse, porque já alagou tudo de lama rósea. A pequena casa ou o grande edifício, o campo e a cidade flutuam à mercê dessa mesma corrente e, em vez de usufruírem da possibilidade de lazer da piscina, são inundadas pela sua actividade vulcânica. Na exposição realizada na Galeria Pedro Cera em Junho de 2014, as pinturas expostas eram, na sua grande maioria, piscinas. Os veraneantes lançavam-se em saltos mais ou menos suicidas sobre águas baixas ou duvidosas.

Num díptico vertical, uma pintura de 2005 (GC53), a piscina assume o valor aquático subterrâneo adivinhado em muitas delas, expondo toda a sua presença plena – o seu fundo é o fundo do mar, com cardumes e poços de escuridão, e a superfície é ainda a do imenso mar onde navegam caravelas. O mundo é um lugar alagado, onde os vestígios do humano são já só um apontamento esquecido que nele flutua. A piscina é um apontamento inusitado de uma civilização que foi varrida, numa outra pintura.

As piscinas de Hockney são referência forçosa neste gosto de G.H.C. por esses recintos. Como ele afirma, são associáveis ao prazer e à “boa vida”, mas as que pinta são inquietantes e funcionam para ele como uma metáfora: “tanto as pinturas como as piscinas

são coisas circunscritas em que nos podemos submergir”¹⁰⁵³ e arriscar a dissolução, diríamos nós.

*

*Laisser une empreinte est une façon de s'en aller.*¹⁰⁵⁴

O artista, diz Sócrates em *Eupalino*, busca a solidez ou a duração, “princípio que procura comunicar às suas obras e que exprime a resistência que ele pretende que elas oponham ao seu destino, que é perecer”¹⁰⁵⁵.

Na formulação de Sophie Lacroix em *Ruine*¹⁰⁵⁶, “se um campo de ruínas emite é porque o lugar acorda uma ausência”. As ruínas colocam-nos perante a experiência da perda e da impossibilidade. A perda da forma, a ameaça do desaparecimento fundam a experiência originária da presença da ausência¹⁰⁵⁷. Sentir o desaparecimento pode mesmo induzir uma “doce melancolia”, como dizia Diderot referindo-se às ruínas¹⁰⁵⁸. A ruína consagra uma perda, uma impossibilidade à qual o fragmento resiste; na sua individualidade este projecta a nostalgia da totalidade perdida. O fragmento transporta uma energia susceptível de feridas catastróficas¹⁰⁵⁹. A sua vitalidade é a de um organismo vivo. A estética da ruína releva de uma estética do sublime. Implica o reencontro de uma perda nativa, originária, que nos arranca à normalidade e a nós próprios. A arte provém sempre de uma ruína, segundo a autora.

A ruína induz um cepticismo prudente em relação à ideia de progresso, e não haverá futuro sem ela. As ruínas acusam o historicismo que Benjamin denuncia – este é ilusão e recalçamento da verdadeira dor do mundo. São o reverso da vontade de controlo racionalista, representam a crise de valores de uma sociedade e os seus restos. São um modelo do real – operam na desconstrução, dão a ver o que se separa. São a figura da sensibilidade tocada pela fatalidade. São também um modelo do psiquismo estratificado, à imagem das camadas sucessivas do arqueólogo. Levam-nos a assumir que não controlamos tudo e a reconhecer a finitude. Tomamos consciência de que somos as nossas ruínas¹⁰⁶⁰. A ruína é por isso uma experiência arcaica. Todas as civilizações decaem. O esquecimento

¹⁰⁵³ Catherine Jarvie, *apud* Oscar Faria, *Ibidem*.

¹⁰⁵⁴ Parmiggiani citado por Didi-Huberman, em *Génie du non-lieu*, p. 54.

¹⁰⁵⁵ P. Valéry, *Eupalino ou o Arquitecto*, tradução de Maria João Mayer Branco, Lisboa: Fenda, 2009, p. 71. Recorremos aqui, pontualmente, à versão portuguesa, a favor da fluidez da frase.

¹⁰⁵⁶ Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris: Éditions de la Villette, 2008.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

¹⁰⁵⁹ Sophie Lacroix, *Ibidem*, p. 42.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, pp. 65-79.

perante o destino colectivo é uma experiência da ruína, da falha íntima que nos torna empáticos com qualquer obra ameaçada.

No trabalho de G.H.C., há esse sentido de uma memória perdida, um sopro maléfico e desagregador. A deslocação da vida dos seres para a vida das coisas que sentimos nas suas pinturas não é apenas uma forma de animismo, é também uma forma de reificação. Num primeiro momento, parece-nos que os sítios e os objectos adquirem mobilidade e versatilidade antropomórficas; na verdade, sentimos depois que eles roubaram a alma aos que os habitam e possuem. Impedidos de ser integralmente, os habitantes vendem força anímica em troca de esquecimento; e permitem que o seu mundo interior seja agora um mundo mobilado, povoado de objectos e paredes, panoramas e veículos, um mundo transbordante de coisas que ocupam o lugar do espírito e fazem dele uma matéria cada vez mais pesada.

Para G.H.C., a desproporção e a deslocação de tudo criam negações ou probabilidades de paisagem, suspensas no tempo e no sentido e levadas pelas correntes de uma torrencial indiferença. A figuração filamentosa de alguns circuitos, atmosferas e acontecimentos aéreos tem uma configuração aracnídea. Não sabemos do seu centro ou onde se escondeu o insecto predador. Gigante e infinita como o manto do espaço e do tempo tecido por deusas que o fazem e desfazem, esta “teia” surge necessariamente em fragmentos, de cada vez que é vista, mas a sua resistência ultrapassa todas as expectativas. Na verdade, podemos imaginá-la estendida de forma oculta por quase todo o lado e a contaminar as sequências espaciais com a matriz da sua forma de actuação. Para Corbusier, a época maquinista que provocou o nascimento das grandes cidades e o congestionamento no seu centro criaram, ao mesmo tempo, uma mina de diamantes no centro das cidades¹⁰⁶¹, ou seja, uma fonte de grande negócio.

Numa pintura de 2006 (**GC54**), a perfeita ortogonalidade das linhas de edifícios que se cruzam como fileiras impiedosas, numa atmosfera vermelha, os pontos de fuga visuais dessas linhas e a brancura vibrante da sua impessoalidade criam um nó de irradiação nesta figura, como se de uma máquina ou de uma nave espacial se tratasse. O mundo são duas estradas perpendiculares e, portanto, uma cruz. A linguagem flutua pelas margens como uma sujidade inútil e indecifrável, espelhando desumanização.

Os dispositivos mecânicos são, por vezes, postos a descoberto. É o caso dos moinhos, relógios e pistas de Mnémopolis; é o caso de um estranho carrossel, pintado em 2004 (**GC55**), que é apenas o esqueleto metálico de uma maquinaria. As suas extensões imprevistas, como caminhos para uma cidade embrionária, e sobretudo o seu desregulamento, avaria e perigo radical fazem dele um objecto antilúdico, assustador, descarnado, inabitável. A impiedade do mecanismo projecta um duplo de si próprio no

¹⁰⁶¹ Le Corbusier, *Ibidem*, p. 177.

espaço, como uma fantasmagoria que se multiplica – a máquina do mundo nos seus dias infelizes.

*

*Os interiores partem quase sempre de fotografias. As fachadas são, nalguns casos, construções criadas por mim.*¹⁰⁶²

Uma casa pré-fabricada e ofuscada por dentro por uma luz que a inunda expulsou o seu habitante que, sentado do lado de fora, assiste calmamente a essa ofuscação. O azul da noite é a cor de tudo o que essa luz ainda não tocou (GC56). Um ser foi expulso do seu lugar.

Num dos trabalhos da série *Um Hóspede Discreto*, uma criança sai a correr de uma grande entrada que deixa adivinhar cortinas e um espaço secreto lá dentro. Os muros tornam-se manchas, e as manchas perda de solidez; a transparência de cada camada é uma etapa na fragilidade das paredes (GC57). Há uma zona restrita por trás da porta, apenas uma, que se incendia. O pavimento do pátio exterior reflecte a luz branca de uma claridade total e avassaladora para a qual se dirige, vinda do escuro, esta hóspede muito discreta.

Em *Remote Viewer1* (GC58), a curva de um tecto abobadado fixa-nos antes de qualquer outro lugar da pintura. Está perigosamente degradada, perdeu tinta e estuque, tingiu-se de ferrugem e sangue, abriu buracos, escorre humidade viscosa e macerações; esventra-se, quase cede, dir-se-ia bombardeada ou o tecto de um submarino apodrecido. Todas as bocas de palco se tornam, neste contexto, falsas saídas, corredores da morte. Do lado de fora das portas estanques assinaladas a vermelho, há certamente a água negra do oceano, a quilómetros de profundidade, essa piscina à escala planetária que, por nossa conta e risco, quisemos explorar numa cápsula de ferro enferrujado, onde a música e a farsa nos distraem do facto de não haver retorno.

Quando, pontualmente, existem personagens nestas pinturas e as que imaginariamente possamos colocar nelas, situam-se sempre no interior dos lugares e acontecimentos. É por dentro que tudo se opera, e até o céu está dentro de qualquer coisa. É ainda do interior da terra que chegam as matérias sólidas e gasosas em ebulição. Involuntariamente “onírico”, o exterior é projecção intensa da desercão interior, esse interior que se deixou invadir por puro deslumbramento ou apenas por não poder resistir à força das correntes.

O corpo como símile de tudo o resto na natureza¹⁰⁶³ é uma inferência simples do princípio enunciado. Estas casas são corpos – uns ainda vivos, outros moribundos. São metáforas de uma condição, se as quisermos, globalmente, entender assim. Os espaços e as estruturas têm

¹⁰⁶² Gil Heitor Cortesão, “Dos dois lados do Vidro. Conversa com Gil Heitor Cortesão”, p. 56.

¹⁰⁶³ Paul Valéry, *Ibidem*, p. 99.

uma natureza antropomórfica porque, justamente, vêm ao encontro do que o nosso olhar tende a projectar neles: a nossa constituição interna, as vacilações, a compartimentação, por vezes ameaçada.

A principal forma de contágio é essa similitude operada pelas micropercepções e pelas fantasias narrativas que delas podem decorrer. Mas o contágio é uma formulação interior a estas pinturas. Existe nas figuras da passagem, da sujidade progressiva, no alastramento, na contiguidade activa; nas arestas que se desfazem, nas cores que ressurgem, nas linhas que atravessam tudo, nos subterrâneos que contaminam, no vapor que cega, no veneno que corre nas artérias da cidade, nas suas tubagens e bermas, nas escorrências da parede dos prédios, nos lençóis de água, no sufoco, no excesso ou no vazio que lava cada espírito.

Cada trabalho figura uma qualquer forma de contágio, e cada série actualiza uma megaequação contagiante. Uma espécie de chuva ácida ameaça as cidades. A viscosidade desta matéria, que o vidro nos oblitera por momentos, assegura essa permanente identificação de todos os territórios que emergem dentro de um mesmo “país”, mundo, lugar, dentro de uma mesma sujeição. Por outro lado, como já vimos, a reificação é a face oculta do antropomorfismo compulsivo: à força de tanto assemelhar as coisas às pessoas, começam as pessoas a assemelhar-se demasiado às coisas, esquecendo a sua natureza inicial.

A SABOTAGEM COMO FORÇA DA PINTURA

*A pintura, como processo temporal, resulta de diversas velocidades, desde a grande lentidão até às velocidades excessivas.*¹⁰⁶⁴

Em *MPA Xeque Mate (GC59)*, o padrão de um ladrilho em xadrez, que já conhecemos, retorna sob a forma de mancha flutuante e desfeita. Linhas concêntricas sugam figuras para o seu interior e desfazem-nas também. A sala permanece intocada. Só o xadrez a invade como um episódio que há-de retirar-se levando consigo os habitantes da casa.

“L’espace est un lieu pratiqué”, diz Michel de Certeau ao lembrar Merleau-Ponty, quando este distingue o espaço geométrico e o espaço antropológico. Desse ponto de vista, há tantos espaços quantas as experiências espaciais distintas. As narrativas efectuam um trabalho que, incessantemente, transforma os lugares em espaços, ou os espaços em lugares¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶⁴ Gil Heitor Cortesão, *Ibidem*, p. 52.

¹⁰⁶⁵ Michel de Certeau, *Ibidem*, pp. 172-174.

A narrativa que G.H.C. evita inscrever nas suas pinturas surge nelas como fundação da experiência espacial e é, afinal, o garante de que não se transformará tudo numa “totalidade informe, indistinta, nocturna”.

Mais adiante no seu texto, de Certeau refere-se à contradição entre a fronteira e a ponte narrativas, entre um espaço legítimo e a sua exterioridade (condição estrangeira). A quem pertence a fronteira? “Le fleuve, le mur ou l’arbre fait frontière. Il n’a pas le caractère de non-lieu que le tracé cartographique suppose à la limite. Il a rôle médiateur. (...) Il est aussi un passage. (...). Là où la carte découpe, le récit traverse”¹⁰⁶⁶. Os mapas de G.H.C., recortam, por vezes, o céu da cidade, depois de relegados para fora da sua esquadria terrena. A memória deles em terra esvai-se. As pontes e as fronteiras produzem caminhantes imaginários em permanente desconhecimento do território. Os muros e os limites são também passagem. São ténues as narrativas que os codificam, mas são elas que seguram os fios em que ainda estão suspensos. Só não conhecemos quem as enuncia.

Os circuitos, *loops*, armadilhas, passadiços e corredores, rampas, pistas e viadutos, escadas suspensas, torres ameaçadas são, nas pinturas de G.H.C., rizomáticos e derivativos, transportam e transmitem, mas também sofrem interrupções bruscas. O caos repentino dos percursos estabelece a ilegibilidade dos espaços. A circulação é uma hipótese vazia à mercê de várias distorções. Sentimos que, entre a rapidez de alguns gestos e a minúcia lenta de alguns contornos, diferentes velocidades definem esta pintura. A velocidade é também uma defesa contra a identificação e a referencialidade: “de facto não existem identidades. Os próprios edifícios não são identidades, são construções, velocidades, movimentos” – diz o artista noutra altura¹⁰⁶⁷. “Outro tipo de movimento é o do circuito. Como se a pintura fosse um circuito, um *loop* ou uma armadilha... Um circuito fechado ou com saídas, dentro do qual se cria uma velocidade interna”, diz G.H.C.¹⁰⁶⁸. A velocidade desenha, então, configurações em eterno retorno, dentro das quais se encontra euforia a curto prazo e perda de rumo extensiva. A pintura de G.H.C. é um exemplo, porventura extremo, da perda aparentemente irreversível de si.

*

*Qu’est-ce qu’il y a de plus mystérieux que la clarté?... Quoi de plus capricieux que la distribution, sur les heures et sur les hommes, des lumières et des ombres?*¹⁰⁶⁹

Remote Viewer, de 2008, que também nos situa no interior de algumas casas, expõe, numa delas, o próprio trabalho da luz (**GC60**). Num ambiente com mobiliário dos anos 50,

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, pp. 185-189.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰⁶⁹ Sócrates em Paul Valéry, *Ibidem*, vol. II, p. 112.

bastante despojado e em que o traçado e os materiais arquitectónicos impõem a sua forte presença, a fragilização é trazida ao interior da casa por uma porta aberta que a inunda de luz, ao ponto de quase dissolver a solidez e estabilidade do chão e dos contornos.

O espírito dessa luz opera ainda outros prodígios, porventura mais inquietantes: o painel de pinturas monocromáticas que existe na parede parece insuflado por um vento direccionado que as arranca à sua condição expositiva e as coloca em progressiva e organizada flutuação. Uma delas, a tela branca, é projectada por um concentrado subtil de luz densa, um fantasma ou campo de forças que a faz atravessar a sala até que encontre a luz vinda da porta aberta, numa misteriosa mas, aparentemente, motivada trajectória.

A luz eléctrica exhibe, nestes espaços, todo o esplendor da sua artificialidade – é excessiva, não acolhe vivalma, dir-se-ia o único sinal restante de um lugar esquecido. Num deles (GC61), o espelho cumpre a sua função fantasmática, a falsa abertura do espaço, cedendo aos poucos ao embaciamento de um ar viciado. O vidro representa a possibilidade da luz, apesar de também poder revelar que ela está ausente.

As cadeiras estão sempre majestosamente vazias, como em mostruários de uma loja ou catálogos de *design* de interiores (GC62). Lá fora, o mundo é lava incandescente e, no interior deste abrigo, há teatros de sombras, chapas metálicas sobreaquecidas, correntes de ar que as cores preenchem, permeabilizações inesperadas. A insegurança manifesta do lugar só nos conta o que já aconteceu e o que vai acontecer, o presente não pertence a nenhum sujeito e, sem sujeito, os lugares não definem o seu tempo. Estes espaços fechados abrem-se à nossa observação como ecrãs virtuais em que o registo de um magistral abandono viaja perdido no espaço interestelar. Não por acaso, as caixas de luz, os ecrãs que pairam suspensos ou se colam à parede, são marcadores essenciais de muitos interiores. *Atrás do Vulcão* (série de 2008) voltará a convocá-los.

A luz natural é rara nas pinturas de G.H.C., a não ser que seja nocturna. Durante muito tempo, o artista disse que o natural não tem muita presença no seu trabalho, que lhe interessa o cultural e, portanto, o artificial, como já vimos¹⁰⁷⁰. Essa preferência é extensível à luz, que participa de forma muito marcante na definição dos ambientes interiores, mas também contamina os que o não são, por exemplo nos viadutos e auto-estradas e em muitos aglomerados urbanísticos, como se a atmosfera tivesse sido invadida por tungsténio e desligada da radiação cósmica natural. A luz é, de preferência, irreal, fabricada e sem origem detectável. Essa sensação já é muito forte em pinturas de 2001, como aquela em que vemos do céu um complexo de estradas e viadutos num território deserto, mas traçado para a velocidade e iluminado para a vigilância absoluta¹⁰⁷¹.

¹⁰⁷⁰ Gil Heitor Cortesão, *Ibidem*.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p. 45.

*

*Posso associar à arquitectura uma ideia de ordem, de organização, de clareza formal, de limpeza, de funcionalidade, de racionalidade e de autoridade e à pintura uma acção no sentido oposto, como algo que sabota, dissolve e desorganiza essa ordenação.*¹⁰⁷²

No *lounge space* de *Teorema* (GC63), a displicência da tinta é exacerbada num vulto escuro que rompe, em altura, o espaço de acolhimento – entre o tufão e a figura gigante de um andarilho, que o artista foi buscar à sugestão volumétrica de uma escultura de Giacometti. As linhas impecáveis de mobiliário são sempre disciplinadamente manchadas pela tinta e pela sujidade de cada início da pintura. No exterior, a sabotagem é igualmente operada. Em *Reflexo*, da série *M.P.A.* (GC64), a piscina é apenas um bordo, um horizonte, uma mancha informe; a arquitectura, um simples quadrado negro; e a atmosfera um *puzzle* de formas simétricas e orgânicas... As narrativas estão sempre destinadas ao fluxo que as dissolve.

Pintura Semiamestrada (GC65) é um título curioso no contexto da desconstrução generalizada. O chão tem uma inclinação não-natural que a pintura suja. Uma pele de animal cobre um sofá e a escultura de um outro vira-se para a janela. O fogo arde na lareira. Os tectos são apenas manchas de tinta. Não será possível amestrar esta pintura por muito mais tempo, nem as citações de algum expressionismo abstracto que passam discretamente por estas superfícies sob a forma de pintura dentro da pintura.

Desde *Mnémopolis* que as paredes dos prédios escorrem e se desfazem com a mesma facilidade com que ostentam grandeza. No seu interior, são inúmeros os objectos e os modos de iniciar ou desencadear progressivamente a sabotagem; às vezes, são discretos ou quase irrelevantes, mas sabemos, pelo que conhecemos de outras pinturas, as proporções que podem vir a alcançar.

*

Num céu estrelado e sem referências espaciais (GC66), uma sala é suspensa como uma nave e tudo flutua: dos sofás à mesa, da pintura na parede aos três perímetros de hipotéticas janelas. A noite é um manto extenso que envolve tudo de forma transparente. Em vários interiores se assume a volatilização através da suspensão no ar dos objectos: a perda da gravidade sinaliza a falência das estruturas, apesar da aura singular que a leveza lhes confere. O informe está na origem das coisas ou é o estado para o qual se encaminham nos seus processos de desagregação.

¹⁰⁷² Gil Heitor Cortesão, *Ibidem*, p. 59.

As casas destas pinturas são submetidas a uma espécie de desossificação que as ameaça de ruína e as arrasta nas correntes e nos fogos que, a diferentes velocidades, as atravessam. Le Corbusier utiliza a imagem do esqueleto para falar de um *croquis* que está a mostrar numa aula. Fala em “ossificação dos elementos da casa” e em flexibilidade da casa. Diz também que é preciso reconhecer os órgãos da casa, enumerá-los, classificá-los¹⁰⁷³.

Quão real é a realidade? Esta é a pergunta que inspira o livro mais célebre de Paul Watzlawick (editado em 1976) e poderia ser a primeira pergunta a colocar diante de uma pintura que G.H.C. realizou em 1998 – figurando uma casa de ossos e um cão (GC67). Se a realidade se constrói com a linguagem, com o desejo, com o mundo interior, a medida da realidade é a de cada um, e a dos seus paradoxos, também. Um cão vê o que deseja, ou aquilo que deseja surpreende o seu campo de visão? De que lado é activada a fantasia? Mas o cão não vê apenas, é também o que deseja – ossos. Há um aspecto curioso na experiência proposta a este cão: que veja, em raio X, apenas a estrutura, o esqueleto das coisas, e de que ele próprio seja visto da mesma forma. Então, num outro nível de leitura, os ossos deixariam aqui de ser lidos como a projecção da mera imagem de um desejo alimentar para ser vistos como âmago, fundação, suporte. É a casa que traz humanidade à situação figurada. É a sua metáfora que viabiliza a personificação deste cão pensador.

A PULSÃO ESCÓPICA

Ao referir o crescimento das cidades e a forma de elas serem pensadas a partir do centro ou das margens, Damisch reflecte sobre o facto de as vistas de cidades hoje já não implicarem o sujeito como outrora: em vez de perspectiva (vistas, silhuetas da cidade), temos sobrevoo: o espectador já não é imediatamente implicado no espectáculo, como o é ao observar à altura dos olhos e em proximidade. Ganha recuo e altura¹⁰⁷⁴. A vista da cidade confunde-se com a sua maqueta ou o seu plano em relevo. É a partir do século XIX, lembra o autor, que os arquitectos multiplicam as vistas panorâmicas, com miradouros, terraços e esplanadas, pontes e viadutos, linhas aéreas de metro, torres. Procuraram o ponto de vista da cena, do espectáculo, da tela de fundo, do cenário. As vistas aéreas permitem a percepção do *skyline* de uma cidade: para Damisch, a aura de Manhattan vem do seu recorte geográfico e monumental; a invenção do *skyline* redobra a do lugar.

A idealização arquitectónica aproxima-nos da realidade do nosso ponto de vista diante de muitas das pinturas de G.H.C. porque pairamos acima e fora dos seus locais. “Les labyrinthes antiques étaient couverts et se refusaient comme tels à toute pensée de *survol*”¹⁰⁷⁵, lembra Damisch. Num espírito cartesiano, o labirinto pode ser visto como a

¹⁰⁷³ Le Corbusier, *Ibidem*, pp. 129-130.

¹⁰⁷⁴ Hubert Damisch, *Ibidem*, p. 29.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*, p. 46.

imagem de circunvalações do corpo ou da alma, uma arquitectura interior e visceral. “C’est le voyageur et sa myopie qui fait le labyrinthe, et non pas l’architecte et ses perspectives”, afirma Damisch, perguntando: “à partir de quel degré de complexité, de quel nombre de couloirs et de carrefours, de quelle quantité d’‘embrouilles’, un labyrinthe commence-t-il d’être un labyrinthe?”¹⁰⁷⁶.

Em 1998, G.H.C. pinta um cenário que introduz elementos que vão permanecer ao longo do tempo: a vista em picado; a importância de objectos como cadeiras e sofás; o chão em destruturação; o vazio e abandono do lugar (GC68). No mesmo ano, pinta interiores majestosos e desertos: o design de interiores tem neles tanta força quanto a irrisão do seu carácter fantasmático (GC69 e 70). Flutuamos sempre acima do chão, em altitude. Por vezes acontece o inverso: vimos as construções a partir de um plano inferior à linha de chão e, por isso, em contrapicado. É o caso do *bunker* pintado em 1998 (GC71), de algumas casas pintadas em 2002 (por ex., GC6 e 8) ou de *Volta ao mundo – Falsa partida 29*, de 2005 (GC74), em que lemos “où est-elle la taupe” e em que esse ponto de vista é levado ao extremo absoluto de vermos o interior de uma casa a partir de um rombo no seu chão e de uma descolagem: estamos no lugar da toupeira e olhamos para cima.

Esta é a perspectiva a que nos traz o eixo vertical de qualquer viagem ao interior da terra ou ao âmago de um céu nocturno. O voo e o mergulho, a ascensão e a escavação ocorrem regularmente nestes ambientes e lugares da experiência.

A profundidade é a contrapartida lógica da altitude, mas define-se também na ortogonalidade dela, e essa é a perspectiva espacial clássica, uma outra forma de profundidade. Como o nosso ponto de vista é exterior e frequentemente superior ao plano dos locais, a profundidade é, por isso, não só maior para nós nesses dois planos do que para o ocupante ficcional destes lugares, como privilegiada por uma aparente condição demiúrgica.

Finalmente, à figuração da profundidade espacial sobrepõe-se uma paradoxal insistência na inconsequência de tudo e, por isso, na “superficialidade” literal e judicativa da existência; porque, apesar do peso e da gravidade do que acontece, as superfícies são fugazes e o semiadormecimento generalizado – nada é realmente “profundo”, ou seja, enraizado, definido e assumido com a convicção de um programa.

Le Corbusier reflecte sobre o impacto elementar da ortogonalidade na paisagem: “detenho-me subitamente. Entre o horizonte e os meus olhos dá-se um acontecimento sensacional: uma rocha vertical, uma pedra de granito está de pé, como um menir. A sua vertical forma um ângulo recto com o horizonte do mar. Cristalização, fixação do lugar. Aqui é o lugar onde o homem se detém, pois nele existe sinfonia total, magnificência de relações, nobreza. O

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, pp. 52-54.

vertical fixa o sentido do horizontal. Um vive por causa do outro. Aqui estão as potências da síntese”. E mais adiante: “o simples é uma concentração”¹⁰⁷⁷.

Também Damisch falará da importância da verticalidade na horizontalidade de uma cidade e do fascínio mesclado de decepção de Le Corbusier em Nova Iorque¹⁰⁷⁸. Sublinha, aliás, que a urbanização americana passa abruptamente do horizontal ao vertical, da diluição à concentração, da disseminação à congestão. E pergunta: será o arranha-céus o condensador social que os contrutivistas viram nele? Ou, pelo contrário, o agente mais seguro da destruição do tecido urbano?¹⁰⁷⁹.

Estas interrogações são o reverso do apontamento sensível de Le Corbusier na avaliação de uma paisagem litoral. São consequência de um excesso e matizam de pessimismo a avaliação da grande cidade. O horizonte é um momento da profundidade, mas a tradição acrescenta-lhe uma expectativa poética. O horizonte é uma benesse em algumas destas pinturas, mas já estamos sempre preparados para desconfiar da sua tranquilidade. Uma das razões deste desassossego é que o nosso corpo deixou há muito de fazer com o solo a parede de um ângulo recto.

*

Olhamos para *Terminal* (GC73), um díptico de 2009, como observadores longínquos mas no local, como numa pequena cabine, avaliando uma grande cápsula protegida.

Numa pintura diferente do registo pictórico mais habitual em G.H.C. (GC74), lemos e vemos “Le poisson insoluble du Nautilus” – o peixe (e a sua espinha) tem o nome do submarino da história de Júlio Verne¹⁰⁸⁰. Não será o submarino uma imagem útil à localização do nosso ponto de vista diante de várias pinturas de G.H.C.?

Num capítulo a que chama “Naval et Carcéral”, Michel de Certeau evoca a experiência de viajar num comboio como sendo, por excelência, a de racionalidade espacial e controlo máximos. Entre a imobilidade do interior e a outra, diferente, do exterior, um quiasma é introduzido pelo vidro e pelos carris. Quando vimos ao longe, não arriscamos a intrusão nem o envolvimento. Diante dos cenários destas pinturas, somos polidos e distantes, para podermos também ser apenas observadores clínicos. E, no entanto, o artista sempre preferiu que tivéssemos com a sua pintura uma relação erótica, mais do que hermenêutica, de fruição, mais do que de intelecção.

É, por certo, dentro de uma cabina de vidro e ferro que viajamos nestas pinturas: ao abrigo da tempestade e do ruído, em condições de sentir e, mais ainda, de especular, mas profundamente perplexos com todos os indícios apocalípticos. Não sabemos se gostaríamos

¹⁰⁷⁷ Le Corbusier, *Ibidem*, pp. 84 e 89, respectivamente.

¹⁰⁷⁸ Hubert Damisch, *Ibidem*, p. 136.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁸⁰ Júlio Verne, *Vinte Mil Léguas Submarinas*.

de salvar este mundo porque, quando o olhamos, já não é o nosso e talvez seja melhor que cumpra o seu ciclo finito de existência. A ucronia, a imaginação da história como se tivesse sido outra, não nos subtrai à utopia que continua a insinuar-se.

A dissolução desse mundo já causou perdas irreversíveis. E se a casa for metáfora para o lugar interior de cada um, se a cidade for metáfora para o lugar de inscrição colectiva do interior de cada um, nos espaços destas pinturas algo de essencial está de facto a colapsar ao ponto de tornar irrecuperável a própria memória do que existiu e do ser que cada um terá sido.

4.

A DIMENSÃO TRÁGICA DO ESQUECIMENTO

*Il n'est pas de grande expédition en art qui ne s'entreprenne au péril de la vie.*¹⁰⁸¹

DIFICILMENTE algo será mais trágico para um sujeito do que a perda irreversível de si. É contra ela que lutam, em condições muito adversas, as protagonistas dos filmes de Shirin Neshat¹⁰⁸².

Numa das sequências mais perturbadoras de *Women Without Men (SN1)* de Shirin Neshat, Faezh ouve uma voz que a chama vinda de debaixo da terra no quintal onde vai enterrar um feitiço para que o irmão de Munis não se case. Começa a escavar. De repente, surge o rosto de Munis envolto num pano. É desenterrada ainda viva. Munis morre por duas vezes: quando salta do alto de um edifício e quando é enterrada (viva?) pelo irmão. A cronologia dos acontecimentos é pouco relevante. A Shirin Neshat, interessam-lhe “histórias simbolicamente dirigidas”¹⁰⁸³, e a surrealidade é parte integrante das metáforas complexas e intensas que estruturam os filmes.

Munis tem a força dos revoltados e inadaptados. Está do lado da revolução que grita nas ruas a indignação com a deposição de Mossagegh, em 1953, e com o reforço do poder do Xá apoiado pelos interesses petrolíferos anglo-americanos, com grande prejuízo e retrocesso social no país e abrindo as portas à revolução islâmica de 1979. As ruas são dos homens. As multidões compactas que as enchem com filas ou círculos de vultos caminantes são maioritariamente masculinas.

“At first Munis was dead. Or perhaps she was thinking that she was dead. (...)/ Munis asked ‘Are you all right?’/ The man said, ‘I’m dead/ Can I help you?’/ The best thing is for you to go away. You might get in trouble’.”¹⁰⁸⁴ Uma das duas mortes de Munis é indiciada pelo manto preto que voa antes de ela própria se atirar. Esvoaça lenta e poeticamente, como lenta e poética será a sua corrida voluntária para junto do ser amado, que lhe ensinou a revolta e que está morto, caído na estrada – “now, I’ll have silence... silence... and

¹⁰⁸¹ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, (1962), Paris: Gallimard, 2008, p. 157.

¹⁰⁸² Shirin Neshat nasceu em Qazvin, Irão, em 1957. Em 1974, aos dezassete anos, foi para os EUA (Los Angeles, S. Francisco, Nova Iorque). Durante a sua ausência, dá-se a revolução islâmica no Irão em 1979, que instaura uma sociedade tradicional islâmica. Em 1982, termina o seu *Master of Fine Arts* em Berkeley. Realiza as suas primeiras produções artísticas nos anos 80, que destrói. Em 1990, regressa ao Irão e encontra um país muito diferente daquele que tinha deixado, sem liberdade de expressão ou respeito por direitos humanos fundamentais. Esse choque dará origem às primeiras séries de fotografias: *Unveiling* e *Women of Allah* (1994).

¹⁰⁸³ Shirin Neshat em entrevista incluída no *making off* do filme *Women Without Men*.

¹⁰⁸⁴ Excerto da novela de Shahrnush Parsipur, *Women Without Men*, citado em *Shirin Neshat, Women Without Men*, Milão: Charta, 2001, pp. 26-30.

nothing”, “death isn’t so hard. You only think it is”, ouvimos no fim, a par de: “all that we wanted, was to find a new form, a new way. Release”.

As vestes pretas de todas as mulheres sepultam-nas em vida, num túmulo simbólico que ondula e serpenteia nos espaços como magma indiferenciado. O efeito é diferente quando se recortam contra fundos azuis e brancos da paisagem, mas é preciso estar longe da cidade. As camisas brancas dos homens sinalizam um contraste que dualiza profundamente várias simetrias dos filmes de Neshat: homens e mulheres habitam mundos paralelos bem distintos – as intercepções pontuais dos dois constituem focos de tensão extrema e momentos nodais das narrativas. Espaço público e privado, violência e vitimação, voyeurismo e surpresa, chantagem e fuga, repetição e irrupção amplificam a sua expressão.

A partir do romance de Shahrnush Parsipur, *Women Without Men* (1989), Shirin Neshat realizou cinco vídeos individualizados: *Mahdokht* (2004, **SN2 a 4**), *Zarin* (2005, **SN5 a 16**), *Munis* (2008, **SN17 a 27**), *Faezeh* (2008, **SN28 a 31**) e *Farokh Legha* (2008, **SN32 a 35**). Foram mostrados pela primeira vez em 2008 no AROS Aarhus Kunstmuseum, na Dinamarca; depois, na Faurschou Beijing Gallery, na China, e no Museu Nacional de Arte Contemporânea em Atenas, no Kulturhuset em Estocolmo e em vários outros locais desde aí. Um filme único foi entretanto produzido com o cruzamento de quatro das cinco histórias: aspectos pessoais mas também de conjuntura política no Irão de 1953. Filmado em Casablanca em língua farsi, recorre a actores iranianos que vivem na Europa. O argumento foi escrito por Shirin Neshat e por Shoja Azari¹⁰⁸⁵. O livro foi escolhido por ter autoria feminina, por ser uma história de resistência da autora, pelo seu estilo de realismo fantástico e, também, por ser um texto pessoal, emocional e político, como o seu trabalho, tratando oposições como pessoal e social, global e local, espiritual e material, violento e delicado, masculino e feminino, e a questão da liberdade pessoal.

“In cultures where citizens struggle with heavy social control, magic realism is a natural tendency. For iranians, who have endured one dictatorship after another, poetic-metaphoric language is a way to express all that is not allowed in reality”, lemos num texto de Shoja Azari¹⁰⁸⁶. Para S.N., o realismo mágico e o Surrealismo, as leis da fantasia, da volição e do sonho permitem evitar o óbvio e transcender a especificidade do lugar e do tempo. A queda de Munis do terraço inicia o filme e, com ela, a dimensão surreal. O filme precisou de estabelecer um contínuo e uma linguagem cinematográfica que não tinha de existir nas instalações-vídeo. Teve de fundir linguagem artística e cinematográfica. “I learned that the fundamental difference between cinema and art is the question of character development”, explica Shirin Neshat em entrevista dada a Eleanor Heartney¹⁰⁸⁷.

A morte é anunciada desde o início como hipótese quase exclusiva de libertação e de afastamento da dor de viver. Em sociedades que a anulam, a individualidade quase só existe

¹⁰⁸⁵ Colaboradora muito próxima, escreveu vários dos guiões de Shirin Neshat.

¹⁰⁸⁶ Shirin Neshat, *Women Without Men*, Milão: Charta, 2011, p. 18.

¹⁰⁸⁷ Shirin Neshat, *Ibidem*, p. 14.

no contacto com a Natureza (a fuga idílica para uma mansão isolada na floresta) ou com a morte. O abismo é um apelo para Munis, mas está povoado de causas heróicas. Para Zarin, a prostituta, outra das personagens, quando também morrer, a queda é um retorno voluntário às águas primordiais, uma fuga desesperada à culpa e à sujidade do corpo e da alma, por retracção da vida, por incapacidade de extirpar o mal e por desistência pura. A fragilidade e a inquietude físicas e emocionais de Zarin são irreparáveis. Fugir dos homens (sem cara ou monstruosos) implicou fugir da vida. A pele lavada e esfregada compulsivamente até sangrar não a apazigua. A alucinação vem da recusa profunda de todos os homens. O colectivo não tem cara, e o “sexo forte”, que o dirige, também não.

A água dos rios e dos pântanos tem uma capacidade purificadora muito superior e Zarin segue o seu curso para se sepultar nela. É salva e trazida para casa, mas o seu trajecto já está decidido. As fronteiras entre a lucidez e a loucura esbatem-se facilmente em circunstâncias extremas como aquelas que são vividas pelas cinco protagonistas. Mahdokht, aquela que não foi integrada na edição fílmica de *Women Without Men*, é assumidamente tomada pela loucura: está fortemente associada ao curso da água e ao apelo da terra, como Zarin, mas levando muito mais longe o desejo de uma fusão com ela. Obcecada pela fertilidade, Mahdokht planta-se a si própria no chão, esperando criar raízes e ramos como uma árvore que dará sementes e frutos. Fumo e neblina esbatem contornos numa paisagem onde irrompem bandos de crianças que correm, vestidas de amarelo, por entre as árvores. Mahdokht, ao centro, vestida de branco, pronuncia obsessivamente algo de indiscernível e faz uma peça infinita de tricô do mesmo amarelo, enquanto envelhece.

Há uma outra figura também extrema de loucura em *Possessed* (2001, **SN36 e 37**). O rosto da protagonista espelha visivelmente a sua alienação. O som das aves e uma música indutora de susto e medo rodeiam o que de incompreensível pronuncia. A câmara roda em torno dela de forma a fazê-la flutuar no espaço, como num sonho. Junto a um muro, fala, faz gestos estranhos, magoa as mãos, tem convulsões. Foge e deambula por entre grupos na rua. O seu fato é claro (todos vestem de negro) e os cabelos destapados marcam a diferença. Perde-se no percurso, hesita, vira-se contra as paredes, fala sozinha. Começa a ser observada e cercada. Com um grito lancinante, foge àquele colectivo, sacudindo todo o corpo e a cabeça. É escarnecida. Está possessa e grita como num exorcismo. Volta a misturar-se na multidão, e a sua expressão é cada vez mais louca, mas já ninguém a vê. Como se a reintegração no grupo, aliada ao desprezo que este também tem pela individualidade, apaziguassem o efeito dos olhares exteriores, mas não o seu estado interior. A verdade própria pode estar totalmente esquecida ou, simplesmente, muito próxima. A sugestão de que voa acima da multidão até desaparecer faz dela um anjo, ou um demónio, e, em qualquer dos casos, um ser destinado à exclusão numa outra dimensão.

A pressão do colectivo sobre o individual conduz ao esquecimento individual de si, como forma autoritária de controlo. O risco da perda de si é tão violento que se joga entre a vida e

a morte (reais e metafóricas) e na radicalidade da luta dos muito poucos que se sublevam, neste caso só mulheres, as mais maltratadas. A marcação das oposições entre feminino e masculino, infantil e adulto, ritual e espontâneo, social e pessoal, cerco e fuga, ocultação e expressão do corpo é por isso tão incisiva quanto a oposição colectivo/individual, que declinam.

Em *Women Without Men*, Faezeh encarna outro tipo de fragilidade: a da mediania de quem ambiciona apenas o que o modelo colectivo lhe propõe, o casamento. O destino reserva-lhe a violência de uma violação que deita por terra um sonho e, como virá a perceber, uma ilusão. Na verdade, será ela própria a recusar mais tarde a proposta daquele por quem se apaixonara algum tempo antes, mas acerca de quem terá tempo para perceber o interesse perverso e egoísta. Conduzida por Munis à mansão de Farokh Legha (uma espécie de paraíso perdido) e, apesar da culpa, da angústia, das vozes que ouve na floresta, da memória que a persegue, dos sonhos com Zarin tornada fada, da alucinação, consegue revisitare a vida e a auto-estima. Esta mansão é um dos muito raros lugares nos filmes de Neshat onde vemos vestidos em vez de burcas e chadores, e corpo feminino para além de rosto e mãos.

Farokh Legha personifica a independência absoluta de uma mulher mais velha que vira costas ao casamento e se autonomiza no refúgio idílico. A festa e as tertúlias, a música, o canto, a cultura, o convívio normalizado entre homens e mulheres e, a certa altura, entre civis e militares que vêm espiar a casa abrem um espaço de civilidade e diferença na tonalidade social dominante. A desilusão amorosa é menos dolorosa que a entrega voluntária à morte de Zarin. Imagens da casa abandonada e da casa recuperada e vivida alternam na sua experiência e na sua memória, ambas tempo presente, ambas sem tempo, num lugar onde a névoa, a planície e o bosque tornam mágico o ambiente; onde a água, o vapor, as clareiras, os raios filtrados de Sol, as árvores enormes reduzem as vestes pretas das mulheres e a impureza que as martiriza a uma ofensa e a uma inadequação. A procura de si é feita contra todas as adversidades em percursos que divergem muito, mas que convergem naquele espaço simbólico. A capacidade de suportar e superar as provas é desigual. As armas que têm para essa luta também são desiguais. Ela deve ser empreendida numa condição interior soberanamente só, o que não impede as causas colectivas.

Munis entrega-se à luta contra o desígnio político, distribui panfletos, integra manifestações. É a sua voz que ouvimos em *off* ao longo do filme. Ouvimos a queda lenta do alto do edifício de onde se atira como numa reflexão interior, como numa interrogação *post mortem*: “where are we? (...) Why did you get here? (...) In a place of past time and remembrance all that remains are my dreams and no one will never know them (...). I saw a light like a thought spinning in the air. It was telling me, if you let go, you may find your way. But now that I’m here I feel lost whether I’m dead or alive”. Entre a morte e a vida, há um fio contínuo que nunca se quebra nesta história, como em *Gilgamesh*, ou nas narrativas míticas do Antigo Egipto e de tantas outras civilizações tradicionais: ao rapaz que morreu e

que ela encontra do lado da morte, diz-lhe que ele está livre, que está seguro com ela, que não será chamado de traidor. E levanta-se para continuar. A morte pelos sonhos, pelo amor e pelas causas liberta-os. A História da Humanidade só tem importância como contexto para a vida de cada um: “no one remains to chronical the darkness of human history”.

Em *Tooba* (2002, **SN31 a 41**), a árvore, a mulher e a morte são as grandes protagonistas, numa síntese arquetípica poeticamente desenhada com grande economia de recursos narrativos. *Tooba* é uma árvore sagrada no Paraíso, segundo um mito corânico. A escolhida para este filme foi encontrada no México. Os jardins idílicos povoam a tradição persa e islâmica, como provavelmente todas as tradições, mas com especial força as que emergem de povos onde a secura do deserto é uma realidade próxima. Num grande plano inicial, vemos um dos olhos fechados do rosto envelhecido que logo a seguir descobrimos. Uma mulher de idade muito avançada está de pé, inteiramente incrustada no espaço oco de um velho tronco de árvore. À volta da árvore, há um muro quadrado que a(s) isola da planície inóspita. Ouve-se uma respiração difícil, parecendo debaixo de água (como a de Munis ou de Zarin, a certa altura), de quem se sepultou na árvore da vida e/ou da morte (e do conhecimento?).

As nuvens e as enseadas preparam a vinda de figuras pretas, minúsculas, que correm dos vales para o local. Os homens formam um círculo e entoam ladainhas vigorosas e ameaçadoras. A música obedece aos imperativos do *suspense*. Os homens avançam sempre, e vamos vendo o círculo que formam intermitentemente, às vezes velozmente. Temos o ponto de vista dela e o deles. Eles estão fora do muro numa linha única até saltarem. Perto da árvore, param em silêncio. Os homens representam o não-entendimento e a superficialidade fútil. O lugar é, na verdade, inviolável e feminino (materno e mortal). Tudo o que não lhe pertence será devolvido à montanha e visto cada vez mais ao longe, depois de atraído majestaticamente.

Num outro filme, *Passage* (2001, **SN42 a 46**), o horizonte de um espaço aberto é jogado contra os círculos fechados ou semifechados que os humanos ritualizam, e estes círculos, por sua vez, opostos a linhas rectas como em outros filmes, nos quais a marcha e a aglomeração são coreografadas. A música, tensa, repetitiva e suspensa de Philip Glass marca a pulsação dessa marcha: homens de preto transportam uma urna coberta de branco ao longo da praia. Sobem e descem dunas em fila; essa linha preta divide o azul do céu do dourado da areia, num plano minimalista; as sombras projectam esse desenho em espelho; há troncos mortos pelo caminho. Mulheres de chador preto e dispostas em círculo escavam na terra uma sepultura: “their laborious, rythmic breathing, accompanied by a primal chant, suggests the labor of birth, the sexual act or a comunal ritual” – escreve Shirin Neshat¹⁰⁸⁸. Curvam-se e erguem-se sentadas, como um organismo único que pulsa e pronuncia litanias onomatopeicas. São muitas as mãos que escavam, à semelhança de mecanismos autónomos.

¹⁰⁸⁸ Arthur Danto, Marina Abramovic, *Shirin Neshat*, New York: Rizzoli, 2010, p. 110.

As acções são focadas e controladas. Ali perto, uma criança constrói um muro circular de pedras, dentro do qual coloca pequenos troncos secos, reproduzindo à sua escala a geografia do mundo que conhece. Só ela está fora do colectivo. A infância pode ser um momento e um lugar ainda individualizados. Quando se prepara o enterro, acende-se um enorme semicírculo de fogo (purificador?), que se desenha a partir da criança mas a exclui, quando finalmente os envolve a todos. As coreografias são análogas a aspectos da paisagem: como memórias de outras terras e de outros tempos. A câmara desloca-se ou fixa a deslocação em plano fixo, alternadamente; regista alegrias do nascimento, do crescimento e da morte.

A criança é memória do idílio de forma muito particular em *The Last Word* (2003, **SN47 a 51**). Sozinha com a sua memória e imaginação, uma mulher é julgada por homens poderosos, rodeados de livros e dossiês processuais. Numa sala escura, fechada e intimidatória, é acusada de ter escrito livros que ameaçam a ordem social. “You cannot pretend anymore” – they say; “Not only did you take a wrong turn, you led others too!” They shout: “(...) you woman with words full of sin, words full of darkness, words, full of words, full of lust, words full of rage...”; mas na sua cabeça uma criança canta e joga, num círculo de luz, entretida; a ré revê-se a ser penteada por uma idosa (a mãe?) que também lhe traz um livro e um recipiente contendo fogo. A boca pronuncia algo que a idosa escreve – um poema.

Há vozes masculinas em sussurro conspirativo e laborioso. Sob a lâmpada do interrogatório e diante de um livro enorme, a acusada revê a criança que terá sido. As mãos e o rosto carregados dizem tudo em silêncio; até quase ao fim, quando começa a chorar e a dizer um poema que fala de amizade, amor, inocência: “one window is enough for me, one window to the moment of consciousness and looking at silence (...) dreams always fall from the height of their innocence, and die. (...) What does the one who offers you a living thing’s love ask but the sense of life in return? (Forough Farokhzad, *The Window*)”. Param a ouvi-la. Ela levanta-se e sai a pronunciar um texto que os paralisou, magicamente. *Over Ruled* (2012, **SN52 e 53**) retoma este cenário e esta situação. São mais numerosos os que procuram e arrumam papéis, murmurando e sussurrando algo. “This poems are absurd and harmful” – diz o interrogador. Ao lado, um músico toca cordas; à direita, ela canta. Ao centro, os inquisidores param a ouvir, tal como os soldados que invadem a mansão de Farokh Legha são vencidos pela música e pelo encantamento. Os versos cantados são alternados com a restante azáfama. Mas, mais uma vez, a irrupção da estranheza artística desarma o poder (masculino e político).

Nas sociedades islâmicas mais fechadas, a mulher é impedida de cantar ou tocar, de ser ou fazer música. *Turbulent* (1998, **SN54 a 61**), um dos seus primeiros filmes¹⁰⁸⁹ e aquele que

¹⁰⁸⁹ Realizou dois filmes antes deste: *Anchorage*, 1996, e *Shadow Under the Web*, 1997, que considera mais ligados à natureza da escultura e da instalação. *Turbulent* é, para ela, “o primeiro filme cinematográfico” e o primeiro em que já não existe a perspectiva de uma artista distanciada da sua cultura (em entrevista por Arthur Danto, *BOMB Magazine*, consultada em 20.03.2014 em <http://bombmagazine.org/article/2332>).

marca a passagem da fotografia ao vídeo, refere-se a isso mesmo. Filme a preto e branco, como a maior parte dos que realiza, é dividido em duas metades longitudinais (recurso que repetirá em vários outros), que são mostradas ora alternada, ora conjuntamente. À direita, uma mulher canta de costas para nós e face a uma plateia vazia, com admirável virtuosismo gutural e vocálico. Começa em tons graves e termina em plena voz, com sons dramáticos e vigorosos dados em reverberação. Só o rosto e as mãos se iluminam, sobre fundo preto. O ritmo é ansioso e sacudido.

A câmara realiza um *travelling* de trezentos e sessenta graus, em torno da mulher, revelando progressivamente o rosto e dando amplitude à vertigem e ao grito aflito (que lembra um bando de aves agressivas). Quando se cala, fica a imagem de um semblante pesado e trágico. À esquerda, um homem canta de costas para o público e de frente para nós, com virtuosismo equivalente. A sua plateia está cheia (de homens), que o aplaudem quando a enfrenta. As camisas brancas dos homens mancham de luz a escuridão ambiente. Ele canta uma música sufi com texto de Rumi, um poeta persa do século XII. Ela canta, improvisada e livremente, uma música tratada com efeitos electrónicos, imprevisível e quase primitiva. No final, ele parece paralisado e ela liberta, como resultado de opções diferentes.

No ano seguinte, Shirin propõe o filme *Rapture* (1999, **SN62 a 76**), no qual os sons vocais, repetitivos, atormentados são imiscuídos a novas disposições simétricas (mais complexas) do feminino e do masculino. Um forte numa planície é fustigado pelo vento. Vai ser invadido e ocupado pela frente de homens (camisas brancas) que avançam na rua e que recorrem a duas escadas altas encostadas aos muros para tomá-lo de assalto. Dali, espreita, em fileiras cerradas, o grupo de mulheres (de chador preto) que também avança mas se dirige à praia. Por momentos, todos páram e fazem silêncio. O som de tambores assegura e traduz a tensão ambiente. Os homens formam círculos dentro dos quais se disputam. Do ponto de vista de Arthur Danto, as mulheres movem-se num espaço não estruturado e onde os homens não são o modelo, enquanto eles parecem condenados à pressão dos seus papéis sociais e dos seus territórios. Elas surpreendem pela determinação, segundo a artista¹⁰⁹⁰.

A cidade é visível ao longe, assim como o mar. Os homens espreitam por cima da muralha e por entre canhões. No descampado, ecoam os ruídos vocais que as mulheres repetem aflitivamente. Levantam as mãos, escritas, formam duas filas, descem dunas, batem tambores com os pés. Algumas empurram, até à água, o barco a remos em que vão partir. O seu espaço é de liberdade e decisão, o dos homens é circunscrito e paralisado nos símbolos de poder que a si mesmos atribuem. Não sabemos para onde se dirige o barco que desaparece ao longe, mas a água é de novo salvífica e o horizonte aberto, uma possibilidade, apesar de não podermos excluir a hipótese da morte voluntária. As enormes geometrias desenhadas pelos grupos são apreendidas a partir de pontos de vista aéreos: os movimentos são imperceptíveis ou rítmicos, ondulantes, invasivos, em expansão ou

¹⁰⁹⁰ Arthur Danto e Shirin Neshat, *Ibidem*, p. 6.

retracção, concêntricos ou criando arestas. A esfera individual está totalmente submersa na colectiva, mas a partida para o mar introduz, nesta última, uma cisão, que a ousadia e o espanto ajudam a formalizar.

A narrativa poética de *Soliloquy* (1999, **SN77 a 85**) é também organizada no espaço de grandes edifícios e alegorizando a viagem como fuga à segurança do território familiar. “It is the most personal work I’ve ever made. It’s about imagining the emotional state of a woman standing at the threshold of two opposite worlds”¹⁰⁹¹, diz a artista. A vídeo-instalação é feita com duas projecções, desta vez a cores: a primeira com sequências filmadas em Mardin, na Turquia, perto da fronteira com o Irão; na outra, a mesma personagem de negro (representada pela própria artista) percorre Nova Iorque, em lugares de escala esmagadora. Os primeiros momentos mostram, de um lado, a paisagem urbana (torres e viadutos), do outro, o deserto, as rochas e aldeias da cor da montanha. A protagonista olha pela janela: de um lado, uma janela larga e moderna, do outro, uma janela estreita e antiga. A câmara viaja no exterior até poder captar ambas, vistas da rua, como se olhassem em espelho uma para a outra das suas janelas diferentes. Uma permanece ali, enquanto a outra vira costas e percorre um enorme monumento até chegar ao claustro. Logo a seguir, é a vez de o seu duplo percorrer um corredor, a cidade, as longas estradas, as escadas rolantes, é a vez de parar no meio das multidões. Detém-se à entrada de um edifício desmesurado (um templo cristão moderno de Manhattan), com enorme escadaria. A fragilidade humana parece agigantar-se diante de construções semelhantes e, no entanto, há um sentido para a vida que pode ser encontrado dentro deles.

Lá dentro decorre um culto, há religiosas de branco. E, de novo, percorre salas, fachadas e estrada. A alternância mantém-se: a outra chega perto de uma piscina e de crianças que brincam na água. Uma delas está no chão, quando anoitece, e vai aparecendo a contorcer-se de dor. A mulher vai receber a notícia da morte do filho. Assistimos à formação de mais um círculo do qual vai fugir – esses círculos que fazem a coesão, mas também o fechamento dos grupos. Vemos cúpulas de mesquitas. No cimo de um pátio, lava a cara numa bacia de água, refresca-se, purifica-se, antes de desaparecer a correr num descampado. Os rituais são praticados fora da mesquita, ou seja, em lugar proscrito. A música, soturna e trágica, é sempre coral, exclusivamente vocal e angustiante no seu modo repetitivo. Houve filmes, sobretudo entre os primeiros, em que Shirin Neshat utilizou a sua própria voz, fazendo sons entre a respiração e o canto.

O filme reflecte “a titânica missão de negociar conteúdos culturais entre duas culturas e mundos em conflito”, como diz a artista¹⁰⁹²: a identidade no exílio, o Leste e o Oeste, o tradicional e o moderno, a deslocação e a memória, o islão e o cristianismo, a biografia e a

¹⁰⁹¹ Em entrevista por Arthur Danto, *BOMB Magazine*, consultada em 20.03.2014, em <http://bombmagazine.org/article/2332>.

¹⁰⁹² Álvaro Machado, “A Vocação libertária da mulher muçulmana”, consultado em <http://www.revista.tropico.com.br/tropico/html/textos/1116,1.shl>, a 20.03.2014.

História. A memória é elusiva, a vida fragmentária, a fuga uma procura de sentido. A perseguição da identidade é afirmada contra a perseguição da individualidade. A relação com a pedra dos enormes edifícios dos dois lados do mundo torna-se a medição de si própria face à ideia de mausoléu, de monumento ritual e sepulcral. A pedra, a luz, o céu azul recortam de novo as vestes brancas e pretas. O sufismo (esoterismo islâmico) informa visivelmente o seu imaginário neste filme. A convergência e/ou divergência dos caminhos alegoriza, em muitos filmes, o feminino e o masculino, que a sociedade muçulmana divide no espaço literal e metafórico.

Fervor (2000, **SN86 a 93**) transfere o fervor religioso para o fervor amoroso. Estamos, de novo, diante de dois ecrãs¹⁰⁹³ e de dois caminhos desencontrados em que ele e ela avançam, vistos em *plongé*. Há uma rotunda em que se cruzam. Uma multidão, reunida num grande recinto ao ar livre, ouve um homem discursar sobre imagens de uma pintura, acaloradamente. O orador conta uma parábola do *Corão* que moraliza a necessidade de refeito sexual. A plateia responde em coro ao seu aparente fanatismo e às suas ladainhas. Uma cortina preta divide homens e mulheres. Duas pessoas, que pressentem a presença uma da outra, são sinalizadas no compacto da plateia por pequenos sinais distintivos: ele é o único a envergar casaco preto numa multidão de camisas brancas; ela vira o rosto para trás no meio de cabeças, todas elas viradas para a frente. Levanta-se quando todas as mulheres estão sentadas, vira-se de costas. Ambos se movimentam num grupo estático, alteram o rumo. Cruzam-se numa estrada deserta quase sem se deterem. Fica a relação por contar, sugerida apenas.

O único trabalho de Shirin Neshat dedicado a outra cultura chama-se *Games of Desire* (2009, **SN94 a 96**), foi realizado no Laos e filma “desafios de amor” cantados em verso e em forma de respostas recíprocas de homens e mulheres. Apesar das diferenças do universo musical, mantém-se a opção de uma coreografia oscilante e repetitiva, para estrofes também elas repetitivas e encantatórias. Os rostos, felizes e envelhecidos, são animados por sorrisos que não existem nos outros filmes: a imagem que nos dá da cultura muçulmana denuncia uma tensão constante na qual a alegria não tem lugar fácil.

A revolução ou a guerra são uma realidade exterior e interior na vida das personagens de Neshat. *Issar* (2003) dá corpo a imagens e memórias de guerra, a fantasmas, vozes, fogo e fumo negro. No solo tranquilo do deserto e a par de imagens de camelos, irrompem caças-

¹⁰⁹³ A frequente coexistência de dois ecrãs ou duas metades da imagem remete para opções de montagem em que coexistem o tempo real do contínuo narrativo (tarkovskiano) e o primado da montagem (eisensteiniano). A instalação espacial do seu trabalho em vídeo adquiriu, em alguns momentos, grande importância: antes de *Turbulent*, realizou várias vídeo-instalações, muito escultóricas; na primeira mostra em Nova Iorque das cinco narrativas a partir das quais virá a fazer *Women Without Men*, cada uma era projectada em espaços separados e cada visitante construía a sua edição pessoal do conjunto. Uma das instalações mais complexas em que participou e na qual afirma ter trabalhado dois anos foi *Logic of the Birds*, a partir de um livro do poeta persa do século XII, Farid Uddin-Attar, que conta uma alegoria sufista sobre a procura do divino. Nessa instalação, apresentada no Lincoln Center de Nova Iorque, no Verão de 2002, e na Union Chapel, Londres, em Novembro do mesmo ano, Neshat partilha a autoria com Shoja Aazari, Sussan Deyhim e Ghasem Ebrahimiyan.

-bombardeiros, tanques de guerra, o pó dos que passam, bombas, explosões, meninos-soldados, valas e ruas com cadáveres. A música é trágica e os semblantes são atormentados. Uma mulher fica em chamas. Vistas de cima, as explosões parecem o passado recente ao qual a morte já retirou alguém, que observa de longe.

Nos antípodas desta paisagem exterior, ficam os momentos radicalmente escuros, interiores e minimizados de *Pulse* (2001, **SN97 e 98**). Estão em causa a gravidade das vozes e da face, a ritualização religiosa, o peso do sofrimento e a ocultação do corpo. Dois focos de luz muito fracos deixam aperceber uma cama e uma mulher de joelhos com o rosto à altura de uma portinhola de madeira, enclausurada. O canto é agudo e grave, feminino e masculino, tradicional e livre; a sua pulsação adquire uma tonalidade trágica. Só a cara, a mão e um pé se vêem.

A série fotográfica mais conhecida de Shirin Neshat chama-se *Women of Allah* e foi realizada entre 1993 e 1997 (**SN99 a 103**), após o seu primeiro regresso ao Irão. Nas suas palavras, permitiu-lhe resolver dilemas pessoais. A beleza melancólica das imagens parece remeter para as suas experiências mais antigas de cantos corânicos e de iconografia religiosa. Quatro elementos simbólicos estruturam esta série: o véu, a arma, o texto e o olhar. O véu atribui à mulher o aspecto de um guerreiro heróico; a arma tem conotações eróticas para além de bélicas; os textos são amálgamas de poesia e prosa contemporâneos do Irão; incluem *slogans* islâmicos fanáticos e de martirização, mas também meditações sensuais, poéticas ou mesmo sexuais escritas em caligrafia persa. O olhar é focado na sua máxima intensidade (o que não é alheio à existência do véu). As mãos, para além do rosto e dos pés, são a única pele visível: calam bocas, acolhem balas ou canos de espingarda, abrem-se e mostram textos escritos, seguram na sua concha mãos de criança, são decoradas com motivos florais. Os rostos são semivelados e escritos, divididos a meio por armas que nos são, por vezes, apontadas do alto de um vulto negro, ou a surgir por entre as plantas de dois pés também escritos. Uma mulher tem algemas por brincos.

Arthur Danto¹⁰⁹⁴ refere a intrusão dos textos na vida das pessoas, testemunhada por essas fotografias: a pele é pergaminho, alguns textos fazem referências ao martírio. A escrita é perversamente decorativa. O texto e o livro aprisionam e/ou libertam numa dualidade inquietante. A autora não precisa necessariamente da legendagem exaustiva ou da decifração textual e oral constantes no seu trabalho. Prescinde dela frequentemente investindo na força sugestiva da imagem e dos próprios títulos, que escolhe cuidadosamente.

¹⁰⁹⁴ Arthur Danto, *Ibidem*, p. 13. É sintomático que Arthur Danto pretenda deslizar da palavra “spirit” para a palavra “mind”, argumentando que é esta última que encontra as formas artísticas. O cérebro e a mente constituem, como vimos a partir de textos dos Lubicz, a memória perecível e são apenas o suporte de que o espírito precisa na “materialização” do pensamento. Mas é no espírito, que aqui tentamos recuperar como palavra e como conceito, arrancando-o aos desvios semânticos que terá sofrido, que parece residir a criação.

No trabalho de S.N., fica sublinhada a dimensão dos danos causados pelo colectivo na esfera individual, quando a relação entre ambos é desproporcionada. O meio cultural em causa opera a anulação individual pela dissolução da identidade e pelo esquecimento programaticamente induzido de si próprio. Qualquer ditadura empreende a modelação da identidade nacional e a sua projecção na identidade individual, de modo a favorecer aquele esquecimento. Provavelmente, quase todas as sociedades contemporâneas a empreendem em maior ou menor grau, mas a cultura islâmica fá-lo a níveis muito superiores à média. As heroínas destas histórias fogem desse esquecimento e da violência com que lhes é imposto. Sabem que, acima das facetas dramáticas da norma e do destino colectivo, existe a componente trágica da sua própria perda individual. Através delas, assistimos à desconstrução do sistema que se organiza dentro e fora delas, acedendo, aos poucos, a modos, momentos e causas dessa morte lenta de si a que estamos a chamar esquecimento. Através delas, percebemos de onde vem a ameaça e para onde vai a rebeldia, de onde vêm as multidões e para onde vai cada ser solitário, de onde vem o clamor e para onde vai o silêncio.

A morte, as crianças, o renascimento perseguem estes adultos, que procuram uma presença de si já esquecida, através das perguntas que sobre eles vão formulando, espartilhados entre revolução e tradição, entre névoa e nitidez, entre loucura e lucidez, sob ameaça, sob desprezo e em procura de atenção. Os gestos delicados surpreendem a dureza das condições; a poesia responde à violência; o documento e o apontamento surreal coexistem; o movimento abundante é, por vezes, ferido por planos parados intensos; há pressa e lentidão, enterro e desenterro, encontros e desencontros. Horizonte e proximidade alternam enquadramentos e coreografias que progridem ao som de músicas com forte tonalidade emotiva e narrativa: importam uma pulsação, um ritmo, a repetição e a eternização, ou a surpresa e o desvio. A palavra é dita, escrita, pensada, murmurada e gritada. Os elementos participam nos movimentos interiores, sinalizando a sua natureza profunda: a água, o fogo, o ar e a terra.

Os heróis ou heroínas destas narrativas poéticas encarnam o esforço da individuação: a dimensão desse esforço é tão grande que, quando há resultados de conquista real da individualidade, ou quando simplesmente assistimos ao esforço de a conseguir, sentimo-los mais próximos da essência dos seres; apenas se colocam as grandes questões, sem perda de tempo, sem elementos supérfluos, ou sem fases demoradas de transição. O extremismo das condições leva a um exacerbamento da procura de si. A individualização e a individuação (como diria Jung) são uma questão de vida ou de morte.

Toda a economia das imagens, a sua plasticidade e sequência obedecem a imperativos de concisão e poesia: a primeira assegura a essencialidade referida; a segunda, o fascínio pelo trabalho que a ela conduz.

*

*Èthos-daimôn, c'est dans cette distance que l'homme tragique se constitue.*¹⁰⁹⁵

Ao falarmos de componente “trágica” do esquecimento de si, utilizamos o sentido corrente da palavra. A tragédia grega põe em causa outras circunstâncias. Mas há algo de trágico (no sentido grego) nas personagens de Shirin Neshat, que se joga entre a força do colectivo e o seu destino individual, que se inscreve na corrida (metafórica e tantas vezes real) contra o tempo da violência colectiva – as mulheres das suas histórias são apanhadas nas malhas de uma tessitura na qual não participaram, que, aparentemente, não quiseram e que as conduz inexoravelmente à sua própria morte interior (ou literal). Esse tecido oculto não é divino, nada tem de glorioso ou salvífico, mas é defendido pelo colectivo em nome de um divino (inventado), de uma mistificação, à semelhança desse mundo “divino” grego que tece com capricho e arbitrariedade cada sorte individual.

A grande, a fundamental diferença é que o herói grego se afunda no abismo que o espera a cada passo que pensa decidido por si, em cada acto volitivo, e a heroína (quando o é) de Shirin Neshat abre a pulso o espaço da vontade e da decisão própria, rasga as malhas muito escuras e fechadas do destino que lhe é colectivamente imposto com uma força que quase não sabe onde ir buscar, que quase lhe escapa a cada passo, que é imponderada mas imperativa, que ganha corpo em percursos ambíguos de fuga e afirmação, de vitalidade arriscada perto desse limite após o qual vêm a queda e a dissolução.

A tragédia surge na Grécia no final no século VI a.C. Durará apenas um século. Traz à *polis* e ao sistema de festas públicas gregas um novo tipo de espectáculo; é uma forma de arte e uma instituição social. Segundo Vernant, marca uma etapa na formação do homem interior, do sujeito responsável: o género trágico, a representação trágica e o homem trágico são uma e mesma coisa¹⁰⁹⁶. “Dans le cadre nouveau du jeu tragique, le héros a donc cessé d’être un modèle; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème.” A tragédia não é um debate jurídico num mundo onde a justiça já começou a ser debatida. É um dilema que o ser tem de viver sozinho, colocado sob a pressão de uma escolha que deve fazer.

Le moment tragique est donc celui où une distance s’est creusée au cœur de l’expérience sociale, assez grande pour qu’entre la pensée juridique et politique d’une part, les traditions mythiques et héroïques de l’autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courtes cependant pour que les conflits de valeurs soient encore douloureusement ressentis

¹⁰⁹⁵ Jean-Pierre Vernant, “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque”, em *Œuvres I et II*, Paris: Seuil, 2007, vol. I, p. 1094.

¹⁰⁹⁶ Jean-Pierre Vernant, “Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques”, *Œuvres I et II*, Paris: Seuil, 2007, vol. I, p. 1081.

*et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer. (...) Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat, mais qu'elle n'a pas acquis un statut assez autonome pour se suffire pleinement à elle-même.*¹⁰⁹⁷

Em cada protagonista, existe a tensão entre passado e presente, entre o universo do mito e o da cidade (da razão). A personagem verga-se às exigências da acção (do mito, da fábula), em vez de as determinar. Há um *daimôn* que age nela.

A tragédia apresenta interrogações sem resposta – as realidades são enigmas cuja resolução não se fixa. Os termos do Direito são utilizados no jogo dos deslizes e das ambiguidades e para traduzir um conflito com a tradição religiosa mais antiga. A justiça divina aparece, aliás, como violência de um tirano: “tension entre le mythe et les formes de pensée propres à la cité, conflits dans l'homme, le monde des valeurs, l'univers des dieux, caractère ambigu et équivoque de la langue – tous ces traits marquent fortement la tragédie grecque. (...) Dans la perspective tragique, agir comporte donc un double caractère: c'est d'un côté tenir conseil en soi-même, peser le pour et le contre, prévoir au mieux l'ordre des moyens et des fins; c'est de l'autre, miser sur l'inconnu et l'incompréhensible, s'aventurer sur un terrain qui vous demeure impénétrable, entrer dans le jeu de forces surnaturelles dont on ne sait si elles préparent, en collaborant avec vous, votre succès ou votre perte”¹⁰⁹⁸.

A culpa trágica é estabelecida entre a antiga ideia religiosa da falta/erro, doença do espírito enviada pelos deuses e levando ao crime, e a nova ideia de que há escolha deliberada de cometer um delito. A pergunta ansiosa que subjaz a toda a tragédia grega é: “dans quelle mesure l'homme est-il réellement la source de ses actions?” Os planos humano e divino opõem-se já separados, mas ao mesmo tempo permanecem ligados. O herói está nessa fronteira entre os actos humanos e os poderes divinos. Nos momentos culminantes, “le temps des dieux surgit sur la scène et se donne à voir dans le temps des hommes”, “l'homme tragique n'a plus à 'choisir' entre deux possibilités; il 'constate' qu'une seule voie s'ouvre devant lui. L'engagement traduit, non le libre choix du sujet, mais la reconnaissance de cette nécessité d'ordre religieux, à laquelle le personnage ne peut se soustraire et qui fait de lui un être intérieurement 'forcé' (...)”¹⁰⁹⁹.

O delito é exterior ao sujeito e pode afectar toda a cidade. Quem o comete fica preso na força sinistra que desencadeou. Com o surgir dos tribunais e do Direito, surge uma nova noção de delito. Em Sócrates, o fazer errado corresponde a uma ignorância, um não- conhecimento: “l'acte accompli de plein gré et l'acte exécuté malgré soi se définissent, dans leur opposition réciproque, en termes de connaissance et d'ignorance”. A falta é uma cegueira do espírito.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, vol. I, pp. 1082-1084.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, vol. I, pp. 1095 e 1100-1101.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, vol. I, pp. 1102, 1106 e 1113.

“*Èthos*, le caractère, *daimôn*, la puissance divine, tels sont donc les deux ordres de réalité où s’enracine, chez Eschyle, la décision tragique. L’origine de l’action se situant à la fois dans l’homme et hors de lui, le même personnage apparaît tantôt agent, cause et source de ses actes, tantôt agi, immergé dans une force qui le dépasse et l’entraîne”¹¹⁰⁰.

Vernant interroga-se então sobre o significado dessa tensão constante entre intenção e constrangimento, acção e sujeição, espontaneidade e destino: “ce débat entre le passé du mythe et le présent de la cité s’exprime tout spécialement dans la tragédie par une mise en question de l’homme en tant qu’agent, une interrogation inquiète sur les rapports qu’il entretient avec ses propres actes. (...) L’action tragique suppose en effet que ce soit déjà dégagee la notion d’une nature humaine, ayant ses traits propres, et qu’ainsi les plans humain et divin soient assez distincts pour s’opposer; mais, pour qu’il y ait tragique, il faut également que ces deux plans ne cessent pas d’apparaître inséparables”¹¹⁰¹.

Em Shirin Neshat, é constante a tensão entre os planos da vontade e da imposição. O plano dos deuses surge inscrito a um nível ainda mais profano e decaído: o deus único, a leitura humana desviada, degenerada e manipulada das palavras de um profeta, a tirania imposta e sempre pressuposta de uma moral colectiva infundamentada. A vontade feminina e/ou política irrompe como ruptura difícil, nem sempre destinada a um final feliz, no tecido de mistificação humana do divino. Mas esse “destino” pode vacilar, é destabilizado, justamente por estar longe do divino, ainda mais que os deuses gregos. Estes parecem ser já muito pouco divinos: cheios de histórias que projectam neles a traição, a inveja, a vingança e a violência humanas. Os deuses egípcios tinham outra natureza: traduziam o funcionamento do universo, as suas leis naturais – era nisso que residia a sua qualidade divina.

*

Para María Zambrano (em *O Homem e o Divino*¹¹⁰²), o tempo do esquecimento do mito e do divino redundava num exílio da alma a que chamamos o esquecimento de si. A passagem ao *logos* e à individualidade teve esse preço. Mas, para pensarmos uma ontologia em que a (re)construção do sujeito mnésico seja possível, é preciso pensar nesse momento em que o colectivo começa a pesar cada vez menos para que se afirme a individualidade. O problema terá estado nessa afirmação do sujeito num movimento que o leva ao *logos* e à “razão”, no contexto da *polis*.

Parece-nos que algo de essencial (da ordem do mito) terá sido rejeitado (porque o mito era já ele próprio decadente), com prejuízo da construção de um sujeito mnésico mais abrangente, ambicionado a outro nível: aquele em que se exprimem os arquétipos, a filogénese e a ontogénese vibratórias, a continuidade do ser.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, vol. I, pp. 1115-1116 e 1126.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, vol. I, pp. 1128 a 1130.

¹¹⁰² *Vide supra*, Parte I, cap. 2.

Teria sido necessário que o sujeito tivesse podido manter o melhor dos dois mundos sem romper o seu equilíbrio. Mas não só o panteão grego era já uma versão muito degenerada e humanizada do divino (e nesse sentido se percebe a necessidade de romper com ele), como também esta aquisição do *logos*, com o tempo, será reforçada num crescendo que a exacerba até ao aniquilamento “científico” do outro paradigma, que lhe deveria ser complementar. O mito talvez nunca mais tenha sido reencontrado a ocidente, apesar dos esforços de Platão de o refundar noutras bases.

A concepção platónica do “cuidado de si” expressa, por exemplo, no *Alcibiades* e analisada por Foucault¹¹⁰³ pode ser inscrita na área alargada do mito? O “mito” pelo qual se concebem o mundo das ideias e o mundo das aparências, Prometeu e Epimeteu, Thot e a escrita, a metempsicose? Mas também pode ser inscrita na área em que se concebem o *logos* e a maiêutica na redescoberta de si e da Verdade... Sócrates concilia os dois modos, o mito e o *logos*. No modelo helenístico, como sublinha Foucault, não há reminiscência (Platão), nem ascese (cristianismo). Não há, diríamos nós, uma dimensão mítica de si e do humano. A reflexão de Foucault é uma descrição de como, na história do Ocidente, se passa dessa dimensão mítica de si (e do humano e do Universo) a uma abordagem lógica do conhecimento e a práticas de si que colocam o *si* no exterior: na comunidade, no texto revelado, na vigilância¹¹⁰⁴.

A tragédia grega faz parte desse momento de tentativa de correcção de uma trajectória que peca por excesso de zelo – pretende recuperar a dimensão mítica, mas dá-lhe o peso da inevitabilidade histórica em vez de abrir o mito à mobilidade de novas composições. O herói trágico está na fronteira entre as forças divinas e a vontade humana, mas a segunda é vencida pelas primeiras que querem sempre a sua perda, o que faz duvidar da sua real divindade. Mesmo assim, a tragédia é uma etapa fundamental no surgimento do homem interior, do sujeito responsável.

O tempo do esquecimento de si talvez tenha começado no tempo de uma inscrição colectiva em que o sujeito ainda não é um “indivíduo” e está a começar a sê-lo, mas perdurou dramaticamente agravado para lá desse tempo da afirmação do *logos* e do sujeito responsável, no contexto da *polis* e do nascimento da filosofia, até aos dias de hoje, nas narrativas mais instituídas. O esquecimento de si (essencial) cresceu na proporção da redução do esquecimento de si (egóico). A construção do sujeito mnésico só pode, hoje, ser entendida como esforço de recuperar a complementaridade desses dois mundos, cuja separação se dá na Grécia clássica: como esforço ontológico de um “conhece-te a ti mesmo” e de um “cuida de ti mesmo” que partilhe a procura entre o mundo do mito (mas serão necessárias outras narrativas mitológicas) e o mundo do *logos* e, de preferência, os deixe conversar os dois, favorecendo em paralelo ressonância e raciocínio.

¹¹⁰³ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, [1982], Paris: Gallimard, 2001. Será feita uma referência desenvolvida ao livro no primeiro capítulo da Parte III.

¹¹⁰⁴ *Vide infra*, Parte III, cap. I.

5. MODOS, MOMENTOS E CAUSAS DO ESQUECIMENTO

*En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó outra vez el olvido.*¹¹⁰⁵

EM MÚLTIPLOS textos de Borges, Lispector e Michaux, são indiciados os modos reais e processuais do esquecimento de si, assim como as suas causas mais próximas e mais longínquas; ficam também delineados os momentos em que ocorre, se instala e se impõe aos níveis colectivo e individual.

Em Borges, o tempo pesa e oprime: a circularidade, os efeitos de espelho, a ilusão, a idade, a passagem, o retorno e a inevitabilidade retiram às suas personagens a possibilidade do livre-arbítrio. “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una desilusión.”¹¹⁰⁶

O tempo, tal como o espaço, é um labirinto sem saída, e a vida, o outro lado da morte, sem valor acrescido ao dela. As narrativas e ficções de Borges, que os textos de prosa ensaística apenas reforçam, são por excelência o palco em que o tempo circular, infinito, múltiplo e multiplicado, perdido e indefinido, inconsequente, extenso e indiferente de tudo e de todos se define como tempo do esquecimento e, em particular, do esquecimento de si.

Em *Historia de la Eternidad*, Borges fala do tempo sucessivo e da eternidade, de história e memória, de sono e morte, de infinito e irreversibilidade, tal como foram sendo pensados ao longo dos tempos. Trata-se de um texto extenso (no qual “a intenção didáctica perturba manifestamente a fantasia”¹¹⁰⁷) que passa por Platão, Santo Agostinho, Schopenhauer, Ouspenski, Marco Aurélio...

“Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal – lo cual nos afantasma incómodamente”, lemos neste texto¹¹⁰⁸. Um pouco antes desta identificação da identidade com a memória nos registos da eternidade, lemos acerca de criação e de conservação, sinónimo, afinal, de

¹¹⁰⁵ Borges, *El Aleph*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 626.

¹¹⁰⁶ Borges, *Historia de la Eternidad*, vol. I, p. 366.

¹¹⁰⁷ Louis Vax, *Borges Philosophe*, em AA.VV., *Jorge Luis Borges*, [1966], Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981, p. 225.

¹¹⁰⁸ Borges, *Historia de la Eternidad*, *Ibidem*, vol. I, p. 364.

memória: “el universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo”¹¹⁰⁹. Esta ideia de criação, identificada com conservação, sofre, no entanto, de uma restrição viciosa: não há nela nenhum espaço de liberdade ou de autodeterminação deixado ao ser que cria, recorda, conserva, ou escreve: a sua mão é conduzida ou cai no vazio.

Ao dar-nos a sua leitura da versão da eternidade por Santo Agostinho, Borges escreve a partir de um excerto do filósofo:

*‘Antes de comenzar, el poema está en mi minha anticipación; apenas lo acabé, en mi memoria; pero mientras lo digo, está distendiéndose en la memoria, por lo que llevo dicho; en la anticipación, por lo que me falta decir. Lo que sucede con la totalidad del poema, sucede con cada verso y con cada sílaba. Digo lo mismo, de la acción más larga de la que forma parte el poema, y del destino individual, que se compone de una serie de acciones, y de la humanidad, que es una serie de destinos individuales’. Esa comprobación del íntimo enlace de los diversos tiempos del tiempo incluye, sin embargo, la sucesión, hecho que no condice con un modelo de la unánime eternidad./ Pienso que la nostalgia fue ese modelo. El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve sub specie aeternitatis, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal.*¹¹¹⁰

Esta referência a Santo Agostinho oferece-nos a oportunidade de uma evocação dos seus textos sobre a memória que, ao contrário dos de Borges, lhe celebram as capacidades. Nas suas *Confissões*, Santo Agostinho debruça-se longamente sobre os “vastos palácios da memória”, sobre diferentes formas de as memórias “comparecerem” e sobre a natureza do tempo. Identifica memória, espírito e “si mesmo” e preocupa-se com o facto de conseguir, ou não, “abranger-se a si mesmo”. O tempo é “uma distensão da alma”¹¹¹¹. Santo Agostinho sublinha a ideia fundamental de que guardamos imagens das coisas, e não as coisas, e compara a memória a um estômago ruminante que as regurgita de vez em quando. O próprio esquecimento está também na memória, o que prova que ele existe, mas a memória guarda os modos de aquisição do conhecimento e previne, assim, duplamente, o esquecimento. Para além disso, as coisas que sabemos ou conhecemos pela primeira vez são-nos acessíveis porque as reconhecemos e, se as reconhecemos, é porque já estavam no

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 363.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 364.

¹¹¹¹ Santo Agostinho, *Confissões*, tradução do original latino por J. Oliveira Santos e A. Andrade de Pina, Braga: Editorial Apostolado da Imprensa, 1990, p. 315.

nosso espírito, porque pré-existem à experiência do momento: “donde e por que parte me entraram na memória? Ignoro-o, porque, quando as aprendi, não acreditei nelas, fiado num parecer alheio, mas reconheci-as existentes em mim, admitindo-as como verdadeiras. Entreguei-as ao meu espírito, como quem as deposita, para depois as retirar quando quiser. Estavam lá, portanto, mesmo antes de as aprender, mas não estavam na minha memória. Onde estavam, então? Porque as conheci, quando disse: – ‘Sim, é verdade’, senão porque já existiam na minha memória? Mas tão retiradas e escondidas em concavidades secretíssimas estavam que não poderia talvez pensar nelas, se dali não fossem arrancadas por alguém que me advertisse”¹¹¹².

O Verbo é princípio que determina a duração (e a eternidade) das coisas, na intencionalidade de Deus, razão pela qual é difícil perceber que o homem, criado por vontade Sua, não o seja também. Nos livros décimo e décimo primeiro, as reflexões sobre o tempo são, na verdade, a principal consequência teórica da sua procura de entendimento da memória. Uma das suas convicções é a de que todas as coisas que recordamos se tornam presentes: “teço umas e outras com as passadas. Medito as acções futuras, os acontecimentos, as esperanças. Reflecto em tudo, como se me estivesse presente”. A distinção entre três tipos de presente torna-se, então, necessária: “lembança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”¹¹¹³. Adaptada a uma descrição dos textos de Borges, esta formulação seria algo como: o presente do passado é ilusão; o presente do presente é labirinto cego; o presente do futuro é eterno retorno em círculo fechado. Isto permite-nos perceber a diferença entre os modos de cada um pensar o tempo.

A outra convicção de Santo Agostinho sobre o tempo é a de que a eternidade é sem tempo, de que, mais uma vez, tudo nela é o presente e de que este determina os outros tempos: “na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d’Aquele que sempre é presente. Quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo nem passado nem futuro?”¹¹¹⁴

Dirigindo-se a Deus, exclama: “os vossos anos são como um só dia, e o vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se quotidiano, mas é um perpétuo ‘hoje’, porque este vosso ‘hoje’ não se afasta do ‘amanhã’, nem sucede ao ontem (...) Criastes todos os tempos e existis antes de todos os tempos. Não é concebível um tempo em que possa dizer-te que não havia tempo”. Introduce então a ideia de que o que nos autoriza a dizer que o tempo é, é

¹¹¹² *Ibidem*, p. 251

¹¹¹³ *Ibidem*, pp. 249 e 309. Queremos, para este último excerto, referir a versão francesa: “le présent du passé c’est la mémoire; le présent du présent c’est l’intuition directe; le présent de l’avenir c’est l’attente”, na edição *Les Confessions*, tradução de Joseph Trabucco, Paris: Flammarion, 1964, p. 269.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, p. 301.

o facto de ele tender a não ser ou a deixar de ser. Assim se percebe que o passado, que é tempo, só o seja deixando de ser ou que o futuro, que é tempo, só o seja ainda não sendo. Mas só o presente é mensurável e acessível à consciência. Para além disso, o passado e o futuro, a existirem, têm de estar em algum lugar – onde quer que estejam, só os podemos aperceber como presente(s)¹¹¹⁵. É no espírito que medimos o tempo. O passado e o futuro não têm extensão; é a memória deles que a detém.

*

Em Borges as personagens enfrentam tempos anómalos, divergentes, convergentes, bifurcados e paralelos, vivendo neles a experiência concomitante de espaços labirínticos e indeterminados, infinitos, esféricos e viciados: “pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me senti, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo”¹¹¹⁶. A ilusão momentânea de um apagamento da subjectividade própria coincide com a sensação de conhecimento, de apreensão do mundo, um mundo que se lê como um livro: “libro y laberinto eran un solo y único objeto”; “el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo”¹¹¹⁷.

O retorno sobre cada espaço, cada figura, cada acontecimento adquire assim o paroxismo dos encontros consigo próprio, do reencontro do mesmo ciclo de eventos noutra lugar da espiral aparente em que tudo é rebatido sobre um infinito indiferenciado – “sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas”¹¹¹⁸. A distância a que ficam, de um lado, o tempo linear e sucessivo e, do outro, o valor eterno de cada instante são frequentemente sublinhados: “el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante”. Lemos ainda em *A Esfera de Pascal*: “... y los hombres se sintieran perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara”¹¹¹⁹.

O Livro de Areia (nem o livro nem a areia têm princípio ou fim) fala-nos sucintamente da mesma ideia: “el número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera, ninguna, la última. (...) – Si el espacio es infinito, estamos en cualquier punto de

¹¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 303 e 307-309.

¹¹¹⁶ Borges, *El Jardín de Senderos que se Bifurcan*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 475.

¹¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 476 e 479.

¹¹¹⁸ Borges, *El Imortal*, *Ibidem*, vol. I, p. 540.

¹¹¹⁹ Borges, *El Sur*, *Ibidem*, vol. I, p. 526, e *La Esfera de Pascal*, *Ibidem*, vol. I, p. 637.

lo espacio. Si el tiempo es infinito, estamos en cualquier punto del tiempo”¹¹²⁰. A dissolução do tempo é uma forma de indiferenciação e de celebração da entropia. As personagens ou simples referências a outros autores endossam, nos textos de Borges, as suas próprias reflexões: “Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según el, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia, recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abárcamos una zona que puede ser vastísima. (...)”¹¹²¹. Quase todos os autores que falam dos dispositivos ficcionais de Borges reflectem sobre a natureza fechada de mundos finitos que perpetuamente engendram o infinito, dentro do sonho e dos labirintos da vigília¹¹²².

A importância daquilo que pode ser lembrado é proporcional à grandeza do esforço que é feito na lembrança. Em *A Escrita do Deus*, percebemos que a aproximação progressiva do seu próprio núcleo coincide, para o sujeito, com uma aproximação de tradições do deus: “urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui debelando los años, así fui entrando en posesión de lo que era mío. Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso (...) Horas después empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. (...)”; o sujeito apercebe-se de um acesso eventual a uma sentença mágica que o deus teria escrito no primeiro dia da Criação e capaz de conjurar os males do fim dos tempos. E perante a noção de que “un dios (...) sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud”, o caminho feito pela memória parece assim ter retrocedido até ao momento em que quase se chega à Criação, de um todo de que se faz parte, mas no qual se é já insignificante como individualidade¹¹²³.

Uma outra ideia tende a dirigir o tempo (tal como o espaço e a linguagem) para um ponto único, um instante único, uma palavra única, um ser único¹¹²⁴ que, no seu sincretismo, tornam irrelevantes os momentos, as pessoas, os lugares, as coisas ditas: Deus vê todos os tempos em simultâneo e já sabe o nosso destino, “ve todo eso en un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad”¹¹²⁵. A isto se vem juntar “la sospecha de que sólo hay un soñador y ese soñador es cada uno de nosotros”. Zahir (“Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios”) é uma

¹¹²⁰ Borges, *El Libro de Arena, Ibidem*, vol II, p. 69. Sobre *O Livro de Areia*, cf. Pierre Brunel, “Portrait de Borges en Homme au Sable”, em *Borges*, e Sylvie Thorel, “Borges, Achille et la tortue. La logique de la fiction”, em AA.VV., *Souvenir d’avenir*, Paris: Gallimard, 2006.

¹¹²¹ Borges, *El Tempo e J.W. Dunne, Ibidem*, vol. I, p. 648.

¹¹²² Cf., por exemplo, Ana-Maria Borrenechea, “Une Fiction de Jorge Luis Borges”, ou Robert André, “*La Mort vécue de J.L. Borges*”, em *Borges*. Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981.

¹¹²³ Borges, *La Escrita del Dios*, em *Obras Completas*, vol. I, pp. 596-598.

¹¹²⁴ Sobre a questão do “homem único” do qual todos seríamos máscaras, cf. Rafael Gutiérrez Girardot, “Borges el hacedor” em *Borges*. Cahier de L’Herne, Paris: Éditions de L’Herne, 1981.

¹¹²⁵ Borges, *La Pesadilla*, em *Obras Completas*, vol. II, p. 222.

manifestação deste princípio: “según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias, pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿qual será un sueño y qual una realidad – la tierra o el Zahir?”¹¹²⁶.

O Aleph é outra dessas manifestações: “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. (...) el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”. Diz-nos o narrador acerca do Aleph: “primera letra del alfabeto de la lengua sagrada (...) Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph. (...) Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... (...) / Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?”¹¹²⁷. O mundo inteiro está em cada um, em cada rosto: “un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. (...) Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”¹¹²⁸.

A obsessão com a palavra única, o livro único, a letra e a fórmula singulares é outra das faces desse movimento pelo qual tudo e todos se fundem numa criação única inicial e num Universo dentro do qual estão já para sempre em retorno sobre si mesmos: “la letra que faltaba, la perfecta/ forma que supo Dios desde el principio./ En el espejo de esta noche alcanzo/ mi insospechado rostro eterno (...)”¹¹²⁹. No texto *Undr*, o autor dedica-se inteiramente à palavra única: “soy de estirpe de *skalds*; me bastó saber que la poesía de los urnos consta de una sola palabra para emprender su busca y el derrotero que me conduciría a su tierra. (...) He jurado no revelarla. Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo. (...) Lo esencial era la Palabra. Alguna vez descreí de ella. Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato e que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria. Ese razonamiento fue vano. (...) Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla”¹¹³⁰. Em *O Espelho e a Máscara*, “El poeta dijo el poema. Era una sola línea”¹¹³¹. A escrita e a identidade confundem-se totalmente em retornos permanentes de uma à outra: “en los antiguos y en el Qurán estaba cifrada toda poesía y condenó por analfabeta y por vana la ambición de innovar”¹¹³². A deriva humana está fechada numa narrativa viciada: “sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para ser aquel hombre, yo tuve

¹¹²⁶ Borges, *El Zahir*, *Ibidem*, vol. I, pp. 593 e 595.

¹¹²⁷ Borges, *El Aleph*, *Ibidem*, vol. I, pp. 623 e 627.

¹¹²⁸ Borges, Epílogo de *El Hacedor*, *Ibidem*, vol. I, p. 854.

¹¹²⁹ Borges, *Poema Conjetural*, vol. I, p. 868.

¹¹³⁰ Borges, *Undr*, *Ibidem*, vol. II, pp. 49-51.

¹¹³¹ Borges, *El Espejo y la Máscara*, *Ibidem*, vol. II, p. 47.

¹¹³² Borges, *La Busca de Averroes*, *Ibidem*, vol. I, p. 587.

que redactar esa narración, y así hasta lo infinito”¹¹³³. A escrita, o alfabeto (neste caso, o hebraico ou outro, das coisas da natureza) também coincidem com o mundo, que é, por sua vez, um livro único:

*El segundo párrafo del segundo capítulo reza: ‘Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será’. Luego se revela qué letra tiene poder sobre el aire, y cuál sobre el agua, y cuál sobre el fuego, y cuál sobre la sabiduría, y cuál sobre la paz, y cuál sobre la gracia, y cuál sobre el sueño (...) Bacon (...) opinaba que el mundo era reducible a formas esenciales (temperaturas, densidades, pesos, colores), que integraban, en número limitado, un abecedarium naturae o serie de las letras con que se escribe el texto universal. (...) El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, e ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es mejor dicho, el mundo.*¹¹³⁴

Em vez de um sentimento de plenitude advindo da ideia de pertença ao Todo, cada uma destas formulações reforça o sentimento trágico de um conjunto de inevitabilidades às quais não se pode fugir. Num dos seus poemas, a marcação do tempo destinado a cada ser humano pesa como um cronómetro gerido por um carrasco: “tus mayores te engendran./ (...) / Todo el decurso de tu vida está en esos signos./ No hay un segundo que no se esté royendo una serie. (...) / Agotarás la cifra de los latidos que te han sido fijados y entonces habrás muerto”¹¹³⁵.

Finalmente, o tempo do esquecimento é o tempo da Queda: a ignorância de onde se está. O tempo filogenético é sempre legível no tempo ontogenético e vice-versa: “crees que la divinidad puede crear un sitio que no sea el Paraíso? Crees que la Caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?”¹¹³⁶. Em *La Memoria de Shakespeare*, um homem recebe a memória do escritor e perde a sua própria. Perde a memória, a língua e a identidade, vivendo assim em pleno o tempo da Queda. A perda da identidade é esquecimento de si e em Borges acontece no tempo multifacetado mas sempre irreparável do esquecimento.

¹¹³³ Borges, *Ibidem*, p. 588.

¹¹³⁴ Borges, *Del Culto de los Libros*, *Ibidem*, vol. I, pp. 715-716. Sobre a identificação do mundo e de um livro único, cf. Daniel-Henri Pageau, Postface, em AA.VV., *Souvenir d’avenir*, Paris: Gallimard, 2006.

¹¹³⁵ Borges, *Sueño Soñado en Edimburgo*, *Ibidem*, vol. II, p. 480.

¹¹³⁶ Borges, *La Rosa de Paracelso*, *Ibidem*, vol. II, p. 388.

*

Que portait-il sur ses épaules ? Quelle absence de lui-même pesait sur lui ? (...)

Elle donnait l'impression, quando elle parlait, de ne pas savoir relier les mots à la richesse d'un langage antérieur. Ils étaient sans histoire, sans lien avec le passé de tous, sans rapport même avec sa vie à elle, ni avec la vie de personne. (...)

L'oubli est rapport avec ce qui s'oublie, rapport qui, rendant secret cela avec quoi il y a rapport, détient le pouvoir et le sens du secret.

*Dans l'oubli, il y a ce qui se détourne et il y a ce détour qui vient de l'oubli, qui est l'oubli.*¹¹³⁷

Em *L'Attente, l'oubli* de Blanchot surgem frases isoladas bastante expressivas sobre o esquecimento de si (em epígrafe) e sobre a relação entre o esquecimento e o que é esquecido, mesmo que, no seu conjunto, seja outro o esquecimento de que a narrativa se ocupa. Por outro lado, Aragon escreveu um dos romances mais emblematicamente associados à construção individual do esquecimento: *Blanche ou l'oubli*. A vida é memória imprecisa, e apagar o próprio esquecimento, quando esquecer se afigura a opção mais elaborada perante uma ausência que fere e desespera, conduz a personagem que se nos dirige ao limite da negação do ser – um sujeito-sombra, que se quer ausentar de si e celebrar esse e outros esquecimentos. “Est-ce bien cela oublier? Un cache-cache avec soi-même”; “j’imagine, voilà, je ne me souviens plus, j’imagine. Le pire oubli, qu’imaginer. C’est oublier jusqu’au fait de l’oubli même”¹¹³⁸.

A descrição dos sentimentos associados traduz o vazio, o desnorte e a descontinuidade que os configuram: “l’oubli comme une lèvres bleuie. Un froid soudain dans la conscience d’être. Un égarement de l’œil intérieur. Une paralysie de la pensée, que sais-je? Je voudrais décrire l’oubli, n’importe comment, mais l’oubli. Il n’y a rien dans ce monde dont j’aie autant la peur, que de l’oubli. Ne plus savoir son chemin. Ne plus savoir où l’on allait. Ne plus savoir qui l’on voulait voir. Ne plus savoir son nom, son propre nom, qui l’on était, qui l’on est. Une machine à vide tournant. Des pas pour rien. Le sentiment éveillé du rêve. (...) L’irréparable blessure du temps, la discontinuité de l’âme, ce trou dans la poche, l’oubli”¹¹³⁹. O processo literário é celebrado como forma de elaborar o esquecimento e a perda voluntária de si, como fuga, defesa e elaboração do sofrimento exaltado na sua excelência pela dignidade da escrita literária; e, no entanto, há um fio perseguido pela consciência que insiste contra todas as decisões de ignorar, que sabe que o arbítrio existe e as decisões na sequência dele, que ainda se faz ouvir: “c’est contre l’oubli que je lutte.

¹¹³⁷ Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, [1962], Paris: Gallimard, 2000, pp. 14, 20 e 67.

¹¹³⁸ Louis Aragon, *Blanche ou l'oubli*, [1972], Paris: Gallimard, 2009, pp. 46 e 62.

¹¹³⁹ *Ibidem*, pp. 152-153.

L'oubli est l'ange sans nom de l'échelle, qui a pour tâche de m'empêcher de monter à l'arbre de la connaissance"¹¹⁴⁰.

Blanche ou l'oubli não indicia, antes exalta, exacerba, disseca, expõe demorada e minuciosamente os modos, momentos e motivos do esquecimento de si e da vida, de uma certa vida que veio ao encontro de quem se nos confia. Se este romance de Aragon não está no centro da nossa abordagem do esquecimento de si, é porque há nele uma dimensão de tal modo desmesurada do ser em perda de si, que já muito dificilmente se encontram indícios de uma qualquer lembrança, e é esta que nos interessa: a existência remete sempre para si própria em roda livre e viciada e sem construção de uma essência. Na imanência, nunca ecoa qualquer forma de transcendência. No ser em perda, talvez não tenha existido nunca nada de relevante a perder. Não é o que sentimos em Michaux, Borges ou Lispector.

Num trabalho sobre os sonhos em Michaux, Roman Verger estuda o processo defensivo em que a escrita do autor se constitui e a gestão do *eu* na passagem pela transfiguração literária. Cita Michaux: “ce n'est pas ce que je peux qui doit m'arriver, mais ce qui tente d'arriver malgré moi” – o escritor, segundo Verger, não denega o material pulsional, confronta-o para o reconhecer e para o derrotar pela escrita. A escrita associa matéria noturna e diurna e permite a reparação dos danos. Michaux também dizia escrever para curtocicuitar... Para enfrentar os seus demónios e uma “insondável dualidade identitária”, para procurar, enfim, coincidir consigo próprio. Michaux olha-se como a um estrangeiro (nos processos de distanciação provocados pela mescalina, pelas viagens à América do Sul ou ao Oriente, e na distância que vai do homem diurno ao homem noturno), perscruta o “avesso do eu”¹¹⁴¹.

Os indícios na obra dos modos, momentos e causas do esquecimento de si, mas também das premissas da lembrança, têm formas de expressividade especialmente relevantes nas obras de Michaux e de Lispector, apesar de todas as diferenças que os separam.

O sentimento de vazio, advindo da perda de si ou de algo em si, habita várias personagens de Lispector que as dá a ver em procura mais ou menos desconstruída dessa zona nuclear em que o sujeito lhe parece pressentir, ao longe, algo de essencial. As capacidades de desdobramento, de afastamento metódico, de dissociação da personalidade apresentam duas faces a quem assiste ao exacerbamento do seu desempenho: conduzem a zonas perigosas de descontinuidade e clivagem, mas também aproximam de outras percepções e modos de conhecimento, nomeadamente da noção de que há um erro ou uma ferida anteriores e antigos que pesam sobre os seres; de que a animalidade os espartilha como um apelo e um abismo; de que quase tudo se joga na formulação das perguntas necessárias e em algumas respostas conseguidas na infância; de que os estados alterados de consciência são dificilmente suportáveis; de que há outra fonte (também antiga, talvez perto das estrelas); de que o combate pelo conhecimento nos cansa, que teremos preferido muitas vezes a inércia

¹¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 562.

¹¹⁴¹ Romain Verger, *Onirocosmos. Henri Michaux et le rêve*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 36, 84-85, 310, 313 e 319.

do esquecimento ao esforço da liberdade, ou a lógica racional ao contributo de outras intuições. Teremos também desejado o que não existe: “la véritable liberté, ce serait l’innocence, un oubli sans dérobade et sans remords, un oubli de l’oubli, autant dire impossible”. Bellour sabe, por empatia com Michaux que “aucun de ces deux rêves n’est possible. L’oubli total et la présence totale ne sont que les instants parfaits et illusoires d’une perpétuelle oscillation”¹¹⁴².

Em Michaux, a voz na primeira pessoa que pensa a viagem, a escrita, o desenho, a pintura, a existência, as percepções, as interrogações, a consciência, o recalçado, a pertença humana, o imaginário (“l’imaginaire est la distance de soi à soi que veut la recherche de soi”)¹¹⁴³, e a memória faz emergir todas estas questões de outra forma: como um ritmo da respiração no pensamento, que vai da surdina de um sopro à estridência do grito; como um exercício de permeabilidade que vai da saturação ao despojamento; como um confronto com a linguagem, que vai do verbal à figuração visual; como um mergulho sem rede em inúmeros patamares de vivências sobrepostas no tempo e na importância, nos ritmos de inscrição e de fuga.

*

*O mundo não se conhece a si próprio. Estamos tão atrasados em relação a nós mesmos.*¹¹⁴⁴

Em Lispector, como em Michaux, estes modos do esquecimento de si, as causas (i)mediatas que a eles conduzem, os momentos filo e ontogenéticos da sua ocorrência são especialmente legíveis e identificáveis. Ficar perto dos textos tornou-se, por isso, necessário à sua apreensão.

O vazio de um ser que não consegue situar-se no espaço e no tempo do mundo que habita e a experiência de um breve reencontro ou vislumbre, dificilmente racionalizável, de outro tempo e de outro ser são ditos em inúmeros textos de Lispector. A razão para o homem ser ou estar aqui, o mais imemorial e filosófico de todos os porquês, é perseguida por várias das suas personagens, na expressão genuína de uma perturbação interior que só concede a si própria a espontaneidade e a fluidez ininterrupta de sequências intuitivas.

Metamorfose, dissociação, exterioridade, adormecimento, distância, melancolia, esquecimento, desaparecimento, limitação, fixação, fragilidade ficam do lado da perda de si que em cada momento ameaça os trajectos individuais. Reconhecimento, procura, combate ficam do outro lado, aquele que quase sempre parece inalcançável. Um erro, uma falta, um crime passado ensombram o percurso e o entendimento, colam-se à identidade. Podem estar

¹¹⁴² Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 1986, pp. 81 e 225.

¹¹⁴³ *Ibidem*, p. 54.

¹¹⁴⁴ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crônicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, p. 410.

ligados à exaltação da matéria e do inorgânico (afinal, irrelevante), à aparente origem vil da vida. As leis da vida não encontram explicação nessa fonte e o sujeito não sabe como encontrar outra.

Compreender exige um esforço que não é dado a todos conseguir manter por muito tempo: fugir, desinteressar-se, “desumanizar” as escolhas, ficar próximo da animalidade, da negação do Verbo são opções frequentes. O balanço entre pensar e não pensar, na tentativa de aceder às coisas, salda-se numa ambiguidade entre as vantagens e as desvantagens atribuídas à racionalidade. O questionamento encontra densidade na direcção dada às perguntas e aos hiatos trazidos pelas respostas que não foram obtidas, por exemplo, na infância. A descontinuidade que se insinua progressivamente no ser em perda de referências começa por ser desconforto, passa depois a apaziguamento ilusório, alienado, para voltar ciclicamente a ser apelo à memória de si e de uma ferida por sarar.

O que se segue é uma imersão intensa em sequências de excertos seleccionados em todos os seus livros. Esta opção metodológica é assumida e intencional em vários momentos da nossa abordagem dos quatro autores literários seleccionados: pretende tornar presentes, como se de ilustrações se tratasse, as frases, as ideias e as expressões que, de um modo óbvio e maximizado na sua eficácia, dizem os modos, as causas e os momentos do esquecimento por nós sublinhados, assim como as tentativas de rememoração.

*

A perda do ser interior, o vazio inexplicável, o estado ausente em que por vezes se encontram conduzem muitas personagens de Lispector a um tempo longínquo que não sabem localizar. Os momentos fugazes de reencontro desse ser são uma experiência de alegria: “a alegria de ser. A alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo”¹¹⁴⁵ – lemos sobre a experiência de olhar-se ao espelho.

O desencontro consigo mesmo é um dos modos do esquecimento: “porque tinha suas ausências. O rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito. Os olhos paravam vazios; diria mesmo um pouco ásperos”¹¹⁴⁶. A sensação de ser está ligada, nestas personagens, ao contínuo da vida e da morte; encontrar-se consigo mesma é reencontrar a “essência perdida”. A grande tarefa do homem é o espírito e precisar de sublinhá-lo, como fará Valéry, pode significar que essa tarefa está esquecida: “ele teve a sensação de ser. Não poderia explicar, tão profundo, nítido e largo era. A sensação de ser era uma visão aguda, calma e instantânea de ser o próprio representante da vida e da morte. Então, ele não quis dormir, para não perder a sensação da vida. (...) Estou com saudade de

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 93.

mim. (...) Onde está eu?/ Preciso fazer um retiro espiritual e encontrar-me enfim – enfim, mas que medo – de mim mesma”. Numa das suas crónicas, Lispector escreve: “a grande tarefa é o reencontro da essência perdida, a conquista da integridade, a realização da totalidade. A tarefa é o espírito”¹¹⁴⁷.

A protagonista de *Cidade Sitiada* fala da experiência de perder-se de si e de procurar em si o que perdeu: a memória da naturalidade do mundo, das estrelas e da Terra¹¹⁴⁸. O desdobramento da personalidade e a proximidade imaginária das estrelas de uma das partes dela dá-lhe conhecimento do vazio da outra parte: “e de tal modo ninguém dentro de si mesma que podia ter os pensamentos mais desligados da realidade, se quisesse. Se eu me visse na terra lá das estrelas ficaria só de mim”. A dissociação e a dissolução são perigos pressentidos: “não... – assustou-se ela. É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A solidão está misturada à minha essência...”¹¹⁴⁹. A experiência de quem se metamorfoseia em si mesmo é sinalizada como desencontro e reencontro de si em *A Maçã no Escuro*: Martim evolui num processo em que individuação e pertença colectiva vão a par – metamorfoseia-se em si mesmo, mas também se sente ser “os outros”¹¹⁵⁰.

Em *A Paixão Segundo G.H.*, a voz que lemos na primeira pessoa reflecte acerca do que é deter um segredo que se esquece e que a morte pode devolver; esquecer por opção; servir o perigo, o segredo esquecido; manter o esquecimento ao nível a que o mundo o mantém, sem dissociação de si; mantendo-se em estado sonâmbulo:

Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo...

Para sabê-lo de novo, precisaria agora remorrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana. E não quero, não quero. O que ainda poderia me salvar seria uma entrega à nova ignorância, isso seria possível. Pois ao mesmo tempo que luto por saber, a minha nova ignorância, que é o esquecimento, tornou-se sagrada.

*Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo o perigo esquecido. Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual. Embora pela primeira vez eu sinta que meu esquecimento esteja enfim ao nível do mundo. (...) Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai.*¹¹⁵¹

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 521 e 545.

¹¹⁴⁸ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, [1949], Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 124.

¹¹⁴⁹ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, [1944], Lisboa: Relógio D'Água, 2000, pp. 22 e 180.

¹¹⁵⁰ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000, p. 317.

¹¹⁵¹ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 13.

A personagem está longe de si, fora do tempo e da causalidade, remota em relação a si mesma e ao presente: “... é que sempre sou remota a mim mesma, soube inalcançável como me é inalcançável um astro. Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo actual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já”; “... eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma”¹¹⁵².

Essa dissociação implica a separação da alma e do corpo, a ausência de diálogo entre o corpo e o espírito: “sinto na minha carne uma lei que contradiz a lei do meu espírito, dizia ausente. O que era a sua carne, nunca soubera (...) Seu corpo servira-lhe apenas de sinal para poder ser vista; seu espírito, ela o via na planície”¹¹⁵³. A distância do espírito fica muito acentuada com a ideia de uma Terra longínqua que continua o seu ciclo de vida para lá do desaparecimento do nosso corpo, após o qual tantos outros se sucedem¹¹⁵⁴.

Dissociada de si, sentindo-se fora de limites e perto das estrelas, a protagonista de *Perto do Coração Selvagem* procura a solidão e o silêncio profícuos que lhe permitam ligar a consciência às coisas, entrar fundo em si, nas águas mais longínquas. Há consciência de uma outra fonte e procura de uma essência, de uma ideia, de uma felicidade já conhecida, mas esquecida. Só uma morte sublimaria aquele momento sem perda (sem queda):

*Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. Também me surpreendo (...) de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa; (...) até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. – Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. (...) Eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? – O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? (...) E talvez meu desejo de outra fonte, essa ânsia que me dá ao rosto um ar de quem caça para se alimentar, talvez essa ânsia seja uma ideia – e nada mais. (...) É preciso que eu não esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser. Mas esqueci, sempre esqueci. (...) Qualquer instante que sucedesse àquele seria mais baixo e vazio. Queria subir e só a morte, como um fim, me daria o auge sem a queda.*¹¹⁵⁵

Joana quase esquece a sua humanidade, os seus segredos, a plenitude já vivida. Neste movimento, o efeito de reconhecimento está ligado ao conhecimento anterior, a uma fonte

¹¹⁵² *Ibidem*, pp. 100 e 102.

¹¹⁵³ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, pp. 19-20.

¹¹⁵⁴ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 44.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 67-71.

antiga: “... e eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana”. Mas, como veremos, essa fonte antiga é remetida para uma natureza matérica e neutra que fecha o ser no esquecimento de outras fontes. Mais adiante, a personagem fala de ter conhecido o Paraíso e de já não estar nele. Não será a saída do Paraíso (segundo a narrativa cristã, mas também noutras lendas e tradições) o momento mais mítico do esquecimento para toda a Humanidade? “Minha carência vinha de que eu perdera o lado inumano (entenda-se, divino) – fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o mudo oratório inumano”. A melancolia é rosto de uma ausência de si: a doença de uma ausência, de uma fixação ao momento passado, a impossibilidade de prosseguir: “uma saudade morna e incompreensível de épocas nunca vividas me habitava”¹¹⁵⁶. A procura do conhecimento surge, então, como um duelo, um combate, uma prova de resistência: “a doutora sabia que se pode passar a vida inteira buscando qualquer coisa atrás da neblina, sabia também da perplexidade que traz o conhecimento de si própria e dos outros. Sabia que a beleza de descobrir a vida é pequena para quem procura principalmente a beleza nas coisas. Oh, sabia muito. Mas estava cansada do duelo”¹¹⁵⁷.

A distância de si a si mesma, tantas vezes dita (“Denso véu isolava-me do mundo e, sem o saber, um abismo distanciava-me de mim mesma”¹¹⁵⁸, “eu sou nostálgica demais, pareço ter perdido uma coisa não se sabe onde e quando”), pode ter um reverso nos breves momentos de reencontro consigo mesma. A intensos movimentos estabelecidos entre o interior e o exterior na (auto)observação correspondem descobertas e exaltação. A voz que nos fala em *Um Sopro de Vida* refere-os de modo objectivo e simples: “antes eu te olhava de meu de dentro para fora e do dentro de ti, que por amor, eu adivinhava. Depois da cicatrização passei a olhar-te de fora para dentro. E a olhar-me também de fora para dentro: (...) a princípio eu não pude me associar a mim mesma. Cadê eu? (...) Depois que eu recuperei meu contacto comigo é que me fecundei e o resultado foi o nascimento alvoraçado de um prazer todo diferente do que chamam prazer”¹¹⁵⁹.

O esquecimento terá sido, a certa altura, uma opção preferida ao conhecimento: “é como se o pacto com Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo saber”¹¹⁶⁰; ou “milagrosamente vivia, liberta de todas as lembranças. Todo o passado se esfumara”¹¹⁶¹. Assim como a prisão voluntária terá sido preferida ao trabalho responsável da liberdade: “o hábito que temos de olhar através das grades da prisão (...) antes de aprender a ser livre,

¹¹⁵⁶ Clarice Lispector, *Obsessão*, em *Contos*, [1964 a 1979], Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 296.

¹¹⁵⁷ Clarice Lispector, *Gertrudes pede um conselho*, em *Contos*, p. 291.

¹¹⁵⁸ Clarice Lispector, *A Fuga*, em *Contos*, p. 333.

¹¹⁵⁹ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, pp. 61 e 42. Carlos Mendes de Sousa fala da obsessão de Lispector pelo interior, pelo duplo, pelas ínfimas coisas e epifanias, pela metáfora do mergulho em si e pela autognose: em *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, [2000], São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 508 e 588.

¹¹⁶⁰ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crônicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, p. 279.

¹¹⁶¹ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 98.

tudo eu aguentava – só para não ser livre”¹¹⁶²; ou “não sei o que fazer da aterradora liberdade que me pode destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? Ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? Ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser pessoa”¹¹⁶³. A natureza profunda desta opção é a de uma rendição à inércia e ao esquecimento de si. A própria arte mascara a desresponsabilização; a invenção de vidas ficcionais afastava Joana da assunção da sua própria: “decalcar uma vida provavelmente me dava (...) segurança exactamente por essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade”¹¹⁶⁴.

Na protagonista de *O Lustre*, há uma espécie de desculpabilização que vem da sua fragilidade aparentemente constitutiva. Essa fragilidade interior é também um modo do esquecimento de si e passa pela rendição à força das correntes que passam: “sua vida era minuciosa mas ao mesmo tempo ela vivia apenas um só traço esboçado sem força e sem fim, raso e estarecido como o vestígio de outra vida”; “quase não tinha desejos, quase não possuía força, vivia no final de si e no começo do que já não era, equilibrando-se no indistinto”. O seu lado verdadeiro ter-lhe-á escapado: “adivinjava no entanto, por um misterioso assentimento à própria mentira, que tendo vivido tão continuamente, com paciência e perseverança como num trabalho diário, adivinhava que devia ter-se escapado afinal no meio dos gestos perdidos o verdadeiro – embora jamais pudesse conhecê-lo”¹¹⁶⁵; e “ela desejava obscuramente interromper-se”. A interrupção de si é assumida descontinuidade, ao favorecer o esquecimento do ser.

No caso de Macabéa, em *A Hora da Estrela*, a ausência e a exterioridade de si não adquirem a intensidade ou o dramatismo de viver na dissociação. Há um vazio constitutivo, uma “alma rala”. Não há, em Lispector, personagem mais longínqua de si:

Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (...) Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava. (...) Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. (...) Defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar. (...) Mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã. Vagamente pensava de muito longe e sem

¹¹⁶² Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, p. 281.

¹¹⁶³ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 11.

¹¹⁶⁴ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 25.

¹¹⁶⁵ Clarice Lispector, *O Lustre*, pp. 213 e 218.

palavras o seguinte: já que sou, o jeito é ser. (...) Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia.¹¹⁶⁶

A voz única do monólogo de *A Paixão Segundo G.H.* está nos antípodas da de Macabéa: realiza um trabalho demorado e violento de introspecção. A exterioridade que a faz sofrer é de outra ordem: “meu Deus, dá-me o que fizeste. Ou já me deste? E sou eu que não posso dar o passo que me dará o que já fizeste? O que fizeste sou eu? E não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele”¹¹⁶⁷. A distância em relação a si é a distância a que o divino se encontra em si.

A ideia de que houve um erro, uma falta ou mesmo um crime, algures num tempo recuado, que pesa sobre cada um e em alguns de nós mais do que noutros, surge como mais uma das facetas e causas do esquecimento, que se torna para cada um esquecimento progressivo da própria identidade. *A Maçã no Escuro* é um romance no qual a crítica discerniu uma grande metáfora da narrativa bíblica do pecado original e da queda: “havia um erro e não se sabia onde estava”; Martim procura libertar-se para ir ao encontro de uma fatalidade, de algo que já existia; “quem sabe se o nosso objectivo estava em sermos o processo”; “um homem afinal se media pela sua carência. E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte? Aquele homem gozava sua impotência assim como um homem se reconhece. Estava espantadamente usufruindo o que ele era. Pois pela primeira vez na vida sabia quanto era. O que doía como a raiz de um dente”; “... Martim que fora feito para cair”; “então no escuro, não sabendo ao certo do que tinha medo, o homem teve medo do grande crime que cometera”¹¹⁶⁸.

Por vezes, esse erro é próximo e profano: um erro de direcção, de condução da vida, das escolhas: a atracção pelo erro e pelo abismo habita várias personagens, “porque afinal não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados”. Vitória é uma personagem inquietante, ligada a forças que vêm de vontades incontrolladas: “a mulher se arrepiou. ‘Aquele coisa escura e boa e agasalhante que era o mal’¹¹⁶⁹; ou “viver errado me atraía”¹¹⁷⁰. Os erros, porém, quando fazem parte do sujeito, devem ser reclamados como parte da identidade que não pode ser escamoteada: “a minha sombra é o meu avesso do ‘certo’, a minha sombra é o meu erro – e esta sombra-erro me pertence, só eu a possuo em mim, eu sou a única pessoa no mundo que calhou ser eu. Tem pois o direito adquirido de ser eu? E quero agora meus erros de volta, Reivindico-os”¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁶ Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, [1977], Lisboa: Relógio D’Água, 2002, pp. 27, 30, 35-37 e 75.

¹¹⁶⁷ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, pp. 112-113.

¹¹⁶⁸ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 39, 337, 180-181, 226 e 228.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 298, 348 e 240.

¹¹⁷⁰ Clarice Lispector, *Os Desastres de Sofia*, em *Contos*, p. 24.

¹¹⁷¹ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, p. 76.

Ter visto a verdade e o horror de ter errado muito pode pesar terrivelmente. A exterioridade a si é um crime contra si próprio: “há três mil anos desvairi-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – (...) – terei que alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal”¹¹⁷². Há uma dimensão dramática, de alcance teológico, misteriosa nesse “pecado original” e/ou nesses erros anteriores acumulados. Nas personagens de Lispector não há doutrinas, teoria ou sequer crença subjacentes a essas referências – apenas experiência directa, inquietação manifesta, escrita desassombrada.

*

A Paixão Segundo G.H., o romance por excelência da expressão dos modos, momentos e causas do esquecimento, é também o texto de exaltação da matéria, da neutralidade do inorgânico em que a vida parece originar-se. A identificação de uma matéria de natureza inerte que momentaneamente é animada de vida e a cujo estado inicial voltará depois corresponde à chamada de atenção para uma matéria que é “primária” e em cujo carácter nuclear pode não vislumbrar-se nada que não seja a sua própria opacidade e neutralidade: “tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança”; “... é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente”¹¹⁷³ – confessa. Há algo de infernal nessa matéria neutra onde o humano já não hierarquiza, que é “anterior ao humano”, que é desumano, que é o seu “avesso ignorado”: “e isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas. O inferno porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sem a sentimentaço do mundo – eu me apavoro”; “... e queria pedir socorro contra a minha primeira desumanização”; “o que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado”; “... pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano”¹¹⁷⁴.

O neutro da matéria é também o inexpressivo, que é diabólico: afinal, não parece compreensível que a matéria inerte passe a ser matéria viva, ou como é que a matéria não-viva poderia preceder tudo: “vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta”; ou “nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo e aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio”; ou, ainda, “eu estava sendo levada pelo demoníaco. Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o

¹¹⁷² Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 18.

¹¹⁷³ *Ibidem*, pp. 48 e 56.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 57, 61 e 67.

demoníaco”. Na apoteose dessa matéria que não é viva, mas serve a vida, há algo que torna longínquos a consciência, o espírito, o conhecimento e que edifica outras leis (demoníacas): “pois em mim mesma eu vi como é o inferno”; “o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo”¹¹⁷⁵.

A glorificação do neutro, da matéria inexpressiva, anestesia o ser, as perguntas, o sentido: “quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais./ Quero o material das coisas”¹¹⁷⁶. O momento em que se assume o desentendimento ou a compreensão ultrapassa a vida de cada um, projecta um esforço de natureza colectiva na flecha desse tempo sem balizas em que os seres (re)encontram, ou não, um saber “sob a memória da memória da memória já perdida de um tempo de dor”¹¹⁷⁷.

O modo de entender determina também o modo de esquecer. Para as personagens de Lispector, a apreensão desse outro eu em que se sentem frequentemente desdobradas não pode ser racional; o entendimento procurado só com a razão afasta o essencial, que vai sendo esquecido: “tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Pois, sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender, estou errando. Entender é a prova do erro”. Utilizar apenas o intelecto tem por consequência que “não podemos colher as coisas de mãos limpas, directamente da fonte”¹¹⁷⁸.

O desinteresse opcional pode trazer uma paz aparente: “experimentava a silenciosa alma da vida animal”; “um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura da estupidez”¹¹⁷⁹. A conjunção de uma recusa do pensamento pelo raciocínio com a aproximação de uma condição animal selam uma espécie de desumanização assumida e procurada que passa, inclusive, pela perda da linguagem: “ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo”; “não sei mais falar (...) ‘Perdi a linguagem dos outros’”; “e não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro”; “aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se”; “ele que não tinha uma palavra a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixara de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo. Esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável”¹¹⁸⁰.

Ignorar a linguagem e o pensamento para viver apenas em “estado de contacto” implica um amplo esquecimento da natureza humana que existe em si e, portanto, um esquecimento de si: “quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exactamente isto”. Mas o esquecimento e o alheamento podem quase parecer um estado de

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 97-98.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 127.

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 89.

¹¹⁷⁸ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, pp. 296 e 549.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 36-37.

¹¹⁸⁰ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 33, 35, 39 e 86.

graça, um privilégio e uma opção feliz: “milagre é o ponto vivo do viver. Quando eu penso eu estrago tudo. É por isso que evito pensar: só vou mesmo é indo. E sem perguntas por que e para quê. Se eu penso, uma coisa não se faz, não aconteço”¹¹⁸¹; ou “estou com a cabeça adormecida e as palavras saem de mim, vindas de um fluxo que não é mental. Vazio como se fica quando se atinge o mais puro estado de pensar”¹¹⁸².

A formulação das perguntas é um dos momentos cruciais da construção do pensamento. As perguntas são o seu filtro, propósito e direcção e indiciam uma “presença” ou um “esquecimento” de espírito. Uma das causas e momentos do esquecimento é o silêncio encontrado pelas grandes perguntas colocadas na infância: “mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? Em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? Será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada”¹¹⁸³.

Tal como a criança, o adulto tem momentos de indagação cruciais. Umhas vezes, não chega a formular a pergunta necessária; outras vezes, não pode perceber as respostas porque tocam o mistério. O labirinto das perguntas, o contínuo das respostas turva a procura, apesar de também poder estimulá-la, e dá a ver uma falta: “não, nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto a resposta se impunha a mim desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas. (...) Mas era como uma pessoa que, tendo nascido cega e não tendo ninguém a seu lado que tivesse tido visão, essa pessoa não pudesse sequer formular uma pergunta sobre a visão”¹¹⁸⁴. Em *Um Sopro de Vida*, o autor encarna a figura da própria interrogação: “sou uma pergunta insistente sem que eu ouça uma resposta. Nunca ninguém me respondeu. Tento em vão encontrar em Ângela a resposta”¹¹⁸⁵.

*

A queda na nossa condição diminuída, a perda que assinalam todos os mitos da Queda estão ligadas ao desejo paradoxal da descontinuidade, por causa da exaustão em que nos deixa o esforço da continuidade, ou por opções ligadas a facetas da simples sobrevivência: “mas o que eu antes queria como milagre, o que eu chamava de milagre, era na verdade um desejo de descontinuidade e de interrupção, o desejo de uma anomalia: eu chamava de milagre

¹¹⁸¹ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

¹¹⁸² *Ibidem*, p. 70.

¹¹⁸³ Clarice Lispector, *Água Viva*, [1973], Lisboa: Relógio D'Água, 2012, p. 27. Boltanski diz: “La première grande mort dont on a l'expérience, c'est celle de notre enfance”, *Ibidem*, p. 94.

¹¹⁸⁴ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 109.

¹¹⁸⁵ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, p. 129.

exactamente o momento em que o verdadeiro milagre contínuo do processo se interrompia”¹¹⁸⁶.

O esquecimento de si desorganiza, acumula, faz explodir: “não tenho nenhuma saudade de mim – o que já fui não mais me interessa! E se eu falar, que eu me permita ser descontínuo: não tenho compromisso comigo. Eu me vou acumulando, me acumulando, me acumulando – até que não caibo em mim e estouro em palavras. O esquecimento de que se guarda toda a memória pode ajudar a recomeçar: (...) Quero esquecer que jamais esqueci. (...) Quero me reinaugurar”; ou: “o esquecimento das coisas é minha válvula de escape. Esqueço muito por necessidade. Inclusive estou tentando e conseguindo esquecer-me de mim mesmo, de mim minutos antes, de mim esqueço o meu futuro. Sou nu”. Esquecer-se de si corresponde, afinal, à tentação da “tabula rasa”, da libertação do peso do passado.

O autor de *Ângela* projecta nela todos os esforços de memória e esquecimento que empreende: “Ângela já aprendeu a aceitar suas crises de medo: quando vêm ela se imobiliza de olhos fechados e procura se esquecer de si a ponto de ser um nada insensível”. Mas ela também encarna a consciência de uma falha: “eu ainda não me atingi. Os frangalhos de Ângela a fazem atingir-se? Minha ausência de mim me é dolorosa. Não há um ato em que eu me lance todo. E a grandiosidade da vida é lançar-se – lançar-se até mesmo na morte”¹¹⁸⁷. A ausência de si é um lenitivo aparente mas é uma forma de inconsequência. A vida tem de ser agarrada pelo ser todo, por inteiro, que nela se lança.

As máscaras são postas e deixadas cair, ocultando e revelando o ser: “de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão”¹¹⁸⁸. O incómodo de viver advindo das restrições materiais e sociais e da necessidade das máscaras é já expressão de um abandono forçado de si: “Ah viver é tão desconfortável. Tudo apertado: o corpo exige, o espírito não pára, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incómodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito”¹¹⁸⁹.

O ser é um estranho arredado do presente e da visibilidade imediata e é difícil defini-lo. A natureza animal das metáforas auxiliares está frequentemente associada à nobreza do cavalo nos textos da autora: “tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime”¹¹⁹⁰. Mas o sentimento da continuidade entre a vida e a morte não existe no animal. É próprio do humano: “em menos de dois segundos pode-se viver uma vida e uma morte e uma vida de novo. Esses dois ínfimos segundos, como forma de contar toscamente o tempo, devem ser a diferença entre o ser humano e o animal”. Essa é uma diferença constantemente colocada no fio da navalha de todas as proximidades e divergências: “quem se recusa à visão de um

¹¹⁸⁶ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 135.

¹¹⁸⁷ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, pp. 62, 127, 131 e 140.

¹¹⁸⁸ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, p. 106.

¹¹⁸⁹ Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 76.

¹¹⁹⁰ Clarice Lispector, *Seco Estudo de Cavalos*, em *Contos*, p. 35.

bicho está com medo de si próprio”; “mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda...”¹¹⁹¹.

O lado animal de algumas personagens é assumido plenamente como vitalidade: “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade”¹¹⁹²; ou “as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal”¹¹⁹³; ou indo mais longe na atracção pela animalidade: “não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado”¹¹⁹⁴.

Muitas reflexões têm implícito o desdobramento de personalidade, um eu que se observa, ao espelho ou não, ou observa o seu outro lado; que procura ligar-se a si mesmo para viver: o esforço é permanente e contínuo: “não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então preendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre”¹¹⁹⁵. Falando das fotografias de si própria e do que via no seu rosto, a protagonista de *A Paixão Segundo G.H.* afirma ser um significante que se desconhece e no qual vê um Mistério: “um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via O Mistério”¹¹⁹⁶. O autoconhecimento acontece como dor ou como ferida aberta; exige trabalho árduo, não é uma evidência dada; e arrasta nos seus movimentos a memória das feridas de outrora: “era cruel o que fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta”¹¹⁹⁷.

A coacção dos outros, as imagens que nos devolvem de nós, o impedimento que são na tentativa de distanciamento ficam ditos pela voz interior de Martim, em *A Maçã no Escuro*, que nos explica como a pessoa quer, às vezes, fugir de si e não consegue porque os outros a reconduzem sempre à imagem que têm dela; e como alguém que se rejeita a si próprio encontra forma de fazer algo que trará a rejeição dos outros¹¹⁹⁸.

Os caminhos para o esquecimento de si multiplicam-se. O medo de ser e de ver afasta do conhecimento: “como é que se explica que o meu maior medo seja exactamente em relação: a ser? E, no entanto, não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exactamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que

¹¹⁹¹ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, pp. 175 e 475. Carlos Mendes de Sousa aborda a questão da animalidade em Lispector no seu livro (*Ibidem*), pp. 218-230 e 478-482.

¹¹⁹² Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 19.

¹¹⁹³ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, p. 13.

¹¹⁹⁴ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, p. 479.

¹¹⁹⁵ Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 21.

¹¹⁹⁶ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 20.

¹¹⁹⁷ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pp. 13 e 24.

¹¹⁹⁸ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 39 e 287.

era!”¹¹⁹⁹. Nesse contexto faz sentido afirmar que “a comunidade que procura invadir ou destruir a solidão espiritual dos indivíduos que a compõem está condenando a si mesma à morte por asfixia espiritual. (...) a verdadeira solidão é sem um eu”¹²⁰⁰.

O conhecimento é, em geral, tragicamente insuficiente: a letargia invade com insídia; e a perda do que é verdadeiro é pressentida. O mundo exige de nós tudo o que podemos e nos parece não podermos: “é que um mundo todo vivo tem a força de um inferno”... Não saber quem se é, estar perdido num espelho, ter perdido as origens logo ao nascer configuram esse cenário: “minha pergunta, se havia, não era: ‘quem sou’, mas ‘entre quais eu sou’ (...). Um olho vigiava a minha vida. A esse olho, ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens”¹²⁰¹.

O avesso do ser, o seu contrário, o seu negativo, o seu mal tomam então o lugar do saber quem se é: “eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o ‘não’, tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com algum pré-fervor o que era o meu ‘mal’”. Fugir ao sentido ou não alcançá-lo cria vazios no conhecimento e espaço no esquecimento: “o que parece falta de sentido – é o sentido. Todo o momento de ‘falta de sentido’ é exactamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias”¹²⁰².

A dissociação e a perda de si no esquecimento têm etapas e níveis de concretização múltiplos: pode ser a consequência de um bloqueio nunca ultrapassado: “– Mas você sabe que a pessoa pode encalhar numa palavra e perder anos de vida? (...) e que não é fácil viver apenas da lembrança de um instante?” Pode ser um tempo de natural desaparecimento de algo que não se quer inscrever no curso dos acontecimentos: “... dar àquela coisa (...) tempo de ser reabsorvida pelo esquecimento”; “Ficaram em silêncio, dando-se tempo de esquecer”; ou pode ser, pelo contrário, a atracção invencível por um determinismo que não se apreende: “é como se houvesse um acontecimento que me espera, e então eu tento ir para ele, e fico tentando, tentando. É um acontecimento que me cerca – ele me é devido, ele se parece comigo, é quase eu. Mas nunca se aproximou. Se o senhor quiser, pode chamar de destino”¹²⁰³.

¹¹⁹⁹ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 10.

¹²⁰⁰ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, p. 287.

¹²⁰¹ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, pp. 17-18 e 23.

¹²⁰² *Ibidem*, pp. 26 e 29.

¹²⁰³ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 346, 271, 280 e 289.

A tarefa da mudança que a vida ciclicamente nos exige é o esforço hercúleo que as personagens de Lispector aceitam empreender quase sem o ter decidido: “Ah, em mim toda está doendo largar o que me era o mundo”¹²⁰⁴.

*

*Il y a une minute de bascule, une minute de profond renverse-malheur, et la nuit s'achève dans un gouffre d'oubli.*¹²⁰⁵

A sobreposição de tempos diferentes surge em Michaux como imersão num mundo alternativo àquele que a dimensão linear nos dá a conhecer.

Nos seus medos e confissões, Michaux deixa emergir a mesma fantasia e surrealidade de outras intenções exclamativas: “Maman ! J'avais en poche quinze cent mille étoiles ; j'ai bien peur qu'il ne s'en soit perdu quelqu'une.”¹²⁰⁶ A perda de uma estrela poderá ser uma fatia do esquecimento que irrompe no tempo linear de uma vida? Outras revelações de perda se afiguram igualmente enigmáticas. Que memória poderá ter perdido o sujeito ao perder a noção da nossa *dupla definição*? “Comme j'étais la ligne horizontale et que je filais à toute vitesse, je rencontraï un méridien. Mon Dieu. Que faire? Car notre double définition une fois de plus m'est sortie de la mémoire”¹²⁰⁷.

No texto *Qui je fus*, ficamos a saber que há e houve em si mais do que um sujeito e que aqueles que o habitaram e habitam reclamam espaço, escrita, atenção: “je suis habité; je parle à Qui-je-fus et Qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même. (...) Mais Qui-je-fus me prit la main, tira mon stylo et me força d'écrire une dissertation sur la matière”¹²⁰⁸. O autor conversa com quem foi:

Mon ami, lui dis-je, je me rapelle cette manière de concevoir le monde, que les matérialistes rejettent parce que poétique, et que les poètes rejettent parce que matérialiste. Je me rapelle cette fâcheuse sorte d'esprit, car ainsi étais-je quand je terminais mes études. (...)

Qui-je-fus dit: 'tu es écrivain. Je te prie, imprime-moi./ – (...) ton œuvre est tronquée et quasiment nulle.(...)/ Je ne veux pas mourir', dit-il. (...)/ Qui-je-fus, matérialiste, une fois parti, vint un autre plus que rédemptoriste en la chrétienté. (...) L'âme c'est tout l'homme. Etc... Les organes sont des chemins; la paresse de l'âme. (...) Vint encore un troisième, un

¹²⁰⁴ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 128.

¹²⁰⁵ Michaux, *Face aux Verrous*, *Ibidem*, vol. II, p. 475.

¹²⁰⁶ Michaux, *Mes Rêves d'enfant* em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, p. 161.

¹²⁰⁷ *Ibidem*, p. 164.

¹²⁰⁸ Michaux, *Qui je fus*, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, p. 173.

*sceptique, celui-ci. (...) L'homme est une âme à qui il est arrivé un accident. (...) Nous ne composons qu'erreurs. Toute chose, tout être, la nature en un mot, se présente à nous brouillé. On a pipé les dés!*¹²⁰⁹

Estes diálogos com outras entidades que coincidem ou coincidiram com o sujeito e se debatem com ele dão conta de uma tensão que é criada no esforço de passar a ser outra pessoa e de não conseguir libertar-se daquela(s) que já foi. O esquecimento de si seria aqui necessário e puramente existencial: é perturbador o impedimento de esquecer (separar-se, largar). É perturbador que a alma possa ter sofrido um acidente e que apenas façamos erros – o céptico nele sabe que a repetição dos erros tem a ver com o esquecimento do modelo. Sabe que uma memória de outros em si, mas não de si, redundando nessa repetição.

O pensamento em Michaux chega por vias travessas e parece natural a sua defesa de um modo reflexivo que não passa pelo raciocínio, no sentido moderno do termo: “pour étayer des pensées, il faut en supprimer. Abstraire. Le raisonnement est par définition une pauvreté...”¹²¹⁰. A razão cria argumentos que desviam a memória do seu objecto, que o mascaram e que não podem senão tornar inoperativo esse simulacro de memória. A própria sequência dos acontecimentos na flecha linear do tempo deve abrir espaço ao inesperado e àquilo que interrompe o fio trazido do passado, desviando-lhe a direcção: há um futuro que é apenas a continuação do passado pelo seu alongamento previsível, e outro, o verdadeiro e desejado, que vai abolir muitas coisas e que vem quebrar, destituir os pseudo-revolucionários. Bastam duas ideias essenciais e tudo o resto muda...¹²¹¹. O futuro verdadeiro está, nesse caso, aparentemente fundado na negação da memória e na afirmação de uma vontade nova.

O tempo de Michaux é o tempo da fluidez e da passagem rápida, das micropercepções, das ideias-clarão e da ausência de sintaxe... sobretudo sob o efeito da mescalina: “mes dessins expriment l'épiphénomène se produisant irrégulièrement au passage de telle ou telle réflexion”, etc.; “je crois donc montrer, (...) l'arbre sans fin, l'arbre de vie qui est une source, qui est, piqueté d'images et de mots, et proposant des énigmes, l'écoulement, qui, sans interruption (...) traverse l'homme du premier instant de sa vie au tout dernier, ruisseau ou sablier qui ne s'arrête qu'avec elle”¹²¹².

Nesta entrega ao fluxo torrencial das imagens, correm-se riscos. O tempo daquilo que acontece a Michaux sobre põe passado, presente e futuro, forma e dissolução, herança e desvanecimento. Algo chega de longe, antigo e presente, sem força para ser futuro, dirigido à aniquilação: “de l'inconnu, d'emblée familier/ Son écriture en mon âme/ Les lignes d'un manuscrit écrit il y a deux siècles/ Comme si, à l'instant même/ Elles sortaient de la

¹²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 175-178.

¹²¹⁰ *Ibidem*, p. 178.

¹²¹¹ Michaux, *L'Époque des illuminés*, *Ibidem*, p. 217.

¹²¹² Michaux, *Signification des dessins*, em *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 999-1000.

plume/ Délivrées par l'esprit (...). Les mots à peine pensés/ Je les entends l'instant d'après repris/ Remis en route, en dérouté/ Forts, bruyants/ Pour rien (...)"¹²¹³. Ou ainda: "chargées de dizaines d'années d'harmonie, de gênes, de heurts ... mes peintures devaient se faire (...) par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation./ Toujours à la *dissolution, comme à un préalable nécessaire*, je dois avoir recours"¹²¹⁴.

Noutros momentos, Michaux revela-nos que o problema do criador é o do seu renascimento perpétuo, da sua capacidade de ser Fénix renascida, periódica e espantosamente, das suas cinzas e do seu vazio. A pintura e o desenho colocam-no num movimento que não se assemelha ao daquele sentimento de entropia e vanidade mas, pelo contrário, o projectam num contínuo que o traz do passado para o futuro.

Refere-se, então, à perturbação que o papel lhe causa e a como começam a surgir nele rostos que não procurou, que se exprimem "antes dele", abrindo no tempo da obra um tempo que não é racional, compreensível, espectável, ou sequer individual: "l'homme m'arrive, me revient, l'homme inoubliable". A pintura leva-o a descobrir a irrupção de um tempo de outra identidade, de um outro em si, "l'immédiat, les immédiats... Le nouveau venu... *in statu nascendi*... débloquent en moi un je ne sais quoi, rompant des retenues, des réserves, fêtant un devenir, un inattendu 'devenir': gouaches"¹²¹⁵.

A descrição do processo na pintura ajuda-nos a perceber os processos desse tempo da obra: "Insularité, tension, expansion, terrain, déplacement...". O autor é aquele que vê antes dos outros: "un auteur n'est pas un copiste, il est celui qui avant les autres a vu, qui trouve le moyen de débloquent le coincé, de défaire la situation inacceptable". O artista é aquele que põe o futuro em marcha: "l'artiste est d'avenir, c'est pourquoi il entraîne./ Voir toujours ses arrières, c'est comprendre un mobile en se trompant de sens!"¹²¹⁶. O tempo estilhaçado e versátil de Michaux é favorável a um pensamento de grande plasticidade sobre as suas direcções e qualidades. A angústia é a experiência na qual se entra e da qual se sai, o caos ou a surpresa são formas de mobilidade, a arte uma proposta de vitalidade colocada diante da evanescência e do turbilhão das formas na vida.

*

*Garde ta mauvaise mémoire. Elle a sa raison d'être, sans doute.*¹²¹⁷

As experiências de fragmentação e dissociação são, para Michaux, os momentos a partir dos quais pensa a distância de um si mesmo a outro si nuclear. Aporias, disfunções,

¹²¹³ Michaux, *Lignes*, em *Œuvres complètes*, vol. III, pp. 734-737.

¹²¹⁴ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 43.

¹²¹⁵ *Ibidem*, pp. 49-50 e 71.

¹²¹⁶ *Ibidem*, pp. 72-74 e 76.

¹²¹⁷ Michaux, *Poteaux d'angle*, em *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2010, vol. III, p. 1042.

“demências” e irregularidade no funcionamento do espírito podem colocar um ser na fronteira da legibilidade do desvio, dos mundos paralelos, da pressão inconsciente, do afrontamento dos demónios interiores e ser, assim, uma ferramenta da consciência, se controlada pela subsequente distância crítica. “Dès qu’on ne lutte plus, on devient soi-même objet de la lutte”¹²¹⁸.

A noção de um reencontro possível com algo que foi perdido pelo ser, a aventura das passagens entre os dois lados da irracionalidade, entre o tempo histórico do sujeito e o tempo a-histórico das “origens”, entre a infância e o que a precede e prossegue, aflora o pensamento. Como em *Lispector*, as perguntas mal ou bem formuladas, as respostas obtidas ou não no tempo ontogenético do seu surgimento estruturam o sujeito, a sua maior ou menor vulnerabilidade. Como em *Lispector*, a memória de uma ferida antiga ensombra todos os esforços. Surreais, as personagens que inventa assumem imagens de intrusos e de malformações que invadem as folhas brancas da escrita e da pintura. Como em *Lispector*, a descontinuidade sela os processos da consciência, assim como uma incontrollada agitação interior. O despojamento é o melhor contraponto a propor pelo sujeito a todo o excesso implicado nela.

Para Michaux, especialista em experiências de fragmentação do sujeito, o corpo e o espírito em ausência de diálogo criam uma dissociação impeditiva da memória. O seu encontro não é, porém, fácil ou pacífico: “quand un esprit touche un corps, il a froid”; “ce têtue sans corps pousse confusément./ Sans savoir exactement quel être je suis...”¹²¹⁹. De repente dá-se o reencontro com algo de verdadeiro em si: “... vient en moi, sans plus attendre, un afflux vertical./ Et dès qu’il y a afflux vertical (...) sorte de puits en l’air qui est ma vraie vie et ma personne, et alors le gros être bouffi d’auparavant en quelques instants n’est plus”; “la grande partie de ma vie, je l’aurai vécue comme une galaxie”¹²²⁰.

A dissociação, a distância de si a si é, por vezes, fugazmente interrompida pela experiência da unidade, junto ao núcleo, a esse centro indefinido de que falam *Lispector*, ou Jung, ou, de outra forma, María Zambrano, como veremos: “bonheur: parfois, tout d’un coup, sans cause visible, s’étend sur moi un grand frisson de bonheur./ Venant d’un centre de moi-même si intérieur que je l’ignorais...”; ou “je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense...”¹²²¹; Borges diz algo de semelhante num poema: “Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro, a mi álgebra y mi clave/ a mi espejo./ Pronto sabré quién soy”¹²²²; e o mesmo autor, num outro texto poético: “I offer you that kernel of myself

¹²¹⁸ *Ibidem*, p. 78.

¹²¹⁹ Michaux, *Partages de l’Homme*, em *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000, pp. 193 e 313.

¹²²⁰ Michaux, *Arriver à se réveiller*, em *Passages, Œuvres complètes*, vol. II, p. 316.

¹²²¹ Michaux, *Première page de ma vie*, vol. I, p. 560, e *Mes Propriétés*, vol. I, p. 475.

¹²²² Borges, *Elogio de la Sombra*, em *Obras Completas*, vol. II, p. 1017.

that I have saved, somehow – the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities”¹²²³.

Raymond Bellour percebe que a escrita, no caso de autores como Michaux, é uma espécie de morte que permite que o ser seja, se sinta vivo. Percebe a violência do processo e a necessidade da ligação àquele centro: “la rage des mots et la rage de soi se confondent, elles vont droit à un but identique. Le langage précipite hors de soi, mais il faut être présent à soi pour oser le risquer. On ne peut nommer si l’on n’amarre son être, si l’on ne maintient son centre”¹²²⁴.

Viver é tentar perceber e encontrar um rumo. O espírito tem dificuldade em perceber-se a si próprio: “il me fallait bien le reconnaître: depuis ma naissance, j’avais passé le plus gros de mon temps à m’orienter”; “comme l’estomac ne se digère pas lui-même, (...) l’esprit est ainsi fait qu’il ne puisse se saisir lui-même, saisir directement, constamment son mécanisme et son action, ayant autre chose à saisir”¹²²⁵. Raymond Bellour refere-se a esse esforço difícil de Michaux ao dizer: “quand Michaux dit l’homme, cela signifie: son être essentiel. (...) Combien une violence sans compromis était nécessaire pour ressentir cet outil fou qu’est la Présence de soi” (...); “cet ancrage douloureux en soi, nécessaire et obstiné, signe d’un manque supérieurement assumé...”. Bellour considera mesmo que Michaux foi tão longe em si próprio que a sua experiência poderá falar a todos e ter por isso um carácter universal. Para este crítico, o duplo encarna a cisão de si mesmo, mostra ao ser o seu rosto, os erros e o recalçamento: os inimigos que crescem no ser, feitos dos materiais rejeitados durante longos anos¹²²⁶.

A dimensão do inconsciente na percepção do mundo é avassaladora. Michaux tem a perfeita noção de que o espírito em disfunção revela muito sobre o que há por descobrir em nós: “ce sont les perturbations de l’esprit, ses dysfonctionnements qui seront nos enseignants. Plus que le trop excellent ‘savoir penser’ des métaphysiciens, ce sont les démenes, les arriérations, les délires, les extases et les agonies, le ‘ne plus savoir penser’, qui, véritablement sont appelés à nous découvrir”¹²²⁷.

A dissociação artificial da personalidade (com a mescalina) e o regresso confuso ao pensamento também são descritos por Michaux em *Revenir à soi, qu’est-ce que c’est ?*: “il rentre dans le penser. Le penser ‘rentre’ en lui”; “la conscience, c’est aussi la conscience de la baguette magique de la re-conscience, l’impression confuse et confiante de la proximité de la pensée, de l’imminence de la pensée, de la pensée bientôt à volonté”¹²²⁸. A sensação de ser comandado por outros e de ser uma peça numa rede colectiva tem um reverso feliz no reencontro da unidade. A consciência é definida a partir da experiência da sua ausência e do

¹²²³ Borges, *Two English Poems, Ibidem*, vol. I, p. 862. Escrito por Borges em inglês.

¹²²⁴ Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 1986, p. 40.

¹²²⁵ Michaux, *Le Merveilleux normal*, em *Œuvres complètes*, vol. III, p. 314.

¹²²⁶ Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 1986, pp. 39-40, 49, 47 e 73.

¹²²⁷ Michaux, *Les Grandes épreuves de l’esprit*, em *Œuvres complètes*, vol. III, pp. 314 e 316.

¹²²⁸ *Ibidem*, pp. 316-317.

retorno a ela, da noção de poder voltar a lembrar-se, a ter opinião, a resistir... a recuperar os seus muitos poderes; de impedir a fusão do que não pode fundir-se, aderir, recusar, etc.: “sa tête lui faisait l’effet d’être tantôt un relais sur la route d’autres têtes, tantôt une cible par d’autres visée, ou encore un appareil en partie lui échappant qui aurait été télécommandé par des étrangers. (...) Fini! Les heures de l’occupation sont passées. À présent il est seul en son cerveau. (...) Unicité retrouvée, quelle aubaine!”¹²²⁹.

Mas voltar a si também pode ser regressar à inconsciência, modo afinal dominante: “mais ce puissant est aveugle aussi. En plus d’un point, revenir à soi, c’est retomber dans l’inconscience”. Há movimentos entre consciência e inconsciente a vários níveis; há memória de um passado indefinido e horizonte de um futuro incerto: “souris du souvenir indéfiniment se profilant à l’horizon de la page/ Ou bien tracés légers d’avenir incertain”¹²³⁰. Mergulhar em si próprio implica encontrar os demónios que se revelam subitamente. O sujeito deixa de controlar a situação e fica próximo da loucura: surgem-lhe rostos infra-humanos: “qui va assez loin en soi a grande peine à éviter le démon; voir sans démon l’angélique ou le divin, c’est manquer d’expérience./ ... ou c’est la grâce des grâces”; “le démon, c’est en une seconde qu’il se révèle d’une façon tranchante, tranchant votre vie en deux, l’avant et l’après. (...) Les dessins des fous en laissent des traces (...) de la figure terrifiante, insoutenable (...) ces visages infra-humains”¹²³¹.

As experiências com LSD dão-lhe oportunidade de descrever a que ponto se torna impossível impedir a invasão de um ser estranho a si, espécie de intruso, ao qual poderia ser oposto um modelo universal do bem: “après un certain temps d’incubation, il devient impossible d’empêcher que cela ne devienne ou un être en vie ou l’action, l’influence, l’invasion d’un être, présence étrangère vive et forte, avec laquelle il n’est pas possible de se mesurer”; “le modèle intérieur du bien, néanmoins peut-être existe-t-il en tout le monde”¹²³². O recalcado, o secreto, o esquecido, o inconsciente fornecem-lhe experiências acumuladas e diversas: “sa vie secrète: nouveau refoulé, ayant pris la place des interdits de longue date./ Nouvel inavouable venu inaperçu, dans le subconscient entré se dérober, s’oublier, se nier”¹²³³. Em contraponto, o sujeito fragilizado por estas experiências vai querer encontrar uma fidelidade a si, com afastamento do mundo. O ser tem algo de precioso por reencontrar: “embarras: je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés, ou n’en finissent pas, ou s’arrêtent soudain. Je ne veux non plus rien ‘reproduire’ de ce qui est déjà au monde. (...) Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c’est toujours pour entrer en relation avec ce que j’ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus ‘mien’”¹²³⁴.

¹²²⁹ *Ibidem*, p. 317.

¹²³⁰ Michaux, *Lignes*, em *Œuvres complètes*, vol. III, p. 730.

¹²³¹ Michaux, *L’Adversaire interne s’exprime*, *Ibidem*, vol. III, pp. 1007-1008.

¹²³² *Ibidem*, pp. 1010-1011.

¹²³³ *Ibidem*, p. 1011.

¹²³⁴ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, pp. 17-18.

Deixar chegar ideias, palavras, figuras subterrâneas favorece as passagens entre os dois lados do ser: o surgimento das ideias, a sua condição subterrânea, a sua natureza fugidia e anterior às palavras: “... c’est dans le moins de force que m’apparaissent toujours les idées les plus vastes, les plus importantes. De véritables bancs d’idées, nombreux à en avoir la respiration coupée, mais d’un délicat, d’un flou, d’un tel en deçà des mots-pensées! Fugitives fantômes desquels ne subsiste autant dire que l’impression de savoir, ou plutôt d’avoir su, de quelle vraie façon souterraine les choses se tiennent réellement”¹²³⁵.

A exterioridade a si é uma embriaguez e uma zona de risco. A viagem ao estrangeiro, como o sentiu Hölderlin¹²³⁶, pode transportar-nos a memórias muito antigas e a questionar a nossa relação com as origens: “à l’Équateur, je ne me suis jamais senti moi-même. Une ivresse endormie me tenait...”; distanciar-se do ser e das circunstâncias do presente pode ser uma forma de se reencontrar: “retirement de soi hors des choses. Retirement des choses hors des autres choses l’entourant. (...) Soustraction qui revient parfois à de l’analyse, quoique à cent lieues de l’être”. Essa experiência de estranhamento é extensível a outras: “tous les phénomènes médiumniques ont ce même abandon pour point de départ, mais plus parfait, ils vont plus loin”¹²³⁷.

*

Num texto que aproxima Michaux de Le Clézio, Jean-Xavier Ridon refere o sentimento que partilham de viver uma linguagem destinada à repetição do idêntico e a necessidade que têm de pôr em causa o Ocidente e a sua escrita. As viagens de Michaux são assinaladas como favoráveis à fuga e à ficção da perda de identidade cultural. São também a experiência de ignorar o outro de algum modo para poder falar dele. A viagem permite o momentâneo apagamento cultural no reencontro possível de um estado identificável com a origem da linguagem, com a infância, a intuição e o mito (deixar-se dizer pelo mito em vez de explicá-lo), com a função mágica da linguagem ainda utilizada pelo índio, que repete um modelo preexistente na natureza, que usa a voz, o ritmo, a repetição, a onomatopeia, a acção encantatória das palavras.

Michaux quer reencontrar uma escrita-acontecimento, como na escrita chinesa, o influxo na mão de quem desenha. Ridon visou, no seu livro, o exílio nas palavras sentido por Michaux

¹²³⁵ Michaux, *Passages*, 1963, Paris: Gallimard, 2005, p. 23.

¹²³⁶ A referência ao seu poema “Souvenir” e ao texto que Heidegger escreve sobre a presença desta ideia nesse poema (Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, 1951, tradução de Henry Corbin *et alii*, Paris: Gallimard, 1973) será feita em excurso anexado (**Anexo 7**). Nele incluiremos referência desenvolvida ao texto de Heidegger e a uma leitura que dele foi feita, colocando a questão do esquecimento de si no centro da análise. Raymond Bellour estabeleceu também uma aproximação entre ambos em *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 1986, afirmando que a verdadeira morte de Hölderlin começa com Michaux, com a fuga de Deus e o homem da Queda expostos, com as evidências dessa ausência no ser. “O sagrado é um saber e uma distância” que é preciso conhecer para lhe poder assinalar a ausência (p. 194).

¹²³⁷ Michaux, *Passages*, em *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 283 e 285.

como um exílio nos adquiridos culturais e na mentira das palavras que nos afastam do verdadeiro Eu. Para Ridon, e ao contrário do que é nossa convicção, a pintura é um espaço exterior à linguagem e não há passagens ou coincidências entre ambas. O outro, também, sobretudo quando tem uma escrita diferente. Em viagem, tudo foge diante das palavras, que tendem a matá-la ao colocar-se no lugar dela. Michaux procura uma linguagem que não seja identidade cultural ou egóica e a inscrição numa margem de esquecimento que a quebre, que reactualize e altere o passado, que reinvente, que o despossua de si mesmo. Ridon escreve sobre Michaux e Le Clézio: “puis dans le devenir amnésio-métamorphique de leur écriture, ils s’attaquent aux mots et à la pensée qui les soutient”¹²³⁸.

Blanchot diz-nos que a maior parte dos escritores que procuraram a estranheza foram antes de mais, mestres do natural. Para Blanchot, a experiência de Michaux é inteiramente interior, “à espera da descoberta do espírito”¹²³⁹, à procura da taumaturgia, na iminência de um pensamento que não é senão o da eterna iminência e o do confronto com o infinito. René Bertelé nota que, para Michaux, o espírito se mantém activo se não interromper o monólogo interior e se não se esquecer de si diante das coisas – no mundo exterior, não é certo que a atenção às coisas valha tanto a pena¹²⁴⁰.

O homem esquece a vida pré-natal e a infância – uma unidade com o todo, um ritmo, uma relação de forças e de movimento que se perdem depois. A metáfora da viagem soma-se à viagem literal na avaliação da infância: “Il faudrait pouvoir agir sur la vie prénatale de l’homme”¹²⁴¹; “mais l’homme a été enfant. Il l’a été longtemps et, semble-t-il, tout aussi en vain. Quelque chose d’essentiel, l’atmosphère intérieure, un je ne sais quoi qui liait tout, a disparu et tout le monde de l’enfance avec lui”; “temps physiologique créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation, nous est complètement perdu (l’homme a une détestable mémoire du cénesthésique). Il sort de l’enfance comme d’une maladie et n’a pas de mémoire de la maladie; il en a perdu le pouls”¹²⁴².

A chegada à Terra, a passagem pela infância, a passagem à idade adulta são como a chegada de viagens das quais se esqueceu muita coisa, e a principal causa desse esquecimento terá sido, provavelmente, a resposta errada a muitas das primeiras perguntas, como já foi referido acerca das personagens de Lispector: “et il arrive aussi en étranger dans notre civilisation et sur terre. Âge des questions? (...) âge d’or des questions et c’est de réponses que l’homme meurt”¹²⁴³. As perguntas são formuladas, mas as respostas desviam do caminho. As grandes interrogações que permanecem sem resposta são uma das faces de

¹²³⁸ Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L’exil des mots*, Paris: Éd. Kimé, 1995, p. 95.

¹²³⁹ Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l’enfermement*, Tours: Farrago, 1999, pp. 15 e 92.

¹²⁴⁰ René Bertelé, *Henri Michaux*, [1957], Paris, Éditions Seghers, 1975, p. 31.

¹²⁴¹ Michaux, *Idées de traverse, Passages*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 287.

¹²⁴² *Ibidem*, p. 287, e *Enfants, Passages, Ibidem*, pp. 301, 302.

¹²⁴³ Michaux, *Enfants, Passages, Ibidem*, p. 302.

um esquecimento colectivo e individual milenar: “une moitié apprend, l’autre s’écoule./ Lutte et réponse toujours en suspens, la réponse qu’on attend des siècles”¹²⁴⁴.

A infância, que em termos biográficos foi para Michaux expressão anorética de recusa do mundo (só começou a querer alimentar-se quando aprendeu o alfabeto), é objecto do seu interesse, nomeadamente os desenhos de crianças, cujas tentativas de representação lhe parecem obedecer à imitação e à repetição: “et vient l’ivresse, de toutes la plus naturelle, l’ivresse de la répétition, première des drogues”¹²⁴⁵. A infância é reconhecida como momento de manifestação de elementos inconscientes importantes: a abstracção que o círculo é (“le cercle, forme à la fois de l’élan et du refuge”¹²⁴⁶); o poder da repetição, da imitação, da capacidade de avançar sem olhar para trás, de desenhar imagens de ideias, de desenhar o desconhecido, traduzindo o espaço, o visto e o concebido em coexistência. O adulto esquece tudo isso: “là où les aînés reconnaissent aussitôt et revoient les formes du connu, l’enfant poursuit son voyage inconnu dans l’Inconnu”¹²⁴⁷.

Em Michaux, como em Lispector, há memória de uma ferida antiga: “qui laisse une trace, laisse une plaie”¹²⁴⁸; ou “tandis que les faits reculent dans la mémoire, la blessure reste”¹²⁴⁹. Quando fala da sua pintura, também o diz: “faisant de mon être une plaie. Que de ce papier vienne aussi une plaie!”¹²⁵⁰. O narrador de *Blanche ou l’oubli* escreve: “Ah, toute la place de penser n’est qu’une grande plaie où je m’ouvre. Il n’est parole ni parfum que de blessure”¹²⁵¹.

A memória de um céu, de uma luz acentua a amargura de constatar que não se consegue fugir da “espécie”, de uma condição “hominídia”: “dans le bas de la mémoire, le ciel. Des restes de lumière dont on ne sait que faire”; “se retirer. Qui le pourrait? De l’espèce on ne s’évade pas”; “sur l’homme, sur tout homme se rabat l’humanité”¹²⁵². A vontade de se ultrapassar, de ir para lá das restrições da animalidade no homem (o inconsciente teratológico, isto é, ligado à figuração de animais) é condição para vencer o esquecimento de si e para se reencontrar: “l’homme a un prodigieux désir de dépassement. Cet animal rend tout sacré. (...) N’importe quoi, pourvu qu’il puisse oublier le déterminisme qui le tient, le côté végétatif, misérable et ‘cuisine’ de son être physiologique et des contraintes et idées qui en dérivent. Il lui faut se laver du quotidien, du multiple, des insupportables liens de toutes parts (...) et partir sans bagage, bien en flèche, par-dessus soi”¹²⁵³. Num texto sobre pinturas de Magritte, Michaux volta ainda a uma memória de algo trágico e antigo: “le front

¹²⁴⁴ Michaux, *L’Espace aux ombres, Ibidem*, vol. II, p. 523.

¹²⁴⁵ Michaux, *Dessins d’enfants, essais d’enfants*, vol. III, p. 1328.

¹²⁴⁶ *Ibidem*, p. 1330.

¹²⁴⁷ *Ibidem*, p. 1337.

¹²⁴⁸ Michaux, *Face aux Verrous, Œuvres complètes*, vol. II, p. 465.

¹²⁴⁹ Michaux, *Affrontements, Ibidem*, vol. III, p. 1111.

¹²⁵⁰ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 36.

¹²⁵¹ Louis Aragon, *Blanche ou l’oubli*, [1972], Paris: Gallimard, 2009, p. 219.

¹²⁵² Michaux, *Coups d’arrêt*, em *Œuvres complètes*, vol. III, pp. 1181 e 1185.

¹²⁵³ Michaux, *Idoles*, vol. I, *Ibidem*, p. 693.

immobile prendre soudain mémoire de ceci ou de cela et la tempe se mouiller du souvenir d'un ancien événement tragique?"¹²⁵⁴.

É provável que uma relação possa ser estabelecida entre esse acontecimento antigo e a expiação a que o homem se entrega, condição paradoxal da necessidade de sofrer para encontrar sentido na vida: “quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas. Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un filet voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement”¹²⁵⁵. É ainda provável que esta condição explique a imaginação daquela outra surreal, mas tão tragicamente verdadeira para os humanos, que Michaux atribui aos *Meidosems*¹²⁵⁶, criaturas inventadas que adquirem a forma de bolhas para sonhar e de lianas para se comover, e das quais diz que preferem a condição prisioneira à responsabilidade da liberdade: “il faut le dire, ils vivent surtout dans des camps de concentration. (...) Ils sont inquiets comment ils vivraient s'ils n'y étaient plus. Ils ont peur de s'ennuyer dehors”¹²⁵⁷.

No texto *Le Champ de ma conscience*, Michaux refere-se à descontinuidade entre a consciência e o inconsciente; à tentativa de encontrar conteúdos para alcançar a consciência que resolve não recalcar; ao trabalho da noite no esquecimento e ao despertar sem memória. Não há fixidez no campo da sua consciência e há, reconhecidamente, uma grande inconsciência dominante, feita de descontinuidade, de tumultos territoriais, de combates, de opacidades e instabilidade: “il y a surtout d'indéfinies, d'incessantes intermittences (...). En bordure de ma conscience, poussant, poussées, des pensées provocantes, insistantes (...). À la porte de ma conscience (Est-ce que j'ouvre? Est-ce que je n'ouvre pas?) des massacres ont lieu (j'ouvre?, des fêtes (...)) des combats, des exaltations (...) Cependant, la nuit venue, mes intermédiaires veillent, sans moi, à faire vider les lieux, refoulant, triant, dégageant, étouffants bruits, tumultes et murmures dans un grandissant silence./ Matins sans peine. Réveils sans âge. On a perdu le compte des rencontres (...) personne sur le seuil...”¹²⁵⁸.

O princípio do despojamento, a que Michaux atribui tanto valor, pressupõe que o da acumulação afasta os seres de si mesmos: “non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin”¹²⁵⁹. Fugir por momentos ao tempo linear inscreve-se na mesma lógica: “qui ne voit que, nous aussi, nous ne pouvons trouver l'espace qu'à la

¹²⁵⁴ Michaux, *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques*, [1972], Paris: Fata Morgana, 1984, p. 13.

¹²⁵⁵ Michaux, *Entre Ciel et terre*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 194.

¹²⁵⁶ “Multipliés à l'infini, les Meidosems, hommes, femmes, enfants, sont les doubles de l'être en mal d'être, et plus encore de l'être en mal de se savoir être”, Michaux *apud* Bellour, p. 99.

¹²⁵⁷ Michaux, *Les Meidosems*, *Ibidem*, vol. II, p. 218.

¹²⁵⁸ Michaux, *Le Champ de ma conscience*, *Ibidem*, vol. III, pp. 209-211.

¹²⁵⁹ Michaux, *Poteaux d'angle*, *Ibidem*, vol. III, p. 1042.

condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan?"¹²⁶⁰. O despojamento passa por prescindir temporariamente dos instrumentos da razão: "grandeur quand il n'y a plus de raisonnement, et que cesse l'interception de l'intrus qui tout le temps s'immisce partout. Grandeur, quand la restrictrice, la médiocrisante est partie./ Ce qui alors passe dans l'esprit, posément, non commenté, non analysé, passe contemplé"¹²⁶¹.

*

*Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire./ Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante (...). On change de gare de triage quand on se met à peindre./ La fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité) disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus (...). Nuit, Mort locale. Plus d'envie, d'appétit parler. (...) On ne sait rien (...).*¹²⁶²

Michaux sublinha a tonicidade, o *élan*, a actualização trazida pela arte e como ela o retira da inércia. A acção artística conduz, no seu caso, à tentativa de construção de um sujeito mnésico. Mas a criação pelas palavras e a criação pelas imagens anulam-se reciprocamente, na experiência de Michaux e apesar da coexistência e dos cruzamentos permanentes que faz das duas. A sensação de ficar mais próximo de si com a pintura surge-lhe facilmente: "si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus 'mien'"¹²⁶³.

Sem aprendizagem académica ou necessidade de ensaio preliminar, a pintura irrompe como expressão forte em Michaux no final dos anos 30, mas já estava a ser ensaiada desde 1925. Os desenhos de *Entre Centre et absence* (1930, **M54 a 57**) figuram seres humanos e animais dobrados sobre si, fundidos, em desequilíbrio, esboços primários e enigmáticos. Acompanham textos, à semelhança do que acontecerá, por exemplo, com *Exorcismes, Épreuves et exorcismes, Labyrinthes*, (1943, 1940-1944 e 1944) etc. – sinais e lugares mais nítidos, mais limpos, mais ritmados, mais esguios e mais topológicos, nestes casos.

Alfred Pacquement¹²⁶⁴ é um dos autores que mais exaustivamente analisam a obra visual de Michaux. É ele quem nos chama a atenção para o facto de que, numa época de debates entre o abstraccionismo e a figuração, Michaux inscreve graficamente o seu mundo interior,

¹²⁶⁰ Michaux, *Passages, Ibidem*, vol. II, p. 311.

¹²⁶¹ Michaux, *Survenue de la contemplation, Ibidem*, vol. III, p. 900.

¹²⁶² Michaux, *Peindre*, em *Passages*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 318.

¹²⁶³ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 18.

¹²⁶⁴ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006.

fugindo do dogmatismo surrealista, embora utilize técnicas como o tachismo, a *frottage* e sobretudo o princípio do automatismo. Para Michaux, cada técnica engendra uma solução estética. Sente-se próximo de Artaud, Brassai, Germaine Richier e Wols, Giacometti e Fautrier. Na verdade, rejeita a pintura até à leitura de *Maldoror* e ao conhecimento da obra de Klee, Max Ernst e De Chirico.

Em 1938, na Galerie Pierre, faz uma primeira exposição parisiense. Impressiona René Bertelé, que acha que tem “l’impression du jamais vu”¹²⁶⁵. *Arrachements* é o nome dado às primeiras séries em acrílico. As linhas são feitas pelo tubo de tinta, usado como pincel. Em 1939, com 40 anos, Michaux publica um opúsculo intitulado *Peintures*, com textos poéticos associados a aguarelas e guaches de figuras espectrais, assustadas ou atemorizadas (**M58 a 61**). Michaux refere-se ao antropomorfismo das figuras como sendo involuntário e explicando que as caras dessas manchas surgem sem intenção ou controlo seu (“avant moi”, diz ele) e que, quando se gatafunha maquinalmente, surgem sempre rostos: “est-ce moi, tous ces visages? Sont-ce d’autres? De quels fonds venus?/ Ne seraient-ils pas simplement la conscience de ma propre tête réfléchissante?”. Em 1946, num texto retirado de *Peintures et Dessins* e retomado em *Passages* em 1963, escreve: “derrière les traits figés, cherchant désespérément une issue, les expressions comme une bande de chiens hurlants (...) ils se libèrent./ On est surpris, les premières fois. (...) Visages des personnalités sacrifiées, des ‘moi’ que la vie, la volonté, l’ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua. (...) Visages de l’enfance, des peurs de l’enfance, dont on a perdu plus la trame et l’objet que le souvenir (...). Ou sorte d’épiphénomène de la pensée (...) Foule infinie: notre clan. Ce n’est pas dans la glace qu’il faut se considérer. Hommes, regardez-vous dans le papier”¹²⁶⁶.

Admite também, acerca das cabeças, a presença de um fundo imemorial projectado numa herança filogenética, para ele óbvia: “sorties de l’obsession, de l’abdomen de la mémoire, de mon tréfonds, du tréfonds d’une enfance qui n’a pas eu son compte (...). Venues des organes mal endormis d’un corps chargé de poison, de faim, de torpeur, de reliquats et des artères en tuyau de pipe de mes ancêtres. (...) Arrivant de loin, S.O.S. lancés dans l’espace par des milliers de malleureux en détresse”¹²⁶⁷.

Clown, de 1939 (**M58**), é um contorno sumário e arqueado de tronco e pernas sobre cuja transparência e turbulência se apõe um rosto calcinado, térreo e amedrontado que uma nebulosa escura prende a um lugar e a uma corrente electrizantes. A aparição e a sobrevivência no espaço de figuras como esta prosseguem com versões em geral ainda mais rápidas e esquemáticas: manchas/máscara sem corpo que se descarnam e desumanizam sob o efeito da rapidez e imprecisão das manchas, do seu alargamento ou expansão

¹²⁶⁵ René Bertelé, *Henri Michaux*, [1957], Paris: Éditions Seghers, 1975, p. 40.

¹²⁶⁶ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, pp. 59-69.

¹²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 18-19.

deformadoras. A mancha pode ser polvo ou cidade (1926, **M62**), dragão (“Un dragon est sorti de moi...”)¹²⁶⁸ etc. – a ideia e os títulos surgem com a realização.

Em 1937, no pequeno desenho a guache a que chama *Prince de la nuit*¹²⁶⁹ (**M63**), a sugestão paisagística e o esboço de uma estrutura criam um lugar nocturno mais literal: um céu estrelado, um solo, um tronco, uma linha vagamente montanhosa de horizonte e, num plano próximo, uma cadeira sob e sobre a qual se desagrega em cintilação, em estilhaços de cor, em pequenas chamas informes, o que deveria ser o corpo de um príncipe no seu trono. Um antebraço perdido desprende-se do conjunto, e o rosto chama a si o drama de toda a figura: o rosto são dois, uma máscara vermelha e negra, e outra negra e dourada que ecoa ao lado dela, como um duplo sombrio. A coroa brilha em fulgurância irradiante e fátua, à semelhança de todo o corpo.

Na sequência desta pintura, surgem outras que utilizam a mesma paleta cromática e o mesmo ambiente: selvas dos trópicos, bonecos que lutam – raivas transformadas em figuras de combatentes, em debandada, em escalada, segundo o próprio – esfinges, muros e caminhos, ovais concêntricas e riscadas que se suspendem em movimentos rotativos e outros apontamentos pouco discerníveis nos fundos escurecidos em que os inscreve (**M64 a 69**). As árvores dos trópicos dão ainda origem a uma série de desenhos (1942, **M12 a 18**) de natureza mais gráfica, sonhadores mas ilustrativos, estruturados mas fantasiosos, animados por um certo encantamento paradisíaco.

Nas aguarelas do início dos anos quarenta, Michaux clareia os fundos e isola elementos de contorno rápido, ora em superfícies lisas, ora em ambientes liquefeitos e tumultuosos (**M70 a 76**). A aguarela coloca-lhe alguns problemas: “cependant il restait en moi une retenue. Je n’y étais pas précipité. Or ce n’est que, moi précipité dedans, qu’elles valent, qu’elles répondent. Mais j’ignorais que je gardais de la retenue”¹²⁷⁰.

Os trabalhos em *frottage* realizados entre 1944 e 1947 (**M77 a 79**) prescindem da cor e privilegiam o efeito de uma forma, de objectos ou entidades que parecem crescer, edificar-se em areia e fumo diante de quem os olha. Algumas deverão ilustrar o livro *Apparitions*, de 1946. As pequenas deslocações imaginárias da massa ou volume que as constitui resultam em arrastamentos e desdobramentos do contorno que as tornam vibráteis e evanescentes. Na mesma época, surgem litografias e pinturas nas quais o artista “mancha” animais monstruosos ou tumultos assustadores e aguarelas abstractas tematizáveis na proximidade desses ossos, moluscos e órgãos suspensos, dessas pedras e fungos a que as suas composições dão visibilidade frequente¹²⁷¹.

¹²⁶⁸ Michaux, *Peintures*, em *Œuvres complètes*, vol. I, p. 713.

¹²⁶⁹ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, p. 27. Na legenda da imagem, Michaux escreve o seguinte texto: “Prince de la nuit, du double, de la glande aux étoiles/ du siège de la Mort,/ de la colonne inutile/ de l’interrogation suprême;/ Prince de la Couronne rompue/ du règne divisé/ de la main de bois./ Prince pétrifié à la robe de panthère./ Prince perdu”, p. 712, *Obras Completas*, vol. I.

¹²⁷⁰ Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 32.

¹²⁷¹ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, pp. 56-58 e 62.

Os girinos, os pedaços arrancados não se sabe a que corpo ou a que destino, a mancha e o movimento de uma forma preparam, nesses trabalhos, o que virá a ser a assunção de uma total irrequietude, na agitação das formas cada vez mais esquemáticas dos anos 50 (M80 a 86). Essa década e a seguinte são o tempo extático da profusão “alfabética” e figurativa, elástica e expansiva dos desenhos a tinta-da-china que já referimos. As superfícies são inundadas e preenchidas de forma intensiva, abundante, obsessiva, por vezes linear como numa escrita, outras totalizante como uma multidão ou simplesmente isolando uma ou poucas figuras/signo.

Em 1946, Michaux realiza desenhos muito claros, por vezes paisagísticos (para *Mes Propriétés* (M87,88) ou *Je vous écris d'un pays lointain* (M89). Algumas aguarelas dos anos 50 fazem pensar nas simetrias dos testes de Rorschach; outras serpenteiam fios cujo tempo de vida imaginário é quase só o de uma suspensão muito frágil e ameaçada que vai soçobrar a todo o momento. Em *Peintures et dessins*¹²⁷² são publicadas várias dessas ilustrações coloridas associadas a ideias, conceitos e pequenos textos (M90,91).

Os desenhos mescalinianos¹²⁷³ são de natureza muito específica – reproduzem visões magmáticas de fluxos ininterruptos que correm quase sempre verticalmente, mas irradiando estrias e circunvalações, estrelas e rectículas, dobras e filamentos, sismógrafos interiores do tumulto artificialmente suscitado. As pinturas mescalinianas (M101,102) são menos profundas (a tinta oferece mais resistência que o aparo), mas partilham as mesmas fracturas geológicas e os cursos serpenteantes das réplicas magnéticas que as invadem: “véritable, formidable spectacle optique. Mais infligé plus qu’offert”; “l’impression était qu’on m’arrachait des couleurs, de moi, de ma tête, d’un certain endroit en arrière dans mon cerveau”¹²⁷⁴. Explica também que “nem uma mão 220 vezes mais acelerada que a mão humana seria capaz de seguir o curso do espectáculo. (...) Não há poder sobre eles, a sua velocidade e independência têm esse preço”¹²⁷⁵.

As suas multidões negras, “pressante foule em marche vers moi ou vers la page”¹²⁷⁶, poderiam ser aproximadas das que enchem os espaços públicos nos filmes de Shirin Neshat. Não por acaso, Michaux escreve que é como se tivessem sido projectadas cinematograficamente.

No período dito pós-mescaliniano, Michaux chama a alguns trabalhos, ainda semelhantes a esses, “dessins de réagrégation” ou de “désagrégation” (1966-69, M103, 104), por conseguir reconstituir e reencontrar neles as figuras que involuntariamente surgiam sob o efeito da mescalina, as linhas fugidias e entrevistas, o gestualismo indeterminado.

¹²⁷² Cf. *Obras Completas*, vol. I.

¹²⁷³ Cf. *Misérable miracle, Avec la mescaline e Expérience de la folie*, em *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 617-732.

¹²⁷⁴ Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, pp. 79 e 82.

¹²⁷⁵ Alfred Pacquement, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006, pp. 125-129.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

A sépia, o guache, a aguarela, o acrílico, o óleo são utilizados na perpetuação de composições que se encontram desmultiplicadas em pregas densas e contornos internos velozmente esboçados ou enquadrados em secções rectangulares, sempre na continuidade directa das anteriores e tornando quase indistintas as diferentes fases e os diferentes momentos do seu trabalho ao longo do tempo.

Nos anos 60, realiza abundantes séries de guaches próximas de *Mouvements* e de algum expressionismo: musicais, lúdicas, com exploração das texturas de cores e matérias (**M105 a 108**). Nos anos 70, faz mais configurações movimentadas a tinta-da-china com ou sem combinação com acrílico e óleo; formatos maiores, espirais enérgicas, *all-over...* a aguarela, lápis de cor, óleo, litografia e serigrafia para retomar “ses larves et fantômes fidèles” (**M109 a 112**). E outras ressurgências¹²⁷⁷. Publica *Par la Voie des rythmes* (1974, **M33 a 42**), *Saisir* (1979, **M113 a 115**) e *Par des Traits* (1984, **M43 a 47**), com estampas associadas. Pinta até morrer, em 1984.

Quando olha a folha branca, diz-nos Michaux, vê correr ao longe um homem assustado e homens que rodam em círculo fechado. Depois, vê uma multidão de homens magros e grandes, que passam e que ele não consegue reter agrupados. Cada um deixa um rasto mas passa – “enfin de rage de ne pouvoir le retenir, je me jette furieux sur le papier et le massacre de ratures jusqu’à ce qu’il sorte une horrible figure désolée qui en cent toiles et en dix ans a fini par me faire reconnaître pour peintre./ Mais je ne suis pas dupe. Dans les pleurs et la rage, je rejette loin de moi cette maudite usurpatrice, et l’art qui se dérobe m’emplit de son souvenir décevant et amer”¹²⁷⁸.

As pinturas dos anos 70 e 80 recuperam a cor, a aparição fantasmática e a circunscrição agitada de zonas abstractas e turbulentas em fundos informes das pinturas iniciais: “je lancerai bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le “psychologisme”)¹²⁷⁹. Não há uma sofisticação crescente, antes uma evidência permanente do autodidactismo desta pintura (o próprio se refere à impreparação técnica como facilitadora da sua entrega), da sua repetição de modos e motivos, da sua genuína autenticidade e da sua função profundamente catártica: “c’est ma colère, ma joie, ma peur, leurs souvenirs, qui maintenant des heures durant défilent devant moi. (...). Comme j’ai le cœur léger après tout cela, malgré l’épuisement !/ Quel bien je me suis fait!”¹²⁸⁰. Figuras como *Les Émanglons* (**M116**), *Les Meidosems* (**M117, 118**), na sequência do contacto com Dubuffet), ou *Plume*¹²⁸¹ (**M119**), todos eles figuras surreais inventadas, são esboços articulados de bonecos que a noite engendra e lança na sombra de lugares vazios, efabulados e proscritos, erigidos e quase desfeitos, em simultâneo.

¹²⁷⁷ *Ibidem*, pp. 155 e 158.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, p. 42.

¹²⁷⁹ Michaux, *Passages*, [1963], Paris: Gallimard, 2005, p. 62.

¹²⁸⁰ Michaux, *Passages*, [1963], Paris: Gallimard, 2005, pp. 71-72.

¹²⁸¹ Michaux, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 868, vol. II, pp. 245-257, e vol. I, p. 951.

A escrita de Michaux sobre a pintura e sobre as suas próprias pinturas não pode ser dissociada delas. *Émergences-Résurgences* é a mais importante compilação desses textos. Apesar da linguagem verbal e da distância a que esta fica sempre da expressão visual, no caso de Michaux, a reflexão escrita está muito próxima dessa zona em que o ser se “desmorona” sob controlo e se exprime em autoconcessão de uma liberdade absoluta: “embarras: je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés, ou n’en finissent pas, ou s’arrêtent soudain. Je ne veux non plus rien ‘reproduire’ de ce qui est déjà au monde”; ou “je me dégage de ce que j’ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, ‘le prévu’, le fatal, le satisfait”. Sobre o processo da pintura, ocorrem-lhe nomes como “insularité, tension, expansion, terrain, déplacement”. O movimento na pintura é desobediência e espaço dado ao inesperado.

Michaux refere-se aos desenhos em forma de mandala, que conheceu no Oriente, como catalisadores de um conhecimento total do mundo; mas também fala da fragmentação e da desagregação assumidas e na importância da criação de outros ritmos no desprendimento de si, ou seja, no afastamento do *ego* necessário ao acolhimento do mundo e à procura de uma transcendência: “peinture par oubli de soi, et de ce qu’on voit ou qu’on pourrait voir, peinture de ce qu’on sait, expression de sa place dans le monde. (...) Je désire plus que des gestes-mouvements. Je les voudrais non pas seulement faits de rage et d’emportement, ou d’espoir d’en sortir, mais représentatifs de mouvements réels, et de toutes sortes de mouvements encore inimaginés”; “plus que m’exprimer davantage, grâce au dessin, je voulais, je crois, imprimer le monde en moi. Autrement et plus fortement. Pour faire contrepoids à une transcendance qui ne s’accomplissait pas. En partie, par provocation”; “je ne rencontrais pas, semble-t-il, le concret sur ‘son’ terrain”; “plutôt que des traits, leur évanescence venait à ma rencontre, fantômes qu’une émotion éponge”. Algo aflui sem forma e à procura dela, e Michaux pressente que não vai ser a escrita, mas sim a pintura, a dar-lhe visibilidade: “quelque chose vient qui n’est pas encore solide, mais déjà impérieux, qui cherche plutôt le combat, et surtout à focaliser davantage. Où ? Comment ?/ Tôt ou tard, sans doute, la peinture va le montrer... par ses sentiers à elle”¹²⁸².

O pintor, Michaux reconhece-o, revira e falseia para sempre a Natureza, cria a partir dela outro mundo, instigado por forças que não controla. Há factores que surpreendem o seu imaginário, que não podiam estar presentes, ser lembrados: “Nature ! Nature ! La nature est un tableau, que le peintre seul peut aisément mettre à l’envers, lui enlevant son règne, le règne de son perpetuel ‘endroit’, la faisant lâcher, la renversant, la faussant pour l’éternité (du moins celle de son tableau)”; “figurants dans la mémoire, qui reviennent autrement

¹²⁸² Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, pp. 103, 111, 113, 116 e 121.

assemblés”¹²⁸³. A memória traz ligações imprevisíveis de eventos e ideias (“Des riens/ Reviennent à la mémoire, etc.”, mas também as dispensa: “j’oublie, je jette, je débarrasse”¹²⁸⁴.

No texto *En pensant au phénomène de la peinture*, lemos: “je peins aussi les couleurs du double. Ce n’est pas nécessairement aux pommetes ou aux lèvres qu’il a du rouge, mais dans un endroit de lui-même où est son feu”; “moi, ce que je voudrais, c’est *peindre la couleur du tempérament des autres*”; e ainda: “je voudrais dessiner les effluves qui circulent entre les personnes. J’aimerais aussi peindre l’homme en dehors de lui, peindre son espace”. Michaux tem a noção de que pinta “um fogo” dos seres, um duplo invisível; ambiciona pintar os temperamentos, a energia trocada pelas pessoas, o correr do tempo, ou seja, tudo o que é invisível nelas: “l’être intérieur dans son éblouissement”¹²⁸⁵.

O espanto perante o que existe em si (os fantasmas involuntários), os seres fluidos que aparecem na folha e por isso na mente, obrigam-no à constatação de um desconhecimento de si, dos outros e da realidade em geral. Michaux revela-nos que “Moi n’est jamais que provisoire”. O que aflui às imagens vem também de um passado pouco feliz.

Michaux começa calmamente a desenhar mas, depois, ou o papel absorve demasiado depressa, ou forma-se uma mancha imprevista e começa algo de incontrollável: “cet affolement trouve en moi presque aussitôt l’écho de mille affolements, sortis de mon passé pas trop heureux”; “ce choix qui se fait, inconscient, les premières fibres fluidiques qui s’inclinent et vibrent à distance (...) qui ne voudrait devenir saint ensuite, après avoir contemplé l’être intérieur dans son éblouissement”¹²⁸⁶.

A importância do movimento leva-o a afirmar que o que aprecia mais na pintura é o cinema. Movimento, ritmo, respiração, fluidez, passagem – a receptividade ao que ocorre é um modo disponível no qual se aceita correr riscos: “le mal, c’est le rythme des autres”¹²⁸⁷. Em *Les Images du monde visionnaire*, filme de ambição científica produzido por laboratórios farmacêuticos sobre as experiências com a mescalina e o haxixe, Michaux diz, no entanto, que o cinema é impotente para dar conta do que via.

Mas não há Michaux sem a procura de si no movimento e sem o desgosto do esquecimento de si nos movimentos mecanizados e socialmente adquiridos: “bien sûr, je ne voudrais pas dire que je danse, moi qui ne sais même pas marcher”, e em nota de rodapé: “c’est la faute de cette gymnastique occidentale aux gestes mécaniques, qui écartent de soi. Nos gens ne souffrent donc pas de s’éloigner d’eux ? Ma foi, non. Ça les excite même. Et leurs danses

¹²⁸³ Michaux, *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques*, [1972], Paris: Fata Morgana, 1984, pp. 47 e 63.

¹²⁸⁴ Michaux, nos poemas “Glissements” e “Le Limpide”, em *Jours de silence*, Paris: Fata Morgana, 2010, pp. 15 e 39.

¹²⁸⁵ Michaux, *Passages*, [1963], Paris: Gallimard, 2005, pp. 63, 66 e 64.

¹²⁸⁶ *Ibidem*, pp. 66 e 64.

¹²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 71 e 87.

vont encore plus ‘au-dehors’”¹²⁸⁸. O rosto próprio é também sede da mesma perda e do mesmo desencontro: “mais le visage est un peu plus loin reperdu. J’ai cessé depuis vingt ans de me tenir sous mes traits. Je n’habite plus ces lieux. C’est pourquoi je regarde facilement un visage comme si c’était le mien. Je l’adopte. Je m’y repose”¹²⁸⁹.

Ao relatar a experiência de um braço partido e do que é capaz o braço direito (rápido, vivo, desembaraçado) e o esquerdo (“rêveur, hésitant”), diz-nos que descobre no corpo uma metade desconhecida e a capacidade de esquecer a metade conhecida, familiar. A ligação corrente ao corpo retira ao homem a capacidade de julgamento ou a vontade de se desligar dele. O balanço que faz do esquecimento e da consciência nos automatismos do corpo e na sua assimetria dá conta, em *Bras cassé*, de uma capacidade aguda de avaliação dessa realidade.

A escrita e a pintura adquirem funções intensas de descoberta de si, de ocupação progressiva de si e de desterritorialização parcial de si, com maior ou menor possibilidade de a tornar um distanciamento positivo: “j’écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l’aventure d’être en vie. En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l’occupation progressive”¹²⁹⁰.

O imaginário é um refúgio: “mes pays imaginaires: pour moi des sortes d’États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité”. Mas o cepticismo niilista espreita: “il n’y a pas de pensée qui, continuée, n’aille ailleurs qu’à ‘rien’. Alors à bout, incapable, comme craie noire sur un tableau noir, elle ne peut rien rendre, rien faire. L’univers impensé se défend./ Encore très, très, très peu de ce qui est, est pensable”¹²⁹¹. Quase nada é pensável e tudo se dirige a um nada abrangente que torna visível quanto o desconforto do desconhecimento é uma das faces do esquecimento. Estes decorrem, aliás, um e outro, de uma herança que dissolve o curso da história na entropia: “chargées de dizaines d’années d’hinarmonie, de gênes, de heurts ... mes peintures devaient se faire (...) par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l’annihilation./ Toujours à la *dissolution, comme à un préalable nécessaire*, je dois avoir recours”¹²⁹².

Em Michaux, a noção aguda de outro mundo é dilacerante e omnipresente. Todo o seu ímpeto criativo o procura. Os seus encontros com ele denotam porém a desordem e a amálgama que caracterizam o mundo invisível a que tem acesso e/ou os seus próprios receptores a ele; testemunham modos da perda ou do esquecimento de uma legibilidade, de uma narrativa individual e de uma cosmogonia. “Et toujours restent les yeux chargés d’un autre monde.”¹²⁹³

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p. 91.

¹²⁸⁹ *Ibidem*, p. 97.

¹²⁹⁰ *Ibidem*, p. 93.

¹²⁹¹ *Ibidem*, pp. 99 e 151.

¹²⁹² Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972, p. 43.

¹²⁹³ *Ibidem*, p. 116.

*

*Le langage fut donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste, dit Breton. À partir d'un certain point, le langage ne donne plus rien, dit Michaux. C'est pour ce point qu'il opte. Une séparation déterminée du langage et du signe. Il arrache les signes de leur langage pour briser leur servitude. Écriture sans langage.*¹²⁹⁴

A prospecção dos modos, momentos e causas individuais e colectivas do esquecimento de si em Lispector e em Michaux conduziu-nos, até agora, a variadas pistas que permitem associá-los à desagregação e desposseção voluntária ou involuntária da personalidade, aos processos na infância, à exterioridade, à consciência, à exploração arriscada e ameaçada da interioridade, às opções tomadas face à liberdade e à inércia, à razão e à intuição, ao questionamento e à identidade, à reificação do espírito na matéria e do humano no seu lado animal. A outro nível, conduziu-nos à memória de um erro e de uma ferida antigas, de um centro ou núcleo difíceis de reencontrar, de um céu e de uma linguagem perdidos, de uma culpa, de uma escrita anterior às palavras.

Estas questões são abordadas por María Zambrano em *Clareiras do Bosque*¹²⁹⁵. A sua escrita outorga à poesia todo o espaço necessário à sua forma de filosofar e obriga-nos a uma receptividade delicada e sonhadora que em nada se cruza com o modo, por vezes cru e desabrido, de Lispector ou Michaux. O encontro dos três dá-se ao nível das grandes inquietações. Obriga-nos também ao esforço de rememoração de um modo exigente e “esquecido” de ressonância e pensamento, cuja densidade e fluência não oferecem tréguas.

Em Zambrano, percebemos que há um entendimento dos modos e das causas do esquecimento de si que, desde o início, estabelecemos como transversais à filo e à ontogénese humanas: o tempo e o modo perdidos do mito, a descontinuidade inscrita na consciência pela alternância dia/noite e pela dualidade morte/vida, a perda de alfabetos porventura mais próximos de uma linguagem universal. Os seus textos falam disso mesmo. Falam também, filosofando, dos vários modos, momentos e causas do esquecimento de si que fomos identificando em Lispector e Michaux: a pergunta irrespondida sobre o ser e sobre a criação, a perda do centro, do “ser escondido”, o esquecimento e/ou o despertar operados pelo nascimento e pela morte, a natureza da revelação, a guarida do sono, a distância que vai da palavra e do Verbo iniciais à linguagem articulada, que vai da intemporalidade ao tempo linear da encarnação, da matriz celeste à emergência da vida¹²⁹⁶.

¹²⁹⁴ Max Bense, “Fenêtre sur les dessins de Michaux”, em AA.VV., *Henri Michaux*, [1966], Paris: Éditions de L’Herne, 1983, p. 251.

¹²⁹⁵ María Zambrano, *Clareiras do Bosque*, Lisboa: Relógio D’Água, 1995.

¹²⁹⁶ Myriam Jiménez Quenguan aproxima, em paralelos constantes, Lispector e Zambrano, num livro sobre o pensamento poético e a criação: a sua génese pré-linguística e pré-racional, os movimentos que vão do inexpressivo ao efeito mágico, a matéria do sonho, o problema da (des)continuidade do ser, da

A clareira do bosque é uma metáfora para os lugares onde a consciência pode chegar ou ser surpreendida na sua procura e questionamento, um lugar vazio e luminoso onde, por um instante, o homem se torna intruso. Há que “ficar em suspenso, no negativo do êxtase. Suspende a pergunta que cremos constitutiva do humano”. A plenitude, “a visão adequada ao olhar acordado e adormecido ao mesmo tempo”, não chega a dar-se. A percepção longínqua desse centro promete uma visibilidade “onde a imagem seja real e o pensamento e o sentir se identifiquem sem ser à custa de se perderem um no outro, ou se anularem”¹²⁹⁷.

A forma de conhecimento que Zambrano aqui tenta definir aceita “a irremediável descontinuidade” da consciência. A inércia espreira, a consciência cansa-se, por muito que seja “amante de conhecer”. A descontinuidade afigura-se um modo do esquecimento: “a alegria de um ser oculto que começa a respirar e a viver porque encontrou por fim o meio adequado à sua até então impossível ou precária vida”, define para ela o início da “*Vita Nuova*” que em Dante aponta esse instante único “que se perpetua descontinuamente” e revela algo ao ser. O pensamento abre clareiras a palavras ou pensamentos que depois não voltam: “descontinuidade irremediável do saber de ouvido (...) da descontínua atenção (...) e do próprio tempo que decorre aos saltos, deixando vazios de atemporalidade em vagas que se extinguem, em instantes como centelhas de um incêndio longínquo”. A pergunta sobre o ser das coisas ou, simplesmente, sobre o ser é uma ferida funda, “um clamor acordado”, e às clareiras não se vai para perguntar nada. Perder-se na busca é a condição provável para alguma descoberta de um lugar secreto¹²⁹⁸.

Num capítulo sobre “O Acordar”, Zambrano fala de um “acordar sem imagem sobretudo de si mesmo, sem imagens algumas da realidade”, de uma espécie de sono branco em que “não houve conhecimento”, em que se ficou perto da fonte da vida e de uma condição não circunstancial, “quando ainda nem sequer apreendemos o nosso nome, nem nome nenhum”¹²⁹⁹.

Nascer e acordar são equiparados na sua natureza imediata: “nasce-se, acorda-se. O acordar é a repetição do nascer no amor preexistente...”. Nascer implica esquecer e a naturalidade dessa implicação fica expressa com a simplicidade das evidências: nascer, acordar, existir, querer conhecer, acolher luz, ser sujeito de conhecimento coloca o ser, por vezes em fuga: “e o milagre que entra pelos olhos quando a luz inteira se apresenta será tido por deslumbramento, do qual há que fugir e sumir no esquecimento. E assim o esquecer des-conhecendo começa. E ir-se-á, se o ímpeto feito já exigência de existir prevalece, ir-se-á abrindo o abismo do

identidade. Filosofia, poesia e mística atravessam, intrincadas, ambas as obras. *Um Sopro de Vida* é talvez a obra de Lispector mais referida pela autora, que vê nela um tratado filosófico no qual ecoam Espinosa, Kierkegaard, Levinas, Arendt e Zambrano. E ainda Kafka, Woolf e Borges. Vitalismo criador, linguagem em desconstrução, problemática da escrita, abordagem do mistério, do Outro, do nascimento e da morte, do surreal, do rizomático..., de Nietzsche e de Deleuze. Cf. Myriam Jiménez Quenguan, *Clarice Lispector y María Zambrano, El Pensamiento Poético de la Creación*, Madrid: Horas y Horas, 2009.

¹²⁹⁷ María Zambrano, *As Clareiras do Bosque*, pp. 16 e 18.

¹²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 19-20 e 22.

¹²⁹⁹ *Ibidem*, p. 25.

esquecimento que condena correndo atrás do cuidado com um afã crescente. E do afã chega à luta por fatalidade aquele que se dá a existir esquecendo-se de quanto deve ao nascimento”. O início e o fim estão contidos na vida que emerge, que nasce, que acorda. “Somente dá vida o que abre o morrer.”¹³⁰⁰ Nascer abre o modo do esquecimento ao mesmo tempo que ainda está próximo do “ser escondido”.

O ritmo da respiração, o acordar da palavra num ser “não acabado de acordar no humano”, a presença de uma verdade que surge como revelação inscrevem o ser no esforço de uma exposição à vida, ao que a impele e a ameaça: “este seu aparecimento foi-se engendrando obscura, secretamente no escondido do ser em sonhos, como promessa de revelação, garantia de vida e de conhecimento, desde sempre. A preexistência da verdade que acompanha o nosso acordar, o nosso nascimento. E assim acordar, como repetição do nascer é encontrar-se dentro do amor e, sem sair dele, com a presença da verdade ela mesma”; ou “já que o homem é um ser escondido em si mesmo, e por isso obrigado e prometido a ser ‘ele mesmo’, o que lhe exige comparecer. E então, ao sentir esse algo invulnerável que o aguarda, teme e dispõe-se, retraindo-se no seu escondido ser, a ser ele, ele mesmo, sem acabar de acordar o que se repete sempre, no mais avançado do conhecimento e do exercício da visão...”; ou ainda: “e assim continuou por estar escondido, até, sem protecção alguma, se viu exposto aos perigos. E mal tinha nascido, mal tinha acordado”¹³⁰¹.

Zambrano fala profusamente do ser escondido que há nos seres, do regresso e afastamento recorrentes, das vocações da alma nesses movimentos, que podem ser propícios à revelação: “desde sempre o ser esteve escondido e por isso o homem tem perguntado a si mesmo por ele e interrogado. (...) E em cada acordar o ser recebido sem dúvida já de antes, o ser preexistente, emerge... (...) e por um leve, facilmente despercebido instante, o encontro verifica-se; seria preciso chamar-lhe revelação (...) E assim essa paz que se derrama do ser unido com a sua alma, essa paz que provém de sentir-se descoberto e em si mesmo, sem ir enfrentar-se com nada e sem andar com a existência às costas”¹³⁰².

A situação plena do breve instante que descreve é realmente efémera e fugidia, porque próxima da fonte: “e depois, quando assim se acordou de manhã, ou no próprio centro da noite, por esta luz que se acende sem saber como na escuridão, recai-se; recai este ser escondido (...) e o ser escondido respirará de novo numa vida recôndita, junto à fonte da qual não sempre nem em toda a ocasião necessária poderá beber. Sofrerá de sede e de escuridão, sem dúvida. Mas o viver humanamente, parece ser que seja isso, que consista nisso, num ansiar e apetercer apaziguados por instantes de plenitude no esquecimento de si

¹³⁰⁰ *Ibidem*, p. 27-28.

¹³⁰¹ *Ibidem*, pp. 31-33.

¹³⁰² *Ibidem*, pp. 33-34.

mesmo, que os reaviva depois, que os reacende. E assim continuará, pelo que se vislumbra, inacabavelmente”¹³⁰³.

Mas o que se esconde e se revela cria movimentos desencontrados e compensatórios que tornam clara a estratificação do ser: “e enquanto o ser que se recebeu tende a esconder-se, um algo – teria que chamar-lhe alma – tende a sair do interior do recinto”; a alma move-se sozinha e o que acorda com ela “desdobra-se, quando se orienta abre-se sem sair de si, deixa a guarida do sono e do não-ser: ser e vida orientam-se unidos para o lugar onde a alma os leva. Renasce”¹³⁰⁴.

Num microcapítulo a que chama “Identificação”, Zambrano junta as pontas da vida e da morte na definição de uma continuidade: “a identificação máxima quase não concebida é a da vida e da morte; que somente no ir-se morrendo se alcança, ali onde a morte não é acabamento mas começo (...)”. Havendo aquilo a que chama uma espécie de “sincronização” com as facetas do tempo que as definem, acontece um estado em que “chega sem ser notado o instante em que se realiza o sincronizar da vida com o ser; da vida própria no seu isolamento com a vida toda; do próprio ser vacilante e despojado, com o ser simples e uno”. A revelação chega nesse despojamento e nesse estado de desinteresse, em que o ser é “sem outra finalidade que a finalidade do seu próprio ser, na vida que se abre”¹³⁰⁵.

A perda desse ser nuclear, cujo encontro é afinal tão excepcional, conduz, no entanto, à angústia: “a angústia vem quando se perde o centro. Ser e vida separam-se. A vida é privada do ser, e o ser, imobilizado, jaz sem vida e sem por isso ir morrer nem estar morrendo. Dado que, para morrer, é preciso estar vivo e, para o trânsito, vivente”. Ser e conhecimento são identificáveis, aquém da linguagem e no silêncio de uma transcendência encontrada na intimidade: “o conhecimento puro, que nasce na intimidade do ser, e que o abre e o transcende, ‘o diálogo silencioso da alma consigo mesma’, que busca ainda ser palavra, a palavra única, a palavra indizível; a palavra liberta da linguagem”. A quietude é requerida ao movimento desse centro, para que se “mova a seu modo, de acordo com a sua incalculável ‘natureza’”¹³⁰⁶.

Num outro texto, “A Metáfora do Coração”, sobre os lugares interiores e a procura de vazio nesse espaço, são referidos outros horizontes de angústia. A ânsia de conhecer do homem “não parece ter outra fonte senão essa ânsia de não ter assistido à criação inteira desde a luz primeira, desde antes; desde as trevas não rasgadas”¹³⁰⁷. O Espírito entra e sai do ser e pode acontecer-lhe “o total esquecimento de si quando se escuta o que nem sequer se sabia estar a aguardar”. E “se a chamada é indizível é porque nenhuma palavra das já ditas lhe serve”¹³⁰⁸.

¹³⁰³ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹³⁰⁴ *Ibidem*, p. 37.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 49, 50 e 55.

¹³⁰⁶ *Ibidem*, pp. 61-63.

¹³⁰⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 71 e 73.

O coração, por onde tudo passa, “não pode, a não ser em raros momentos de felicidade, respirar no silêncio do seu ser”; é mediador, mas precisa de conhecer-se. É finito, mas “algo há-de passar nele que não se afaste com o rio da vida e do tempo que conhecemos”¹³⁰⁹. A questão de uma linguagem anterior às palavras retorna várias vezes à sequência de pequenos textos do livro. A intemporalidade dessa condição e a rememoração dela são constitutivas de um vago paraíso perdido a cujo vislumbre se pode aceder por momentos: “antes dos tempos conhecidos, antes que se erguessem as cordilheiras dos tempos históricos, teve que estender-se um tempo de plenitude que não dava lugar à história. E se a vida não ia dar à história, a palavra não iria tão-pouco dar à linguagem, aos rios da linguagem, por força já diversos e até mesmo divergentes. Antes de o género humano começar a sua expansão sobre as terras para depois ir sempre em busca de uma terra prometida, rememoração e reconstituição sempre precária do lugar de plenitude perdido, as terras procuradas, sonhadas, reveladas como prometidas vinham a ser engendradoras de história...”; e mais adiante: “antes que tal uso da palavra aparecesse, que ela própria, a palavra, fosse colonizada, haveria somente palavras sem linguagem propriamente. Ao ser humano foi-lhe permitido, fatalmente, colonizar-se a si mesmo; o seu ser e o seu haver”¹³¹⁰. Do fundo desse tempo, chegam ecos difusos: “e depois, agora, estiveram a chegar e chegam ainda algumas destas palavras do enxame da palavra inicial, nunca como eram, como são”; “se alguém as invoca, chegam em enxame, obscuras. E vale mais deixá-las partir antes que penetrem na garganta, e alguma no peito. Vale mais ficar sem palavra nenhuma, como sucede também ao inocente quando o acusam”. O Verbo perdido, substancial, identitário é uma memória longínqua. “Não somente a linguagem mas as palavras todas, por únicas que nos pareçam, por solitárias que partam e por inesperada que seja a sua aparição, aludem a uma palavra perdida”... Essa palavra perdida e intemporal confunde-se com o ser, na melhor das hipóteses: “a palavra que um ser humano guarda como da sua própria substância (...) a palavra que não pode converter-se em passado e para a qual não se conta com o futuro, a qual se uniu com o ser”¹³¹¹.

Num vislumbre quase borgiano da possibilidade de uma palavra única, Zambrano escreve poeticamente que “algumas constelações ou astros somente parecem guardar alguma palavra e vigiar por ela, com ela, a imensidão inconcebível dos espaços interestelares, os vazios e espaços ocios do Universo, vigias do Verbo”. Noutro capítulo, lemos mesmo que “há uma palavra, uma única, da qual não se sabe ao certo se alguma vez atravessou a barreira que separa o silêncio do som”¹³¹².

No texto a que chama “Somente a palavra”, a remissão a uma “palavra intacta que não se anuncia, nem se enuncia a si mesma, invisível à maneira de um cristal, por tanta nitidez e

¹³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 79 e 81.

¹³¹⁰ *Ibidem*, p. 86.

¹³¹¹ *Ibidem*, pp. 86-87, 91 e 93.

¹³¹² *Ibidem*, pp. 94 e 106.

inexistência”, adquire particular densidade. Essa palavra “é reflexo enfim no simplesmente humano da língua de fogo que abriu àqueles sobre quem se pousou o sentido e conhecimento das línguas todas”. O ser onde reside essa palavra tem uma respiração própria – trata-se de um ser “escondido no humano que precisa de respirar a seu modo, que não pode ser o modo da vida somente”. O ser escondido sofre, muitas vezes, de falta de respiração, quando afinal é esse ser escondido que “pode sustentar no alto a vida daquele em quem se dá”. É esse ser que na respiração dá “a sua única palavra (...) antes de abrir o silêncio que a transcende”¹³¹³. “E não poderiam ser aquelas, estas pedras, cada uma ou todas, alguma coisa como letras?”¹³¹⁴, diz-nos também, no que poderia ser uma procura da “assinatura das coisas”, de que fala a tradição alquímica.

O ensimesmamento prolongado do sujeito não é, porém, aceitável – “quando o sujeito, sumindo-se cada vez mais na sua paciente condição, continua a sentir-se e a ver-se como um lugar fechado à palavra, nada já o cura. Nada. (...) Que a palavra tenha de ser concebida humanamente é somente o que revela que haja e ainda exista, chegue a existir, a palavra”¹³¹⁵. “Signos, Sementes” prolonga uma reflexão sobre a multiplicidade de muitos signos e figuras, da arte, das ciências, do sagrado, da razão. Em “Os Signos Naturais”, os signos do Universo são lembrados como figuras longínquas atingidas pelo sentimento e pelo esquecimento. Os olhos que vêem aquilo que lhes é pedido que consigam ver (“parecer ser a cegueira inicial a que determina a existência dos olhos”¹³¹⁶) obrigam quem olha a deter-se, a recolher-se, a reflectir.

Ao longo destes caminhos, tentativas e recursos da consciência, o centro, o ser escondido, a certa altura identificado com “o ponto, ou o ponto escuro do eu, como centro de uma cruz” tem de ser vigiado: “dado que o devir abandonado ao seu fluir declina, a consciência precisa de o levantar uma e outra vez; a sós, não deixa de cair desviando-se até se perder de vista, caindo sob o nível do tempo e do não-ser: caído no passado, ou enterrado meio nascido, ou larva de pensamento”¹³¹⁷.

O tempo do ser escondido flui “como um rio da eternidade”. O morrer “acontece mais além da realidade, em outro reino”. Morrer e nascer voltam a tocar-se nos textos finais do livro: “e dir-se-ia que a beleza toda é o véu da verdade e que a própria vida que se nos dá é véu do ser. E que o seu ser se esconde ao vivente enquanto vive para manifestar-se somente na entrega total. E que um ser divino está a morrer sempre. E a nascer. Um ser divino; fogo que se reacende na sua luz única”¹³¹⁸.

A solidão e o silêncio não são equivalentes e há um silêncio necessário ao conhecimento: “é duvidoso que exista no homem uma solidão total, essa que alguns filósofos e poetas supõem

¹³¹³ *Ibidem*, pp. 106-108.

¹³¹⁴ *Ibidem*, p. 96.

¹³¹⁵ *Ibidem*, p. 98.

¹³¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

¹³¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

¹³¹⁸ *Ibidem*, p. 138.

vá ser a solidão do que morre. E neste caso diríamos: porque não do que nasce?”. Mas “é o silêncio que faz calar o rumor interior da psique e o contínuo palrar dessa personagem que temos dentro de nós, e que a exterioridade foi formando à sua imagem e semelhança: banal, amiga de discussões, contestatária”¹³¹⁹.

A morte fere tudo o que fica, invade tudo o que vive: “e parece impossível tudo prosseguir perante a morte, dentro da morte, na própria morte, sem morrer. Impenetrável, absoluta, a morte tomou posse do que fica aqui deste lado, mas deixando-o sem lugar, sem cabimento em espaço algum. E assim a pálida certeza de que aquele que partiu, sem dar sinal algum do seu além, vai ser nesse além concebido novamente, lança como sua sombra a este que aqui ficou que seja ele, o inconcebível”. A dificuldade é grande, “pois não pode conceber-se o que não pode ser sonhado, reconduzido através de uma galeria de sonhos entremeados de acordares, ao sono originário da criação, aquele onde a vida foi acordada pela luz primeira, sem olhos ainda”¹³²⁰.

Noutro texto, dirá que o terror da morte não vem dela, mas da desencarnação; vem do sono, da carne ameaçada, tirânica, “alma animal alojada no que é humano”. Também é a condição carnal que conduz à necessidade imperiosa de representação. Porém, o ser humano “que tanto se reclama da terra não quer ser descendente somente do Adão terrestre”¹³²¹. Tudo está num céu e num Todo absoluto de constantes remissões (a ideia tem algo de borgiano): “não há inferno que não seja a entranha de algum céu”¹³²².

Uma passagem no texto “Os Céus”, de Zambrano, faz-nos pensar em *A Maçã no Escuro*, de Lispector: “à visão sensível, sempre carregada de representação, a noite opõe a imediatez pura, a total pureza em que o ser e o não ser não se diferenciam ainda (...) E o homem, a sua criatura separada, rende-se ao sono – respiração da vida na noite solitária. Essa noite em que a memória desatada pela imaginação conta e reconta o seu invento: noite que funde a primeira e a última, a noite do seu ser na qual respira, no esquecimento, no sono sem sonhos e ainda mais puramente que na vigília quieta, salvo sobre as águas do inferno da representação, das histórias”. No coração de todas as procuras, “a pergunta pelas coisas e pelo seu ser solta-se do homem que pensa sem ter recebido, quanto lhe seja possível, a comunicação que elas emitem (...)”¹³²³. O final do texto exige uma longa transcrição:

Pois a vida brota sempre para cima, busca o alto. E o existir irrompe, embora não tenha inimigo, como uma feroz e esquemática proposta, como um esquema que ameaça o ser vivente neste transe com uma espécie de desencarnação, desprendendo-o violentamente do seu céu, ao qual aderiu, chegando a fundir-se com ele, perdendo-se no esquecimento de si

¹³¹⁹ *Ibidem*, p. 139.

¹³²⁰ *Ibidem*, pp. 140-141.

¹³²¹ *Ibidem*, pp. 155-157, 161 e 157.

¹³²² *Ibidem*, p. 146.

¹³²³ *Ibidem*, pp. 147-148.

*próprio. Mas quando cai outra vez, se a vida triunfa condensa-se em volta da chama que renasce, da chama que alimenta e sustenta tudo o que é corporal. E na escuridão da vida não perderá novamente por completo essa sua vagabundagem celeste. Não se extinguirá nele por completo essa cintilação de uma certa celeste carnalidade ou corporeidade. Irresistivelmente brota para cima a vida a partir dos seus reiterados infernos, chamada pelos seus reiterados infernos, chamada pelos seus obscuros céus imediatos, que se derramarão em luz um dia, feridos pela aurora. Uma aurora que será uma entranha por sua vez, uma entranha celeste.*¹³²⁴

Zambrano olha a vida na terra a partir de outro sítio, de um “ser escondido” que está noutra sítio. A encarnação na terra surge-lhe como uma desencarnação do seu céu, mas os caminhos trilhados reconduzem a ele, a outra corporeidade. O esquecimento de si, nos seus vários modos e momentos, é só um acidente de percurso do qual se consegue recuperação quando a continuidade do ser na sequência vida/morte/vida é dita com esta veemência.

¹³²⁴ *Ibidem*, p. 150.

III

A REMEMORAÇÃO ATRAVÉS DA OBRA

1.

A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO MNÉSICO

*Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.*¹³²⁵

AS MÁXIMAS “conhece-te a ti mesmo” e/ou “cuida de ti mesmo” adquirem na Antiguidade *nuances* diferentes – Foucault é conduzido por elas numa elaboração profícua da natureza do “si mesmo” que esteve em causa em cada momento da História ocidental. A nossa ideia de construção de sujeito mnésico, tão passível de anotação nos textos de Lispector, será sediada nessa reflexão e ainda no sublinhado das noções de anamnese em Platão ou nos textos teóricos que Vernant lhe dedica.

Macabéa, já o dissemos, não se conhece. *A Hora da Estrela* é uma história sobre o desconhecimento persistente de si, sobre o ser sem projecto; sobre o desacerto da alma e do corpo e sobre a (im)possibilidade de encontro consigo mesma. É também uma história acerca de um narrador que escreve para ser, o que é mais do que existir: “escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’. Eu que quero sentir o sopro do meu além (...), escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e, se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias”¹³²⁶.

A certa altura, há um interregno declarado e voluntário da narração: “estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro (...)

¹³²⁵ Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, [1977], Lisboa: Relógio D’Água, 2002, p. 18.

¹³²⁶ *Ibidem*, p. 24.

Nestes últimos três dias, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer”¹³²⁷. O sono e a morte surgem a par, como vimos, na expressão simbólica do cansaço, do esforço criativo levado ao limite de uma tensão partilhada com a personagem.

A escrita é salvífica para o ser, porque reveladora de uma proveniência longínqua e de uma estranheza de si que é conhecimento: “quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um acto que é um facto. Pensando bem. É quando entro em contacto com forças interiores minhas, que encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também eu? Espanto-me com o meu encontro”¹³²⁸.

Mas, dessa personagem, este narrador quis sobretudo dizer a ausência de uma distância que permite ao sujeito ter um olhar sobre si, ter consciência de si: “bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anónima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim”. O estágio evolutivo de Macabéa é equiparável a uma espécie de matéria bruta, por modelar, por individualizar. O encontro consigo própria não se fez nunca suficientemente, não teve tempo de emergir e até o sofrimento, que a poderia iniciar a esse encontro, era sempre um caminho apenas esboçado: “é que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro (...). Quando acordava não sabia mais quem era”; ou “encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia”¹³²⁹.

O esforço de saber de si é um esforço balbuciado apenas e sempre interrompido; a evidência de si mesma nunca a levava ao espanto e à interrogação: “estava habituada a se esquecer de si mesma. Nunca quebrava seus hábitos, tinha medo de inventar” e “dava-se conta longinquamente de que nunca dissera uma palavra verdadeira”¹³³⁰. A verdade paradoxal da história é que só a caminho da morte Macabéa se aproxima, porventura, um pouco de si: “até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si mesma uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. (...) É agora, é já, chegou a minha vez!”. Atropelada, cai e reencontra o seu vazio trágico, porque não tem, não encontra nada em si: “ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada”¹³³¹.

A sua identidade interior coincide, afinal, com o seu contorno exterior e apenas isso: “... Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si

¹³²⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹³²⁸ *Ibidem*, p. 40.

¹³²⁹ *Ibidem*, pp. 34, 38-39 e 46.

¹³³⁰ *Ibidem*, pp. 54 e 59.

¹³³¹ *Ibidem*, pp. 86 e 90.

mesma”. Talvez por isso estranhemos quando diz, num esforço derradeiro e não sustentado de consciência de si: “– eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer”¹³³².

*

*Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da Terra e da Lua. Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de dentro da gente.*¹³³³

*E quando o fantasma de mim mesma me toma – então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos uma no ombro da outra. Depois enxugamos as lágrimas felizes, meu fantasma se incorpora plenamente em mim, e saímos com alguma altivez por esse mundo afora.*¹³³⁴

Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres é um texto sobre a busca activa e empenhada da identidade. O espírito ergue-se, procura outras formas de entendimento, interroga o ser, o não-ser, o estar, o aprender a ser, a percepção do sobrenatural, a consciência de existir, de ter a vida. “Meu mistério é simples. Eu não sei como estar viva” – diz Lóri; “viver é tão fora do comum que eu só vivo porque nasci”¹³³⁵.

A personagem principal terá de fazer um caminho que a possa levar a responder “meu nome é eu”. Nesse caminho iniciático, é exigida uma disponibilidade para compreender, dispensando o intelecto que contraria todos os automatismos e adquiridos: “é só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber”; “todas as vezes que pensara que se compreendera era por ter compreendido errado (...). No entanto às vezes adivinhava. Eram manchas cósmicas que substituía entender”¹³³⁶.

No início, Lóri sabe que a exigência de Ulisses, a de que se encontre a si mesma e seja integralmente, é um desafio a que não consegue dar resposta: “a máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo”; “era a liberdade horrível de não-ser”. Cada passo é difícil, a clivagem requer discernimento, e os seus instrumentos são frágeis: “tenho sido a maior dificuldade no meu caminho. É com enorme esforço que consigo me sobrepor a mim mesma”¹³³⁷.

¹³³² *Ibidem*, pp. 88 e 58.

¹³³³ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, [1969], Lisboa: Relógio D’Água, 1999, p. 32.

¹³³⁴ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, Lisboa: Relógio D’Água, 2013, p. 420.

¹³³⁵ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pp. 78-79.

¹³³⁶ *Ibidem*, pp. 11, 45 e 37.

¹³³⁷ *Ibidem*, pp. 72, 74 e 45.

O sentimento agudo de estar em vida funda a procura e os caminhos: “Ah Lóri, Lóri, você não consegue recuperar, mesmo vagamente, na lembrança da carne, o prazer que pelo menos no berço você deve ter sentido por estar? Por ser? Ou pelo menos outra vez na vida, não importa quando nem porquê? (...) Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo.” Ulisses ensina Lóri a querer ser e “Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma, ela se fascinava e quase se hipnotizava”¹³³⁸.

A procura de si é como a chegada a um novo continente: tudo começa por parecer novo e estranho, e quem procura começa por assustar-se com o facto de estar inevitavelmente só: “e agora era ela quem sentia a vontade de ficar sem Ulisses, durante algum tempo, para poder aprender sozinha a ser”; “sua dificuldade era ser o que ela era”; “se eu fosse eu parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido”. Ser e existir são difíceis, por razões e naturezas diferentes. O esforço requerido, num e outro caso, leva frequentemente à desistência, à defesa, ao adiamento. “Somos deuses em potencial (...) Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos”¹³³⁹. “Muitos de nós fazem arte por não saber o que é a outra coisa”¹³⁴⁰, o outro acesso, o outro de cada um.

O primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, já colocava a questão da lembrança e da retoma de si, da ideia de se encontrar e de acordar para si, por exemplo através da recuperação da infância e de certas facetas da história pessoal: “não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...”¹³⁴¹. Joana tem um mundo interior intenso que se inscreve, por vezes, numa zona algures anterior à linguagem (“falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte”), perto do mistério das letras (“do mesmo modo por que em pequena imaginava que, se pudesse contar a alguém o ‘mistério do dicionário’, ligar-se-ia para sempre a esse alguém...”) e do enigma do feminino: “talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no facto de existirem. Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de ‘tornar-se’. Através dela exactamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos?”¹³⁴²

A auto-identificação pode assemelhar-se a uma limitação: “ela só veria o que já possuía dentro de si. Perdido pois o gosto de imaginar”. Há nela um tipo de ausência próxima da de Macabéa, apesar de tudo, e é muito o que as diferencia: “meu Deus! – Não estar consigo mesma nunca, nunca”. A vida passa por Joana, como passa por Macabéa: “ela não tinha

¹³³⁸ *Ibidem*, pp. 51 e 62.

¹³³⁹ *Ibidem*, pp. 105, 112, 115 e 135.

¹³⁴⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁴¹ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, [1944], Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 47.

¹³⁴² *Ibidem*, pp. 137, 179 e 141.

história, descobriu Joana devagar. Porque se lhe aconteciam coisas, estas não eram ela e não se misturavam à sua verdadeira existência. (...) Por que contar factos e detalhes se nenhum a dominava afinal? E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?”. A retoma de si é feita em queda ou só pode ser uma queda: “mas em breve voltou a si mesma, numa queda vertical”. A condição repentina da memória de si faz sempre desta um evento-relâmpago, uma epifania breve e aparentemente aleatória: “Joana lembrou-se, de repente, sem aviso prévio, dela mesma em pé no topo da escadaria”; ou “as coisas principais assaltavam-na em quaisquer momentos, também nos vazios, enchendo-os de significados”. Só a passagem do tempo lhe traz uma inquietação mais preenchida: “aos poucos foi envelhecendo dentro de si, abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação. À noite, entre os lençóis, um movimento qualquer ou um pensamento inesperado acordava-a para si mesma. (...) Os dias foram correndo e ela desejava achar-se mais. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar”¹³⁴³. Como Macabéa, é na proximidade do fim que repara na distância a que ainda está de si mesma.

Lucrécia Neves, de *A Cidade Sitiada*, encontra-se na mesma linhagem de mulheres inventadas por Lispector que sabem pouco de si e se deixam levar pelas correntes incertas da vida: “toda a sua natureza parecia não se ter revelado (...); ou: “‘não se conhecer’ era insubstituível por ‘conhecer-se’”¹³⁴⁴. Caracteriza-a a fuga ao esforço, mas sem traição à sua natureza, que é assim mesmo: “foi assim que ela escapou de saber. A moça tinha sorte: por um segundo sempre escapava. Verdade era que, pela diferença deste segundo, outra pessoa de súbito compreenderia. Mas era verdade também que pelo mesmo segundo, outra pessoa seria fulminada (...) O principal era mesmo não compreender. Nem sequer a própria alegria”. As suas limitações exprimem a ausência de espessura que a define: “Lucrécia não possuía as futilidades da imaginação mas apenas a estreita existência do que via (...); seu tosco espírito, como uma grande ave, se acompanhava sem se pedir explicações”¹³⁴⁵.

Há na história uma outra personagem, desta vez masculina, na qual apercebemos a mesma redução a um ponto muito pequeno de substância identitária e motivos para o mesmo assombro do narrador perante a simplificação: “tratava-se de perder-se até chegar ao mínimo de si mesmo, ponto latejante que Lucrécia Neves quase despertará e enfim não precisaria mais ser anónimo para ocultar o orgulho (...) – porque nesse mínimo de si mesmo já estaria ele todo... que perigo”¹³⁴⁶.

Água Viva é um texto com características menos romanescas, onde a voz na primeira pessoa de quem “narra” se dá a ver nas dobras de uma auto-reflexão mais densa: “venho do longe – de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais”. O peso

¹³⁴³ *Ibidem*, pp. 21, 148, 75, 81, 103, 109 e 99.

¹³⁴⁴ *Ibidem*, pp. 26 e 59.

¹³⁴⁵ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹³⁴⁶ *Ibidem*, p. 120.

do passado e da dor confere uma tonalidade escura à realidade do afastamento de si: “devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito (...). A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. (...) No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é – é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos”¹³⁴⁷.

As tentativas para pensar a identidade com confiança e otimismo (“embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim”) são feridas pela inoperância das palavras: “a vida oblíqua é muito íntima. Não digo mais sobre essa intimidade para não ferir o pensar-sentir com palavras secas. Para deixar esse oblíquo na sua independência desenvolva”. A verdade vem da escuridão e do inconsciente: “tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação. Embora o terror da franqueza venha da parte das trevas que me ligam ao mundo e à criadora inconsciência do mundo”¹³⁴⁸.

A ligação ao mundo, à totalidade responsabiliza cada um, ao mesmo tempo que concede sentimento de pertença: “não estou toda solta por estar em união com tudo. Aliás uma pessoa é tudo. Não é pesado de se carregar porque simplesmente não se carrega: é-se o tudo”. Mas, nessa dimensão, é preciso conseguir habitar outro tempo: o tempo da essência que só as perguntas fundamentais descobrem: “porque é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter acontecido? É uma questão de simultaneidade do tempo. E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta”; é preciso habitar o tempo da história e da permanência dos arquétipos: “na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. Estou encantada, seduzida, arrebatada por vozes furtivas. As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas”; é preciso habitar o tempo da espera e do devir, inscrito no que está previsto e projectado na continuidade irremediável: “vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. (...) Eu que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê”¹³⁴⁹.

Acerca do estado de graça e de saber quem é, a protagonista diz-nos (citando Heidegger), que “o verdadeiro pensamento parece sem autor (...) e a beatitude tem essa mesma marca”. Não é claro se é esse o sentimento que preside ao momento em que simplesmente constata: “... acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim”¹³⁵⁰.

¹³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 15-16, 22 e 24.

¹³⁴⁸ *Ibidem*, pp.13, 56 e 68.

¹³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 28, 32, 35, 52 e 55.

¹³⁵⁰ *Ibidem*, pp. 70, 72 e 76.

*

*Ulisses, não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu.*¹³⁵¹

*Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia.*¹³⁵²

Em *A Maçã no Escuro*, Martim parte do zero em que a vida acaba de o colocar. “Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho.” A queda, o vazio, a ilimitação constituem esse ponto zero da existência: “quando um homem cai sozinho num campo não sabe a quem dar a sua queda (...) o homem não pareceu ter a menor intenção de fazer alguma coisa com o facto de existir (...) A ilimitada liberdade o deixara vazio”¹³⁵³.

Neste romance, o apagamento da memória toca, na sua radicalidade abissal, a dimensão mais imemorial da existência: “pois olhou para o campo vazio e pareceu-lhe que remontara à criação do mundo. No seu pulo para trás, por um erro de cálculo tinha recuado demais – e por um erro de cálculo pareceu-lhe que se colocara inconfortavelmente em face da primeira perplexidade de um macaco”. A partir desse recuo arriscado, é a si mesmo que se agarra, sem saber como e porquê: “o que existia era alguém que arrisca tudo; pois em baixo do nada e do nada e do nada, estamos nós que, por algum motivo, não podemos perder”; foi-lhe necessário “tomar cuidado para não ficar vago (...) era muito difícil ser global e no entanto manter uma forma. Ele não podia se perder de vista”¹³⁵⁴.

O início do caminho que vai percorrer, o simples começo é já intensidade superior àquela que está preparado para suportar: “aquela coisa que ele estava sentindo devia ser, em última análise, apenas ele mesmo. (...) Assim, pois, no seu primeiro domingo, ele era./ O que, no entanto, começou a ficar um pouco intenso”. A condição anterior ao pensamento surge como inércia, como regresso a um estado fusional libertador, atraente, sem esforço: “aquilo – aquilo era um homem pensando... Então com infinito desagrado, fisicamente atrapalhado, ele se lembrou no corpo de como é homem pensando. (...) Teve tal repugnância pelo facto de quase ter pensado que apertou os dentes em dolorosa careta de fome e desamparo (...) procurando entre as pedras um meio de recuperar a sua potente estupidez anterior que para ele se havia tornado fonte de orgulho e domínio”¹³⁵⁵. Martim está a ser apenas, como as plantas e os animais. No final do seu périplo, essa comunhão com tudo mantém-se mas enriquecida pela consciência plena da pertença: “há poucas horas, junto da fogueira ele

¹³⁵¹ *Ibidem*, p. 115.

¹³⁵² *Ibidem*, p. 46.

¹³⁵³ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000, pp. 23 e 28.

¹³⁵⁴ *Ibidem*, pp. 145, 160 e 175.

¹³⁵⁵ *Ibidem*, pp. 34.

atingira uma impersonalidade dentro de si: ele fora tão profundamente ele mesmo que se tornara o ‘ele mesmo’ de qualquer outra pessoa, assim como a vaca é a vaca de todas as vacas. (...) Mas como é que não compreendi que aquilo que não alcanço em mim... já são os outros? Os outros, que são o nosso mais profundo mergulho. (...) Martim estava ali tentando fazer corpo com os que nascerão”¹³⁵⁶.

Porém, ser homem vai implicar a linguagem, cuja apropriação e recriação gere com relutância. A humanidade vai também emergir da sua capacidade de formular a pergunta certa: “ele não estava longe da pergunta, por enquanto imatura”; ou “ele por enquanto não passava ainda de uma coisa vaga que queria perguntar, perguntar e perguntar – até que pouco a pouco o mundo fosse se formando em resposta”¹³⁵⁷. Mas há uma resolução, uma volição firme: “Martim passara a pertencer a seus próprios passos. Ele era dele mesmo. (...) A sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. (...) Pela primeira vez Martim precisava profundamente de si mesmo. Como se enfim – enfim – tivesse sido convocado. (...) E num plano frio e calculado resolveu que a sua primeira luta devia ser consigo mesmo”¹³⁵⁸.

Em vários momentos da narrativa, será redito este estado de alerta em que se coloca um sujeito que mergulha na sua própria profundidade e aceita confrontá-la: “pois nele acabara de se acordar esse susto interior de que uma pessoa é feita. (...) Como se vê, aquele homem terminara por cair na profundidade que ele sempre sensatamente evitara. E a escolha tornou-se ainda mais funda: ou ficar com a zona sagrada intacta e viver dela – ou traí-la pelo que ele certamente terminaria conseguindo e que seria apenas isto: o alcançável”¹³⁵⁹.

A voz do narrador revela-nos algo de fundamental quando, no contexto da colagem sucessiva ao estado interior de Martim, em discurso indirecto livre, nos interpela assim: “quem era ele? Martim caíra tão em si próprio que não se reconheceu. Como se até agora tivesse apenas brincado. Quem era ele? Teve a certeza intuitiva de que não somos nada do que pensamos e somos o que ele estava sendo agora, um dia depois que nascemos nós nos inventamos – mas nós somos o que ele era agora”¹³⁶⁰.

A retoma de si é forçosamente dolorosa. Aquilo que vemos designado por “imaterial adição de si mesmo” não é oferecido: “respirou devagar e com cuidado: crescer dói. Respirou muito devagar e com cuidado. Tornar-se dói”. Para os outros, essa retoma é incómoda, provavelmente por fazer sentir que no seu caso não está a acontecer e que isso é um erro grave: “... quando falava verdade encontrava a súbita muralha dos outros se defendendo. (...) Quando a gente se revela, os outros começam a desconhecer-nos”¹³⁶¹.

¹³⁵⁶ *Ibidem*, p. 323.

¹³⁵⁷ *Ibidem*, pp. 113 e 142.

¹³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 127, 135 e 141.

¹³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 178-179.

¹³⁶⁰ *Ibidem*, p. 226.

¹³⁶¹ *Ibidem*, pp. 337, 192 e 194.

A evidência de uma revelação é fulgurante e confunde-se com a certeza adquirida diante de algo que é reconhecido: “foi então que Martim, pela primeira vez, teve a certeza. Exausto, como se já a tivesse tido alguma vez, ele a reconheceu. O único modo de descobrir era, aliás, reconhecer. Assim era. (...) Porque então lutar. Havia dentro de uma pessoa um lugar que era pura luz, mas não reverberava nos olhos nem os empanava; era um lugar onde, fora de brincadeira, se é; onde, sem a menor pretensão, se é; onde, modéstia à parte, se é; e também não vamos fazer, do facto de ser, cavalo de batalha! Não vamos complicar a vida: pois a este tranquilo gozo temos direito”¹³⁶².

À sua maneira, Virgínia, a protagonista de *O Lustre*, também parte da “queda” para a revelação: “(hoje decaí) – era essa uma impressão e desde pequena ela o saberia. Sou infeliz, pensou devagar, quase deslumbrada – ela era quase uma mocinha”. A revelação é reconhecimento trazido por uma outra memória: “e de súbito arrebatada pelo próprio espírito. Era um momento extremamente íntimo e estranho – ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber”¹³⁶³.

O seu modo também fica longe dos modos do raciocínio e da lógica sequencial: “às vezes não era começando por nenhum pensamento que ela chegava a um pensamento. Às vezes bastava-lhe esperar um pouco e possuía-o todo”. A fragilidade inicial ameaça a sua procura de si: “é que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. (...) Nada a inspirava, ela estava isolada dentro de sua capacidade, existindo pela mesma fraca energia que a fizera nascer”. O recuo a um ponto mínimo, quase inapreensível da identidade mais íntima, é empreendido como fuga ao excesso do mundo: “ela ficava tão alada e perdida que então não lhe importava a renúncia – recuava pálida até o último instante dentro de si e lá se refugiava”; ou: “descobriu rapidamente que a exaltação a fatigava, que preferia estar escondida em si mesma sem jamais tremer, sem jamais subir”¹³⁶⁴.

Sem aparência disso, estas diferentes personagens de Lispector seguem formas comuns de iniciação, de reconstrução de si, de edificação da memória. Virgínia ressentia-se da descontinuidade em que se vê recordar: “de que vivera então? Reunia uns pobres fatos que não eram realmente desenterrados por ela própria mas pela palavra lembrada dos outros ou pela recordação de já ter conseguido recordar, reunia-os, organizava-os mas faltava-lhe um fluido que lhes fundisse as extremidades num mesmo princípio de vida”. Há um risco inerente à procura: o de não encontrar nada. Mas é um risco calculado à medida das perguntas que se coloca quem procura. O encontro trazido pela flutuação vaga na muito vaga interrogação de si pode ser uma impressão ou um simulacro de memória: “um profundo cansaço, certa perplexidade tomava-a, afinal nada lhe sucedera jamais... e porque então aquela consciência de um mistério a preservar, aquele olhar que significava ter

¹³⁶² *Ibidem*, pp. 322-333.

¹³⁶³ Clarice Lispector, *O Lustre*, [1946], Lisboa: Relógio D'Água, 2012, pp. 30 e 218.

¹³⁶⁴ *Ibidem*, pp. 32, 34, 36, 94 e 158.

existido inefavelmente. Sabia de um modo vago que já vivera alguma vez ultrapassando os momentos numa cegueira feliz que lhe dava o poder de seguir a sombra de um pensamento através de um dia, de uma semana, de um ano. (...) Uma ou outra vez no entanto a imitação conseguia ser mais verdadeira que a coisa imitada e como revelava esta por um instante. Era uma forma de memória o que ela alcançava”¹³⁶⁵.

A natureza verdadeira de Virgínia, porém, é um futuro sem projecto que não se reporta a nenhum passado, onde também só foi sem projecto: “tinha a impressão de que já vivera tudo apesar de não poder dizer em que momentos. E ao mesmo tempo sua vida inteira parecia poder resumir-se num pequeno gesto para a frente, uma ligeira audácia e depois num recuo suave sem dor, e nenhum caminho então para onde se dirigir – sem posar direito no solo, suspensa na atmosfera quase sem conforto, quase confortável, com a languidez cansada que precede o sono”¹³⁶⁶.

Nos vários contos que publicou, Lispector criou personagens-relâmpago com formulações sumárias desta decifração de quem se é, deste entendimento que se procura longe do raciocínio, na travessia extemporânea do tempo, da inconsciência do ser e da verdade do inconsciente, no confronto com a do esquecimento, do nascimento e da memória de outro mundo, dos caminhos, da posse de si mesmo. A certeza de um erro inicial ou remoto atormenta algumas delas: “sem falar que estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir”. Os caminhos e formas encarnadas são procurados por tentativa e erro: “sigo todos os caminhos e nenhum deles é ainda o meu. Fui moldada em tantas estátuas e não me imobilizei...”¹³⁶⁷.

*

O Ovo e a Galinha, uma das histórias que elege como das mais importantes de toda a sua produção literária¹³⁶⁸, afirma a travessia do tempo pelo ser, ou o que ele é em essência e em sucessivas materializações: “quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio. (...) Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso”¹³⁶⁹.

A sensação de impossibilidade de controlo deste devir atinge a sua percepção do livre-arbítrio e a noção de uma essência que se cumpre irrevogavelmente: “é liberdade ou estou

¹³⁶⁵ *Ibidem*, pp. 123-124.

¹³⁶⁶ *Ibidem*, p. 125.

¹³⁶⁷ Clarice Lispector, *Os Desastres de Sofia de A Legião Estrangeira*, em *Contos*, p. 16; *Obsessão*, em *A Bela e a Fera*, em *Contos*, p. 319.

¹³⁶⁸ Em entrevista dada em 1977, para a Televisão; consultada em [https://www.google.pt/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=clarice lispector entrevista tv cultura, a 1-5-2014](https://www.google.pt/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=clarice%20lispector%20entrevista%20tv%20cultura,%20a%201-5-2014).

¹³⁶⁹ Clarice Lispector, *O Ovo e a Galinha*, em *A Legião Estrangeira*, em *Contos*, pp. 46-47.

sendo mandada? Pois venho notando que tudo o que é erro meu tem sido aproveitado. (...) Por devoção ao ovo eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento”¹³⁷⁰.

A referência a um absoluto já vivido sobre o qual o presente deveria ser construído é feita, por vezes, com simplicidade repentina: “teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da actualidade absoluta a que um dia já pertencemos?”¹³⁷¹. O caminho é sempre de si para si: “à extremidade de mim estou eu”; e conhecer-se torna o ser invulnerável: “por onde atacá-lo então, se ele se conhecia?”¹³⁷².

A verdade só é apreensível a quem não a idealiza, não se projecta numa imagem dela e a quem fica disponível para acolhê-la como é: “é porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele”. A auto-aceitação é o segundo momento desse exercício: “eu que jamais me habituei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe”¹³⁷³.

A *Paixão Segundo G.H.* é uma das mais intensas experiências de introspecção e de confronto com o âmagos da vida das várias personagens que conhecemos de Lispector. O livro começa a meio: “----- estou procurando, procurando. (...) Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda”. A necessidade de dar forma à experiência interior explica o surgimento do texto: “mas é que também não sei dar forma ao que me aconteceu. E sem dar forma, nada me existe”. A exigência de verdade não se compadece com a estética: “perdi o medo do feio. E essa perda é uma total bondade. É uma doçura”; ou: “não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado”. Numa das suas crónicas, lemos: “como uma forma de depuração, eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo o meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser ultrapassado. Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer”¹³⁷⁴.

O julgamento de si é inelutável: “terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária”. Uma espécie de supraconsciência deixa-se conduzir por um efeito de

¹³⁷⁰ *Ibidem*, pp. 52 e 54.

¹³⁷¹ Clarice Lispector, *De Menino a Bico de Pena*, em *Felicidade Clandestina*, em *Contos*, p. 123.

¹³⁷² Clarice Lispector, *O Relatório da Coisa*, em *Onde Estivestes de Noite* em *Contos*, p. 72, e *História Interrompida*, em *A Bela e a Fera*, em *Contos*, p. 281.

¹³⁷³ Clarice Lispector, *Perdoando Deus*, em *Felicidade Clandestina*, em *Contos*, p. 113.

¹³⁷⁴ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D'Água, 2000, pp. 10-11, 16, 23 e 198. O livro inicia-se com o tracejado que aqui refazemos, antes da primeira palavra.

reconhecimento não exactamente racionalizável: “só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vira”. O que acontece é regresso e reconhecimento, mas sem ordem, num primeiro momento: “a vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta”. A crueza da vida, da vida da matéria, induz esquecimento de si, como veremos: “gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move”. Mas assistimos, ao longo da narrativa, a um mergulho progressivo, lento, doloroso, acidentado na interioridade, na identidade (“a identidade que é a primeira inerência”), no centro do ser: “quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergências. Então ela é a solenidade de si própria, e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – o ritual é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente”¹³⁷⁵.

Em três frases, em três páginas sucessivas, ritmada, simples e eficazmente, G. H. fala da sua pertença panteísta, do seu determinismo humano e do erro que não nos deixa ver a divindade em nós: “minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de ‘eu’ (...). Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana (...); E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele”¹³⁷⁶.

São várias as declinações destas três ideias: quando lemos “o que eu gostava na natureza, era o seu inexpressivo vibrante”; ou quando nos diz: “porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é, e nunca pára de ser. Somos nós que não aguentamos esta luz sempre actual, então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje e já”¹³⁷⁷.

A consciência de que a vida exige uma implicação activa decorre do sentimento de que já conhecemos algo que perdemos: “a notícia que estou recebendo de mim mesma me soa cataclísmica, e de novo perto do demoníaco. Mas é só por medo. É medo. Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas a me prometer a vida. E este é o maior susto que eu posso ter. Antes eu esperava. Mas o Deus é hoje. O seu reino já começou”; e mais adiante: “a nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível – minha actualidade inalcançável é o meu paraíso perdido”¹³⁷⁸.

O caminho de G.H., a sua “via crucis”, é um trabalho de despersonalização, de perda do *ego* ao encontro de uma essência colectiva, de desistência que abre espaço a uma revelação e a um enraizamento: “a despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de

¹³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 26, 29, 56, 73, 80 e 94.

¹³⁷⁶ *Ibidem*, pp. 100-102.

¹³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 114 e 119.

¹³⁷⁸ *Ibidem*, pp. 119 e 121.

tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, como um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim (...) quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (...) Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome”¹³⁷⁹. A despersonalização viabiliza um sentimento de pertença que relativiza cada ser, “pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior, que, em relação ao humano, não tem sentido”¹³⁸⁰.

Antes de cada sujeito existe o mundo que o acolhe: “a realidade antecede a voz que a procura (...) a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio”. Do nosso ponto de vista, algo se inverte profundamente nesta imagem de um mundo que começa na sua matéria, quando tudo indica¹³⁸¹ que a matéria seja uma consequência de tudo o resto, de tudo o que vibra, se pensa, se faz verbo. Mas em simultâneo, a desistência do *ego* inicia uma espécie de redenção do ser: “a trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A *via crucis* não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prémio. (...) Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. (...) A desistência é uma revelação”. Fica aberto o espaço para a expressão da vida que não pode ser dita por palavras: “pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro”¹³⁸². A nostalgia e a notícia de si ficam em falta. Olhar assim de fora para uma matéria ancestral de que se é feito e que nos desfaz no tempo é apenas um primeiro passo na procura de si.

*

O romance que eu queria escrever seria “É como Tentar Lembrar-Se. E não Conseguir”.¹³⁸³

A voz do narrador, em *Um Sopro de Vida*, reitera intensamente a mesma procura. O seu ponto de partida é semelhante: “será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de

¹³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 140-141.

¹³⁸⁰ *Ibidem*, p. 144.

¹³⁸¹ A Física contemporânea, as civilizações tradicionais, alguns textos religiosos, alguns textos esotéricos, alguns textos literários.

¹³⁸² *Ibidem*, pp. 142 e 145.

¹³⁸³ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsões)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, p. 84.

si mesmo e no entanto viver tão intensamente”. O seu medo tem o mesmo tamanho, e a escrita, a mesma função catártica: “eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim”; e “eu escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma”. Neste momento inicial do texto, há uma clara separação entre o que pode o corpo e o que não consegue o espírito: “mergulho enfim em mim até o nascedouro do espírito que me habita. Minha nascente é obscura. Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim. Quer dizer: não sei o que fazer com meu espírito. O corpo informa muito. Mas eu desconheço as leis do espírito: ele vagueia”¹³⁸⁴.

Ficamos com uma advertência: “eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim”¹³⁸⁵. O tempo não se apresenta à consciência na sua hierarquia habitual: “eu não me lembro de minha vida antes, pois que tenho o resultado que é hoje. Mas me lembro do dia de amanhã”. Mesmo assim, a personagem que vai surgir terá de inscrever-se num tempo real que a concretize. Ângela é projecção e *alter ego* assumidos da voz literária que a inventa: “Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? Ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. (...) Ângela não é uma ‘personagem’. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser”. O processo literário é deixado a nu em passagens fluidas do sujeito da escrita à personagem e da história dela ao sujeito, em catalisação mútua de movimentos interiores. Tal como ele se desconhece, também ela “desconhece que tem um centro dela e que é duro como uma noz. De onde se irradiam as palavras. Fosforescente”. O processo literário afigura-se um risco: “eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais”¹³⁸⁶.

Ângela empreende uma busca semelhante à dele e comum a muitas personagens de Lispector: “só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio. (...) luto com extrema ansiedade por uma novidade do espírito”. As conquistas não se fazem tardar: “tive umas três vezes um súbito reconhecimento de mim mesma e do mundo que me assombrou e me fez mergulhar em profundezas obscuras de onde saí para uma luz de ouro. E o encontro do eu com o eu”; as oscilações também surgem: “eu mal entrei em mim e assustada já quero sair. Eu descubro que estou além da voracidade. Sou um ímpeto partido no meio”. O ritmo pendular desse movimento que a leva à procura de si está ligado à capacidade de discernir camadas e profundidade no eu: “e saber-tudo-sem saber é um perpétuo esquecimento que vem e vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia. Civilizar minha vida é expulsar-me de mim”; e noutro momento: “e eis que automaticamente saí de mim para me captar tonta do meu enigma, diante de mim, que é

¹³⁸⁴ Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D’Água, 2102, pp. 13-15.

¹³⁸⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 24, 26, 28 e 55.

insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade. E esse encontro da vida com a minha identidade forma um minúsculo diamante inquebrável e radioso indivisível (...)”¹³⁸⁷.

Para Ângela, o sentido da identidade mais profunda é interrompido por cada retoma, cada novo ciclo: “de uma coisa eu sei: eu não sou o meu nome. O meu nome pertence aos que me chamam. Mas, meu nome íntimo é: zero. É um eterno começo permanentemente interrompido pela minha consciência de começo”. Neste exercício de desdobramento, o autor é atingido pela insegurança: “eu tenho medo de ser quem eu sou. (...) Eu vivia me perdendo dentro de mim. (...) O pior é que sou vice-versa e em ziguezague. Sou inconcludente. (...) Juro que não vale a pena alguém ser eu”¹³⁸⁸.

*

Apesar da sua pequena dimensão e tipologia não propriamente narrativa, muitas das crónicas publicadas em *A Descoberta do Mundo* têm momentos de reflexão que ecoam todos os que até agora vimos como reflectindo um recuo a uma fonte antiga, a um continente perdido no qual, algures, o mistério, o limite, a raridade, a dor, a pertença a si do ser taceiam e tecem um esboço de retoma e de revelação.

Quando voltava de um alheamento na tristeza, a mulher de quem fala num dos textos parecia ter ido buscar algo de precioso: “não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura (...). Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. (...) Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada na fogueira. Mas o que vira – em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro fora a luz que a envolvera – tudo isso ela não contava porque ignorara: fora percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério. (...) Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta”¹³⁸⁹.

A esta fonte antiga só se acede num rápido vislumbre, como sabe Zambrano, e, se a escrita de Lispector fala em permanência dessa viagem quase clandestina a um passado intemporal, ela também dá conta a cada momento da dificuldade, da quase-impossibilidade, da intermitência, das sequelas desse esforço. Nesse passado incerto, misturam-se zonas sombrias, traumáticas: “estou certa de que através da idade da pedra fui exactamente maltratada pelo amor de algum homem. Data desse tempo um certo pavor que é secreto”¹³⁹⁰.

¹³⁸⁷ *Ibidem*, pp. 40, 58, 47, 59 e 61.

¹³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 113-115.

¹³⁸⁹ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, Lisboa: Relógio D'Água, 2013, pp. 93-94.

¹³⁹⁰ *Ibidem*, p. 55.

Noutro texto, fica expresso o reconhecimento de um território longínquo e preservado e de um estado interior propício ao ingresso nele ou à passagem por ele, aos atalhos de que também falam as suas figuras:

*Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não nos ser dado frequentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o outro lado da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum. (...) Também é bom que o estado de graça demore pouco. Se durasse muito, bem sei, eu que conheço minhas ambições quase infantis, eu terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza. No que eu tentasse, aliás, tenho a certeza de que a graça desapareceria. Pois ela é dádiva e, se nada exige, desvaneceria se passássemos a exigir dela uma resposta. É preciso não esquecer que o estado de graça é apenas uma pequena abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de se comer dos frutos dos seus pomares.*¹³⁹¹

A liberdade de ser é entendida no limite da natureza de cada um e do projecto que tem para cumprir: “é determinismo, sim. Mas seguindo o próprio determinismo é que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre-arbítrio”. Nesse percurso, é grande o peso da responsabilidade: “cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir./ A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro”. À noção de uma identidade a constituir equivale a de uma via dolorosa, a de um risco necessário: “ser às vezes sangra”; e “se eu fosse eu’ parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido (...)”¹³⁹². A inscrição de um contínuo reflexivo que não encontra fronteiras nesta vida e se prolonga para lá dela surge como algo de natural: “reflectindo um pouco, cheguei à ligeiramente assustadora certeza de que os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Simplesmente descobri de súbito que pensar não é natural. Depois reflecti um pouco mais e descobri que não tenho um dia a dia. É uma vida a vida. E que a vida é sobrenatural”. Aquilo que ultrapassa o tempo linear e o põe em causa não pode senão vir da intuição: “não se saberia adquirir o conhecimento intuitivo de um outro universo sem sacrificar uma parte do entendimento que nos é necessário no mundo presente”; e, “ao mesmo tempo, para a mente humana, é uma fonte de prazer a eternidade do infinito: nós, sem entendê-lo, compreendemos”¹³⁹³.

¹³⁹¹ *Ibidem*, pp. 123-124.

¹³⁹² *Ibidem*, pp. 194, 222, 196 e 220.

¹³⁹³ *Ibidem*, pp. 292, 360 e 414.

O pensamento racional inviabiliza qualquer coisa, no seu modo totalitário: “(não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a tentar pensar eu sabia muito bem o que eu sabia)”. Dito de outra forma: “no caso de um espírito criador, parece-me que o intelecto retirou suas sentinelas das portas e as ideias entram em chusma, e só então ele passa em revista e inspecciona a multidão”¹³⁹⁴.

A escrita é uma ajuda preciosa neste empreendimento, no caso de Lispector: “e escrever é um divinizador do ser humano”/ “escrever é uma maldição (...) que salva”. A escrita é o lugar de charneira para a procura do ser que transcende o Eu: “escrever-se é tantas vezes lembrar-se do que não existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de *memória*, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva”¹³⁹⁵.

Os momentos em que dá conta deste trabalho da memória, do reencontro e de uma identidade secreta são inúmeros e expressivos: “às vezes ir me seguindo é tão difícil – por estar seguindo em mim o que ainda não passa de uma nebulosa – que termino desistindo”; “é porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele”; “e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’ – era o próprio assustador contacto com a tessitura do viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito”; “enquanto o homem não marcar um encontro sério consigo mesmo, verá o mundo com prisma deformado e construirá um mundo em que a Lua terá prioridade...”.

E, rotundamente, afirma: “porque, descoberta a própria identidade, o ser é e não retrocede”¹³⁹⁶.

*

*Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.*¹³⁹⁷

Para Carlos Mendes de Sousa, “Lispector encontra-se do lado desses autores que vivem a escrita no mergulho que não deixa intervalo e os torna a própria escrita”. Segundo ele, “em alguns autores, como no caso de Lispector, o questionamento permanente sobre o literário

¹³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 550 e 651.

¹³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 128, 186 e 550.

¹³⁹⁶ *Ibidem*, pp. 435, 445, 644, 687 e 543.

¹³⁹⁷ Borges, *Prólogo a una Edición de las Poesías Completas de Evaristo Carriego*, em *Obras Completas*, vol. I, p. 158.

acompanha a fundura de um implacável processo de autognose. O eu tenta descobrir-se num horizonte em que se impõe o quadro de referência do mundo como texto”¹³⁹⁸. Mendes de Sousa conduz-nos a explicações da autora: “ao escrever não penso nem no leitor nem em mim – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas”, diz Lispector em *Um Sopro de vida*. Pensar a língua é pensar-se a si mesmo.

“Sou uma pergunta” é o título de uma crónica sua de 1971, lembrada por C.M. de Sousa, que nos fala do propósito manifesto da escritora de apresentar narrativas cosmogónicas. Observa ainda o facto de o natural ser também sobrenatural nas suas histórias, de tal modo que “o mistério não está só no que é oculto, no que é subliminar. O encontro com o mistério dá-se também, por exemplo, na própria superficialidade, no exterior visível”¹³⁹⁹. O autoconhecimento é o grande assunto dos seus romances: “as personagens olham-se a si mesmas permanentemente”. A cegueira surge como metáfora privilegiada do processo de conhecimento; primeiro a queda no escuro e, só depois, a compreensão: “... um mergulho no escuro é o ir o mais longe possível dentro do ser. Assim se define o momento, o estado em que o ser vive ao escrever”¹⁴⁰⁰.

A ilusão dada ao leitor de que o curso da escrita está a ser decidido no momento em que ele lê está muito relacionada com o imperativo de fazer sentir uma procura de si em cada personagem. O não-fazer, o não-escrever e o não-saber como formas de acesso ao conhecimento dão conta dessa descida às profundidades de si que cada personagem empreende, voluntariamente ou não. Mendes de Sousa cita-a: “estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se concretiza e aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima. Parece que no futuro”. E retira de *A Hora da estrela* a seguinte reflexão do narrador: “ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim”.

O modo interrogativo é próprio de quem se procura: “meu mal é fazer perguntas, desde pequena eu era toda uma pergunta. Vou deixar de perguntar; vou deixar de esperar respostas. Ser escritor é não ter pudor na alma”¹⁴⁰¹. A palavra, como pretende ainda mostrar Mendes de Sousa, incorpora tudo o que atrai para o seu território, mesmo o que não é palavra e conduz o ser, através da nomeação, à descoberta da origem, do nome secreto, do informulável, da fundação do ser e da sua identidade escondida¹⁴⁰².

Assistimos, por isso, à construção do sujeito mnésico em cada narrativa de Lispector, como a um processo vivo e “natural”, como uma condição para existir sem a qual os seres não encontram fundamento. Este modo de ser na escrita, de abismar e/ou erigir o ser na escrita, numa total entrega ao movimento interior das personagens, é característico de uma parte

¹³⁹⁸ Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, [2000], São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 22 e 49.

¹³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 140, 148 e 241.

¹⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 262 e 264-265.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 422, 434, 446, 449 e 498.

¹⁴⁰² *Ibidem*, pp. 590 e 553-556.

importante da literatura do século XX, sobretudo do chamado romance psicológico – aquele que nos permite ler na evolução de um perfil ou na expressão liberta de uma descrição, impressão, ideia ou narrativa, a procura tateante de si, por parte do sujeito.

O recuo ao momento em que o homem, na história ocidental que se lhe conhece, começa a “preocupar-se consigo mesmo” (le “souci de soi” de que fala Foucault¹⁴⁰³) é aquele que Jean-Pierre Vernant coloca no centro da sua análise¹⁴⁰⁴ e que nos interessa agora evocar, por focalizar a passagem do mito ao *logos* e, nesse movimento, o favorecimento da individuação.

A passagem de uma civilização oral a uma cultura da escrita introduziu grandes alterações na divulgação de conhecimentos que eram destinados a uma elite. *Muthos* começa por não se opor a *logos* e por querer dizer palavra, discurso, antes de *logos* querer dizer inteligência e razão, oposto a fábula. Traçados o quadro urbano e o horizonte espiritual nos quais nasce a *polis*, Vernant define aquilo a que chama o universo espiritual da *polis*: o *logos*, a palavra, a retórica e a sofística; a persuasão e a demonstração estão no centro da arte política¹⁴⁰⁵; a escrita é a base da *paideia* (cultura) e da *dikè* (justiça) gregas. O início da filosofia dá-se nesse momento. Tales, Anaximandro e Anaximeno inauguram um novo modo, mais positivo, físico e teórico, de reflexão sobre a natureza – tudo é natureza, tudo é *Phusis* – excluindo a noção de sobrenatural e de tempo primordial ou misterioso. O *logos* tinha-se afastado do mito, apesar de certos temas do mito persistirem no pensamento dos físicos. Dá-se uma forte laicização e racionalização da vida social, com o cultivo concomitante da disciplina e da temperança. Liberta do culto, a narrativa mítica pode adquirir um carácter mais desinteressado, mais autónomo e prefigurar a obra do filósofo, que se interroga sobre a natureza do ser e do conhecimento.

No centro da atenção dos helenistas, está a passagem do pensamento mítico à razão e à construção progressiva do sujeito. Para Vernant, os Gregos não inventaram a razão, mas “uma razão”. De Hesíodo a Aristóteles, vai desenhar-se uma distinção cada vez maior entre mundo da natureza, mundo humano e mundo das forças sagradas, com eliminação das polaridades, da ambiguidade, dos equívocos, dos contrastes. É esse o caminho que vai também do herói homérico, sem profundidade psicológica, que age por inspiração divina, até à descoberta da dimensão interior da pessoa, da responsabilidade, do empenho investido nos actos. As noções de alma, de corpo, de individuação e de arte vêm dar expressão ao lírico, ao trágico, ao biográfico, ao retrato e à crença¹⁴⁰⁶.

A descoberta do espírito, a encarnação da razão intemporal no filósofo, o começo absoluto em ruptura com o passado, a passagem da visão do poeta e do xamã ao nascimento do

¹⁴⁰³ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981-1982, Paris: Seuil/Gallimard, 2001.

¹⁴⁰⁴ Jean-Pierre Vernant, Préface de l'édition de 1987, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 155.

¹⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 189.

¹⁴⁰⁶ *Ibidem*, pp. 220, 229 e 247-249.

cidadão são tonalidades importantes na avaliação do percurso que vai do mito à filosofia; esta preocupa-se com noções como ser (e não-ser), essência, substância... opondo-se à religião nos modos de elaborar pensamento, mesmo quando se debruça sobre o “mistério”¹⁴⁰⁷.

Vimos já como esse momento grego, apesar de favorável à individuação, se pode identificar como tempo colectivo marcante nos processos do esquecimento de si, desse “si mesmo” que perseguimos nos textos e nas obras do século XX, arrancando a custo a sua luz intermitente ao Letes da sua condição mais global.

O momento socrático é o primeiro que Foucault analisa em 1982. As aulas proferidas no Collège de France nesse ano foram reunidas na publicação *L’Herméneutique du Sujet* e editadas sob a direcção de Frédéric Gros, em 2001. Centradas naquilo a que Foucault chamou, na senda de vários autores da Antiguidade Grega, “le souci de soi”, estas conferências estão forçosamente relacionadas com o terceiro volume da sua *L’Histoire de la sexualité* a que chamou, justamente, *Le Souci de soi* e que publicou em 1984. No capítulo “La Culture de Soi” (1984), Foucault aborda a questão do prazer, da autovigilância e da intensidade da relação consigo mesmo nos textos dos séculos I e II. O trabalho de discriminação, a *diakrisis*, entre o que depende de nós e o que não depende (princípio estóico) é fundamental: o sujeito só deve aceitar, na relação consigo, o que depende da sua escolha livre e razoável¹⁴⁰⁸. Em “La Culture de soi”, Foucault fala também da volúpia, da serenidade, do prazer de si mesmo e da constituição do sujeito moral; de como a questão moral começa a preparar a questão da força e a da lei; e a questão da lei começa a inflectir o tema da arte e da *techné*, e de como a verdade e o conhecimento de si se começam a desenvolver nas práticas da ascese. Nos capítulos seguintes, o autor analisa o cuidado de si em função da relação com os outros, com a família, o casamento, a sexualidade, o corpo, a alma, a mulher, os laços conjugais, os rapazes, a amizade, o autodomínio.

A conclusão aponta para a presença nos dois primeiros séculos de uma reflexão moral que vai dar origem à moral futura do cristianismo. É esse também o debate da filosofia no século XIX, segundo Foucault. Uma arte de viver dominada pelo “souci de soi” deve vigiar as fragilidades ligadas ao sexo para uma soberania de si sobre si. No refinamento das artes de viver e de cuidar de si surgem, em filigrana, as morais ulteriores, também ligadas às ideias da queda, da finitude e do mal; uma ética da renúncia a si.

As aulas proferidas em 1982 e transcritas em *L’Herméneutique du sujet*, apesar de anteriores à publicação de *L’Histoire de la sexualité* (1984), quase não se dedicam à questão sexual. A opção de atribuir a esta última uma prioridade nos textos publicados (e de não transformar em livro o conjunto das aulas de 1982) fica problematizada pelo editor do

¹⁴⁰⁷ *Ibidem*, pp. 598-601.

¹⁴⁰⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, III, Le Souci de soi*, [1984], Paris: Gallimard, 2009, p. 89.

livro¹⁴⁰⁹. Na realidade, “le souci de soi” que Foucault trata em 1982 tem tonalidades bastante mais abrangentes e alargadas em relação à definição de um sujeito do conhecimento.

À injunção socrática e délfica do “connais-toi toi-même”, Foucault sobrepõe a de “soucier-toi de toi-même”, que começa por sublinhar no *Alcibiades* de Platão. “Il faut que tu t’occupes de toi-même, il ne faut pas que tu t’oublies toi-même” – esta regra geral atravessa todo o período helenístico e imperial romano e absorve a sua atenção preferencial. Sócrates afirma ter por missão acordar as consciências, interpelar os cidadãos para que se ocupem de si mesmos, vigiem os seus pensamentos. A injunção também é frequente em Séneca e Epicuro. O abandono desse preceito de atenção a si dá-se no “momento cartesiano”, que valoriza apenas o “conhece-te a ti mesmo”, mais tarde reforçado por Kant¹⁴¹⁰. A teologia também pretende aceder racionalmente à verdade.

Impõe-se, então, a distinção entre espiritualidade e filosofia. A primeira está relacionada com o conjunto de pesquisas práticas e experiências pelas quais o sujeito opera sobre si mesmo as transformações necessárias ao seu acesso à verdade. A verdade só é acessível perante uma transformação do sujeito, uma implicação do ser do sujeito, um movimento que o arranque ao seu conforto, um trabalho de si sobre si, uma elaboração, uma ascese que lhe devolverá tranquilidade interior.

A filosofia moderna, em contrapartida, está centrada no conhecimento e não no sujeito ou no conhecimento de si. Na Antiguidade não há separação dos dois modos, à excepção de Aristóteles e dos gnósticos nos primeiros dois séculos da era cristã. O facto de o sujeito não ter de se pôr em causa para aceder à verdade inaugura outra era, segundo Foucault: “l’âge moderne des rapports entre sujet et vérité commence le jour où nous postulons que, tel qu’il est, le sujet est capable de vérité, mais que, telle qu’elle est, la vérité n’est pas capable de sauver le sujet”¹⁴¹¹.

São evocados S. Tomás de Aquino, a escolástica, e Santo Agostinho: durante doze séculos o conflito não foi entre espiritualidade e ciência mas entre espiritualidade e teologia – daí o florescimento de muitas correntes esotéricas. E, mesmo na filosofia do século XIX (embora

¹⁴⁰⁹ Frédéric Gros explica o paradoxo aparente de encontrarmos nestas aulas de 1982 uma visão muito mais alargada do que aquela que Foucault projecta num pequeno capítulo de *Le Souci de soi*, intitulado “La Culture de soi”, dois anos depois. Foucault está sobretudo interessado na problematização do sujeito, que resolve tecer a partir da Antiguidade Greco-Romana e não focando a modernidade no Ocidente. Entre 1976 (ano de publicação do primeiro volume de *L’Histoire de la sexualité*, intitulado *La Volonté de savoir*) e 1984 (ano de publicação dos segundo e terceiro volumes, *L’Usage des plaisirs* e *Le Souci de soi*), Foucault desloca a sua atenção para uma leitura ética das práticas de si. Em 1982, afirma: “não é o poder, mas sim o sujeito que constitui o tema da minha investigação”. Mas o curso de 1982 aborda matérias de um livro que nunca publicou e que refere numa entrevista. Essas matérias (as técnicas e práticas de si) são as que preenchem as aulas. Trabalhadas em paralelo com *L’Histoire de la sexualité*, definiam, no entanto, uma viragem de direcção a que os tempos e as decisões de publicação não correspondem necessariamente.

¹⁴¹⁰ Michel Foucault, *L’Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981-1982, Paris: Seuil/Gallimard, 2001, p. 15

¹⁴¹¹ *Ibidem*, p. 20.

Foucault não desenvolva este aspecto), por exemplo em Hegel, o acto de conhecimento continua a depender de exigências de espiritualidade; a *Phénoménologie de l'Esprit* tem esse sentido¹⁴¹².

De outra forma, também a psicanálise e o marxismo colocam a questão da transformação do sujeito no seu acesso ao conhecimento. Mas ao transpor as questões para a sua dimensão social, pagámos o preço do esquecimento das relações entre sujeito e verdade. Lacan terá sido o único, segundo Foucault, a recentrar a questão.

Foucault dedica-se ao texto *Alcibiades*, de Platão: a personagem percebe, em diálogo com Sócrates, que desconhece os seus inimigos interiores e exteriores e que não pode governar bem nessas condições; em suma: que terá de se ocupar de si mesmo antes de poder ocupar-se dos outros¹⁴¹³. O problema da ignorância, da pedagogia, da cultura (de uma *paideia*), da ignorância de si e da ignorância de que se ignora estão no cerne da questão da “cultura de si”. Várias técnicas e práticas são propostas: os rituais de purificação, de concentração e meditação, de retiro, de despojamento, de exercício físico, de resistência a provas de dureza de vida. Tudo isto era praticado nas escolas pitagóricas.

Ocupar-se de si, em Sócrates, significa ocupar-se da alma. É a alma que se serve do corpo e da linguagem. Para Platão, não é da alma-substância que é preciso ocupar-se, é da alma-sujeito. Ligadas e confundidas com as actividades próprias do cuidado de si, estão as do médico, do mestre, do dono e as do apaixonado. No *Alcibiades*, uma das condições para o conhecimento de si é o espelho que o olhar do outro constitui para o sujeito – uma natureza idêntica. A alma só se vê a si mesma quando se vira para o divino e se reconhece nele¹⁴¹⁴.

Só com a aquisição da sabedoria divina (a *sôphronusê*) o sujeito pode olhar para as coisas terrestres, saber como comportar-se e como governar os outros ou fazer justiça na cidade. O sujeito deve ocupar-se de si durante toda a vida. O cuidado de si é, afinal, uma preparação da velhice, entendida como o momento do auge do conhecimento.

Na tradição platónica e neoplatónica, são estas as vertentes do cuidado de si: o conhecimento de si como forma soberana do cuidado de si; o acesso à verdade em geral a partir da verdade de si; a possibilidade de reconhecer o divino em si por parte do sujeito que acede à verdade. Espiritualidade e racionalidade vão estendendo raízes em paralelo: conhecimento de si e conhecimento da verdade, caminho e método, sujeito e realidade¹⁴¹⁵.

Para as escolas cínica, epicurista e estoica dos séculos I e II, o cuidado de si é já um imperativo generalizado a todos e não apenas à elite que governa: o cuidado de si tem por fim o si mesmo e não a cidade. Importa retirar-se em si mesmo e descer ao mais fundo de si, recolher-se, abrir as suas próprias feridas, respeitar-se, dominar-se, satisfazer-se. Cuidado de si e vida tornam-se co-extensivos, apesar de haver uma idade para a pedagogia, outra

¹⁴¹² *Ibidem*, p. 30.

¹⁴¹³ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹⁴¹⁴ *Ibidem*, pp. 53, 55-56 e 68.

¹⁴¹⁵ *Ibidem*, pp. 75-76.

para a erótica e outra para a política. Para Epicuro, Séneca e Epicteto, para o grupo dos Terapeutas (descrito por Filo de Alexandria), é preciso filosofar em todas as idades¹⁴¹⁶. A prática de si acentua-se na passagem da vida adulta à velhice. O sujeito só se torna si próprio na velhice. É ainda uma forma de estar prevenido contra tudo o que possa acontecer de adverso, uma forma de corrigir, expulsar o mal interior e contrariar valores. “Voltar a ser o que se deveria ter sido mas nunca se foi” é um dos temas fundamentais.

É preciso desaprender os vícios, libertar-se dos efeitos da educação, da família; separar a prática de si filosófica do ensino da retórica, a verdade do ornamento. Séneca aconselha a viver cada dia como se fosse o último, a satisfazer-se de si mesmo em cada momento, a meditar sobre a morte. Na verdade, poucos são capazes de se ocupar realmente de si e do seu ócio. As práticas de si visam a saúde, mas também a salvação, a sobrevivência à morte. Para que a prática de si conduza a uma relação plena com o si, é preciso o outro, o mestre: este dá a ver a ignorância do que se ignora e que o que falta saber está na memória. O estulto é aquele que não cuida de si, que está disperso no tempo, que não se lembra de nada, que deixa a vida correr sem a unificar numa lembrança que lhe dê sentido e sem se fixar um objectivo, sem uma vontade directiva – aquele que não se quer a si mesmo.

Uma ética da palavra é requerida: franqueza e coração aberto; e um guia afectivo, um filósofo capaz de refutar e de redireccionar o espírito do outro (modelo estóico)¹⁴¹⁷. No mundo romano surge a figura do conselheiro privado, da direcção de consciência, mesmo fora do campo da filosofia. Na época do Império augustino, coloca-se a questão de saber se a filosofia é útil. A famosa divisão entre filosofia e retórica esbate-se nas práticas interpessoais e políticas. Séneca e Plutarco têm um estatuto filosófico e político do qual derivam relações mundanas e de aconselhamento (de uma dietética, de uma erótica e de uma economia). A prática do exame de consciência e da franqueza na relação verbal prepara o que será, mais tarde, a confissão religiosa¹⁴¹⁸.

Como explica Foucault, os neoplatónicos vêem no texto *Alcibíades* uma sistematização das obras de Platão e um cruzamento entre o político e o catártico. Situam-no no ponto em que se separam o político e o individual no conhecimento de si. Por seu lado, separam o que Platão não separou: o “conhece-te a ti mesmo” com fim político e o “conhece-te a ti mesmo” com fim catártico: “car c’est en s’occupant d’elle-même, en pratiquant ‘la cathartique de soi’ (...) que l’âme découvre à la fois et ce qu’elle est et ce qu’elle sait, ou plutôt: ce qu’elle a toujours su. Elle découvre à la fois son être et son savoir. Elle découvre ce qu’elle est, et elle découvre ce qu’elle a contemplé dans la forme de la mémoire. Elle peut ainsi, dans cet acte de mémoire, remonter jusqu’à la contemplation des vérités, qui permettent de fonder à nouveau, en toute justice, l’ordre de la cité”¹⁴¹⁹.

¹⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 81, 83 e 85- 87.

¹⁴¹⁷ *Ibidem*, pp. 117, 127-129 e 132.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*, pp. 149, 151 e 158.

¹⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 164, 167 e 169-170.

Nos séculos I e II, esta dissociação foi já feita. A filosofia centra-se na arte de viver: como fazer para viver como deve ser e para que o ser se torne e permaneça o que deve ser¹⁴²⁰. A filosofia é absorvida na espiritualidade, na transformação do modo de ser do sujeito por si mesmo. Coloca-se então a questão da conversão. A ascese no culto de si visa a imortalidade, a salvação deve permitir passar deste mundo para outro. Salvar-se para chegar a si mesmo: procurando uma memória da pureza original, ficando alerta e procurando a imperturbabilidade. No início da época imperial, a prática de si já se integra em toda a rede social.

A conversão platónica pode ser definida esquematicamente em função de quatro elementos: desviar-se, voltar a si mesmo, operar a reminiscência, regressar à pátria (ontológica). Conhecer-se é conhecer a verdade, e conhecer a verdade é libertar-se¹⁴²¹.

A conversão cristã implica uma mutação súbita a partir da Revelação de um texto sagrado. O sujeito morre para si mesmo e torna-se outro. A morte e a ressurreição são uma experiência de renúncia a si. Na cultura helenista e romana, o regresso a si mesmo faz-se na imanência do mundo. Não é libertação do corpo, é estabelecimento de uma relação completa e adequada de si a si. Importa mais a ascese do que o conhecimento em si. É um processo de auto-subjectivação que convida a uma concentração teleológica e prepara para “uma corrida” como a um atleta. Importa conhecer o homem e não os segredos da natureza, que os escondeu bem; o que é preciso saber sobre eles, a natureza colocou-nos debaixo dos olhos; é inútil procurar e conhecer o resto¹⁴²². A cultura pode tornar-se inútil e ornamental, quando apropriada por fanfarrões e retóricos.

Não há nada a temer nem dos homens, nem dos deuses, nem da morte, e o homem nasce para uma comunidade que interessa organizar. Demétrio defende um saber apenas relacional, um conhecimento assertivo que possa tornar-se prescritivo, um *êthos* para um modo de existência. O conhecimento do mundo deve ser pertinente para a prática do sujeito sobre si, para a sua transformação. O cristianismo recusa o tema do retorno a si para lhe substituir uma renúncia a si, da qual depende a salvação. O si abisma-se em Deus, perdendo nele a sua individualidade. A partir do século XVI, o retorno a si foi um tema recorrente na cultura moderna (e prepara a auto-exegese contemporânea do sujeito, a psicanálise, todas as correntes psicológicas), mas nunca como na Época Clássica. O conhecimento de si cristão e moderno tem raízes no cuidado de si estoíco, cínico e epicurista¹⁴²³. O modelo helenístico é enquadrado pelos modelos platónico e pelo cristão.

Numa síntese dos três modelos, pode dizer-se que, no modelo platónico, a reminiscência é o ponto exacto de junção do cuidado de si e do conhecimento de si. “C’est en se rappelant ce qu’elle a vu que l’âme découvre ce qu’elle est. Et c’est en se rappelant ce qu’elle est qu’elle

¹⁴²⁰ *Ibidem*, p. 171.

¹⁴²¹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁴²² *Ibidem*, pp. 213 e 224.

¹⁴²³ *Ibidem*, p. 242.

retrouve accès à ce qu'elle a vu. On peut dire que, dans la réminiscence platonicienne se trouvent, réunis et bloqués en un seul mouvement de l'âme, connaissance de soi et connaissance du vrai, souci de soi et retour à l'être." No modelo cristão, ascético e monástico, o conhecimento de si está ligado ao conhecimento da verdade dada pelo Texto e pela revelação. O coração tem de estar puro para receber a Palavra. A exegese e o método no conhecimento de si têm por objectivo a renúncia a si. Gnósticos e platónicos defrontam-se nos primeiros séculos do cristianismo. O modelo helenístico constrói-se em torno de uma autofinalização da relação a si, de conversão a si, que criou uma moral, depois herdada pelo cristianismo; "se convertir à soi' est encore une certaine manière de connaître la nature"¹⁴²⁴.

Os estóicos cultivaram "uma arte de viver". Séneca é um dos seus melhores representantes. Para ele, o conhecimento enciclopédico ou histórico, tomado como um fim em si, leva à dispersão e é de si próprio que cada um deve ocupar-se. No seu programa estão a firmeza, a serenidade, a liberdade, a elevação da alma, o estudo da natureza que permite relativizar-nos e fazer-nos sentir um simples ponto no Universo. A alma comunica com todo o Universo e procura, nos melhores casos, o conhecimento da verdade, mas em Séneca não há reminiscência, há descoberta de uma conaturalidade da razão humana e da razão divina. O olhar mergulha mais no si do que propriamente se eleva¹⁴²⁵.

Marco Aurélio propõe uma visão infinitesimal sobre as coisas e uma descrição da essência das imagens (*fantasia*) que se apresentam ao espírito. Tudo o que se lhe apresenta deve ser submetido a um método intelectual que é, também, um exercício espiritual¹⁴²⁶. Para tal, define exercícios de meditação eidética e onomástica. Nomear, verbalizar, memorizar permitem captar a plenitude essencial das coisas e a sua fragilidade temporal na existência. Vigilância, desconfiança, decisão de atitudes a tomar enquadram os exercícios.

O cristianismo coloca-se a questão da origem das representações; Marco Aurélio, a questão da origem das coisas representadas e não da representação. Para o autor romano, somos descontínuos (no corpo, no sopro/pneuma, na existência) em relação ao nosso ser; mas a nossa identidade verdadeira não está na descontinuidade, a virtude é una e coerente, coesa como a alma e alheia ao tempo¹⁴²⁷.

Foucault define, então, "saber espiritual" na época helenística como um saber que implica quatro condições: deslocação do sujeito, valorização das coisas a partir da sua realidade no interior do *Kosmos*, possibilidade para o sujeito de se ver a si mesmo e transfiguração do modo de ser do sujeito pelo efeito de saber¹⁴²⁸. Essa forma de saber foi progressivamente

¹⁴²⁴ *Ibidem*, pp. 244 e 248.

¹⁴²⁵ *Ibidem*, p. 273.

¹⁴²⁶ *Ibidem*, p. 281.

¹⁴²⁷ *Ibidem*, pp. 288 e 291.

¹⁴²⁸ *Ibidem*, p. 296.

apagada por outro modo de conhecimento: o saber de Descartes, de Pascal, de Espinosa e do Iluminismo, com o qual o sujeito não pode esperar a sua própria transfiguração.

A interrogação sobre se o sujeito pode ser o seu próprio objecto de conhecimento não conduz ao problema da lei para a sociedade helenística, mas sempre ao do sujeito: ao que pode e consegue ser e fazer. O sujeito é o fim último de si mesmo. A ascese implica dotar-se de algo que ainda não se tem. Aquele que aspira à sabedoria deve equipar-se de discursos, axiomas já pronunciados que deve rememorar, que devem ser persuasivos, que deve ter sempre presentes como remédios para tudo o que possa acontecer. O *logos* é transformado em *êthos*.

No cristianismo, a ascese é uma renúncia a si em função de uma Palavra verdadeira dita por alguém; a relação com a Palavra é de fé e de sacrifício de si; de confissão, de objectivação de um discurso verdadeiro¹⁴²⁹. A ascese helenística, filosófica, implica tornar-se a si próprio o sujeito dos discursos verdadeiros. Daí as várias práticas de escuta, silêncio, leitura e escrita recomendadas: para ouvir e memorizar melhor, para vigiar a alma que escuta, para escolher autores, para meditar, para tirar notas, para ler em voz alta, para implantar pensamentos na alma, para dar conselhos.

A partir do século XVI, segundo Foucault, a questão passa a ser “comment pouvoir dire la vérité sur soi-même” e já não “comment devenir un sujet de vérité”¹⁴³⁰. A verdade está do lado do Texto e da Revelação, ou seja, no exterior do sujeito. Os confessores e os directores de consciência fazem parte de uma mesma linhagem. Franqueza, liberdade e autonomia são requeridas contra o elogio fácil e a retórica. A escolha do momento certo para dizer uma verdade e também a prudência. São uma espécie de medicina. A relação mestre-discípulo obedece a todo um conjunto de valores e preceitos.

A matriz helenística já se descolou do pressuposto de que existe um elemento divino no sujeito (próprio da matriz platónica). Por sua vez, o cristianismo liberta a sua espiritualidade da gnose, que era essencialmente platónica¹⁴³¹. A ascese filosófica estóica e cínica também não procurava esse elemento divino no ser. Num e noutro casos, os exercícios não são da ordem do conhecimento, mas sim da procura em si da suspeição, da queda, do mal ou mesmo do diabo.

A vida deve seguir regras e ser entendida como uma “obra”, deve ter forma e ser “bela”. Todos os exercícios de meditação, de resistência ao sofrimento, de moderação e despojamento, de paciência e neutralidade fazem da vida uma prova. A vida é educação em toda a sua extensão, e as contrariedades fazem parte do encadeamento necessário de todas as coisas. Na tragédia grega e nos grandes mitos, também existe esta ideia de que a vida é uma longa sequência de provas a ultrapassar. A vida prepara para a imortalidade e para a

¹⁴²⁹ *Ibidem*, p. 313.

¹⁴³⁰ *Ibidem*, p. 345.

¹⁴³¹ *Ibidem*, p. 402.

salvação. No Alto Império, o cuidado de si acolhe todas essas técnicas de vida numa distorção pela qual se vive já só para si mesmo.

*

*La mémoire n'est pas reconstruction du passé, mais exploration de l'invisible.*¹⁴³²

As personagens de Lispector que ficam longe do cuidado de si ou da consciência de si são pontos de partida para a progressão no sentido da aquisição dessa consciência em alguns casos, para a negação dela, noutros, para a percepção contrastante desse vazio e para a exaltação da urgência de outra coisa. A escrita é um modo de conquista desse território de autoconhecimento, é uma prática de si em que a memória e o esquecimento urdem muitas teias imprevistas no solipsismo discursivo. O esforço da construção e da retoma de si é autêntico, dilacerado e omnipresente trabalho de procura identitária, no qual o cuidado de si adquire a face contemporânea da errância, da queda, da nostalgia, da obscuridade, do afastamento e da fulgurância ameaçada.

Em Michaux, o cuidado de si é projectado no desregramento, arriscado na intemperança, na experiência-limite da estranheza, do encontro com a alteridade em si. A viagem, a escrita e a pintura são práticas de si na procura de um conhecimento que visa indistintamente o mundo e o si mesmo, em que a ética não é uma questão, nem tão-pouco a estética – a transformação de si, a contemplação, a acção e a sujeição alternam e sobrepõem os momentos respectivos de expressão, desnivelando reciprocamente prioridades, força, consequências, formas e estados.

Em Borges, o sujeito está preso nos espelhos e labirintos da sua própria identidade, não pode nem erguer o olhar para o mundo das essências, nem mergulhá-lo num qualquer suposto real – o sonho, a ilusão, a inevitabilidade, o retorno cíclico e a aparência colocam o sujeito num espaço-tempo mais ou menos flutuante, fechado mas incircunscrito em planos de realidade identificáveis, escorregadio, castigador. A esse sujeito não são oferecidas as condições necessárias e suficientes para o cuidado de si: o seu ser está escrito no mesmo livro que todos os outros, num texto único de que não se conhecem nem a finalidade, nem a natureza, nem o lugar específico que lhe reserva. O próprio conhecimento é quimérico, tenha ele por objecto o si ou o outro que é o mundo.

Em Valéry, as “leis do espírito” são o objecto de estudo mais importante – há nesse estudo uma preocupação “científica” que lhe permite generalizar princípios e uma atenção minuciosa a si mesmo: a subjectividade é válida quando despojada do modo pantanoso dos

¹⁴³² J.-P. Vernant, “Histoire de la mémoire et mémoire historienne”, em *Œuvres*, vol. II, p. 2301.

sentimentos e das emoções. A limpidez dos aforismos, textos breves, poemas ou maiores ensaios, onde, em alguns momentos, se dedica a uma evidência do que sabe porque o reencontra, homenageia essa memória de si que queremos visar, que não é frequente e que se apresenta com a cadência nítida de uma respiração assegurada por leis de analogia, continuidade e rememoração.

Em Gil Heitor Cortesão, há um mundo que desaloja o sujeito, o expulsa e o desterra. O mundo das coisas fala por si: como se tivesse um pensamento, uma voz, uma determinação, reificadas. Só depois de ouvir essa “voz” durante muito tempo (tempo de olhar muitas pinturas) se começa a fazer ouvir essa “voz” emitida a partir de um ponto de vista, de uma amargura face ao desmoronamento da fulgurância estética que o próprio estabelece, como tessitura que Penélope faz e desfaz em permanência. Esse ponto de vista, ou esse sujeito imaginário, sobrevoa os espaços, já desenraizado deles, impulsionado pelas correntes de ar, água e fogo que os invadiu. Deixou de haver terra, raiz, lugar. A sua memória das cidades é a dos parques de diversões, dos megaeventos e das multidões ou, quando mais restrito, de bonecos, pinturas, *décors*, artificios. O cuidado de si é absurdo como princípio: o si mesmo não existe.

Não muito longe desta, a impressão que é deixada pelas fotografias de Boyd Webb é a de encenações e eventos lúdicos povoados de seres sem densidade própria. Ideias de comunicação e de isolamento, de queda física e flutuação, de afastamento ou cruzamento inesperados, de diversão ou melancolia, de infantilidade pura ou assumida perturbação adulta, de gigantismo e pequenez, ameaça e defesa, displicência e iniciativa subjazem à estruturação de cenários e personagens imaginários, surpreendentes, nos quais não vislumbramos mais do que alegorias psíquicas flectidas sobre a sua própria imanência.

Quando Foucault afirma que o sujeito emerge na encruzilhada das técnicas de domínio e das técnicas de si – de sujeição e de subjectivação –, torna-se fácil pensar em Shirin Neshat. Cada mulher dos filmes da artista vive para assegurar (ou não chegar a ter, ou vir a descobrir) o espaço precioso do cuidado de si, a que só a liberdade, a aprendizagem e o ócio cultivado dão acesso. O que torna estética e eticamente particulares os seus filmes não é a demonstração de uma realidade social (islâmica) e da sua negação daquele espaço; é o desenho psíquico de personagens específicas que vemos à procura de si nos meandros de um mundo que faz tudo para evitar esse empreendimento; é a violência mais ou menos trágica dos movimentos bruscos, dos cortes e surpresas dos eventos interrompida por derivas oníricas e poéticas, lugares naturais e quietude, imaginação e retraimento em si mesmo. Em Shirin Neshat, recorde-se, as mulheres vêem-se na contingência de não poder aceitar nada na relação consigo mesmas, relação que inscrevem num perímetro elástico que vai da mais obscura impossibilidade à mais revolucionária das propostas.

O cuidado de si está, ao mesmo tempo, muito longe (porque socialmente negado) e muito perto (porque muito premente). O contexto social e religioso cria condições únicas ao

cuidado de si que têm a singularidade de nos afastar do modelo ocidental e de nos obrigar a outra avaliação desse exercício, apesar da ambição de universalidade da ideia de Foucault, segundo a qual o que é preciso opor ao Estado (à ordem instituída) são as práticas de si.

J.-P. Vernant considera que a organização mental e psíquica do grego determina que ele ignore a introspecção e esteja inteiramente virado para o exterior: “à aucun moment le Grec de l'époque classique ne pratique ce que Foucault appelle un travail de soi sur soi, ou alors c'est un travail de type platonicien, purement noétique, qui consiste à devenir une pensée pure”¹⁴³³. É curiosa esta ressalva perante a elaboração de Foucault sobre o cuidado de si, que a relativiza e esclarece em relação à postura platónica. Vernant lembra que o conceito de alma que é elaborado no seio dos grupos secretos filosóficos e religiosos se opõe ao conceito da *psuchè* homérica: para os primeiros, a alma é o duplo do ser vital na sua duração contínua. Platão inverte os valores atribuídos à alma e ao corpo: para ele a alma é imortal e real e vive no foro interior de cada um; o corpo é aparência simples e transitória do que somos realmente e para toda a eternidade. Passou-se assim “da alma como duplo fantasmático do corpo para o corpo como reflexo fantasmático da alma”. Nesse contexto, “para passar do parecer ao ser é preciso, por anamnese, a reminiscência, reencontrar a lembrança daquilo com que a alma se assemelha e que a sua presença no corpo, a sua imersão no fluxo sensível lhe faz esquecer”. A filosofia surge como uma forma de desviar o ser do corpo, simulacro da alma, para o reconduzir àquilo de que a alma também é simulacro, de que se separou e que apenas reflecte. O ser deve procurar identificar-se com isso que é reflectido: “pour se retrouver, non plus comme image, double, similitude à un modèle extérieur, mais comme être un et authentique, dans la pleine coïncidence de soi avec soi, par assimilation au dieu qui est Tout”¹⁴³⁴.

A passagem de um regime mais próximo do pensamento intuitivo e mágico a outro mais próximo da reflexão lógica é explicada extensamente por J.-P. Vernant, como vimos, com o surgimento da filosofia. Nesse quadro geral, refere o facto de uma sabedoria procurada com as técnicas de rememoração ter sido progressivamente substituída pelo conhecimento de carácter enciclopédico apoiado em procedimentos de mnemotécnica. A memória é dessacralizada e procurada como recurso na aquisição profana do conhecimento. Santo Agostinho terá encontrado um compromisso novo nesta equação, segundo Vernant: nas *Confissões*, interioriza e individualiza a memória, fazendo dela não um saber universal, mas uma dimensão do *eu* que o sujeito pode e deve explorar. Géneros literários como os jornais íntimos, autobiografias, memórias, confissões e, mesmo, certos perfis no romance moderno são devedores dessa formulação¹⁴³⁵. Memória individual, social e histórica tomarão o respectivo rumo na ficção, bem como nas ciências sociais.

¹⁴³³ J.-P. Vernant, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 180.

¹⁴³⁴ *Ibidem*, pp. 2132 e 2134.

¹⁴³⁵ *Ibidem*, pp. 2302-2303.

A nossa reflexão coloca a primeira (a memória individual) no centro de todas as atenções. O trabalho de Foucault permite-nos reforçar o princípio de que o desconhecimento de si e o esquecimento concomitante são manifestações de uma perda e de uma ferida profundas no humano. Permite-nos rever autores literários e artistas em função dele. Permite-nos atribuir à questão da memória de si e à problematização das suas vicissitudes uma espessura histórica muito forte e, em certa medida, um contexto filosófico.

O esquecimento de si na experiência artística do século XX ou a memória frágil de si e a consciência ainda mais frágil desse esquecimento são questões antigas e provavelmente perenes, que se projectam no problema ontológico mais geral: porque esquecemos tudo o que nos permite esboçar respostas às perguntas acerca de quem somos, porque somos, donde vimos e para onde vamos?

O *si* a que Foucault se refere vai mudando de referente à medida que se vai deslocando dos textos platónicos para os seguintes. O retorno a *si* platónico, o cuidado de *si* helenista ou a renúncia a *si* cristã não designam de todo o mesmo *si*. É a nitidez com que estas diferenças se desenham que torna importante o texto de Foucault no nosso estudo do esquecimento de si.

*

A perda do *si* mesmo platónico equivale, quanto a nós, ao esquecimento de *si* que procuramos definir. O sujeito mnésico, cuja construção alguns autores procuram indiciar ou de cujo desmoronamento nos dão notícia, é, para nós, o “si mesmo” platónico.

Num pequeno texto a que chamou “Maîtres de Vérité”, J.-P. Vernant homenageia Marcel Detienne e o seu trabalho em torno da noção de *Aletheia*. Próxima de entidades como a Justiça, a Palavra Cantada, a Memória, a Luz, o Elogio, *Aletheia* opõe-se a Esquecimento, Silêncio, Obscuridade, Reprovação. Num quadro ideal e recuado no tempo, o rei, o adivinho e o poeta eram dispensadores de verdade e de justiça, “Maîtres de Vérité”. Como potência sobrenatural, *Aletheia* é uma verdade que se enraíza no sentido religioso do termo e que é “criadora de ser”¹⁴³⁶.

Lèthé e *Aletheia* terão sido, nos estudos de Marcel Detienne, dois pólos de uma mesma potência religiosa, oscilantes e ambíguos. Para ele, a certa altura, o propósito principal tornou-se esclarecer como é que uma lógica da não-contradição veio substituir a lógica do ambíguo, própria do mito; como é que o filósofo surge ao mesmo tempo em continuidade e em ruptura com a tradição dos “mestres de verdade”, como é que a palavra profana, empenhada no diálogo e na persuasão, veio substituir a palavra de eficácia mágico-religiosa, elegendo a capacidade de agir sobre o espírito do outro em prejuízo do enriquecimento do ser (do *si* mesmo). Entre os sofistas, “*Aletheia* desaparece da problemática da linguagem; a palavra

¹⁴³⁶ *Ibidem*, p. 2009.

exerce-se ao nível da opinião” e desaparece dos debates públicos na cidade, em função de uma lógica de não-contradição¹⁴³⁷.

Na Memória, está investida toda a grande questão da verdade e da sua descoberta pelo sujeito. A dimensão social desta deriva é inegável. Apenas não podemos alargá-la, neste trabalho, para lá da indicação breve a que nos obriga o contexto histórico de cada referência. Esta Memória e esta Verdade são aquelas a que se dedica Platão em quase todos os seus textos. Procurar e aprender não são outra coisa senão relembrar; não há ensino, há apenas o acordar de reminiscências, diz Sócrates em *Ménon* (81a-82a). Retomar uma ciência, um saber das coisas em si mesmas é relembrar (85b-85d). Por outro lado, as opiniões verdadeiras só se fixam quando o raciocínio sobre a sua causa se erige como reminiscência. E quando aquele que procura é corajoso e infatigável, o encontro de uma verdade leva à memória de muitas outras.

Em *Fédon*, esta ideia volta a ser sublinhada. Sócrates terá dito: “o aprender não é senão um recordar”. Lembrar-se implica já ter consigo um saber esquecido: “conhecimentos já obliterados pelo tempo e pela falta de treino” (72e-73d). Daí resulta que tenhamos adquirido o conhecimento sobre cada realidade antes de nascer. E Sócrates define saber: “o saber não consiste senão nisso: em segurar determinado conhecimento que se alcançou e impedir que se perca... ou não dizemos nós, Símiás, que esquecer é deixar escapar o que conhecemos” (75c-e). Aprender é relembrar (75e-76b). Neste diálogo, fica provado que tudo tem origem nos Princípios ou Arquétipos e se declina a partir deles no mundo sensível (100a-102c).

Em *Fedro*, a contemplação da Verdade, prévia à existência de cada um, é dada por inquestionável: “as almas que nunca contemplaram a verdade não podem assumir a forma humana”¹⁴³⁸.

Para Sócrates, há dois tipos de memória e dois tipos de esquecimento: existe a memória (*mneme*) de uma sensação que outra sensação leva a actualizar e existe a reminiscência (*anamnesis*), pela qual a alma efectua um movimento de retoma dentro de si mesma, activamente. O esquecimento pode significar incapacidade de imprimir em si mesmo o resultado de uma experiência, por falta de atenção ou pela acção do tempo, e pode significar a perda de um saber pela alma: algo que esta deveria saber e se deve esforçar por retomar. Trata-se, então, da perda da capacidade de atingir aquilo que é, isto é, a essência das coisas, por parte dela.

Em *Teeteto*, a alma é explicada a partir da imagem de um bloco de cera no qual se imprime o conhecimento (191c-196b). Mais uma vez, saber é lembrar-se. Para Sócrates, “há modelos no seio do ser” (176d-177b) e pensar é uma discussão que a alma prossegue consigo mesma a propósito de tudo o que lhe cabe examinar (189d-190a).

¹⁴³⁷ *Ibidem*, pp. 2010-2011.

¹⁴³⁸ Platão, *Fedro*, tradução e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 2000, 249b.

Em *A República*, ao discorrer sobre a educação de crianças e jovens e sobre as diversas formas de pô-los à prova, Sócrates refere-se à capacidade de não esquecer como indicador de nobreza de carácter: é preciso propor-lhes empreendimentos em que facilmente possam esquecer a doutrina ou deixar-se iludir, “de maneira a poder-se escolher quem se lembra e quem é difícil de ludibriar, e excluir quem não o é” (413d).

Amigos da sabedoria e amigos da opinião distinguem-se por terem ou não contemplado “as coisas em si”, as que permanecem sempre idênticas (480a). Assim, é suposto os filósofos estarem sempre apaixonados pelo saber que lhes possa revelar a essência, “que não se desvirtua por acção da geração e da corrupção” (485b). A alma do filósofo é necessariamente dotada dessa memória (486d). Saber, além disso, é “lutar pelo Ser”, sem se deter nas aparências e procurando sempre atingir a natureza de cada ser em si (490 b). Só o filósofo saboreia o prazer que procede da contemplação do Ser (582d).

Todo o trabalho de Platão é atravessado pela ideia militante da construção de sujeitos mnésicos que estejam à altura dessa tarefa. Chamamos esquecimento de si à perda dessa capacidade.

2. MOMENTOS PRIVILEGIADOS DA MEMÓRIA DE SI

*Être soi-même!... Mais soi-même en vaut-il la peine? (...) . Il nous est des moments où notre pensée nous apparaît dans l'instant plus riche que nous, grosse de plus de conséquences, profonde de plus de profondeur que nous n'en pourrions jamais explorer.*¹⁴³⁹

VALÉRY PODE ser visto como um autor no qual confluem as várias questões que até agora nos ocuparam, num discurso que oscila entre a poesia e a reflexão teórica (também é o caso dos outros autores, mas, no seu caso, ancoradas numa particular nitidez de propósito, lucidez e equilíbrio): a questão da descontinuidade do ser entre sono e vigília, os binómios *logos/fábula* e modernidade/classicismo; a consciência do alfabeto; a problematização da memória, do esquecimento e da rememoração; a interrogação do tempo, da consciência (e da psicanálise), a prática do devaneio e a urgência da clareza lógica na procura do espírito, único verdadeiro objecto de estudo, em seu entender.

Em *Eupalinos ou l'architecte* (a resposta de Valéry a uma encomenda de arquitectos do seu tempo) e em *L'Âme et la danse*, Valéry coloca em diálogo Sócrates e Fedro. Em *Dialogue de l'arbre* inventa uma conversa entre Títiro e Lucrécio. “Sabe-se que o interesse de Paul Valéry, manifestado, muitas vezes, pela cultura grega e as origens da Civilização, assenta num paradoxo que ele próprio gostava de sublinhar, e não sem ironia. (...) Se por um lado compôs vários diálogos de aparência *neogrega*, apresentando ‘um’ Sócrates e ‘um’ Fedro (...) rodeados de figuras antigas das quais ‘usurpou os nomes sem os consultar’, ele confessa ‘*não ter lido nada ou quase nada*’ de Platão, conhecer mal o grego antigo, não se ter interessado nada pelas ‘ruínas’ ou pela história da Antiguidade”¹⁴⁴⁰. O colóquio de que esta publicação dá conta pretendeu explorar este paradoxo e o pensamento de Valéry sobre o seu tempo, no qual pressentiu a perigosa globalização; ou o seu mal-estar sobre o progresso e as suas razões para pensar que um outro modo de estar pode ganhar raízes sobre as ruínas de um mundo que está perto do fim, de uma Europa que está a morrer¹⁴⁴¹.

O texto de Serge Bourjea sublinha esse arco que Valéry desenha entre o mal-estar espiritual (herdado na Europa de uma série de matrizes que vão da Antiguidade Grega ao despertar do capitalismo) e a crescente incapacidade de sonhar o futuro: “*quelle est cette blessure, ce mal ou ce malaise spirituels, dont notre civilisation – gréco/judéo/latino/chrétienne/capitaliste*

¹⁴³⁹ Valéry, em *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, pp. 810 e 875.

¹⁴⁴⁰ Paul Valéry, *La Grèce, l'Europe*, textes recueillis et présentés par Serge Bourjea, Montpellier (Université Paul Valéry, Montpellier-3), Paris: L'Harmattan, 2011.

¹⁴⁴¹ *Ibidem*, pp. 9-10.

(Valéry passe très précisément par ces éléments, pour définir l'Europe actuelle) – est en train de mourir ?”. A sua resposta a esta pergunta, segundo Bourjea, é que o homem, esse ‘animal separado’, é um animal que sonha; que sonha com o que não é e deseja tornar-se, que tem a capacidade de inventar o futuro, de desejar e de escolher, que nunca parou de o fazer e que isso parece ter-se esgotado¹⁴⁴². Na óptica de Marie-Paule Masson, a Grécia, para Valéry, era tão-somente um lugar de inspiração para reflexões filosóficas ou estéticas e para a escrita¹⁴⁴³.

“Il est infiniment probable que mon héliénisme de fantaisie résisterait mal à une connaissance expérimentale de la Grèce. Le contact briserait ma Grèce de cristal. (...) Reconstituer une certaine Grèce, avec un minimum de données (...). Car nous ne pouvons regarder le passé que du regard qui engendre les mythes (...). La Grèce est une manière de voir, vision vraie ou fausse, nul œil n’a contemplé ce que nous forgeons”, lemos. Mas Valéry também diz: “ce que nous devons à la Grèce? (...) Mais tout simplement la plupart de nos idées¹⁴⁴⁴”.

Em ambos os diálogos acima referidos, o elemento exterior a partir do qual se vai ou não olhar para as essências é uma árvore – nota Bénédicte Gorrillot. Em *Le Dialogue de l'arbre*, Valéry “atribui a Lucrécio um propósito de Platão, em *Fedro* e em *A República*: a palavra mítica (*muthos*) pode tomar o lugar sem a substituir, da palavra conceptual, para ensinar a filosofia a populações não habituadas à abstração. O Lucrécio de Valéry diz de facto: ‘no início era a fábula’ (...). Fábula é o equivalente latino de *muthos*. (...) Valéry fabrica um Lucrécio grego, praticando a maiêutica oral¹⁴⁴⁵. A escrita de Valéry, recorda-nos, ficou estabelecida entre a tonalidade lírica e filosófica.

A razão e o classicismo são celebrados por Valéry, assim como a simetria, a harmonia e a solidez das construções gregas submetidas à lei do número e às restrições formais matemáticas. Segundo Blüher, o autor terá visto, como Nietzsche, no pensamento racional dos Gregos, a origem do espírito científico. Biancofiore nota que Merleau-Ponty homenageia Valéry por ter contribuído para o nascimento de um pensamento fenomenológico. A arquitetura alia ciência e arte, “não há transcendência em Valéry, não há a ideia de origem, há *começo*, não há ‘metafísica solar’, há *observação poética e científica*”¹⁴⁴⁶. David Elder diz-nos que uma consciência aguda da função do esquecimento e da linguagem leva Valéry a desconfiar dos historiadores.

As questões levantadas por este colóquio – classicismo e modernidade científica, exterioridade e essência, natureza da escrita, a ideia de origem – sugerem-nos trazer à colação um texto de Foucault, “Le Recul et le retour de l’origine”¹⁴⁴⁷, no qual lemos: “l’origine, c’est

¹⁴⁴² *Ibidem*, pp. 31-32.

¹⁴⁴³ *Ibidem*, p. 44.

¹⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 47 e 56.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 67. Tradução nossa.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp. 95, 119 e 135.

¹⁴⁴⁷ Michel Foucault, “Le Recul et le retour de l’origine”, em *Les Mots et les choses*, 1966, PDF consultado em <https://www.fichier-pdf.fr/2013/09/05/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel.pdf>, a 20.04.2016.

beaucoup plus tôt la manière dont l’homme en général, dont tout homme, quel qu’il soit, s’articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage”; ou ainda: “l’originaire en l’homme, c’est ce qui d’entrée de jeu l’articule sur autre chose que lui-même; c’est ce qui introduit dans son expérience des contenus et des formes plus anciens que lui et qu’il ne maîtrise pas”. Foucault procura ler essa tarefa dentro do quadro de finitude em que o homem foi progressivamente fechando as suas perguntas: “et par là, dans cette tâche infinie de penser l’origine au plus près et au plus loin de soi, la pensée découvre que l’homme n’est pas contemporain de ce qui le fait être – ou de ce à partir de quoi il est; (...) c’est parce que l’homme n’est pas contemporain de son être que les choses viennent se donner avec un temps qui leur est propre. Et on retrouve ici le thème initial de la finitude, [qui] est le rapport insurmontable de l’être de l’homme au temps”¹⁴⁴⁸.

Mas as questões levantadas por este colóquio sugerem-nos, sobretudo, referir um texto de Derrida sobre “as fontes de Valéry” (subtítulo do artigo)¹⁴⁴⁹, no qual começa por explicar por que é que a fonte e as origens não podem ser um tema em Valéry: a escrita separa da fonte e conduz ao descontínuo, porque é idealmente a “aplicação de uma força”, cuja autoria é sem relevância e cujo sentido não se encontra na fonte, que o não tem¹⁴⁵⁰.

Explicando melhor, Derrida diz-nos que a fonte, para Valéry, é o “eu mais nu”: “le moi pur, élément unique et monotone de l’être même dans le monde”. Um *eu* que dificilmente aparece. Porque o que Valéry chama aqui o *eu* puro “não é ‘a pessoa’: ‘ce n’est pas ‘la personne’, le moi ou la conscience empirique des psychologues (...) elle [la source] n’est pas dans de monde et ne se présente jamais”¹⁴⁵¹.

Valéry fala disso em *Note et digression*: esse *eu* inqualificável, sem história, sem qualidade sensível, resultante do todo. Derrida escreve sobre essa forma pura a que se reduz o Eu: “le moi pur, se réduit ainsi à un point abstrait, à une forme pure, dépourvue de toute épaisseur, de toute profondeur, sans caractère, sans qualité, sans propriété, sans durée assignable. Cette source n’a donc aucun sens propre”. E mais adiante: “il nomme aussi, comme en résonance avec la *Phénoménologie de l’esprit*, ‘le moi, le pronom universel, appellation de ceci qui n’a pas de rapport avec un visage...’ (...) Ce moi pur qui est la source, ce singulier universel ne revient surtout pas à l’individu”¹⁴⁵².

Não podendo ser um tema, também não é uma consciência de si. “n’est-elle pas [la source] d’une certaine manière inconsciente, ou (...) différente de l’inconscient d’aussi peu que l’on voudra? *Presque un inconscient?*”. Algo que transporta o *eu* para “fora de si mesmo e o

¹⁴⁴⁸ *Ibidem*, pp. 262-263 e 266.

¹⁴⁴⁹ Derrida, “Qual. Quelle. Les sources de Valéry” (conferência pronunciada a 6 de Novembro de 1971 na Universidade Johns Hopkins, por ocasião do 100.º aniversário do nascimento de Valéry) em *Marges de la Philosophie*, consultado em https://vk.com/doc18400283_140104538?hash=f019f19c52c53a1b7f&dl=66e6df86bacb7196f8, a 20-4-2016.

¹⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 334.

¹⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 334.

¹⁴⁵² *Ibidem*, p. 335.

lança no momento do seu nascimento (...) fora de si mesmo”¹⁴⁵³. E essa consciência ou *eu* puro, sendo como a fonte, não pode regressar a si. A fonte não pode aparecer, mas pode dizer essa impossibilidade através da metáfora, pode dar a ver o invisível. Do ponto de vista de Derrida, a fonte surge como imagem espelhada, dividida e conduzida para fora de si. Ou fazendo-se ouvir (e não ver): no começo era a fábula, a da transmissão oral, a que é assegurada pela voz. Escutar e falar desenham um círculo que exclui a fonte ou origem e o *eu* resulta, ele próprio, da linguagem falada. A fala é potencial quando ainda é só pensamento. Sem a audição exterior, “quem fala e quem escuta (na fala interior) não é de facto o mesmo”¹⁴⁵⁴... “L’existence de cette parole de soi à soi est signe d’une coupure”¹⁴⁵⁵.

Derrida cita Valéry, autor dos *Cahiers*: “ce qui te vient à l’‘esprit’ – aux lèvres – cela te modifie toi-même en retour. Ce que tu viens d’émettre, émet vers toi, et ce que tu as produit te féconde. En disant telle chose sans l’avoir prévue, tu la vois comme un fait étranger, une *origine* – une chose que tu ignorais. Tu étais donc en retard sur toi-même...”¹⁴⁵⁶.

Ao perseguir a fonte, persegue-se a origem. Mas para Valéry, segundo o sublinhado de Derrida, a filosofia esgota-se em “vãs questões de origem”. A filosofia é escrita mas também só é possível quando o filósofo se esquece disso. “Quelque chose se perd, dans l’écriture, de cette présence du sens, de cette vérité qui est pourtant le grand, le seul thème du philosophe. Or, le philosophe écrit contre l’écriture, il écrit pour réparer la perte de l’écriture...”. O filósofo sonha uma continuidade que a voz foi a primeira a romper: “la discontinuité, le délai, l’hétérogénéité, l’altérité travaillaient déjà la voix, la produisant dès son premier souffle en système de traces différentielles, soit en écriture avant la lettre. L’écriture philosophique vient alors, littéralement, colmater cette brèche, fermer la vanne et rêver la vierge continuité”¹⁴⁵⁷.

É singular a eloquência com que Derrida estabelece, neste texto, por um lado o “erro” da escrita, dando eco ao que já ficou escrito a propósito da passagem do mito ao *logos*, e por outro à questão da (des)continuidade da consciência filosófica ou do discurso interior. Valéry desconcerta-o quando opõe o contínuo da escrita e do grafismo ao descontínuo da fala. Valéry também escreve para esquecer que, quando fala, “o mal da cifra já está no germe”¹⁴⁵⁸. Para Valéry, segundo Derrida, a escrita filosófica é formalização e, ao dar forma, o filósofo sonha ainda com a natureza. Por isso, os textos filosóficos devem ser analisados na sua estrutura formal, como um género literário. É o caso de Descartes, em quem Valéry observa um estilo e um “timbre” de voz: o estilo, a poesia, a “voz” da fonte, a

¹⁴⁵³ Segundo tradução portuguesa de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto: Rés Editora, n.d., para “hors de lui-même et le jette à l’instant de sa naissance (...) hors de lui-même”.

¹⁴⁵⁴ Segundo a mesma tradução portuguesa para “qui parle, qui écoute [dans la parole intérieure]? Ce n’est pas tout à fait le même”.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*, pp. 336 e 344.

¹⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 345.

¹⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 346.

¹⁴⁵⁸ Segundo tradução portuguesa de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto: Rés Editora, n.d., para “le mal du chiffre est déjà là dans le germe”.

sua vibração podem parecer ser a fonte, mas esta, na verdade, não se apresenta neles; mais uma vez, o sujeito perde-se na sua idealização.

Curiosamente, reforçando o fio que nos conduziu na avaliação do si mesmo esquecido, Derrida introduz então a questão da psicanálise ou, antes, da resistência que Valéry lhe oferece. Não sem passar primeiro pela referência de Valéry a Swedenborg – no místico, a fonte é externa ao sujeito; o homem culto e o cientista que Swedenborg era terá desejado uma fonte exterior a si mesmo. A experiência poética nada tem de comum com essa, “alucinatória”, e a psicanálise não pode explicá-la. A mesma rejeição que exprime em relação à interpretação freudiana dos sonhos, Valéry sente-a em relação à possibilidade de explicar psicanaliticamente o misticismo de Swedenborg, porque o discurso está sempre fora, ao lado da experiência.

O sonho é objecto frequente de reflexão por parte de Valéry, assim como o eu, a consciência, a morte, o narcisismo, mas Valéry não aceita a obsessão interpretativa e sobretudo a insistência na sexualidade. Monsieur Teste ou as personagens que dialogam em *L’Idée fixe*, para Derrida, opõem o seu intelectualismo a Proust e a Freud e à insistência no significado.

Aos surrealistas, Valéry associa “jogos de salão parisienses ou futilidades literárias”. Mas Valéry tem um termo para designar o que é esse ponto irredutível de qualquer eu, qualquer fonte ou origem: O Implexo é o potencial, o que não está ainda presente ou consciente, a eventualidade, a capacidade, uma “*dynamis*” onde não cabe a noção de recalçamento. O inconsciente freudiano não é uma consciência virtual ou em potência. É outra coisa. A psicanálise é rejeitada por Valéry a partir da noção de Implexo, sobretudo em *L’Idée fixe* – ela contém a ideia de resistir ao sentido, à interpretação, à simbólica, à hermenêutica¹⁴⁵⁹. Nos parágrafos finais, a rejeição de Nietzsche em Valéry é explicada por Derrida aproximando as razões dessa recusa das que explicam a sua rejeição de Freud.

*

Ce qui veut *en moi ne m’est-il pas profondément étranger?*¹⁴⁶⁰

Várias destas reflexões reconduzem-nos a momentos já desenvolvidos da nossa problematização do esquecimento de si: a questão da escrita, do seu mito e do surgimento dos alfabetos; a natureza ontológica do *si* implicado no esquecimento que sublinhámos; o problema da (des)continuidade na consciência e na criação de sentido; os contornos da abordagem psicanalítica da noção de inconsciente, de um certo *si* mesmo.

¹⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 356-361.

¹⁴⁶⁰ Valéry, em *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol II, p. 758.

Voltemos então às personagens “gregas” de Valéry e aos assuntos sobre os quais conversam. O Implexo, esse potencial que procura a vida, pode ler-se nas entrelinhas do que diz Sócrates a Fedro em *L’Idée fixe*, que lhe explica que tudo aquilo em que nos tornamos estava previsto e preparado; que ele, Sócrates, nasceu com várias identidades, das quais se tornou uma, como todos nós. Os outros possíveis ficaram no estado de ideias: “ils sont venus demander à être, et ils ont été refusés”¹⁴⁶¹. Construir-se e conhecer-se são, para Sócrates, o mesmo, e Fedro reitera a ideia ao reportar o que lhe dissera *Eupalinos ou l’architecte*: “la véritable beauté était précisément aussi rare que l’est, entre les hommes, l’homme capable de faire effort contre soi-même, c’est-à-dire de choisir un certain soi-même, et de se l’imposer”¹⁴⁶².

As potências da alma nascem da noite e avançam da ilusão para o real, mobilizadas por um desejo poderoso, terá dito Eupalinos. Também no texto *L’Âme et la danse*, Sócrates fala do movimento que o transforma incessantemente em si mesmo e o conduz ao Sócrates que é, para que o reencontre. Fedro pergunta-lhe então: “cher Socrate, tu ne peux donc jamais jouir que de toi-même?”¹⁴⁶³. Em *Le Dialogue de l’arbre*, Lucrecio identifica em Títiro a capacidade de tocar nesse “nó profundo do ser no qual reside a unidade e do qual irradia, em nós, iluminando o Universo com um mesmo pensamento, todo o tesouro secreto das suas similitudes”¹⁴⁶⁴.

Para Valéry, a construção literária de personagens tem associada uma grande autenticidade na assunção da alteridade. O exercício literário parece-lhe, ao mesmo tempo, uma auto-edificação e um gesto generoso: “peut-on obtenir de l’exercice de la littérature, à la fois un avancement de soi-même (...) et d’autre part, une modification légitime, puissante et féconde des esprits...”¹⁴⁶⁵. *Des Choses divines* é, por excelência, um texto de procura desse outro *eu* que o habita: “je sollicite cet intime étranger de me révéler qui ou quoi j’invoque quand je l’invoque et ne puis ne pas l’invoquer” (Folio 14). O que procura Z (as personagens são designadas por letras) é perceber o que é ou quem é esse outro *eu* que existe em si e que, por vezes, exige ser interpelado. O método é difícil de explicar: algo do esforço de concentração, de parar os pensamentos, de agir como os poetas, de se procurar como a um desconhecido:

P – Tu t’invoques donc en tant que tu t’ignores ?

Z – Il le faut bien. Et presque sans espoir... Je cherche à me reconnaître, car si je me reconnaissais dans ce qui constitue mon état d’attente et de désir spirituel, je me trouverais

¹⁴⁶¹ A ideia é retomada aqui em *Eupalinos ou l’architecte*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 115.

¹⁴⁶² *Ibidem*, vol. II, p. 95.

¹⁴⁶³ *Ibidem*, vol. II, pp. 151 e 162.

¹⁴⁶⁴ Paul Valéry, *Eupalino ou o arquitecto*, seguido de *A Alma e a Dança* e *Diálogo da Árvore*, tradução de Maria João Mayer Branco, Lisboa: Fenda Edições, 2009, p. 128.

¹⁴⁶⁵ Paul Valéry, *Souvenirs et réflexions*, Paris: Éditions Bartillat, 2010, p. 129.

apaisé, et, ce qui me vient à la pensée, je ne lui donnerais pour valeur que ma valeur et non quelque valeur extraordinaire. (...) Pourquoi croirai-je l'inconnu que me fait moi ?

P – Mais tu ne te reconnais pas ?

Z – Non, pas encore. Il me vient quantité d'idées et d'images et de fantômes de mouvements qui me sont inutiles, ou odieux, ou absurdes, cependant que quelques-uns d'entre eux me séduisent et m'éclairent. S'ils n'étaient que de moi, ces derniers seulement me viendraient. Le meilleure de ma production intérieure, c'est cela que je tiens pour mien. Je ne me reconnais donc qu'en partie.

Ambos se interrogam então sobre o que são e de onde vêm essas imagens, impulsos, ideias, desejos que nos parecem alheios, uma vez que vêm todos pela mesma via, concluindo que somos a procura e a pergunta elas próprias.

P – (...) Tu n'est que demande naissante ou naissante réponse, ô MOI... Mais à peine s'ébauche demande ou réponse, à peine l'image ou les mots intérieurs se déclarent-ils, ou la forme des forces de l'acte se prononce, aussitôt ce qu'il faut qui se distingue d'eux pour qu'ils soient est nécessairement produit¹⁴⁶⁶ (Folio 14).

Em fragmentos isolados, Valéry insiste na mesma interrogação: “mais d'où vient cette illusion que chacun contient un être plus précieux que soi-même?” (Folio 69); ou “le raisonnement théologique suppose qu'il y a 'en nous' de quoi concevoir entièrement 'Nous'” (Folio 117).

A identidade e o conhecimento são identificados um com o outro, sobrepostos como duas faces da mesma moeda: “tantôt le pur inconscient, tantôt la conscience extrême paraissent des choses divines – de l'être et du connaître” (Texte 16); ou “je ne sais que ce que je suis, je suis ce que je sais”. Mas o conhecimento está sujeito à ilusão de espelhos que não permitem ver: “le Moi que je me connais être résulte d'une opération qui appartient à un JE... C'est toujours l'histoire du miroir. Tout ce qui se voit est moindre que le Voir” (Texte 64).

A partir de um dado momento, Valéry percebe que essas “instantes de gênese luminosa em que o ser dá a ver o que em si é mais que si, só adquirem valor se forem comunicáveis”, observa Lucienne Cain; percebe que isso é a materialização da obra. Na interpretação que faz de Valéry, o homem consegue ultrapassar-se em certas condições: “à de certains moments de puissante concentration et de transformation interne, l'homme puisera l'énergie propre à devenir ce qui le dépasse, à être *Autre* que soi et *Plus* que soi”¹⁴⁶⁷.

Estes processos dilacerantes estão ligados à criação literária. A autora cita Valéry: “L'ensemble de ce jour du 10 novembre et de la nuit qui le suivit constitue un drame intellectuel extraordinaire... Je connais plusieurs exemples de ces illuminations de l'esprit, succédant à de longues luttes intérieures, à des tourments analogues aux douleurs de

¹⁴⁶⁶ Paul Valéry, *Des Choses divines*, Paris: Éditions Kimé, 2005.

¹⁴⁶⁷ Lucienne Julien Cain, *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris: Gallimard, 1958, pp. 96 e 166.

l'enfantement. Tout à coup la vérité de quelqu'un se fait et brille en lui.” Na definição de Valéry o tempo reencontrado de um relógio interior e subjectivo é simplesmente tudo o que se pode esperar de si mesmo : “ce trésor de toute valeur et de valeur nulle duquel chacun de nous retire ce qu'il est”¹⁴⁶⁸. A noção que tem Valéry de um *eu* profundo que poderíamos associar à de inconsciente – mas que Valéry não quer designar como tal – é sólida e recorrente : há uma passagem em que equipara o ser humano a um barco cuja zona vulnerável, decorativa e mais estável se vê à superfície, enquanto a agitação, a sensibilidade, a energia profunda, os segredos, as forças contrárias se encontram escondidas abaixo da linha de flutuação¹⁴⁶⁹. Esse *eu* profundo é um centro, uma certa forma de impessoalidade, e de autodeterminismo: “peut-être la plus grande possession de soi-même éloigne-t-elle l'individu de toute particularité – autre que celle-là même d'être maître et centre de soi?”¹⁴⁷⁰.

Leonardo da Vinci é uma das personalidades que o ajudam a pensar o *eu* nuclear. Em *Note et digression*, lemos: “ce qui est le plus vrai d'un individu, et le plus Lui-Même, c'est son possible – que son histoire ne dégage qu'incertainement. Ce qui lui arrive peut ne pas en tirer ce qu'il ignore de soi-même (...). C'est pourquoi ma tentative fut plutôt de concevoir et de décrire à ma façon le Possible d'un Léonard que le Léonard de l'Histoire ”; e mais adiante: “nul n'est identique au total exact de ses apparences; et qui d'entre nous n'a pas dit, ou qui n'a pas fait, quelque chose qui n'est pas *sienne*?” Na criação, e nomeadamente na escrita, o sujeito conhece essa divisão de forma exaltada e específica: “*écrire* devant être, le plus exactement qu'on le puisse, de construire cette machine de langage où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances *réelles*, il exige de l'écrivain qu'il se divise contre lui-même. C'est en quoi seulement et strictement l'homme tout entier est *auteur*. Tout le reste n'est pas de lui, mais d'une partie de lui échappée. (...) L'oubli, le désordre, le vague (...) un peu d'action renouvelable (...)”. A catarse na obra, por exemplo, não é aprendizagem. Nenhum ser se redescobre nela. Para Valéry, há autores cuja obra resulta apenas da eliminação das suas emoções; estas podem perturbá-los, mas não os edificam, não lhes ensinam a ser o que ignoram, o que não são¹⁴⁷¹.

Nesta digressão, Valéry introduz uma das suas mais habituais tomadas de posição contra a originalidade e o progresso: os seres mais elevados nunca são originais. Não rejeitam o antigo nem o novo apenas porque o são; antes acedem, em si mesmos, a algo de eternamente actual¹⁴⁷².

Afinal, não há nenhum acto de génio que seja menos ou menor que o acto de ser. A consciência não é heroína de si mesma. Passa a vida no que já foi, no que ainda não é, no

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*, pp. 157 e 68.

¹⁴⁶⁹ Valéry, *Monologue ou Dialogue*, em *Œuvres complètes*, vol. I, p. 393.

¹⁴⁷⁰ Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Ibidem*, vol. I, p. 393.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 1179.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, vol. I, pp. 1203-1206.

¹⁴⁷² *Ibidem*, pp. 1209-1210.

que não pode ser; o nosso verdadeiro presente corre o risco de nunca se inscrever, passando de potencial a real. Mas cada vida particular possui a profundidade de um tesouro, a permanência fundamental de uma consciência que não é suportada por nada. “le moi pur, élément unique et monotone de l’être même dans le monde, reperdu par lui-même, habite éternellement notre sens; cette *note* de l’existence domine (...) toute la complication des condiditons et des variétés de l’existence”. Essa vida interior é o *Eu*, o pronome universal, nome *disso* que não tem rosto¹⁴⁷³.

Nas clivagens a que o *eu* é submetido, há seguramente a tendência racionalizante, que nos parece tão omnipresente, mas é afinal, para Valéry, uma zona do *eu* facilmente afastada: “la raison est une déesse que nous croyons qui veille, mais bien plutôt qui dort, dans quelque grotte de notre esprit (...). Et tout ceci exige de nous ce qui repugne le plus à notre nature, – *notre absence*”¹⁴⁷⁴. Aquilo que existe potencializado no ser deve defini-lo, tanto quanto aquilo que se actualiza nele: “tu es plein de secrets que tu appelles Moi. Tu es voix de ton inconnu. (...) L’homme est plus général que sa vie et ses actes. Il est comme prévu pour plus d’éventualités qu’il n’en peut connaître”¹⁴⁷⁵.

Valéry descreve o que se passa quando tenta fugir à linguagem verbal: “des impulsions et de images naïves, des produits bruts de mes besoins et de mes expériences personnelles. C’est ma vie même qui s’étonne, et c’est elle qui me doit fournir, si elle le peut, mes réponses, car ce n’est que dans les réactions de notre vie que peut résider toute la force, et comme la nécessité, de notre vérité”¹⁴⁷⁶. A implicação da verdade e da vida pessoais na resposta às grandes perguntas é total: “en vérité, il n’est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie”. Mas, ao mesmo tempo, o exercício da alteridade identitária, nomeadamente ficcional, alimenta também a capacidade de formular essa resposta: “je pense très sincèrement que si chaque homme ne pouvait pas vivre une quantité d’autres vies que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne”¹⁴⁷⁷.

A passagem de uma série de potencialidades a uma realização é uma escolha no processo de autoconhecimento: “comment une œuvre remarquable sortirait-elle de ce chaos, si ce chaos qui contient tout ne contenait aussi quelques chances sérieuses de se connaître soi-même et de choisir en soi ce qui mérite d’être retiré de l’instant même et soigneusement employé?”. Diante da linguagem comum, o poeta procura “uma ideia de algum *eu* maravilhosamente superior a [Si]”, num exercício descrito como “en tête-à-tête avec ce qu’il est de plus *soi* et de plus impersonnel”¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷³ Valéry, *Note et digression a Léonard*, em *Œuvres complètes*, vol. I, pp. 1223 e 1228-1229.

¹⁴⁷⁴ Valéry, *Discours sur l’esthétique*, vol. I., p. 1306.

¹⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 1309, e *Quelques pensées de Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, pp. 71 e 73.

¹⁴⁷⁶ Valéry, *Poésie et pensée abstraite*. *Ibidem*, vol. I, p. 1318.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 1320.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, pp. 1335 e 1339 (“une idée de quelque *moi* merveilleusement supérieur à *Moi*”) e *Première leçon du cours de poétique*, em *Œuvres complètes*, vol. I, p. 1345.

Noutro texto sobre criação poética, a noção de potencial alarga-se à de negação do vazio ou da morte: “la puissance sur vous de *ce qui est*, produit la puissance en vous de *ce qui n’est pas*; et celle-ci se change en sensation d’impuissance au contact de *ce qui est*. Alors, nous nous révoltons contre le fait; nous ne pouvons pas admettre un fait comme la mort”¹⁴⁷⁹. Subtilmente, vamos percebendo que esta morte é a das ideias ou de uma *anima*: os nossos pensamentos mais profundos são os mais indiferentes à nossa conservação e fúteis nessa perspectiva. O que anima a bailarina desaparece no fim do bailado: “elle cesse comme un rêve cesse, lequel pourrait indéfiniment se poursuivre: elle cesse, non par l’achèvement de quelque entreprise, puisqu’il n’y a point d’entreprise, mais par l’épuisement d’autre chose qui n’est pas en elle”¹⁴⁸⁰.

*

*À force d’y penser, j’ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l’esprit que nous ignorons. Sûrement, il avait dû consacrer des années à cette recherche.*¹⁴⁸¹

Monsieur Teste, talvez a mais famosa criação de Valéry, encarna o esforço extremo que um sujeito pode empreender de se encontrar a si mesmo nesse núcleo irreduzível do ser que adivinha em si: “Teste fut engendré (...) pendant une ère d’ivresse de ma volonté et parmi d’étranges excès de conscience de soi. J’étais affecté du mal aigu de la précision. Je tendais à l’extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d’attention. (...) Je m’étais fait une île intérieure que je perdais mon temps à reconnaître et à fortifier (...) M. Teste est né quelque jour d’un souvenir récent de ces états./ C’est en quoi il me ressemble d’aussi près qu’un enfant semé par quelqu’un dans un moment de profonde altération de son être, ressemble à ce père hors de soi-même”¹⁴⁸².

Uma pessoa como Monsieur Teste (ou no seu estado de espírito) não poder durar mais do que alguns quartos de hora: dele se diz que a vida intensa e breve é despendida a vigiar o mecanismo pelo qual as relações entre o conhecido e o desconhecido são instituídas e organizadas¹⁴⁸³.

Intenso e consciente de uma duplicidade constitutiva, o espírito de Monsieur Teste vive em esforço de integração dessa duplicidade: “il est impossible de recevoir la ‘vérité’ de soi-même. Quand on la sent se former (c’est une impression), on forme du même coup *un autre soi innacoutumé*... dont on est fier, – dont on est jaloux... (c’est un comble de

¹⁴⁷⁹ Valéry, *Nécessité de la poésie*, em *Œuvres complètes*, vol. I, p. 1378.

¹⁴⁸⁰ Valéry, *Philosophie de la danse*, *Ibidem*, vol. I, pp. 1394 e 1399.

¹⁴⁸¹ Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, p. 17.

¹⁴⁸² *Ibidem*, p. 13.

¹⁴⁸³ *Ibidem*, pp. 13-14.

politique interne)./ Entre Moi clair et Moi trouble; entre Moi juste et Moi coupable, il y a de vieilles haines et de vieux arrangements, de vieux renoncements et de vieilles supplications”. A aceitação de outra dimensão de si mesmo está no centro da definição da personagem: “c’est ce que je porte d’inconnu à moi-même qui me fait moi”¹⁴⁸⁴. Ou, por outras palavras, em cada uma das ideias havia um senhor Teste mais simples unido ao principal; mas essa unidade é-lhe estranha: “cependant, dans tous les cas possibles, être, vous l’avouerez, demeure étrange. Être, d’une certaine façon, c’est encore plus étrange. Cela est même gênant”¹⁴⁸⁵.

Em *Quelques pensées de Monsieur Teste*, Valéry refere-se ao esforço do autoconhecimento como a um estado de alerta para a guerra que exige solidão e frieza afectiva e emocional: “il faut entrer en soi-même armé jusqu’aux dents. (...) Faire en soi le tour du ‘propriétaire’; ou: “nous sentons ‘venir de nous’ des ... (je ne sais comment dire) – des modifications – des valeurs – des grandeurs, des ‘sensations’ – des ‘accélérations’ qui sont à la fois le plus *nôtres* et le plus étrangères, nos maîtres, nos *nous* du moment, et du *moment-venant*”. Ou ainda: “ce qui importe vraiment à quelqu’un (...) c’est ce qui lui apparaît quand il est véritablement seul”.

Os modos, os processos exigem neutralidade: “considérer ses émotions comme sottises, débilés (...)... Quelque chose en nous, ou en moi, se révolte contre la puissance inventive de l’âme sur l’esprit. (...) Parfois, c’est QUELQU’UN d’entièrement étranger au corps et à la sensibilité, aux intérêts de SOI, qui prend la parole./ Il voit et qualifie froidement la vie, la mort, le danger, la passion, tout l’humain de l’être, – comme un autre, un témoin, tout intelligence.../ Est-ce l’âme?/ Mais non. Car ceci est comme au-delà de toute ‘affectivité’. C’est connaissance pure (...)”. Os sentimentos são periféricos: “pour moi – dit-il – les sentiments les plus violents se présentent avec quelque chose en eux – un signe – qui me dit de les mépriser”¹⁴⁸⁶. A noção de intruso fica por vezes próxima da de Michaux, assim como a intuição de que emoções e sentimentos se movem em territórios pouco propícios ao verdadeiro conhecimento. Este é um esforço largamente justificado: “quelle âme hésiterait à bouleverser l’univers pour être un peu plus elle-même ?”¹⁴⁸⁷.

L’Idée fixe ou deux hommes à la mer é, porventura, o texto em que Valéry melhor concentra uma reflexão sobre a noção de potencial e de latência no ser e de relevância do “Implexo” face ao ser quotidiano que cada um conhece em si: “après tout, il s’agit de savoir ce qui donne la sensation de vivre davantage, – ou *la présence extrême de... l’instant*, ou *la présence extrême ... du possible* ?”. O ruído das tarefas quotidianas impede que o homem ouça em si uma outra voz interior. Visto de longe, esse homem do quotidiano é

¹⁴⁸⁴ Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, em *Œuvres complètes*, vol II, pp. 39-40.

¹⁴⁸⁵ Valéry, *La Promenade avec Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, pp. 59-60.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*, vol. II, pp. 60 e 69-72.

¹⁴⁸⁷ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 140.

irrelevante...¹⁴⁸⁸. A criação é possível a partir de uma virtualidade ou possibilidade que tem de ser actualizada: “je... crée. Je tire de moi ce que je ne savais pas contenir. (...) *Ex nihilo*. (...) Ma foi, avant le Verbe, on est avant le Commencement. Avant... l’Avant !”; “j’appelle tout ce virtuel dont nous parlions, l’IMPLEXE”; ou: “enfin vous avez extrait de vous ce que vous ne saviez pas contenir. Et vous ne pouvez pas renier votre... Implexé”¹⁴⁸⁹.

Na conversa, o interlocutor da personagem principal diz-lhe que ele fala desse núcleo fulcral de um ponto de vista mais sensível em duração e intensidade, como se lá estivesse. É de novo o centro que está em causa, quando a personalidade, as ideias e os elementos latentes nos podem conduzir ao reconhecimento de nós mesmos. Percebe-se então que seja eliminado tudo o que não diz esse núcleo fundamental: “tous les mots qui ne supportent pas le regard... central, sans dommage”¹⁴⁹⁰.

Perturba-o, na observação da demência, que ela exista no homem dito normal de forma difusa, limitada, breve, manipulável, disseminada, larvar, dissimulável. A simples perturbação do equilíbrio pode conduzir a uma coagulação psíquica patológica. Por isso a faculdade de se mostrar outro, na distância que a criação permite, surge como uma propriedade do homem são¹⁴⁹¹. O pensamento que se pensa a si mesmo exercita um reconhecimento de outro eu, distante daquele que conhece: “je me connais en tant que j’arrive à m’étonner moi-même, à me trouver inconnu, à me percevoir, c’est-à-dire à me diviser de moi”¹⁴⁹².

Algumas reflexões de *Histoires brisées* vêm ao encontro da ideia de que conhecimento é reconhecimento e de que o pensamento que nos constitui navega fugazmente por entre águas luminosas mas quase sempre por entre as trevas do *eu* existencial. Há nos seres um outro si, mais extremo, mas eles perdem-se no corpo: “la rage d’être quelqu’un (...) alors être me perce. (...) Sentir que l’on porte en soi (...) la violente vertu d’un extrême de soi ... (...) Comment se peut-il que tout change tout à coup, qu’on se perde dans son corps entre forces et faiblesses?”¹⁴⁹³.

O ser é, idealmente, projecção de algo que o ultrapassa: “car si lucide que l’on soit et si profond quand à la sensation de soi et à la connaissance de sa pensée, toutefois ce regard ne pénètre pas la substance que l’on a reçue; (...).

La personne n’est que l’un des effets de son être. Le Moi se détache à chaque instant d’un flux de toute autre nature”¹⁴⁹⁴. Em *Tel Quel*, diz ainda: “un homme qui n’a jamais tenté de se faire semblable aux dieux, c’est moins qu’un homme”¹⁴⁹⁵.

¹⁴⁸⁸ Valéry, *L’Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Ibidem*, vol. II, pp. 22 e 228.

¹⁴⁸⁹ *Ibidem*, pp. 231, 234 e 250.

¹⁴⁹⁰ *Ibidem*, pp. 237-238.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*, pp. 258-259.

¹⁴⁹² *Ibidem*, p. 733.

¹⁴⁹³ Valéry, *Rachel*, em *Histoires brisées*, *Œuvres complètes*, vol. I, pp. 431-434.

¹⁴⁹⁴ Valéry, *Acem*, *Ibidem*, p. 459.

¹⁴⁹⁵ Vol. II, p. 486. Ideia também bergsoniana, em *L’Énergie spirituelle*: graças ao esforço do espírito, elevamo-nos acima de nós mesmos.

O Outro que há no ser tem o preço de uma redução egóica: “n’oublie pas que tu ne te reconnaîtrais pas dans un Miroir si tu n’y voyais quelque autre...”, diz-nos Valéry em *Fragments*¹⁴⁹⁶. Em *Moralités*, afirma que, quando fazemos uma coisa bela, não somos nós que fazemos, senão não nos espantaria¹⁴⁹⁷. Ou, dito de outra forma, “toute véritable découverte est payée par son auteur d’une diminution de l’importance de son ‘Moi’./ Toute personne est moindre que ce qu’elle a fait de plus beau”¹⁴⁹⁸.

Da mesma forma, os nossos adversários estão em nós, advindos da forma desigual pela qual cada zona da nossa alma está iluminada¹⁴⁹⁹. Os intrusos habitam-na: “il y a un imbécile en moi, et il faut que je profite de ses fautes. (...) C’est une éternelle bataille contre les lacunes, les oublis, les dispersions, les coups de vent. Mais qui est moi, s’ils ne sont pas moi?”¹⁵⁰⁰. Há nos seres um ponto inacessível que pode destruí-los: “l’exaspération d’un point inaccessible de l’être entraîne le tout à se détruire”¹⁵⁰¹. O não-ser pode surgir como condição já inscrita em alguns seres aparentemente animados: sombras da alma, assassinos sonâmbulos, sonhadores implacáveis que fogem do seu inevitável não-ser, como nos diz em *Rhumbs*.

O *soi* deve ter a força de uma identidade indestrutível, que lhe chega de longe: “ce n’est le nouveau ni le génie qui me séduisent, – mais la possession de soi. – Et elle revient à se douer du plus grand nombre de moyens d’expression, pour atteindre et saisir ce *soi* et n’en pas laisser perdre les puissances natives”; “la vie des parties de l’être vivant déborde la vie de cet être. Mes éléments, même ceux de mon esprit, sont plus antiques que moi. – Mes mots viennent de loin. – Mes idées, de l’infini. Infini des combinaisons de cet ordre”¹⁵⁰².

O *soi* é construção do verdadeiro conhecimento, ou seja, aquele que pode tornar-se substância do ser, activamente¹⁵⁰³. O *moi*, diferente do *soi* é criação do cérebro: “ce que tu appelles Moi, ton Moi, n’est pas du tout dans la profondeur de ton système vivant. Il n’y a pas de Moi dans la substance de ton cerveau; mais elle produit du Moi comme elle produit des idées”; “et ce qui demeure le plus moi, c’est ce dont j’ai le moins à faire”. Nesta sequência de princípios, o *Moi* é verdadeiramente desprezível: “il y a pourtant des fous qui ont la sagesse de parler d’eux-mêmes à la troisième personne! Tous les autres sont des possédés, habités par un esprit malin qui prétend s’appeler MOI”¹⁵⁰⁴.

Finalmente, a unidade é objecto de nostalgia e corresponde a um apelo: “l’homme se divise, mais il doit enfin se réunir d’un côté ou de l’autre de sa division”¹⁵⁰⁵.

¹⁴⁹⁶ Valéry, *Fragmensts*, em *Œuvres complètes, Ibidem*, vol. II, p. 467.

¹⁴⁹⁷ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 519.

¹⁴⁹⁸ Valéry, *Analecta*, *Ibidem*, vol. II, p. 714.

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 536.

¹⁵⁰⁰ Valéry, *Ébauches de pensées*, *Ibidem*, vol. II, p. 575.

¹⁵⁰¹ Valéry, *Rhumbs*, vol. II, *Ibidem*, pp. 609-610.

¹⁵⁰² *Ibidem*, pp. 646 e 649.

¹⁵⁰³ Valéry, *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, p. 738.

¹⁵⁰⁴ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, pp. 814, 877 e 880.

¹⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 892.

*

*Apprend à lire ton esprit, et tout le reste vient par surcroît.*¹⁵⁰⁶

*Quand l'esprit est bien éveillé, il n'a besoin que du présent et de soi-même.*¹⁵⁰⁷

*Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause.*¹⁵⁰⁸

Valéry afirma dedicar-se prioritariamente ao estudo do espírito e do seu funcionamento. Confia no espírito porque recusa a intuição simples: pretende rigor e lucidez. Para Sutcliffe¹⁵⁰⁹, Valéry propõe que há uma liberdade, transcendente a todo o automatismo, a determinar a vida do espírito e não o plano dos actos. Ela implica a recusa de acreditar naquilo que se impõe do exterior e um exercício desinteressado da inteligência, que Valéry receia ver desaparecer. Para Valéry, é preciso distinguir sempre o que vem do *eu* e o que acontece no *eu*¹⁵¹⁰.

Lucienne Cain escreve que Valéry quis fazer do espírito um herói de romance, que o autor entende ainda cada personagem como “um problema a resolver” e que um tema adoptado por Valéry fica ligado às vicissitudes do seu espírito como qualquer elemento metafísico. Para Valéry, diz-nos, é preciso criar condições para que não haja nada que o espírito não possa *reconhecer*. “L’esprit est une puissance de prêter à une circonstance actuelle les ressources du passé et les énergies du devenir” – na definição que Valéry dele nos oferece em *Mélanges*¹⁵¹¹.

A ciência e a arte são obra do espírito: “l’esprit appelle sciences et arts la puissance qu’il a de donner à ses fantasmagories une précision, une durée, une consistance et jusqu’à une rigueur dont il est lui-même étonné; accablé quelquefois!”; “certains travaux des sciences, par exemple, et ceux des mathématiques en particulier, présentent une telle limpidité de leur armature qu’on les dirait l’œuvre de personne. Ils ont quelque chose d’*inhumain*”¹⁵¹². Não deve surpreender-nos que Leonardo da Vinci seja para Valéry uma figura inspiradora: por ter abrangido áreas tão distintas e afastadas que a continuidade entre elas é difícil de conceber e pela sua capacidade de criar distância em relação ao que é comum e de chegar às estruturas naturais. Para Valéry, Leonardo tem um sentido extraordinário da simetria e a enorme capacidade de fazer corresponder uma produção do seu espírito a todas as fissuras

¹⁵⁰⁶ Valéry, em *Cahier B*, *Ibidem*, vol. II, p. 579.

¹⁵⁰⁷ Valéry, em *Note et digression*, *Ibidem*, vol. I, p. 1203.

¹⁵⁰⁸ Valéry, em *Première leçon du cours de Poétique*, *Ibidem*, vol. I, p. 1358.

¹⁵⁰⁹ Sutcliffe, *La Pensée de Valéry*, Paris: Librairie Nizet, 1955.

¹⁵¹⁰ *Ibidem*, pp. 106, 149 e 175.

¹⁵¹¹ Lucienne Cain, *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris: Gallimard, 1958, pp. 14, 35, 80, 138 e 299.

¹⁵¹² Em *Petite lettre sur les mythes*, *Ibidem*, vol. I, p. 967 e também p. 1157.

de compreensão¹⁵¹³. Arte e ciência estão inextricavelmente misturadas em Leonardo: nele observamos a relação da actividade total de um espírito com o modo de expressão que adopta, ou seja, “avec le genre de travaux qui lui rendra la plus intense sensation de sa force, et avec les résistances extérieures qu’il accepte”¹⁵¹⁴. A sua elaboração em torno de Leonardo resulta de um esforço espiritual de ler outro espírito, tentando atribuir-lhe as suas próprias agitações... Segundo Valéry, não há outra forma senão colocarmo-nos no lugar do ser que nos ocupa: “et quel autre que nous-mêmes peut répondre, quando nous appelons un esprit? On n’en trouve jamais qu’en soi”¹⁵¹⁵.

Em *Poésie et pensée abstraite*, Valéry reflecte acerca do uso e da ressonância das palavras e sobre o facto de o conhecimento filosófico circular em torno de um grupo restrito de palavras com muitas soluções. Sustenta que é necessário vigiar os primeiros contactos de um problema com o nosso espírito, as primeiras palavras que formulam nele uma questão; e afirma ter o hábito de distinguir, nos problemas do espírito, aqueles que teria inventado e que exprimem uma necessidade realmente sentida pelo seu pensar e os que são os problemas de outrem: entre eles, há vários que lhe parecem não existir, não serem mais do que aparências de problemas: “não os sinto”, diz-nos.

O recolhimento numa outra visão, interior, é um exercício necessário à compreensão do conceito ou ideia que está na origem de cada manifestação viva: “... tu te fais tout esprit, et clos à la lumière, tes yeux cherchent en toi l’être de ce qui est”; “Lucrèce: ne vois-tu pas que chaque plante est œuvre, et ne sais-tu pas qu’il n’y a point d’œuvre sans idée ? (...) méditer, n’est-ce point s’approfondir dans l’ordre?”¹⁵¹⁶.

No entanto, o espírito é descrito como inquietude e impossibilidade de fixação. Para Valéry, as ciências e as artes têm naturezas diferentes, mas um fundo comum a não desprezar. Devemos desconfiar das obras muito puras ou fixas. As operações do espírito querem-se móveis e irresolutas, disponíveis para cada momento, antes de se fixarem em teorema, arte, divertimento, etc. Um pensamento que se fixa, toma as características de uma hipnose, de um sono acordado e tende a tornar-se ídolo, monotonia¹⁵¹⁷. O Diálogo em *L’Idée fixe* é expressivo a esse respeito: “il n’y a point d’idées fixes. (...) C’est qu’une idée ne peut pas être fixe”; ou ainda: “mais rien ne dure dans l’esprit. Je vous défie d’y arrêter quoi que ce soit. Tout y est transitif... Mais presque tout y est renouvelable”. O espírito não é só ideia, é também intervenção: “Et cette ‘autre chose’, cette expression du changement exigé par la vie de l’esprit, c’est... l’idée... La nature de l’idée est d’intervenir...”; é também mudança e gestão da instabilidade: “je reviens à l’esprit... Pour qu’il opère aussi, sa transformation caractéristique, il faut bien lui fournir... du désordre!...”¹⁵¹⁸; “l’esprit ne

¹⁵¹³ Em *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Ibidem*, vol. I, pp. 1154 e 1155 e 1175.

¹⁵¹⁴ Em *Léonard et les philosophes, Ibidem*, vol. I, p. 1261.

¹⁵¹⁵ Valéry, *Note et digression, Ibidem*, vol. I, p. 1232.

¹⁵¹⁶ Valéry, *Discours de l’arbre, Ibidem*, vol II, pp. 179, 185 e 193.

¹⁵¹⁷ Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Ibidem*, vol. I, pp. 1158 e 1162.

¹⁵¹⁸ Valéry, *L’Idée fixe, Ibidem*, vol. II, pp. 204-205, 207 e 222.

suporte pas la répétition./ Il semble fait pour le singulier. Une fois pour toutes. Dès qu'il aperçoit la loi, la monotonie, la récurrence, il abandonne"¹⁵¹⁹; "l'esprit vit de différences, l'écart l'excite; le défaut l'illumine; la plénitude le laisse inerte"¹⁵²⁰.

O ser da probabilidade valeriana define-se em função da mobilidade dos problemas que lhe são colocados, diz Lucienne Cain¹⁵²¹. Mas, em *Rhumbs*, também lemos a ideia de que, apesar das variações e incidentes, há uma constância na intenção profunda e essencial do espírito e na sua direcção – “sorte de présence à soi-même qui l'oppose à chacun de ses instants”¹⁵²².

Outro aspecto que caracteriza o espírito é a prontidão e presença com que intervém no controlo de todos os detalhes: “je crois que la présence d'esprit consiste... à émettre une solution qui suppose la réflexion au bout d'un temps beaucoup plus court que celui d'une réflexion”¹⁵²³. O cérebro será apenas um suporte que torna tangível a existência do espírito: “le cerveau humain est un lieu où le monde se pique et se pince pour s'assurer qu'il existe. *L'homme pense, donc, Je suis, dit l'Univers*”¹⁵²⁴. Espírito e memória são identificados um com o outro, como em Santo Agostinho: “on dit: *mon esprit*, comme on dit: *mon pied, mon œil*. On dit: *il a l'esprit clair*, comme on dit: *il a l'œil bleu*. Quel génie! Comme on dit: *quelle chevelure!* – Quoi de plus étrange, et de plus profond que de dire: *Ma mémoire ?*”¹⁵²⁵. O espírito tem as suas leis próprias, que são de uma grande plasticidade; tudo o que o impede de estabelecer as suas várias combinações possíveis altera a sua essência que se caracteriza por formá-las. Na zona emocional e inconstante do espírito, a sensibilidade mistura tudo: “il est de la nature de la sensibilité qu'elle brouille l'intensité avec l'importance...”. É noutra zona que o sujeito deve procurar e procurar-se, não na sua zona instável de crenças sobre si mesmo, mas naquela em que *é* realmente¹⁵²⁶.

O espírito traça o caminho mais curto que se oferece à resolução de um problema: “il me semble que les lois les plus simples et les plus importantes de 'l'esprit' ont trait aux *potentiels* et aux *géodésiques* de cet espace”¹⁵²⁷; manifesta-se na singularidade e na surpresa, na independência em relação ao que é expectável, na liberdade e na perspicácia com que surge aos olhos dos outros¹⁵²⁸.

Para Valéry o conhecimento é exclusivamente imanente ao ser. Situa-se no encontro instantâneo com os elementos escolhidos pelo espírito para exercer o seu poder sobre eles e para os controlar segundo as suas leis próprias; o espírito só reconhece como seu aquilo que ele próprio elaborou; “après chaque expérience il *peut* davantage, c'est-à-dire qu'il *est*

¹⁵¹⁹ Valéry, *Ébauches de pensées*, *Ibidem*, vol. II, p. 559.

¹⁵²⁰ Valéry, *Autres rhumbs*, vol. II, p. 672.

¹⁵²¹ *Ibidem*, p. 114.

¹⁵²² Valéry, *Rhumbs*, *Ibidem*, vol. II, p. 604.

¹⁵²³ Valéry, *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Ibidem*, vol. II, p. 225.

¹⁵²⁴ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 517.

¹⁵²⁵ *Ibidem*, p. 519.

¹⁵²⁶ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, pp. 538-539.

¹⁵²⁷ Valéry, *Analecta*, *Ibidem*, vol. II, p. 712.

¹⁵²⁸ Valéry, *Em Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, p. 794.

davantage”¹⁵²⁹. O espírito está acima da identidade egóica, não se pode confundir com ela; *moi* e *soi* não se equivalem: “ô Moi, ce n’est pas toi qui trouves ton idée; mais au contraire, c’est une idée qui te trouve et t’adopte”. O espírito participa de uma globalidade e pode ser visto como um laboratório natural de transformação. A dimensão universal de alguns homens é exaltada numa fórmula simples: “comme il y a des ‘hommes du monde’ – il y a aussi des ‘hommes d’univers’. (...) L’esprit clair fait comprendre ce qu’il ne comprend pas”¹⁵³⁰.

O espírito está na origem de tudo: “*c’est l’esprit qui a commencé*, et il ne pouvait pas en être autrement”. Em *Ébauches de pensées*, Valéry fala da invenção do Universo pelo espírito e diz: “la pensée a les deux sexes: se féconde et se porte soi-même”¹⁵³¹. Finalmente, a propósito de Degas e de pintura, Valéry lembra-nos que é do espírito que nascem a decisão e o motivo artísticos: “l’artiste assemble, accumule, compose *au moyen de la matière* une quantité de désirs, d’intentions et de conditions, venues de tous les points de l’esprit et de l’être”¹⁵³².

Valéry permite-nos a recuperação permanente, desenvolvida e largamente sublinhada da ideia, indiciada por nós desde o início, de que o espírito não se confunde com o intelecto ou com o inconsciente designado pela psicanálise; e muito menos ainda com o ego. Abordámos a ideia com o auxílio de autores tão díspares como os Schwaller de Lubicz, Jung, Bergson, Franz Hellens ou Michaux. Encontrámos evidência dessa realidade nos trabalhos artísticos seleccionados. Percebemos, também com Valéry, que o pensamento é função do espírito e que a memória e o esquecimento estão intimamente ligados ao seu desempenho.

*

*Un esprit allait voir cesser son état; il devait tomber de l’éternité dans le Temps, s’incarner:
Tu vas vivre !/ C’est mourir pour lui. Quel effroi ! Descendre dans le Temps !*¹⁵³³

Valéry avalia ainda o espírito na sua relação com o tempo, com a encarnação e com o mito das origens. O tempo é uma das faces do mundo natural e da contingência em que vivemos: “quand je rêve et invente sans retour, ne suis-je pas la nature?” A natureza inventa, transforma, esquece e reencontra possibilidades e figuras como quando alguém desenha ao

¹⁵²⁹ Lucienne Cain, *Ibidem*, pp. 154, 162 e 165.

¹⁵³⁰ Valéry, *Choses tues*, em *Tel Quel*, vol II, p. 496.

¹⁵³¹ Valéry, *Ébauches de pensées*, *Ibidem*, vol. II, pp. 545-546.

¹⁵³² Valéry, *Degas danse dessin*, vol. II, p. 475.

¹⁵³³ Valéry, *Mélanges*, *Ibidem*, vol. I, p. 299.

acaso... O espírito faz o mesmo, mas ainda melhor: não apenas cria como finge que cria; compõe com a verdade e com a mentira, e forjou o mito de todos os mitos: o Tempo¹⁵³⁴.

A personagem de Monsieur Teste é uma espécie de idealização das funções do espírito, na sua nobreza e condensação máximas: vivacidade, continuidade no tempo, exactidão, nitidez, universalidade¹⁵³⁵. Eupalinos, o arquitecto de um outro texto, terá explicado a Fedro (que o reporta a Sócrates) que, por vezes, adia os poderes da alma e o nascimento das ideias: “c’est qu’il m’importe sur toute chose, d’obtenir *ce qui va être*, qu’il satisfasse, avec toute la vigueur de sa nouveauté, aux exigences raisonnables de *ce qui a été*”¹⁵³⁶. O espaço e o tempo da bailarina são também outros: “sans doute, l’objet unique et perpétuel de l’âme est bien ce qui n’existe pas: ce qui fut, et qui n’est plus; – ce qui sera et qui n’est pas encore – ce qui est possible, ce qui est impossible, – voilà bien l’affaire de l’âme, mais non jamais, jamais, ce qui est!”¹⁵³⁷.

No conto *Acem*, o protagonista está sempre entre duas portas: “n’est-on pas toujours entre deux portes ouvertes, l’une par laquelle on vient de sortir, l’autre d’entrer?”¹⁵³⁸. O passado volta, por vezes, como um futuro: “le lendemain rentre dans la veille comme un revenant. Ce n’est pas le passé qui revient. C’est le présent qui rentre dans son même, et par là le rend même”¹⁵³⁹. A História corrompe o esquecimento e a felicidade: “les peuples heureux n’ont pas d’histoire. (...) L’oubli est le bienfait que veut corrompre l’histoire”¹⁵⁴⁰.

A imunidade à corrupção trazida pelo tempo linear só pode situar-se na alma: “... nos âmes peuvent se former, dans le sein même du temps, des sanctuaires impénétrables à la durée, éternels intérieurement, passagers quant à la nature” – diz Sócrates¹⁵⁴¹.

As origens são num tempo que nunca se encontra, a não ser na fábula e no mito: “au commencement était la fable./ Nécessairement./ Car ce qui fut est esprit, et n’a de propriétés qui ne soient de l’esprit;/ Donc, si tu imagines remonter vers ‘le commencement’, tu ne peux l’imaginer qu’en te dépouillant (...) de ce que tu sais par expérience (...) / À la limite, il n’y a plus que du *toi*. C’est tout *du toi*: fable pure”¹⁵⁴². O espírito, para Valéry, inventa sempre origens, causas, suportes, seres, acontecimentos que expliquem o que ele é. “J’ai remarqué qu’il n’y a pas de chose au monde qui n’ait été ornée de rêves, tenue pour signe, expliquée par quelque miracle, (...) AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA FABLE” – diz Títiro¹⁵⁴³.

¹⁵³⁴ Valéry, *Petite lettre sur le mythes*, *Ibidem*, vol. I, p. 963.

¹⁵³⁵ Valéry, *Pour un portrait de Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, p. 67.

¹⁵³⁶ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, vol. II, p. 97.

¹⁵³⁷ Valéry, *L’Âme et la danse*, *Ibidem*, vol. II, p. 171.

¹⁵³⁸ Valéry, *Acem*, em *Histoires brisées*, *Ibidem*, vol. II, p. 458.

¹⁵³⁹ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, p. 812.

¹⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 903.

¹⁵⁴¹ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, *Ibidem*, vol. II, p. 90.

¹⁵⁴² Valéry, *Au commencement était la fable*, *Ibidem*, vol. I, p. 394.

¹⁵⁴³ Valéry, *Em Dialogue de l’arbre*, *Ibidem*, vol. II, p. 189.

Em todas as civilizações, o falso suporta o verdadeiro. O falso é dado por antepassado, por origem e por fim: “que serions nous donc sans le secours de ce qui n’existe pas?”. Os nossos espíritos esmoreceriam sem as crenças, as fábulas e as imagens que habitam as nossas profundezas, diz Valéry em *Petite lettre sur les mythes*¹⁵⁴⁴.

*

Cette déesse du Continuum est incapable de continuer.

*C’est le discontinuum qui bouche les trous.*¹⁵⁴⁵

Em vários momentos, Valéry reflecte sobre a natureza da consciência e sobre o problema da (des)continuidade que a ela se associa.

Na sua enorme variação, a capacidade e as funções da consciência interpelam Valéry, que as questiona no espectro largo que vai da sua quase-inexistência à genialidade de Leonardo da Vinci. Para o autor, podemos falar de génio ou inspiração, mas o segredo de Leonardo ou de outros como ele está nas relações que encontrava, que foi forçado a encontrar, entre as coisas cuja lei de continuidade nos escapa, que não sabemos transpor ou traduzir no sistema conjunto dos nossos actos. A consciência das operações do pensamento é rara. Mas a consciência do poder de imaginação de várias coisas em diferentes planos de realidade é que permite a interpretação, a intelectualização e a análise dos fenómenos, o devaneio, os movimentos que se tornam formas, a espacialização da sucessão, a criação de analogias na antropomorfização são formas de continuidade. A hierarquia dos sentidos cria médias e persistências, ordens de grandeza, esquecimentos ordenados¹⁵⁴⁶.

Pensamento e consciência implicam esforço: “il faut durer dans une attitude forcée, pour donner aux éléments de... pensée qui sont en présence, ou en charge, *la liberté* d’obéir à leurs affinités, *le temps* de se joindre et de construire, et de s’imposer à la conscience; ou de lui imposer je ne sais quelle *certitude*...”¹⁵⁴⁷; ou “penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons, à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons *plus ou moins bien*”. O pensamento é uma tentativa de passar da desordem à ordem criando graus e complexidade diversos na compreensão das coisas¹⁵⁴⁸. A instabilidade, a descontinuidade, a irregularidade são o estado vulgar do nosso espírito, diz-nos uma das personagens de *L’Idée fixe*¹⁵⁴⁹. No texto sobre Leonardo, lemos que a regularidade, a ordem, a periodicidade como “primeiros guias do espírito humano” são uma forma de

¹⁵⁴⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 967.

¹⁵⁴⁵ Valéry, *Rhumbs*, *Ibidem*, vol. II, p. 628.

¹⁵⁴⁶ Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, vol. I, pp. 1160-1161 e 1169-1170.

¹⁵⁴⁷ Valéry, *L’Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Ibidem*, vol. II, p. 261.

¹⁵⁴⁸ Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Ibidem*, vol. I, pp. 1171-1172.

¹⁵⁴⁹ *Ibidem*, vol. II, p. 206.

continuidade no sentido da intuição *naïve* de leis naturais¹⁵⁵⁰. Há instantes em que uma figura pode tornar-se tão complexa, em que o acontecimento parece tão novo que é preciso renunciar a captá-los como um todo, a traduzi-los em valores contínuos. Mas é certo que todas as especulações têm por fundamento e por finalidade a extensão da continuidade, com o auxílio de metáforas, abstracções e linguagens. Só conseguimos imaginar um todo feito de mudança, de qualidades múltiplas, como lugar de modalidades de uma só *matéria ou lei*, cuja continuidade escondida é reconhecida por nós quando o reconhecemos como um conjunto. Aqui está um postulado psíquico de continuidade que se assemelha ao princípio da inércia na mecânica. Podemos circular sem descontinuidade por entre domínios distintos, do artista ao sábio, da construção poética à mais previsível e ponderada¹⁵⁵¹.

A questão da descontinuidade é convocada a vários títulos (Sutcliffe desenvolveu-a bastante no seu livro sobre Valéry): “toute religion fondée sur l’idée d’une chute initiale se trouve en proie aux douleurs de la discontinuité”¹⁵⁵²; ou: “il n’est pas impossible que certains faits inexplicables, comme l’apparition de la vie sur terre, soient les effets de lois discontinues (...)”¹⁵⁵³. A consciência cresce nos interstícios e procura tecer continuidade: “Dieu a tout fait de rien. Mais le rien perce”¹⁵⁵⁴; “d’ailleurs, plus il y a résistance, plus il y a conscience”¹⁵⁵⁵. Os Schwaller de Lubicz não diriam de modo muito diferente – Valéry enuncia a lei pela qual a uma acção corresponde sempre uma reacção e, neste caso, um fortalecimento. A dificuldade leva a consciência a superar-se.

O espírito pode fazer a unidade do mundo: um modo de continuidade. Valéry é perturbado nesta convicção pelas noções de descontínuo que as ciências estão a introduzir: uma nova física que mostra que o real é descontínuo, sobretudo no infinitamente pequeno. A música de Stravinsky, a pintura de Picasso, o Dadaísmo, o Surrealismo, a poesia estão, no seu tempo, também a colocar a tónica no descontínuo¹⁵⁵⁶. Para Sutcliff, Valéry reafirma a sua convicção na continuidade, apesar de se mostrar sensível à questão da descontinuidade, por exemplo em *Au sujet d’Eureka*. O descontínuo só existe para ser ultrapassado. Monsieur Teste quer submeter os instintos ao seu sistema apesar de também poder ser visto como irrupção da descontinuidade numa vida de continuidades. Para Valéry, na génese de um poema, uma produção mental toma corpo em ritmos e figuras verbais. O corpo obriga o espírito a manter contacto com o mundo material, com as sensações, os afectos, etc.; é-lhe suporte e servidor. Mas a sensibilidade é descontinuidade e perturba o trabalho rectilíneo do espírito. As lacunas podem ser um ponto de partida, mas o ser tem de ir da fraqueza para a força, das intermitências do *eu* para a unidade. A sensibilidade apenas fornece materiais ao

¹⁵⁵⁰ Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Ibidem*, vol. I, p. 1173.

¹⁵⁵¹ *Ibidem*, pp. 1183 e 1191-1192.

¹⁵⁵² Valéry, *Moralités, Ibidem*, vol. II, p. 696.

¹⁵⁵³ Valéry, *Mauvaises pensées et autres, Ibidem*, vol. II, p. 888.

¹⁵⁵⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 907.

¹⁵⁵⁵ Valéry, *Note et digression, Ibidem*, vol. I, p. 1205.

¹⁵⁵⁶ Sutcliffe, *La Pensée de Valéry*, Paris: Librairie Nizet, 1955, pp. 108-111.

espírito, não consegue construir. O trabalho de criação parte das camadas inferiores da consciência, depende de elementos instáveis, mas só o espírito tem condições para a criação da obra¹⁵⁵⁷.

A dimensão de pertença universal de cada ser inscreve-o num devir colectivo inalienável: cada presença de espírito está ligada ao Universo, tudo são “*figuras* subordinadas”. Tudo cede a essa universalidade pura, a essa generalidade inultrapassável que a consciência sente ser: “il nous est impossible de concevoir une suppression de la conscience qui ne soit accidentelle et qui soit définitive. Elle ne peut concevoir que ce qu’elle peut faire, et ne peut faire que redevenir”¹⁵⁵⁸. O Universo terá por finalidade a procura da consciência, de um certo pensamento que fica no limiar do Todo: “eh bien, cet Univers en travail n’a peut-être pour *fin*, – pour aiguillon secret, – que la recherche de la *conscience*, – et par là, – d’une certaine pensée... Suprême pensée.../ – Son ‘idée fixe’?! – Un *seuil* de l’existence du Tout”¹⁵⁵⁹.

*

*Il est des œuvres pendant lesquelles l’esprit se plaît d’être loin de soi-même, et d’autres après lesquelles il se complaît de se retrouver plus soi que jamais.*¹⁵⁶⁰

Para Valéry, a consciência não pode ser pensada como um simples resultado acidental da combinação das coisas. A consciência poderia chamar-se *Universo!*

Numa nota de rodapé, pode ler-se que o trabalho inconsciente é uma composição de circunstâncias e condições representadas na consciência por imagens e ideias incompatíveis¹⁵⁶¹. A noção de inconsciente não reflecte, em Valéry, nenhuma adesão a Freud ou à linguagem psicanalítica, que não o atrai, como vimos. A consciência é sempre pensada em função de outros paradigmas. As ideias, por exemplo, encontram autores que pensam tê-las: “quand une idée, par miracle, trouve son homme, tombe dans l’énergétique vivant capable d’elle, en gôte la force, lui fait croire qu’elle est lui-même, l’épouse, l’ordonne, – alors de grandes choses vont se passer”¹⁵⁶². A consciência cresce no espaço deixado livre pelas falhas de adaptação: “toute émotion, tout sentiment marque un défaut d’adaptation. Ce qu’on nomme conscience et intelligence s’implante et se développe dans ces interstices”¹⁵⁶³.

¹⁵⁵⁷ *Ibidem*, pp. 115, 129, 117, 120, 122 e 124.

¹⁵⁵⁸ Valéry, *Note et digression*, *Ibidem*, p. 1218.

¹⁵⁵⁹ Valéry, *L’Idée fixe*, *Ibidem*, vol. II, p. 212.

¹⁵⁶⁰ Valéry, em *Ébauches de pensée*, *Ibidem*, vol. II, p. 568.

¹⁵⁶¹ Valéry, *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, p. 771.

¹⁵⁶² Valéry, em *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 520.

¹⁵⁶³ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, p. 866.

A continuidade implica a negação de origem ou fim, e o seu tempo é atemporal ou eterno. Para Valéry, numa consciência muito clara, tudo é previsível e arrumado, mas essa condição não assegura que algo possa iniciar-se¹⁵⁶⁴. Nada no conhecimento assinala início ou fim no tempo que nos define; sentimo-nos sem origem nem fim, nada nos assinala uma origem do pensamento ou uma sua extinção possível¹⁵⁶⁵. O mesmo diz Sócrates em *Eupalinos*: “... nos âmes peuvent se former, dans le sein même du temps, des sanctuaires impénétrables à la durée, éternels intérieurement, passagers quant à la nature”¹⁵⁶⁶.

O conhecimento que vem da combinação das memórias é repetível *ad infinitum*: “tout ce qui est connaissable est nécessairement pouvant être répété indéfiniment./ Qu’est-ce que cette connaissance ? (...) la combinaison sur les souvenirs”¹⁵⁶⁷. Conhecimento, consciência, irracionalidade, estranheza, inefabilidade são monstros do entendimento que se sucedem na procura. Quem não passou por caminhos tortuosos não conhece o valor da luz natural. Mas há na consciência uma evidência ou inevitabilidade: ela é capaz de inúmeras soluções, para lá da necessidade; julga-se mais profunda que o abismo da vida e da morte animais; é independente e invariável, descendente directa do ser, sem origem, ligada a todas as tentativas do cosmos¹⁵⁶⁸. Esta consciência acabada, obrigada a definir-se a partir da totalidade das coisas e desse excesso do conhecimento sobre o Todo, é como uma vigilância invisível na escuridão. “Supposez un observateur ‘éternel’ dont le rôle se borne à répéter et remonter le système dont le Moi est cette partie instantanée qui se croit le Tout./ Le Moi ne se pourrait jamais engager s’il ne croyait – être tout”¹⁵⁶⁹.

O carácter do homem é a consciência, uma perpétua exaustão, um desprendimento sem repouso e sem excepção de tudo o que aparece, seja o que for. Os movimentos íntimos, a partir do momento em que são observáveis, são colocados no exterior e juntam-se a todas as outras coisas observáveis. “Elle pense périssable, elle pense individuel, elle pense par raccrocs (...) et d’ailleurs elle n’est pas sûre d’être positivement quelqu’un ; (...) Son héros n’est jamais soi-même” – diz-nos da consciência. O nosso conhecimento tem por limite a consciência que podemos ter do nosso ser – e talvez do nosso corpo. A *intenção* de qualquer pensamento está em nós. Uma qualquer imagem é talvez um começo de nós mesmos¹⁵⁷⁰.

Segundo Lucienne Cain, “l’artiste crée sa vision, mais le mémorialiste ne crée pas le fait qu’il a enregistré. C’est devant cette non-crédation que Valéry, exprimant sa repugnance à accepter sans le refondre ce qui est venu du dehors à collaborer avec le ‘tout fait’, disait ‘ne pas se rappeler des événements’”. A própria palavra descrição lhe era hostil, como uma tendência para o indistinto. Valéry fazia da inspiração uma “faculdade

¹⁵⁶⁴ Valéry, *Note et digression*, *Ibidem*, vol. I, p. 1219.

¹⁵⁶⁵ Valéry, em *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, p. 891.

¹⁵⁶⁶ *Eupalinos ou l’architecte*, vol. II, p. 90.

¹⁵⁶⁷ Valéry, *Des Choses divines*, Paris: Éditions Kimé, 2005, texte 10.

¹⁵⁶⁸ Valéry, *Note et digression*, vol. I, pp. 1219-1222.

¹⁵⁶⁹ Valéry, *Pour un portrait de Monsieur Teste*, vol. II, p. 64.

¹⁵⁷⁰ Valéry, *Note et digression*, vol. I, pp. 1225, 1227 e 1233.

mnemotécnica”. A lembrança surge no seu tempo próprio, no instante em que o ritmo do homem está prestes a captá-la¹⁵⁷¹.

*

*Comment élit-on un personnage pour être soi – comment se forme ce centre?*¹⁵⁷²

A recondução permanente da vida a si mesma dá-se à imagem da recondução de cada consciência ao reconhecimento de si: “c’est la vie même qui le veut : tu le sais mieux que moi, qu’elle se sert de tout. Tout lui est bon, Éryximaque, pour ne jamais conclure. C’est là ne conclure qu’à elle-même... N’est-elle pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même, et qui me ramène assez promptement à ce même Socrate pour que je le retrouve, et que m’imaginant nécessairement de le reconnaître, *je sois* !”. Sócrates, nas palavras de Fedro, tem um acesso privilegiado à alma das coisas ou, mesmo, à alma da alma¹⁵⁷³.

O real é mórbido. O Todo não pode ser apenas o que é, criou máscaras. Os mortais têm por missão o conhecimento:

*Rien, sans doute, rien de plus morbide en soi, rien de plus ennemi de la nature, que de voir les choses comme elles sont. Une froide et parfaite clarté est un poison qu’il est impossible de combattre. Le réel, à l’état pur, arrête instantanément le Cœur... (...) Ô Socrate, l’univers ne peut souffrir, un seul instant, de n’être que ce qu’il est. Il est étrange de penser que ce qui est le Tout ne puisse point se suffire ! ... Son effroi d’être ce qui est, l’a donc fait se créer et se peindre mille masques ; il n’y a point d’autre raison de l’existence des mortels. Pour quoi sont les mortels ? – Leur affaire est de connaître. Connaître ? Et qu’est-ce que connaître ? – C’est assurément n’être point ce que l’on est. (...) L’idée fait entrer dans ce qui est, le levain de ce qui n’est pas ... Mais enfin la vérité quelques-fois se déclare, et détonne dans l’harmonieux système des fantasmagories et des erreurs...*¹⁵⁷⁴

Este devir de cada ser naquilo que é na sua essência é expresso de forma quase pueril por Títiro quando diz que, por vezes, se sente uma planta, que luta contra o informe e o vazio para transformar tudo em si própria, cumprindo assim o seu desígnio ou ideia¹⁵⁷⁵. O tempo,

¹⁵⁷¹ Lucienne Julien Cain, *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris: Gallimard, 1958, pp. 59-60 e 71-72.

¹⁵⁷² Valéry, em *Pour un portrait de Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, p. 66.

¹⁵⁷³ Valéry, *L’Âme et la danse*, *Ibidem*, vol. II, pp. 151 e 161-2.

¹⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 168.

¹⁵⁷⁵ Valéry, *Dialogue de l’arbre*, *Ibidem*, vol. II, p. 192.

neste devir inelutável, não pesa nem se opõe. O peso da vida passada mede-se no tempo que nos resta, e um passado leve alonga a vida¹⁵⁷⁶.

A memória de uma situação crítica corresponde, por vezes, a um passado que enfraqueceu a sua energia. “Mais, parfois (...) le souvenir est d’une présence insupportable. Rien n’explique l’inégalité du destin de nos impressions; et il semble qu’une sorte de hasard se joue de ce que nous fûmes, comme il fait de ce que nous serons.”¹⁵⁷⁷ O tempo é ainda marcado pelo ritmo, que resulta da intercepção da mudança como substância com a mudança como percepção¹⁵⁷⁸.

Realidades como a vida e a morte não podem ser compreendidas pelo intelecto (a morte parece-lhe um acidente ou mesmo um escândalo, nas palavras da personagem de *L’Idée fixe*) e, para mistérios como esse, há outro tipo de inteligência: “l’intelligence ne comprend rien à la vie, et donc à la mort. (...) L’individu lutte contre la loi ; l’intellect lutte pour la vie contre la vie ; et vous autres, médecins, vous êtes les champions, les stratèges de la lutte de la vie individuelle contre la loi de la vie... moyenne...”¹⁵⁷⁹. A mesma consciência leva Valéry a escrever aforismos como: “ce qui n’existe pas dure une seconde./ La mort dure toute la vie. Dans toute hypothèse, elle cesse aussitôt qu’elle est (...). C’est la vie, et non point la mort, qui divise l’âme du corps”¹⁵⁸⁰; ou ainda: “la mort abolit tout un capital de souvenirs et d’expériences; annule je ne sais quel trésor de possibilités... Mais non directement”¹⁵⁸¹. A morte é incompreensível: “il n’y a pas de relation entre l’intellect et la mort./ ‘Tu ne seras plus’ n’a pas de sens car on ne peut considérer ce qui exclut ce qui considère. Et on ne peut nier ce qui nie”¹⁵⁸².

A morte é um evento só do corpo: “la mort brutale, fatale, sale, mais conforme au monde et par là insignifiante – c’est-à-dire n’ayant aucun sens plus profond que le sommeil, la nutrition, aucun mystère plus grand que celui du corps même – qui est grand – mais peut-être pas infiniment grand”; “la mort, ô Timée, est cette aventure extraordinaire/ Ce changement magique, cette chose incroyable qui arrive à tous les autres, en tant qu’ils sont autres”¹⁵⁸³.

Em *Eupalinos*, as personagens falam já do outro lado da vida a que chamamos morte: o tempo é acautelado por Sócrates em função de um devir programado. As personagens falam numa situação em que já estão privadas dos corpos e inscrevem o ser e o devir que as identifica num tempo que os corpos não poderiam habitar.

¹⁵⁷⁶ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 536.

¹⁵⁷⁷ Valéry, *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, p. 779.

¹⁵⁷⁸ Valéry, *L’Ile Xiphos*, em *Histoires brisées*, vol. II, p. 441.

¹⁵⁷⁹ Valéry, *L’Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Ibidem*, vol. II, p. 231.

¹⁵⁸⁰ Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. II, p. 502.

¹⁵⁸¹ Valéry, em *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 542.

¹⁵⁸² Valéry, *Des Choses divines*, Folio 117.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, Folio 130 e Texte 28.

*

*La mémoire est juge de l'écrivain. Elle doit ressentir si son Homme conçoit et fixe des formes oubliables ; et l'avertir. Lui dire : ne t'arrête pas à ce dont je sens que je ne le garderai pas.*¹⁵⁸⁴

A memória é, para Valéry, substância do pensamento: “ce qui est proprement pensée, image, sentiment est toujours, de quelque façon, production de choses absentes. La mémoire est la substance de toute pensée. (...) La pensée est, en somme, le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas, qui lui prête, que nous le voulions ou non, nos forces actuelles...”¹⁵⁸⁵.

Os textos em torno de Monsieur Teste contêm algumas das reflexões mais relevantes de Valéry sobre memória e pensamento; os tempos misturam-se nos critérios de seleção do ser, as máscaras caem para ficar apenas o pensamento nu em ação: “quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait tué la marionnette”. “(...) Sa mémoire me donna beaucoup à penser. Les traits par lesquels j'en pouvais juger, me firent imaginer une gymnastique intellectuelle sans exemple”. “... je retiens ce que je veux. Mais le difficile n'est pas là. *Il est de retenir ce dont je voudrai demain !...*”¹⁵⁸⁶. Certas memórias privilegiadas podem ser enfrentadas como a substância que deve dirigir todo o ser, no presente e no futuro: “soumets-toi tout entier à ton meilleur moment, à ton plus grand souvenir”; ou “homme observé, guetté, épié par ses ‘idées’, par mémoire”¹⁵⁸⁷.

Na avaliação do que é o pensamento, o intelecto é praticamente banido daquilo que pode sublinhar a sua excelência e especificidade: “... j'étais donc dans mon propre gouffre, – qui pour être le mien n'en était pas moins gouffre, – j'étais donc dans mon propre gouffre, incapable d'expliquer à un enfant, à un sauvage, à un archange, – à moi-même, ce mot: intellectuel, qui ne donne aucun mal à qui que ce soit”¹⁵⁸⁸. Aquilo que é apenas mental ou intelectual é feito para o esquecimento, como nos explicou tão bem Isha Schwaller de Lubicz. Uma personagem de Valéry diz-nos: “il s'y ajoutait l'amertume et l'humiliation de me sentir vaincu par des choses mentales, c'est-à-dire faites pour l'oubli. (...) Une pensée qui torture un homme échappe aux conditions de la pensée; *devient un autre*, un parasite”¹⁵⁸⁹. Importa-lhe, por isso, sublinhar a distinção entre espírito e intelecto: “l'homme

¹⁵⁸⁴ Valéry, *Ébauches de pensées*, vol. II, p. 555.

¹⁵⁸⁵ Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, *Ibidem*, vol. II, pp. 1332-1333.

¹⁵⁸⁶ Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, p. 17.

¹⁵⁸⁷ Valéry, *Extraits du log-book de Monsieur Teste*, vol. II, *Ibidem*, p. 40, e *Pour un portrait de Monsieur Teste*, vol. II, *Ibidem*, p. 64.

¹⁵⁸⁸ Valéry, *Lettre d'un ami*, vol. II, p. 53.

¹⁵⁸⁹ Valéry, *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Ibidem*, vol. II, p. 197.

de l'esprit tel que je l'entends, n'est pas l'intellectuel, mot qui n'est pas clair, mais l'homme, même le plus humble, qui vit pour l'esprit"¹⁵⁹⁰.

A memória está no seio da consciência. O intelecto não nos leva a perceber nada do que realmente nos interpela: “et la mémoire ? Voilà un fameux implexe, il me semble? (...)/ Dire que nous ne savons rien de rien sur cette illustre et inconcevable propriété”. Quando tentamos colocá-la no centro da consciência, no cerne em que vivemos ideias e questionamentos, agindo sobre o “implexo”, constatamos que não percebemos nada¹⁵⁹¹.

Por outro lado, o verdadeiro pensamento torna-se independente da sobreposição caótica de estímulos que constitui o Mundo e da oscilação afectiva: “chez lui le psychisme est au comble de la séparation des échanges internes et des valeurs. La pensée est également séparée (quand il est LUI) de ses similitudes et confusions avec le *Monde* et d'autre part, des valeurs affectives. Il la contemple dans son hasard pur. (...) Comment revenir de si loin?”¹⁵⁹².

Em vários textos, são erigidas personagens cuja função é serem arautos do pensamento puro: “... il ne reste plus de la pensée que ses actes purs, par lesquels, devant elle-même, elle se change et se transforme en elle-même. Elle extrait enfin de ses ténèbres le jeu entier de ses opérations...”¹⁵⁹³, diz Sócrates. O mesmo fica implícito no seguinte aforismo: “je ne pense pas que les esprits puissants aient besoin de l'intensité des impressions. Elle leur est plutôt funeste, étant ceux qui de rien font quelque chose”¹⁵⁹⁴. A própria dúvida metódica sobre a natureza do conhecimento faz parte deste edifício epistemológico. E, no entanto, há um outro “real” à espera do pensamento: “méditer en philosophie, c'est revenir du familier à l'étrange, et dans l'étrange affronter le réel”¹⁵⁹⁵.

A natureza do tempo nos processos de pensamento destabiliza a natureza do objecto, a apreensão do mundo. Quando a descontinuidade diminui a clareza dos contornos de um objecto de conhecimento, o reconhecimento deixa de ocorrer. Ver é uma acção descontínua e não equivale a ser. Há um tempo intermédio e descontínuo entre o ver no presente e o ver no passado (a recordação). O pensador olha fora do mundo, entre o ser e o não-ser e por vezes em perda de reconhecimento, sobretudo se a continuidade não for recuperada: “le voir n'est pas l'être, le voir implique l'être. Non exactement l'être, le voir. On peut être sans voir, ce qui signifie que le voir a des coupures. – On s'avise des coupures par les modifications survenues ... qui sont révélées par un voir qui s'appelle mémoire. La différence entre le voir 'actuel' et le voir 'souvenir' si elle est discontinue, et si le voir actuel ne la contient pas, s'attribue à un 'temps' intermédiaire. Cette hypothèse n'a jamais été trouvée en défaut”.

¹⁵⁹⁰ Paul Valéry, *Souvenirs et réflexions*, Paris: Éditions Bartillat, 2010, p. 78.

¹⁵⁹¹ Valéry, em *L'Idée fixe*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 23.

¹⁵⁹² Valéry, *Pour un portrait de Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, p. 65.

¹⁵⁹³ Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, *Ibidem*, vol. II, p. 111.

¹⁵⁹⁴ Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. II, p. 497.

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 501.

Aquele que pensa desvia-se do real mais imediato e contínuo. As ideias repentinas maravilham-nos: “n’oubliez pas l’imprévu!/ Souvenez-vous bien de ce qui n’est jamais arrivé !”. As verdadeiras causas são circunstâncias sobre as quais seria absurdo pensar, de tal forma se encontram fora do sujeito. As causas pensadas são as que se encontram porque já foram encontradas¹⁵⁹⁶: “je conçois (...) que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie”¹⁵⁹⁷.

A ideia de que o pensamento possa estar a ser despojado da capacidade de reconhecimento enuncia a morte provável de memórias que conduzem à “segunda morte”: “il y a peut-être, pour les souvenirs, une espèce de seconde mort que je n’ai pas encore subie. Mais je revis, mais je revois les cieux éphémères ! Ce qu’il y a de plus beau ne figure pas dans l’éternel!”¹⁵⁹⁸.

A memória associada à capacidade de reconhecimento permite destringer impulsos, desejos, vontade; os pensamentos mais importantes são os que contrariam os sentimentos. Será um erro tomar estes últimos por pertinentes. Eles apenas nos recordam os erros que podemos cometer ao ceder ao simples desejo¹⁵⁹⁹.

Valéry quer ver a memória como organização da duração e como forma de tempo específica: impressões e sensações são da ordem da “insuficiência” do humano. A memória recupera essa falha, existe por causa dela, é algo de elementar que proporciona a percepção da duração e do tempo e assegura um equilíbrio entre estímulos exteriores e respostas exactas. Alguma sabedoria é requerida para que o ser não se perca nos labirintos da memória e da passagem do tempo: “ce n’est pas la mémoire qu’il faut accuser./ C’est le chemin qu’on a perdu sans l’avoir pourtant quitté. Mais il a fait tant de tours et s’est recoupé tant de fois ! La pensée qu’on a égarée existe, – elle est LÀ. Mais ce monument qui est à cent pas de toi, est environné de rues où tu te perds”; ou: “l’échange engendre la forme./ Ceci admis, on en déduirait que la forme doit être ce qui adapte l’idée ou les souvenirs au langage, et le langage à la mémoire. Il faut rechercher quels sont les ennemis de la durée d’une idée, ou d’une connaissance quelconque”¹⁶⁰⁰. “N’es-tu pas l’avenir de tous les souvenirs qui sont en toi ? L’avenir d’un passé?/ Nos plus claires idées sont filles d’un travail obscure”¹⁶⁰¹.

A memória é acumulação no tempo: “car (l’esprit) ne répète pas, il accumule, édifie. Il n’est pas cyclique – et c’est là, par la mémoire, la grande différence des esprits avec les corps (...)”¹⁶⁰². As ideias sucedem-se de forma linear. Para haver uma conexão mais rica entre elas é preciso entrar no mundo da *atenção*¹⁶⁰³. É necessária uma disposição peculiar para

¹⁵⁹⁶ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 525.

¹⁵⁹⁷ Valéry, *Ébauches de pensées*, *Ibidem*, vol. II, p. 553.

¹⁵⁹⁸ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, *Ibidem*, vol. II, p. 87.

¹⁵⁹⁹ Valéry, *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, p. 764.

¹⁶⁰⁰ Valéry, *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, pp. 741-742 e 766.

¹⁶⁰¹ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II., p. 879.

¹⁶⁰² Valéry, *Des Choses divines*, Folio 121.

¹⁶⁰³ Valéry, *L’Idée fixe*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 207.

poder acolher ideias especiais: “j’admets des idées... anormalement... favorites... Des idées... caractérisées par une fréquence anormale, des idées douées d’une excitabilité telle que toutes les autres, que les sensations et les événements, que ce qui n’est pas Elle, deviennent, en quelque sorte, des erreurs, des infractions...”¹⁶⁰⁴. Essa é, naturalmente, a condição para chegar à exactidão e perfeita coincidência de si com o seu próprio pensamento: “Ah ah !... Il y a donc bien quelque chose en vous, – quelque région, – quelque ... nuage, (ma foi, je ne sais comment dire ?) – qui contient, ou envelope, désigne, et pourtant réserve, ce que vous pourriez trouver – en fait d’expression exacte de votre pensée, – si vous aviez le désir, du temps...”¹⁶⁰⁵.

Algures em nós, jazem escondidas as ideias e memórias possíveis: “nous portons invisiblement une sorte de dette inscrite dans notre chair.../ Et les idées possibles, donc!/ Et les souvenirs!”¹⁶⁰⁶.

*

*Um homme est plus compliqué, infiniment plus que sa pensée.*¹⁶⁰⁷

Uma boa ideia que surge deve ser fixada, sob pena de se dissolver: o poeta deve fixá-la assim que a encontra antes que o espírito a retome, dissolva e recombine *ad infinitum*, diz-nos Valéry em *Des Arts du feu*¹⁶⁰⁸. A sucessão temporal é apenas uma escansão numa unidade de sentido que é o ser, e talvez por isso Valéry intitule “Futur intérieur” o pequeno texto onde escreve: “une pensée est un quantum indivisible”¹⁶⁰⁹.

Em “Robinson” (*Histoires brisées*) lemos o relato de um processo de enlouquecimento, por solidão: “peu à peu n’est plus soi”. A utilização dos sonhos, a reconstituição, na memória, das músicas que ouviu e dos livros que leu criam e prolongam a memória de Robinson.

O espírito vê o corpo mas ignora-o no tempo, “mystère de la mémoire”. “L’esprit n’a que l’idée la plus restreinte, la plus incomplète du système du corps et auquel appartient le corps./ Système indéfini de dépendances”; “c’est la mémoire qui m’a fourni mon île – mémoire déformable, pliable à mon besoin du moment”¹⁶¹⁰. O futuro é uma das figuras do devir e é previsível para quem conhece o seu próprio determinismo: “la croyance au temps comme agent et fil conducteur est fondée sur le mécanisme de la mémoire et sur celui du discours combinés. Le type du récit, de l’histoire, de la fable contée, du dévidement

¹⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 213.

¹⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 213.

¹⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 233.

¹⁶⁰⁷ Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. II, p. 496

¹⁶⁰⁸ Valéry, *Des Arts du feu*, *Ibidem*, vol. II, p. 1242.

¹⁶⁰⁹ Valéry, *L’Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, p. 743.

¹⁶¹⁰ Valéry, “Robinson”, *Histoires brisées*, *Ibidem*, vol. II, pp. 414 e 417-418.

d'événements et d'impressions par celui qui sait où il va, qui possède ce qui va advenir, s'impose à l'esprit..."¹⁶¹¹.

A memória é um dispositivo complexo que Valéry, por um lado, glorifica mas, por outro, relativiza, em função do valor superior do reconhecimento, do reencontro, que também o leva, em tantas passagens, a desvalorizar o gosto pela novidade: "une amnésie générale changerait les valeurs du monde intellectuel. Il deviendrait patent qu'il est plus prodigieux de reproduire que de produire"¹⁶¹².

Valéry encontra vantagens na natureza do ser humano, dado por vezes ao esquecimento, à preguiça, à superficialidade e à credulidade, e considera temível uma humanidade dotada de memória e presença de espírito e vigilância crítica infalíveis. Mas avisa que é isso mesmo que vai acontecer e de forma desumana, porque é a máquina que vai dirigir e tudo transformar numa espécie de "presente indistinto, comparável ao estado estacionário de um motor em velocidade de cruzeiro..."¹⁶¹³.

O pensamento é, para ele, uma "substância de possibilidades" utilizáveis, ou não. A noção de potencial é-lhe cara, como vimos: "... une idée ne détruit pas l'autre. Elle détruit sa présence, non sa possibilité"¹⁶¹⁴. A imaginação é uma resposta da memória à necessidade de organizar o mundo e bebe na fonte das potencialidades que esta guarda em si: "l'imagination, c'est (pour la majeure partie) une pseudo-réalité réflexe, – une vue, un monde qui est une réponse, – comme un souvenir de ce qui devrait être, ou de ce qui ne devrait pas être"; "il n'y a pas de temps perdu, réellement écoulé tant que ces autres personnes sont possibles./ Et d'ailleurs ma personnalité, – ma fréquence d'être un tel, avec toute sa variété, est comparable à un souvenir. Elle peut s'abîmer comme un souvenir, et telle autre revenir comme un souvenir./ C'est comme une mémoire de second ordre"¹⁶¹⁵.

O pensamento é constante objecto de conhecimento para Valéry e são várias as vertentes da caracterização que empreende; passam pela desconsideração da fé como forma de conhecimento: "la foi implique confiance en soi sur un point, et méfiance de soi sur tout le reste"¹⁶¹⁶; passam pelo sublinhado da excelência de modos como o socrático: "Maïeutique – il y a donc quelque chose d'implexe – puisqu'il le tirait des gens et leur faisait voir ce qu'ils contenaient. Ils les faisait conscients"¹⁶¹⁷; pela continuidade entre sono e vigília: "quand tu penses, ne sens-tu pas que tu déranges secrètement quelque chose; et quand tu t'endors, ne sens-tu pas que tu la laisses s'arranger comme elle peut?"; pela capacidade de síntese: "l'homme, te dis-je, fabrique par abstraction; ignorant et oubliant une grande partie des

¹⁶¹¹ Valéry, *L'Être et le savoir*, *Ibidem*, vol. II, p. 776.

¹⁶¹² Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. II, p. 501.

¹⁶¹³ "présent identique, comparable à l'état stationnaire d'un moteur qui a atteint sa vitesse de régime...": *Ibidem*, pp. 514-515. Tradução nossa.

¹⁶¹⁴ Valéry, *Moralités*, vol. II, p. 522, e *Cahier B*, vol. II, p. 590.

¹⁶¹⁵ Valéry, *Analecta*, vol. II, pp. 711 e 731.

¹⁶¹⁶ Valéry, *Des Choses divines*, Folio 142.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*, Texte 21.

qualités de ce qu’il emploie”¹⁶¹⁸; passam pela diferença entre filosofar sobre as coisas e apenas utilizá-las.

*

*Il faut former en soi une question antérieure à toutes les autres, et qui leur demande à chacune ce qu’elle vaut.*¹⁶¹⁹

As vicissitudes do esquecimento e a possibilidade da retoma de algumas memórias são matéria de avaliação da consciência: “oublier insensiblement la chose que l’on regarde. L’oublier en y pensant, par une transformation naturelle ...(...)/ Et inversement: retrouver la chose oubliée en regardant l’oubli. (...) je veux me voir oubliant, sachant que j’ai oublié, et cherchant./ Peut-être est-ce une méthode d’opposer à toute défaillance mentale son étude immédiate par la conscience ?”¹⁶²⁰.

Memória, esquecimento, consciência, intencionalidade, personalidade e sujeito cruzam recursos na tentativa de estruturar ideias e encontrar um sentido para o real. Só a consciência, na sua realidade mais abstracta, resiste à dissipação dos sentidos, ideias e memórias, às variações do organismo e do Universo. A nossa personalidade, que temos em tão alta consideração, é também mutável e acidental, uma “divindade psicológica secundária que habita o nosso espelho e responde ao nosso nome”¹⁶²¹.

A primazia do valor daquilo que é reencontrado é afirmada contra o valor efémero e muito mais frágil do que é novo ou insólito: “vous ne savez donc pas qu’il faut donner aux idées les plus jeunes je ne sais quel air d’être nobles, non hâtées, mais mûries; non insolites, mais existentes depuis des siècles; et non faites et trouvées ce matin, mais seulement oubliées et retrouvées”¹⁶²²; ou por exemplo: “le regard étrange sur les choses, ce regard d’un homme qui ne reconnaît pas, qui est hors de ce monde, œil qui se sent frontier entre l’être et le non être, appartient au penseur. Et c’est aussi un regard d’agonisant, d’homme qui perd la reconnaissance. En quoi le penseur est un agonisant, ou un Lazare facultatif”¹⁶²³. A estranheza, mesmo face às coisas mais comuns, é o ponto de partida para o conhecimento: “il est le zéro absolu de la Reconnaissance. (...) La philosophie et les arts, – disons même la pensée en général – vivent des mouvements qui s’effectuent entre connaissance et re-connaissance”¹⁶²⁴.

¹⁶¹⁸ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, vol. II, pp. 123-125.

¹⁶¹⁹ Valéry, *Rhumbs*, *Ibidem*, vol. II, p. 648.

¹⁶²⁰ Valéry, *Études et fragments sur le rêve*, *Ibidem*, vol. I, p. 933.

¹⁶²¹ Valéry, *Note et digression*, vol. II, p. 1226.

¹⁶²² Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. I, p. 478.

¹⁶²³ Valéry, *Autres rhumbs*, *Ibidem*, vol. II, p. 699.

¹⁶²⁴ Valéry, *Analecta*, *Ibidem*, vol. II, p. 721.

Pensado de forma por vezes ambígua, o esquecimento pode ser avaliado como nobre e natural: “l’oubli de l’homme, l’absence de l’homme, la non action de l’homme, l’oubli d’anciennes conditions de l’homme – c’est de quoi sont faits et le ‘noble’ et la ‘nature’, et... le soi-disant ‘humain’”¹⁶²⁵. Na verdade, as cisões e indecisões da personalidade surgem nessas mesmas encruzilhadas: “il y a un imbécile en moi, et il faut que je profite de ses fautes. (...) C’est une éternelle bataille contre les lacunes, les oublis, les dispersions, les coups de vent. Mais qui est moi, s’ils ne sont pas moi ?”; “la contradiction/ l’obstination/ l’imitation /la précipitation, le lapsus/ l’oubli/ l’absence/ la distraction/ l’embarras/ le brouillamié (...) TOUT PEUT ÊTRE CONTREDIT/ ETC/ TOUT PEUT ÊTRE OUBLIÉ”¹⁶²⁶.

A consciência toma também por seu o desafio de pensar a divindade: sem recurso à fé, buscando, de preferência, o conhecimento e a identidade. Para Valéry, não existe Deus, ou ele não é mais do que a multiplicidade do mundo. Mas Valéry não acha que o divino não exista: “je pense que le divin est chose réelle, chose fortuite et chose incertaine dans son avenir/ et il se peut que le divin se perde, et périsse/ comme une idée très belle qui se fait par hasard / dans un esprit, l’émerveille, et qui périt par oubli,/ l’homme ayant été brusquement appelé, ou tué, ou s’en étant désintéressé. (...) il n’y aurait plus de foi. Il y aurait installation de l’identité”¹⁶²⁷.

*

Cœur de la nuit.

Au sein de la nuit, au centre de la nuit.

(...)

Et le langage tout présent,

La mémoire toute présente

(...)

*Tout est possible à l’homme qui se tourne et se retourne entre la veille et le sommeil. Il peut prendre à droite ou à gauche. Sa substance de hasard est toute chaude encore ; les songes sont tout prêts à server. De l’autre côté, il voit ses forces et ses actes.*¹⁶²⁸

Parfois enchaîné par son rêve

Et délivré par l’éveil ;

Et parfois enchaîné par la veille

*Et soulagé, délivré par un rêve.*¹⁶²⁹

¹⁶²⁵ Valéry, *Rhumbs, Ibidem*, vol. II, p. 618.

¹⁶²⁶ Valéry, *Cahier B*, vol. II, pp. 575, e *Mauvaises pensées et autres*, vol. II, p. 909.

¹⁶²⁷ Valéry, *Des Choses divines*, p. 314, Texte 2.

¹⁶²⁸ Valéry, *Poésie perdue*, vol. II, p. 657.

¹⁶²⁹ Valéry, *Mauvaises pensées*, vol. II, p. 813.

Esquecimento e reconhecimento, *moi* e *soi*, estranheza e procura através do trabalho da consciência, planos divino e humano – a matriz platônica atravessa o fundo epistemológico de Valéry, com a linguagem e o perfil cultural de outra época. A noção de que o esquecimento escava no discurso, no pensamento e na imaginação inevitáveis formas de descontinuidade surge em Valéry a propósito de diferentes questões: quando fala do sonho e do acordar e quando fala do trabalho da poesia, da consciência, da retoma, do mito e do valor da palavra, do lado invisível e inefável das coisas.

Mais do que a narrativa de sonhos (como em *Rêve*, em *Mélanges*, ou em *Autres rhumbs*)¹⁶³⁰, interessará circunscrever o que Valéry diz sobre o sono, o sonho e o acordar, como estados entre os quais as (des)continuidades se tecem e sobre as suas características. A capacidade de trazer do sono para a vigília as imagens e forças nele encontradas, e da vigília para o sono as interrogações formuladas, é frequentemente afirmada com manifesto regozijo: “je vais m’endormir, mais un fil me retient encore à la nette puissance (...) un fil, une sensation tenant encore à mon tout, et qui peut devenir un chemin pour la veille aussi bien que pour le sommeil./ Une fois endormi, je ne puis plus me réveiller volontairement, je ne puis voir le réveil comme but. J’ai perdu la vigueur de regarder quelque chose comme un rêve./ Il faut attendre la fissure du jour, le soupirail qui me livrera tout mon espace... (...)”¹⁶³¹.

Algumas passagens de *Eupalinos ou l’architecte*, ou de *L’Âme et la danse* são particularmente denotativas desse esforço: em *L’Âme et la danse*, Sócrates fala ao seu interlocutor acerca de como nos vemos agir de um dos lados consoante o que acontece no outro, passar da fantasia ao real ou o inverso, de um problema à solução, da ignorância ao conhecimento, do escuro à claridade, da ansiedade ao apaziguamento, nos dois sentidos: entre sono e vigília, há vasos comunicantes ligados à regeneração, à fuga e à procura, ao conhecimento e à ignorância, à vontade de um esforço ou à necessidade de uma pausa, ao balanço entre realidade e ilusão, verdade e mentira¹⁶³².

A mesma insistência num contínuo pode ser lida em textos assumidamente ficcionais como este em *Histoires brisées*: “les rêves jouaient un rôle dans la veille, et la veille se préparaient les rêves qu’il lui importait de se former pour réagir sur elle au réveil, ou bien pour développer en toute liberté de combinaisons, quelque coïncidence de sensations peu commune”¹⁶³³. Interrogado acerca dos sonhos, o protagonista de *Idée fixe* afirma a sua saturação sobre os estudos na matéria. E, acerca de sonhar ou não, ele próprio diz, desconfiado da fiabilidade do sonho, que é ao acordar que procura aferir uma eventual veracidade: quem pode provar que não são falsas memórias ou criações fantasistas tornadas necessárias pela passagem da consciência ao estado de vigília? Segundo ele, nos sonhos, o poder da profundidade visceral vence a superfície intelectual, tomando por ponto de apoio

¹⁶³⁰ *Rêve* em *Mélanges*, vol. I, p. 309, e *Autres rhumbs*, vol. II, pp. 651- 653.

¹⁶³¹ Valéry, *Études et fragments sur le rêve*, *Ibidem*, vol. I, p. 934.

¹⁶³² Valéry, *L’Âme et la danse*, *Ibidem*, vol. II, p. 150.

¹⁶³³ Valéry, *L’Ile Xiphos, Histoires brisées*, *Ibidem*, vol. II, p. 437.

tudo o que pode, até chegar à consciência¹⁶³⁴. Numa nota, Valéry diz-nos que a narrativa dos sonhos é sempre suspeita, que só os conhecemos pela tradução que a linguagem da vigília nos dá e que este estado é incompatível com eles¹⁶³⁵.

Valéry refere-se várias vezes ao acordar que dá acesso a uma inspiração, a uma boa ideia a utilizar durante a vigília e à excelência desse corte nas potencialidades do espírito, que atualiza uma delas. Por outro lado, os sonhos mais estranhos, belos ou trabalhosos não são de todo os sonhos dos homens mais profundos, imaginativos ou profundos, especifica.

Celui qui étudie les rêves, observe qu'il y a des réveils qui sont de singulières fortunes ; des réveils, qui par leur époque relative, par la phase du rêve quelconque qu'ils interrompent, par leur mode net de faire une coupe, au bon endroit ou au bon moment, sont précieux à l'égal d'une 'inspiration' – d'une 'bonne idée', etc. (...) Le jeu s'arrête sur mon gain, – c'est-à-dire sur une combinaison de mon rêve qui se trouve, d'autre part, utilisable par la veille./ Si je renverse ceci, ne dirai-je pas qu'une bonne idée, un 'éclair' de génie, sont de ces heureux réveils, de ces coupes favorables dans le possible de l'esprit ?/ – Est-ce la valeur probable, l'excellence de cette idée d'entre les idées qui provoque de soi-même cet arrêt, cette brusque édification, ce choc du beau contre le temps ? Comme s'il y eût un sens, une attente, un crible – qui rendît instantanément plus intense ce qui sera tout à l'heure – plus important¹⁶³⁶.

É com bastante detalhe que descreve a cisão que lhe parece existir ao acordar entre dois sujeitos em si completamente incompatíveis e a retoma progressiva de uma coexistência encontrada para o que vem dos dois; a idealização de uma conjugação constante dos dois lados de si que a noite e o dia desenham na sua personalidade e no seu imaginário é também eloquente no seguinte texto:

Rêve./ Éveillé, mon esprit (...) le demi-univers réservé aux combinaisons et fabrications imaginaires. (...) Un grand bruit me précipite de là-haut. Je suis coupé en deux. Je me trouve tombé à la place même de mon corps. Je me perçois en deux personnes incompatibles. (...) J'ai des intérêts dans deux mondes qui n'ont pas de communication entre eux. Je rêve ou je veille. Je vois ou je forme (...)/ Peu à peu, cette vie en partie double s'organise. L'oscillation du pendule Moi se ralentit. Je consens à être et à édifier, à peu près simultanément. Il y a quelque chose de changé. Je passe de l'état de perturbation alternante, de l'état "L'un ou l'autre" à l'état "L'un et l'autre". J'ai créé un regard

¹⁶³⁴ Valéry, em *L'Idée fixe*, *Ibidem*, vol. II, pp. 223-224.

¹⁶³⁵ Valéry, *Autres rhumbs*, vol. II, p. 654.

¹⁶³⁶ Valéry, *Em Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 524.

*capable de deux mondes donnés./ Si nous pouvions trouver de même un état capable de la veille et du véritable rêve, de belles observations deviendraient possibles...*¹⁶³⁷

A clivagem revela lutas internas e oferece espaço ao pesadelo, mas também proporciona as maiores descobertas e a opção por um dos lados. Em geral, Valéry prefere o mundo da vigília. Acordar ou nascer, como para María Zambrano, equivalem-se:

Que ne puis-je retarder d'être moi, paresser dans l'état universel?/ Pourquoi, ce matin, me choisirais-je ? Qu'est-ce qui m'oblige à reprendre mes biens et mes maux ? Si je laissais mon nom, mes vérités, mes coutumes et mes chaînes comme rêves de la nuit, comme celui qui veut disparaître et faire peau neuve, abandonne soigneusement au bord de la mer, ses vêtements et ses papiers ?/ N'est-ce point à présent la leçon des rêves et l'exhortation du réveil ? Et le matin d'été, le matin, n'est-il le moment et le conseil impérieux de ne point ressembler à soi-même ? Le sommeil a brouillé le jeu, battu les cartes; et les songes ont tout mêlé, tout remis en question...

*Au réveil il y a un temps de naissance, une naissance de toutes choses avant que quelqu'une n'ait lieu. Il y a une nudité avant que l'on se re-vêtisse*¹⁶³⁸.

O sono trabalha em nós os problemas que nos colocamos, encaminha as nossas perplexidades: “le travail de l'esprit considéré comme le pénible succédané d'un sommeil (puisque la solution vient en dormant, d'après beaucoup d'auteurs): “dormez, et vous trouverez. Chercher n'est que se mettre en état de trouver par quelque accident ou par quelque sommeil. C'est préparer le champ de l'heureuse étincelle”; “mais dans le rêve il y a équation. Les choses que je vois me voient autant que je les vois”¹⁶³⁹.

Valéry esboça um conto ao acordar, ainda em estado de sonho residual..., e refere-se às ideias que surgem ao acordar que ainda são próximas de sonhos, na sua natureza. No mesmo texto evoca esse ser natural, ainda sem nome, incipiente, que acaba de acordar e ainda não hierarquiza o mundo¹⁶⁴⁰.

Mais crítico e elaborado na sobreposição de níveis de decifração, o texto *Des Choses divines* propõe momentos de explícita indecisão entre o real do sono e o real da vigília. Algo de substancial é susceptível de ser “acordado” em si: “j'essaie de ‘comprendre’ – de contenir – ce qui me contient./ J'essaie mille combinaisons./ Et ceci, et cela. Et par l'idée et par l'analogie/ Parfois je regarde cet univers comme un rêve – et je tente de deviner quelles choses réelles ont la substance éveillée/ Si l'on s'éveillait de ce qui est”¹⁶⁴¹.

¹⁶³⁷ Valéry, *Rêves*, em *Autres rhumbs*, vol. II, p. 651.

¹⁶³⁸ Valéry, *Poésie perdue*, em *Autres rhumbs*, vol. II, pp. 658-659.

¹⁶³⁹ Valéry, *Analecta*, vol. II, pp. 718 e 729.

¹⁶⁴⁰ Valéry, *Mauvaises pensées*, vol. II, pp. 860 e 879.

¹⁶⁴¹ Valéry, *Des Choses divines*, Folio 44.

O momento de acordar merece-lhe atenção frequente por ser aquele em que o mundo pode, ou não, ser transposto noutra e estabelecida uma continuidade. A identidade pode ficar, por momentos, suspensa, indecisa, perdida: “combien de *temps* as-tu dormi ?/ J’ai dormi de quoi changer la nuit en jour et les ténèbres en lumière.../ De quoi ne plus savoir qui je fus, qui je serai, de quoi attendre que je sois ce que je suis – celui qui va reprendre avec ennui ou avec joie la charge de mon ‘histoire’ et de mes devoirs, mes chaînes et mes forces, ma figure.../ Tous ces écarts de moi, qui sont moi. Et qui est MOI?”¹⁶⁴².

Mas, ao acordar, as ideias afluem; acordar equivale a colocar-se num ponto de partida para todos os possíveis, no qual há entusiasmo e vitalidade: “au réveil: trois ou quatre foyers d’idées s’allument en des points éloignés du champ de l’esprit./ On ne sait où courir”¹⁶⁴³.

*

Invocation muette à ce qui va être, à ce qui peut être.

Salutation de l’ange qui annonce qu’on est fécondé, gros d’un jour nouveau. Partage.

(...) *Le corps s’étire, se tourne et se retourne, cherche une torsion et une tension qui lui fassent reconnaître sa place dans lui-même, son état d’être prêt, et qui chassent les sommeils embusqués. (...)*

*L’esprit aussi se feuillette, et ses problèmes, et ses inquiétudes, ses rendez-vous de tous les ordres.*¹⁶⁴⁴

No texto *Colloque dans un être*, o sujeito dirige a si mesmo injunções para sair do torpor do sono e para renascer dessa massa informe que é o corpo adormecido. O peso de todo o ser e mesmo do não-ser confundidos nele precisam de ser erguidos. O pensamento precisa de ser activado: “active ta pensée. Appuie sur quelque point qui commence de poindre dans ton esprit (...)”¹⁶⁴⁵.

Aquele que acorda espera encontrar contrariedades engendradas durante a noite: “dire que j’ai gardé cela en moi toute la nuit ; que je m’éveille, et que cela s’éveille ; et qu’une journée qui n’existe pas encore en est déjà tout empoisonnée !...”. A retoma é dolorosa: “Ah... pourquoi redevenir ? Pourquoi m’as-tu tiré de cette fange phosphorescente entre la veille et le sommeil? Redevenir UN TEL... Celui qui porte mon nom, qui est barré de mes habitudes, de mes gênes, de mes opinions, charge de tant de choses (...) que je sens tout accidentelles, et qui pourtant ME définissent. Pourquoi ? (...) Si l’on s’endort, n’est-ce pas une manière de démonstration de la parfaite suffisance d’avoir vécu le jour que l’on vient de

¹⁶⁴² Valéry, *Réveil*, em *Mélanges*, vol. I, p. 300.

¹⁶⁴³ *Ibidem*, p. 338.

¹⁶⁴⁴ Valéry, *Matin*, em *Mélanges*, vol. I, p. 356.

¹⁶⁴⁵ Valéry, *Colloque dans un être*, vol. I, pp. 360-362.

vivre ?”. A realidade do dia impõe-se: “debout. Je suis debout. Je frappe du talon nu la réalité du monde sensible”. Mas a certeza de que o crepúsculo e a noite retomarão as suas prerrogativas nunca abandona o sujeito: “n’abuse point de cette vigueur. Le soir existe. Il vient toujours. N’est-ce pas une merveille supérieure que de penser que l’on possède en soi de quoi disparaître à soi-même, – cependant que toutes les choses (...) se retirent, se dissolvent, s’anéantissent, s’obscurcissent ensemble ?”¹⁶⁴⁶.

Num dos diálogos que já conhecemos, Lucrécio evoca diferentes tipos de sonhos e o valor também diferente que se lhes atribui; por vezes o sujeito parece vítima de forças que desconhece: “Lucrèce: (...) Mais tes rêves, Tityre, sont-ils de quelque prix? Valent-ils au réveil d’avoir été rêvés ?/ Tityre: Il en est de si beaux...Il en est de si vrais !... Il en est de divins... et d’autres tout sinistres... si étranges, parfois, que je les crois formés pour quelque autre dormeur, comme si, dans la nuit, ils se trompaient d’absent et d’âme sans défense... (...)/ Lucrèce: Ainsi, tu n’étais donc qu’un spectateur contraint à subir le spectacle. Mais qui, dis-moi, qui donc soit l’auteur de ce drame ?”¹⁶⁴⁷.

O sonho tem mecanismos próprios, que passam pela anulação da vontade, pela alteração da noção de verdade, por uma uniformização que retira às coisas a hierarquização que a vigília introduz. Tudo nos é imposto e acontece sem a nossa intervenção, num automatismo sem defesa: “le rêve est en deçà de la volonté, et tu n’obtiens rien par volonté dès le seuil du sommeil. (...) mélange intime de vrai et de faux”; “dans le rêve, j’agis sans vouloir; je veux sans pouvoir; je sais sans avoir vu jamais, avant d’avoir vu; je vois sans prévoir. (...) La notion de vrai, de réel, implique un dédoublement. (...) Le réel est ce dont on ne peut s’éveiller (...) le fixe engendre des faux. (...) Dans le rêve, tout m’est également imposé. Dans la veille, je distingue des degrés de nécessité et de stabilité (...). Dans le rêve, il y a composition automatique de tout, nulle réserve. (...) On pense comme on se heurte. (...) En rêve, les opérations ne s’échafaudent pas, ne sont pas perçues comme facteurs indépendants. Il y a séquences, non conséquences”¹⁶⁴⁸. Valéry fala também da anulação de forças exteriores nas sensações de movimento no sonho: “il croit voir comme il croit se déplacer”. Tudo são forças interiores¹⁶⁴⁹. No sonho, o pensamento adere à experiência por inteiro, identifica-se com ela e com as flutuações do ser e do conhecimento a que acede por imagens. Na vigília, o pensamento compõe-se de sonhos e pesadelos, e a memória que temos deles prova que a consciência é invadida pela existência, mesmo no sono¹⁶⁵⁰.

Em *Analecta*, encontramos muitas anotações acerca da natureza criativamente prolífera da manhã, ela própria resultado dos modos criativos da noite: “à peine je sors de mon lit, avant le jour, au petit jour, entre la lampe et le soleil, heure pure et profonde, j’ai coutume d’écrire

¹⁶⁴⁶ *Ibidem*, vol. I, pp. 363-366.

¹⁶⁴⁷ Valéry, *Dialogue de l’arbre*, *Ibidem*, vol. II, p. 186.

¹⁶⁴⁸ Valéry, *Études et fragments sur le rêve*, *Ibidem*, vol. I, pp. 931-936.

¹⁶⁴⁹ Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, *Ibidem*, vol. I, pp. 934-935.

¹⁶⁵⁰ Valéry, *Études et fragments sur le rêve*, *Ibidem*, vol. I, p. 936.

ce qui s'invente de soi-même"; "telle pensée qui a dormi vingt ans s'éveille, trouve en moi un nouveau maître qui la rudoie et la change.../ Et l'opinion sur tel objet dépend donc aussi de cette puissance formelle, des adversaires intérieurs suscités, – du travail interne, – du sommeil et du réveil.../ Et fort peu de l'objet même". A reciprocidade desta influência é reforçada: "le soleil, le matin, éclaire en eux-mêmes les objets *qui sont*, – les idées toute formées et figurées, etc./ Mais la nuit complète est éclairée par ses idées, – elles illuminent de leur rayonnement les objets possibles, les idées profondément encore engagées". E, em nota de rodapé, Valéry especifica: "le jour m'éclaire mes idées. Mes idées m'éclairent ma nuit".

Por vezes, perante o retorno pressentido de uma ideia passada, preparam-se a análise ou o acordar de uma defesa que desencadeia o recalçamento redobrado. Os sonhos são sempre narrativas no presente; utilizá-las coloca os mesmos problemas que os próprios sonhos: "Tout le problème du rêve est celui-ci: puis-je véritablement imiter le rêve dans la veille, – c'est-à-dire puis-je, au moyen des propriétés de l'instant, composer une durée ?/ On ne devrait pas dire : *j'ai fait un rêve*, mais : *je fais un rêve*./ La ressource presque unique pour nous définir le rêve est de nous faire un rêve pendant la veille; comme on imaginerait fortement d'avoir froid pendant qu'on a chaud. Mais plus difficile./ Les récits ou souvenirs de rêve ne servent presque de rien, car les précautions qu'il faudrait prendre pour les utiliser en vue d'une analyse posent des problèmes qui sont précisément du même ordre que le problème lui-même (...)"¹⁶⁵¹.

A integridade daquilo que o homem leva de si do sono para a vigília também deve ser vigiada: "l'être, au réveil, tout au percé du jour, est encore très peu ce qu'il va être par son nom et le reflux de sa mémoire. Il est à peine soi; (...)/ L'Homme qui se réveille du sommeil artificiel, se reprend où il en était. La première idée est la dernière laissée./ Si les morts se réveillaient, ils se réveilleraient mourants. Continuez à mourir"¹⁶⁵².

Se o real, o irreal, o racional, o imaginário e o tangível pudessem ser fundidos no sonho, o homem poderia conseguir algo de superior:

Mais le contraire d'un rêve, qu'est-ce, Phèdre, sinon quelque autre rêve ?... un rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même ! – Et que rêverait une Raison ? – Que si une raison rêvait, dure, debout, l'œil armé, et la bouche fermée, comme maîtresse de ses lèvres, – le songe qu'elle ferait, ne serait-ce point ce que nous voyons maintenant, – ce monde de forces exactes et d'illusions étudiées ? – Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout actes et séquences !... Qui sait quelles Lois augustes rêvent ici qu'elles ont pris de clairs visages, et qu'elles s'accordent dans le dessein de manifester aux

¹⁶⁵¹ Valéry, *Analecta, Ibidem*, vol. II, p. 701, 749, 762, 769 e 770

¹⁶⁵² Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, vol. II, p. 808.

*mortels comment le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses ?*¹⁶⁵³.

*

*Il y a là un point où se nouent ensemble le mythe (l'“être au monde”), la parole (l'“être parlant”), le sens (“l'être-avec”). On est au monde en parlant et en parlant on est avec. Au monde, l'être-parlant parle pour tout le monde, je veux dire pour tout ce qui ne parle pas et ainsi il ouvre ou bien il opère l'“avec” de tous les étants.*¹⁶⁵⁴

“L'instinct poétique mène aveuglement à la vérité”, diz Poe citado por Valéry¹⁶⁵⁵. Valéry estabelece facilmente analogias entre o trabalho do sonho e o trabalho poético, nomeadamente em *Poésie et pensée abstraite*, em *Propos sur la poésie*, em *Mélanges* ou em *L'Invention esthétique*: a relação ressoante, musicalizada e harmónica das coisas, as trocas entre impressão e expressão, a união íntima entre palavra e espírito. A poesia é também ritmo; e o ritmo da marcha pode induzir aquele que nela se forma. “On dirait que le langage a pour limites la musique, d'un côté, l'algèbre, de l'autre”¹⁶⁵⁶ – lemos.

Nesses textos, salienta que a poesia “separa do mundo”, resulta de uma forte perturbação inicial e de uma série de transformações interiores consequentes, de um acordo perfeito entre forma e conteúdo. A inteligência arranca a riqueza poética à noite das ideias e exige-nos por inteiro (a narrativa apenas exige a faculdade de alucinar). No poema, a linguagem é desviada do seu curso corrente a partir de estados alterados de afectividade e psiquismo. Há na poesia a singularidade e a excelência de um contínuo activo entre mundos normalmente separados. Idealmente, o poema traduz uma essência: “la poésie n'est que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif”¹⁶⁵⁷.

Poesia e mito, territórios da palavra e do trabalho que nela e por ela se edificam, são objecto frequente da sua reflexão.

Para Valéry, o mito não é uma realidade a que atribua um estatuto de privilégio; pelo contrário, a noção de mito tem, para o autor, a conotação de algo que o humano constrói fora da racionalidade e por isso na expressão da sua limitação e incongruência. O mito existe na palavra e por causa dela. E é tudo o que soçobra quando se introduz um pouco de precisão¹⁶⁵⁸. Valéry reconhece que o mito faz parte daquilo que constituiu o nosso espírito,

¹⁶⁵³ Valéry, *L'Âme et la danse*, vol. II, p. 154.

¹⁶⁵⁴ Jean-Luc Nancy, Mathilde Girard, *Proprement Dit. Entretien sur le mythe*, Paris: Lignes, 2015, p. 102.

¹⁶⁵⁵ Lucienne Cain, *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris: Gallimard, 1958, p. 150.

¹⁶⁵⁶ Valéry, *Propos sur la poésie*; *Ibidem*, vol. I, p. 1370.

¹⁶⁵⁷ Valéry, *Ébauches de pensées*, *Ibidem*, vol. II, p. 548.

¹⁶⁵⁸ Valéry, *Petite lettre sur les mythes*, *Ibidem*, vol. I, p. 964.

mas também sabe que imaginação e linguagem o fazem volátil, próximo do sonho e contrário à História – “en vérité il y a tant de mythes en nous et si familiers qu’il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n’en soit point. (...) Tant la parole nous peuple et peuple tout, que l’on ne voit comment s’y prendre pour s’abstenir des imaginations dont rien ne se passe... (...) Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu’en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons”¹⁶⁵⁹. Imaginar é algo de instintivo, e isso explica que as origens comecem sempre por ser explicadas a partir de uma fantasia construída; tal como o mito e as cosmogonias, as lendas preenchem um vazio do conhecimento¹⁶⁶⁰. Mas os mitos têm a sua verdade, normalmente utilitária. O essencial está fora do humano profano e encontra-se no domínio abstracto, sublinha Sutcliff ao referir-se ao mito em Valéry¹⁶⁶¹.

A linguagem e a palavra são objecto de análise frequente, permitindo pensar a filosofia, a arte, a consciência, a poesia, a memória e o esquecimento, os textos e os actos de fala. A palavra funda o mito e a fábula; o pensamento está ligado à palavra por laços que a desenham como banalidade, imaginação, estranheza ou profundidade. Quando o pensamento se aprofunda, sentimo-lo separar-se da linguagem convencional. Estranhamente, para um autor que a ela recorre com a mestria e a profusão que lhe conhecemos, o pensamento mais profundo não é verbal: os automatismos da linguagem verbal ou mesmo as suas versões mais flexíveis são deficitárias na realização do pensamento, que é totalmente transitivo e não admite nenhuma fixação¹⁶⁶² – escreve Valéry sobre Leonardo.

Apesar disso, os filósofos tentaram levar a linguagem à sua vida profunda, fazer dela “um modo mais subtil, mais seguro de *conhecer e de reconhecer o seu conhecimento*”. Valéry reconhece a filosofia como procura de equivalência reversível entre ser e conhecer, mas sublinha que a natureza da linguagem é contrária a este esforço; que os recursos da arte não lhes devem ser negados, da mesma forma que a precisão na expressão é uma legítima ambição. O trabalho gráfico na página cria um contínuo onde a palavra não o consegue; a música cria figuras afastadas da linguagem e com outras ressonâncias. Vários filósofos procuram aquém da linguagem, na intuição, no impulso, no inesperado. Para Leonardo, a pintura tomou o lugar da filosofia, enquanto a arquitectura ficou mais próxima da racionalidade do discurso¹⁶⁶³.

O carácter provisório da linguagem expõe demasiado as suas fragilidades e interpela Valéry, que precisa dela para “repensar” e aprofundar ideias: “dire; redire; contredire; prédire; médire... Tous ces verbes ensemble me résumaient le bourdonnement du paradis et

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*, pp. 965 e 967.

¹⁶⁶⁰ Valéry, *Mauvaises pensées*, vol. II, pp. 796 e 842.

¹⁶⁶¹ Sutcliff, *Ibidem*, pp. 178-179.

¹⁶⁶² Valéry, *Léonard et les philosophes*, vol. I, p. 1263.

¹⁶⁶³ *Ibidem*, pp. 1264 e 1266-1269.

de la parole”¹⁶⁶⁴. Diante da imensa actividade dita “intelectual”, sente cansaço, desgosto, confusão. As palavras pululam em território escorregadio no qual as opções são difíceis: “le plus difficile c’est de voir ce qui est, – soupirai-je”¹⁶⁶⁵.

Valéry sente a palavra nascer na penumbra do seu espírito, e a utilização da linguagem precisa de encontrar a sua própria dignidade na relação estreita com essa actividade do espírito: “c’est l’art de traiter les mots comme ils le méritent. C’est-à-dire de reconnaître leur valeur d’emploi dans un travail serré de l’esprit (...)”¹⁶⁶⁶. Os poetas conseguem-no melhor que ninguém: “grandeur des poètes de saisir fortement avec leurs mots, ce qu’ils n’ont fait qu’entrevoir faiblement dans leur esprit”¹⁶⁶⁷. Trabalham com a evidência de que a linguagem tem inscrito o esquecimento, procurando contorná-lo com rimas, ritmos, rigor na escolha das palavras, procura de uma expressão-limite, auxiliares de memória, exactidão, retorno do espírito aos seus pontos de referência. Este está, afinal, no início de tudo e identifica-se com o verbo, que não coincide propriamente com a linguagem humana: “*c’est l’esprit qui a commencé*, et il ne pouvait pas en être autrement. (...) C’est le commerce des esprits qui est nécessairement le premier commerce du monde (...). Car avant de troquer des choses, il faut bien que l’on troque des signes, et il faut par conséquent que l’on institue des signes./ Il n’y a pas de marche, il n’y a pas d’échanges sans langage; (...) il a bien fallu que le Verbe précédât l’acte même du trafic./ Mais le verbe n’est pas autre chose que l’un des noms les plus précis de ce que j’ai appelé l’esprit”¹⁶⁶⁸.

O poeta domina a linguagem a outros níveis, as palavras podem destabilizar de forma frutífera o seu espírito e transfigurá-lo: “par la domination d’un instrument, quel qu’il soit, l’homme dépasse ses propres limites, devient un autre”¹⁶⁶⁹.

*

*Nos plus claires idées sont filles d’un travail obscur.*¹⁶⁷⁰

A referência frequente ao lado invisível, inefável ou divino das coisas, revela, em Valéry, a noção forte de um determinismo ocultado das coisas, de uma origem transcendente do mundo e das ideias, a que não é alheia uma matriz platónica. A inspiração e a criação são descritas pelo arquitecto Eupalinos como uma divergência de si em si mesmo, como aproximação a um poder misterioso trazido do mundo do sonho para o real:

¹⁶⁶⁴ Valéry, *Lettre d’un ami*, *Ibidem*, vol. II, p. 49.

¹⁶⁶⁵ Valéry, *Promenade avec Monsieur Teste*, *Ibidem*, vol. II, p. 62.

¹⁶⁶⁶ Valéry, *L’Idée fixe*, *Ibidem*, vol. II, p. 238.

¹⁶⁶⁷ Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. II, p. 483.

¹⁶⁶⁸ Valéry, *La Liberté de l’esprit*, *Ibidem*, vol. II, p. 1084.

¹⁶⁶⁹ Lucienne Cain, *Ibidem*, p. 109.

¹⁶⁷⁰ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, p. 879.

Eupalinos: (...) Mais je ne suis pas en possession d'enchaîner, comme il le faudrait, une analyse à une extase. Je m'approche parfois de ce pouvoir si précieux... Une fois, je fus infiniment près de le saisir, mais seulement comme on possède, pendant le sommeil, un objet aimé. Je ne puis te parler que des approches d'une si grande chose. Quand elle s'annonce, cher Phèdre, je diffère déjà de moi-même, autant qu'une corde tendue diffère d'elle-même qui était lâche et sinueuse. Je suis tout autre que je ne suis. Tout est clair et semble facile. Alors mes combinaisons se poursuivent et se conservent dans ma lumière. Je sens mon besoin de beauté, égal à mes ressources inconnues, engendrer à soi seul des figures qui le contentent. Je désire de tout mon être... Les puissances accourent. Tu sais bien que les puissances de l'âme procèdent étrangement de la nuit... Elles s'avancent, par illusion, jusqu'au réel.

Noutro momento, Sócrates interroga com o mesmo grau de perplexidade a própria claridade, o seu mistério e a distribuição caprichosa de luz e sombra. O enigma preside, por exemplo, à escrita egípcia de cujas figuras nos diz que são inteligentes e precisas, de uma delicadeza implacável¹⁶⁷¹. Procurar Deus só com pensamentos leva apenas palavras às palavras; mas nos actos e nas suas combinações é que encontramos de forma mais imediata a presença do divino. Para poder aproximar-se de uma natureza divina, a criação tem de ser capaz de um acto único, poderoso e consequente: “si donc l'univers est l'effet de quelque acte ; cet acte lui-même, d'un Être ; et d'un besoin, d'une pensée, d'une science et d'une puissance qui appartiennent à cet Être, c'est par un acte seulement que tu peux rejoindre le grand dessein, et te proposer l'imitation de ce qui a fait toutes choses”¹⁶⁷².

Também a definição de poesia o aproxima da convivência com forças desconhecidas, ocultadas, menos claras: “le phénomène d'une propriété ou d'une activité très essentielle, profondément liée à la situation de l'être intime entre la connaissance, la durée, les troubles et apports cachés, la mémoire, le rêve, etc.”¹⁶⁷³. O pensamento e a razão são eles próprios fenómeno misterioso: “qu'est-ce que le *cogito*? Sinon, tout au plus, la traduction d'un intraduisible état ?”¹⁶⁷⁴.

A memória, a diferentes níveis, da vida, do ser e do não-ser, da expressão conseguida ou frustrada, da identidade reencontrada ou impedida é um labirinto escuro: “oui... Et c'est là, au sein même des ténèbres dans lesquelles se fondent et se confondent ce qui est de notre espèce, et ce qui est de notre matière vivante, et ce qui est de nos souvenirs, et de nos forces et faiblesses cachées, et enfin ce qui est le sentiment informe de n'avoir pas toujours été et de devoir cesser d'être, que se trouve ce que j'ai nommé la *source des larmes* : L'INEFFABLE. Car nos larmes, à mon avis, sont l'expression de notre impuissance à

¹⁶⁷¹ Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, *Ibidem*, vol. II, pp. 96 e 112.

¹⁶⁷² *Ibidem*, p. 143.

¹⁶⁷³ Valéry, *Ébauches de pensées*, vol. II, p. 548.

¹⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 573.

exprimer, c'est-à-dire à nous défaire par la parole de l'oppression de ce que nous sommes...¹⁶⁷⁵.

A matriz platónica do texto *Des Choses divines* actualiza em vários momentos reflexões como a seguinte: “le mystique est celui qui exagère les choses cachées/ Leur donne plus d'existence (c. à d. de puissance = la sienne et en équilibre avec la sienne)/ plus de valeur qu'aux sensibles/ ne considère celles-ci que comme signes, indices, pressages, masques des autres (...)¹⁶⁷⁶. É também nesse texto que lemos:

*Tout ce qui est divin –
Provient de ce trop qui nous est donné
Ce que nous ne comprenons pas produit le
Divin
(...)
Je crois qu'on ne peut croire
Que sans le savoir :
C. à d. sans oublier le Soi
(...)*

¹⁶⁷⁵ Valéry, *Dialogue de l'arbre*, vol. II, p. 183.

Em *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* (Paris: Ed. RMN, 1990), Derrida elabora a ideia de que o desenho permite o acesso ao invisível: a anamnese implica a visão do invisível, a ultrapassagem de uma “certa cegueira” e o desenho faculta e realiza muito frequentemente esse acesso. A alegoria da caverna ajuda-o a construir outras alegorias: presos no mundo fenomenal e visível, raramente os seus habitantes terão a experiência de ver mais que as sombras: “avant cette anabase éblouissante qui est aussi une anamnese, avant cette passion de la mémoire qui, au risque d'une autre cécité, tournera le regard de l'âme vers le ‘le lieu intelligible’, ces prisonniers souffrent de la vue, certes, et ils souffriront encore, car ‘les yeux sont troublés de deux manières et par deux causes opposées, par le passage de la lumière à l'obscurité et par celui de l'obscurité à la lumière’” (Platão, *A República*, 518a). E, como recorda Derrida, Platão traça uma analogia entre o sol sensível e o sol inteligível (o Bem) (p. 23).

A anamnese implica o reconhecimento: “ce qui guide la pointe graphique, la plume, le crayon ou le scapel, c'est l'observation respectueuse d'un commandement, la reconnaissance avant la connaissance, la gratitude du recevoir avant de voir, la bénédiction avant le savoir” (p. 37). O desenho conduz o “cego” para lá da sua cegueira, até uma zona onde o conhecimento é “reconhecimento”. A ideia é extensível ao desenho da escrita.

Referindo-se à sua história de infância, Derrida lembra os dotes para a escrita e a total ausência deles para o desenho (como tinha o irmão): “comme si, à la place du dessin, auquel l'aveugle en moi renonce pour la vie, j'étais appelé par un autre trait, cette graphie de mots invisibles, cet accord du temps et de la voix qu'on appelle verbe – ou écriture” (p. 45). Aquele que desenha coloca-se então do lado do invisível: “mon hypothèse (...) c'est que le dessinateur se voit toujours en proie à ceci, chaque fois universel et singulier, qu'il faudrait appeler l'invu, comme on dit l'insu. Il se le rappelle, il est appelé, fasciné ou rappelé par lui. Mémoire ou non, et l'oubli comme mémoire, en mémoire et sans mémoire” (p. 52).

A revelação a que se acede do lado invisível tem uma relação estreita com a alegria trazida pela Verdade. Derrida anota a ideia, a partir de Santo Agostinho, de que os olhos não seriam destinados a ver, mas a chorar (a velar e desvelar o olho nesse acto): “ce qu'elles [les larmes] font jaillir hors de l'oubli où le regard la garde en réserve, ce ne serait rien de moins que l'*aletheia*, la vérité des yeux dont elles révéleraient ainsi la destination suprême: avoir en vue l'imploration plutôt que la vision, adresser la prière, l'amour, la joie, la tristesse plutôt que le regard. Avant même d'illuminer, la révélation est le moment des ‘pleurs de joie’” (p. 130).

¹⁶⁷⁶ Valéry, *Des Choses divines*, Folio 43.

Les choses divines sont plus rares

Que les dieux.

*Plus divines aussi.*¹⁶⁷⁷

A fé é contrária ao conhecimento; a divindade das coisas é mais importante que os deuses; a nossa capacidade de a conceber prova que nos habita; a divindade, no entanto, ultrapassa-nos quando tentamos percebê-la. É vão e inconsistente afirmar que um deus criou o mundo, ou atribuir-lhe vontade e pensamento: “nous ne pourrions savoir quelque chose de cet Etre que s’il ne différât de nous que par les proportions – et encore peu”. Lemos ainda acerca de Deus: “sa trace dans le monde est la vie, et sa trace dans la vie est l’esprit”¹⁶⁷⁸. A sensibilidade pode conduzir as percepções a mecanismos superiores; Lucienne Cain refere os momentos em que, para Valéry, se actualizam fontes sensíveis sob a forma de uma elaboração superior e cita-o: “ce que l’on voit cache ce que l’on ne voit pas”¹⁶⁷⁹.

*

Tout ce qui fut trouvé

De bon et de beau par

Voie mythique doit pouvoir être

*Retrouvée par voie réelle.*¹⁶⁸⁰

A relação de Valéry com o seu tempo desenha-se entre o fascínio pelas aquisições científicas e a reacção negativa às consequências do avanço tecnológico. Na realidade, o seu fascínio pela ciência é tão grande quanto é reduzida a sua complacência com a perturbação emotiva e fantasista do conhecimento. Mas vejamos de que modo.

A ciência, a filosofia, a História, a Arte, o conhecimento ocupam-no intensamente. Valéry escreve, inclusive, algumas páginas sobre Matemática e Física. Monsieur Teste e Leonardo da Vinci são dois paradigmas opostos no pensamento de Valéry. Para Lucienne Cain, a duplicidade foi contínua: “entre les deux types qu’il a forgés, le créateur et l’anti-créateur, l’égotiste et l’anti-égotiste – Léonard et Teste – Valéry a laissé osciller son destin sans permettre à l’un ni à l’autre de l’arrêter au passage et de lui imposer son identité”¹⁶⁸¹.

Ao criar Monsieur Teste, para muitos o seu alter-ego, o autor sonhou com o que seria “um homem que fosse até ao limite do seu pensamento e para quem o drama do intelecto

¹⁶⁷⁷ Valéry, *Des Choses divines*, Folios 54, 134 e 143.

¹⁶⁷⁸ *Ibidem*, Texte 16 e Texte 57.

¹⁶⁷⁹ Lucienne Cain, *Ibidem*, p. 41.

¹⁶⁸⁰ Valéry, *Des Choses divines*, Folio 100.

¹⁶⁸¹ Lucienne Cain, *Ibidem*, pp. 11-13.

deixasse de ter segredos”. Da Vinci detém o segredo da universalidade e o ponto central da consciência¹⁶⁸². Como escreve Valéry, para Leonardo a linguagem não é tudo: ele desenha, calcula, constrói, decora, usa todos os modos e matérias... Saber não lhe chega, tem de poder. Não distingue teoria e prática, verdadeiro e verificável. É um antecessor da ciência moderna¹⁶⁸³. “... Il demeure l’être le plus satisfaisant que j’aie rencontré, – c’est à dire le seul individu durable dans mon esprit”¹⁶⁸⁴, afirma Valéry. Este guardará toda a vida a nostalgia de “recomeçar o retrato” de um ser inventado como Monsieur Teste, fundado na análise, anota Lucienne Cain¹⁶⁸⁵. Para a autora, Valéry terá empreendido a denúncia do psicologismo como impedimento à objectivação da consciência e ancorou a sua vida mental na objectivação completa de leis puramente lógicas, do seu pensamento e da sua interioridade¹⁶⁸⁶. O choque do mundo concreto é necessário ao criador, mas fora das condições que o regem habitualmente. Há correspondências, ligações ocultas, uma plástica do abstracto. Os cadernos de anotações e os diálogos surgem como forma de encarnação da natureza dramática do Pensamento. “Le monde des objets sera comme le squelette et l’envers terrible du monde de son imagination”¹⁶⁸⁷.

Contra o psicologismo do século XIX, mas também contra o positivismo nascente, Valéry procura encontrar um lugar de rigor científico no exercício impessoal das funções do espírito. Procura apoio na arte e na ciência, nas sínteses matemáticas, na avaliação dos pontos de vista mecanicistas e vitalistas, na possibilidade de uma unificação do mundo físico e psíquico. Ainda segundo Sutcliffe, Valéry vê no homem um *eu* empírico, de gestos, afectos e linguagem (a personalidade), empenhado na dimensão temporal, nos outros, na ostentação, na popularidade; e um *eu* impessoal e subtraído à afectividade, estável, sempre igual a si próprio. Só a consciência nua está ao abrigo da inconstância. Teste empenha-se na vida mas tenta sentir-se desligado dela, para ser puro espírito; nega as suas alegrias, cria a sua própria linguagem¹⁶⁸⁸.

Enquanto os seus contemporâneos reagem afirmando o primado dos sentidos e do sentimento, Valéry vai para lá desse binómio simples, recorrendo ao trabalho de matemáticos e físicos da época. Teste é uma luta do espírito contra tudo o que tende a aprisioná-lo. Para uma perfeita consciência de si, Teste desprende-se das coisas e refugia-se na “fine pointe de la conscience”, exercitando o poder de abstracção. Segundo Sutcliffe, o real, para Valéry, é a matéria recriada e espiritualizada pelo pensamento¹⁶⁸⁹. Valéry diz gostar da precisão e não crer no delírio, no absurdo, na incoerência criativa. Mesmo nas intuições há excesso e inexactidão. “L’esprit nous souffle sans vergogne un million de

¹⁶⁸² Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 33 e 54.

¹⁶⁸³ Valéry, *Léonard et les philosophes, Œuvres complètes*, vol. I, p. 1252.

¹⁶⁸⁴ Em *La Promenade avec Monsieur Teste, Ibidem*, vol. II, p. 59.

¹⁶⁸⁵ Lucienne Cain, *Ibidem*, p. 17.

¹⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶⁸⁷ Lucienne Cain, *Ibidem*, pp. 26-30 e 19.

¹⁶⁸⁸ Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 22-23, 35-36 e 38.

¹⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 41.

sottises pour une belle idée qu'il nous a abandonnée.”¹⁶⁹⁰ A impessoalidade e a universalidade são condições para a genialidade do pensamento.

La Soirée avec Mr Teste é, para Valéry, um manifesto de idealismo, contra a dualidade do psicológico e do lógico. Sutcliffe desenvolve uma análise da influência das especulações matemáticas em Valéry, que perseguia um ideal de precisão na poesia e chega à matemática através da métrica e da música. Valéry quer trazer rigor e nitidez à literatura; os processos do espírito interessam-lhe mais que a obra acabada: a insistência na forma por oposição ao fundo, nas relações mais que no conteúdo é aproximável de Poincaré. Valéry viu beleza na matemática, no seu lado severo e arquitectónico, ficou fascinado com a simetria em Poincaré e Einstein; com a elegância dos métodos e dos resultados; com a previsibilidade, na qual encontrou um sistema formal que responde a uma necessidade do espírito¹⁶⁹¹. O espírito não é, para Valéry, algo de vagamente referenciável; tem leis próprias e formas de funcionamento detectáveis. “Je ne puis aimer profondément qu'une intelligence”, diz Valéry¹⁶⁹². Em Bergson como em Valéry, há um primado do espírito e da invenção permanente. Segundo Bergson em *Énergie spirituelle*, graças ao esforço “retiramos de nós mais do que existe, elevamo-nos acima de nós mesmos”¹⁶⁹³.

Para Valéry, a própria avaliação histórica resulta de um ponto de vista subjectivo e arbitrário, é apenas coisa mental e é absurdo orientar-se por ela. Valéry lamenta o crepúsculo do vago e do humano, mas defende as ciências exactas e ataca a filosofia e a história. O progresso técnico ameaça a vida dos homens e o próprio espírito. Valéry quer aplicar rigor científico à apreciação do espírito. É preciso criar condições para que não haja nada que o espírito não possa *reconhecer*¹⁶⁹⁴.

No seu livro sobre o pensamento de Valéry, Sutcliffe sublinha a relação entre a ciência e o mito, que se opõe ao exercício filosófico nos termos em que ele é praticado, mas também à técnica, à História e ao progresso; sublinha a defesa da liberdade de espírito, o rigor e a exactidão em confronto dialéctico com a intuição, num desejável contínuo perceptivo e reflexivo. Para Valéry, a vida do espírito é interior e deve sobrepor-se a tudo o que vem do exterior. O autor vive um tempo em que a física se espiritualiza e a psicologia se materializa e tenta situar-se entre as teorias vitalistas do romantismo, do utilitarismo científico e do idealismo matemático¹⁶⁹⁵.

¹⁶⁹⁰ Valéry, *Note et digression, Œuvres complètes*, vol. I, p. 1208.

¹⁶⁹¹ Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 75-77, 84 e 86-89.

¹⁶⁹² Citado por Lucienne Cain, *Ibidem*, p. 128.

¹⁶⁹³ Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 93-95.

¹⁶⁹⁴ Lucienne Cain, *Ibidem*, pp. 166, 174 e 138.

¹⁶⁹⁵ Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 15 e 23.

Na ciência, a escolha, a emissão de hipóteses, a interpretação obrigam a olhar para o factor subjectivo e para o apelo necessário às forças do espírito. Torna-se obrigatório estudar as suas leis. Surgem muitas obras sobre o problema da consciência. Ribot publica estudos sobre as doenças da memória e da vontade. Bergson faz uma importante crítica do materialismo. Valéry inscreve-se nessa “mística do sobrenatural” de Nietzsche, Bergson, Gide, Dostoiévsky... na revolta contra o positivismo e a filosofia hostil aos valores. Acerca da constituição da matéria ou das ideias, a ciência está a abandonar sonhos

Leonardo faz parte desse grupo de existências singulares cujo pensamento abstracto se aliava a figuras concretas; capazes de trocas contínuas entre o *arbitrário* e o *necessário*. Não seria possível uma arte das ideias a partir do exemplo da matemática em Leonardo?¹⁶⁹⁶ “J’appelle donc ‘géométriques’ celles des figures qui sont traces de ces mouvements que nous pouvons exprimer en peu de paroles”¹⁶⁹⁷ – diz Sócrates. Valéry, como Leonardo, procura leis de continuidade na relação entre as coisas. Para Riemann e Maxwell, o mundo é contínuo, todo o espaço é ocupado e criado pelo observador. O espírito unifica e interfere na construção do mundo. Bergson defende que tempo e movimento não são decomponíveis, são uma sequência de instantes infinitamente curtos. Para Valéry, espaço e tempo são estruturas; as hipóteses energéticas e mecânicas de explicação de certos fenómenos seduzem-no por ver nelas uma fórmula menos empírica e mais generalizável: com uma continuidade ideal. Mas, segundo Sutcliffe, Valéry não fica nem nos limites estreitos do positivismo, nem no obscurantismo de Bergson. O espírito fornece-lhe todos os modelos de continuidade sem a oposição entre o conceito e a intuição¹⁶⁹⁸.

Para Valéry, o imprevisto e o descontínuo fazem o charme e a força das observações e da experiência. No trabalho de criação, é o espírito que comanda. Para ele, como para Poincaré, inventar é escolher em pleno conhecimento de causa. Partilham ainda a mesma desconfiança em relação ao inconsciente. Ele tem um papel, mas o que ele propõe tem de ser trabalhado pela consciência¹⁶⁹⁹. A própria noção de tempo, tão implicada, como sabemos, na de memória, é tingida pelas aquisições mais recentes: apoiado na matemática do seu tempo, Valéry ultrapassa a dualidade finito/infinito com a noção de infinito actual. Passado e presente confundem-se num presente eterno¹⁷⁰⁰. A sua concepção da arte é tocada por este enquadramento conceptual, tem de se elevar ao ponto de poder conter todas as respostas à interrogação que o sistema humano coloca¹⁷⁰¹.

Valéry recorda o pedido que lhe foi feito, aos 23 anos, para escrever sobre Leonardo da Vinci para a *Nouvelle Revue*: “je sentais que ce maître des moyens, ce possesseur du dessin, des images, du calcul, avait trouvé l’attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l’art sont également possibles”¹⁷⁰².

substancialistas ou explicações dogmáticas. Leonardo exemplifica essa evolução. Valéry encontrava em novas teorias auxiliares para a sua reflexão sobre os modos de funcionamento do espírito: a teoria ondulatória da luz, as teorias sobre a formação de imagens mentais, as explicações de Faraday sobre a propagação de fenómenos eléctricos e sobre a gravitação, as teorias de Maxwell sobre modos cinéticos e energéticos de acção.

¹⁶⁹⁶ Valéry, *Léonard et les philosophes*, vol. I, pp. 1249-1251.

¹⁶⁹⁷ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, vol. II, p. 109.

¹⁶⁹⁸ Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 61-65.

¹⁶⁹⁹ *Ibidem*, pp. 80 e 75-82.

¹⁷⁰⁰ *Ibidem*, pp. 107-108.

¹⁷⁰¹ Lucienne Cain, *Ibidem*, p. 125.

¹⁷⁰² Valéry, *Note et digression*, vol. I, p. 1201.

A estética filosófica difere da reflexão dos artistas, por ser geral, de outra essência, afastada das obras acidentais e sem o sentimento dos modos materiais de realização¹⁷⁰³. Resumir uma tese é reter o essencial. Resumir (ou substituir por um esquema) uma obra de arte é perder o essencial. A análise estética é ilusória. Não se pode ir do particular para o geral na abordagem da beleza de objectos naturais ou artificiais. Ela acerca-se sempre do que já foi encontrado. O filósofo inventa problemas, símbolos, formas e fórmulas novas desenvolvendo “o tesouro dos jogos do espírito e das suas construções arbitrárias”. Há uma manifesta dificuldade em pensar *como artistas* problemas que até aqui foram pensados *enquanto pesquisadores de verdade...*¹⁷⁰⁴. No entanto, Leonardo da Vinci consegue realizar tudo isso!

Para Leonardo, a palavra é o mínimo dos seus meios; a matemática, a mecânica, a física, o animal máquina cartesiano surgiam-lhe como centrais. Mas, tendo vivido numa época menos utilitarista que a nossa, introduzia nas descobertas uma certa espiritualidade. Para Valéry, o mais maravilhoso em Leonardo é isso. Ele é pintor, tendo a pintura por filosofia; traz tudo à pintura. Vê-a como um fim último de esforço de um espírito universal; requer todos os conhecimentos e todas as técnicas. “Leonardo encontra na obra pintada todos os problemas que pode propor ao espírito o desejo de uma síntese da natureza...”¹⁷⁰⁵. Arte e ciência estão inextricavelmente misturadas no seu trabalho, assim como uma forte relação da actividade total de um espírito com o modo de expressão que adopta, ou seja, com *o tipo de trabalhos que lhe devolvem a mais intensa sensação da sua força* e com as resistências exteriores que aceita”. Nele, há uma reciprocidade notável entre a fabricação e o saber¹⁷⁰⁶.

Leonardo substitui a filosofia pelo culto das artes plásticas. Não está em causa pensar sobre os estados mais interiores, porque nesse íntimo as diferenças entre artista e filósofo quase não existem. Valéry propõe que nos detenhamos no que se vê, objectivamente. Coloca-se o problema essencial do papel da linguagem. Se a filosofia implica a linguagem, Leonardo não é filósofo, mas vejamos as consequências desta ideia¹⁷⁰⁷.

Nos textos *Notion générale de l'art* ou *Choses tues*, Valéry reforça algumas destas convicções: avalia o arbítrio e a necessidade na obra; os efeitos da Estética sobre a forma de pensar a arte¹⁷⁰⁸. A propósito de Degas e de pintura, fala do que chega à matéria vindo do ser e do espírito no processo artístico: “mais l'artiste assemble, accumule, compose *au moyen de la matière* une quantité de désirs, d'intentions et de conditions, venues de tous les points de l'esprit et de l'être”; “En toute chose inutile, il faut être divin. Ou ne point s'en mêler”; “les belles œuvres sont filles de leur forme, *qui naît avant elles*”¹⁷⁰⁹. “Qu'y a-t-il de

¹⁷⁰³ Valéry, *Léonard et les philosophes*, vol. I, p. 1243.

¹⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 1249.

¹⁷⁰⁵ *Ibidem*, pp. 1258 e 1260.

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 1263.

¹⁷⁰⁸ Valéry, *Notion générale de l'art*, *Ibidem*, vol. I, pp. 1406 e 1411.

¹⁷⁰⁹ Valéry, *Choses tues*, *Ibidem*, vol. II, pp. 474-477.

plus admirable que le passage de l'arbitraire au nécessaire, qui est l'acte souverain de l'artiste (...?)¹⁷¹⁰.

Valéry insurge-se contra os malefícios da técnica e do gosto pela novidade. A condição de sujeição à novidade permanente, a velocidade das invenções e o turbilhão do presente desenraizaram o homem do que o fundou no passado e não lhe permite configurar o futuro, explica em 1935 numa conferência a que chamou “Política do espírito”. A ilusão tecnológica está a separar as pessoas e a propagar-se na política e na sociedade como uma peste¹⁷¹¹.

Em *Eupalinos* ou em *L'Âme et la danse*, as personagens reflectem nos seus diálogos estas preocupações. A ciência tem conduzido a uma conquista do espaço, uma contracção da duração, um domínio das matérias e das energias. A técnica transformou o mundo. Estamos perante um mundo desconhecido e Valéry interroga como é que esse crescente poder afecta o homem. A vida está cada vez mais “positiva” e dominada pelos bens materiais. A investigação e os poderes afastam-se do homem, da sua natureza. O vago vive o seu crepúsculo, e surge o reino inumano advindo do rigor, da nitidez, da pureza; “... les idées, même les fondamentales, commencent à perdre le caractère d'essence pour prendre le caractère d'instruments” (Valéry em *Rhumbs*).

Com a sua atracção pela velocidade, pelo abuso sensorial, pela luz excessiva, pela mobilidade, pela incoerência, o homem moderno já não saboreia as obras do espírito. O valor da novidade sobrepõe-se aos outros, simplificando a vida intelectual. O tempo de reacção e os automatismos são cada vez mais curtos... O homem torna-se escravo da objectividade e da supressão da noção do bem e do mal trazida pelo pragmatismo¹⁷¹². O turbilhão do presente desenraizou o homem do que o fundou no passado e não lhe permite configurar o futuro.

Em *Léonard et les philosophes*, Valéry manifesta a sua apreensão face à passagem ao pragmatismo: o conhecimento como inteligibilidade do todo pelo espírito passa a convicção moderna de que “todo o saber ao qual não corresponde nenhum poder efectivo tem apenas uma importância convencional ou arbitrária”. Metafísica e teoria do conhecimento são afastadas. Ética e estética decompõem-se em problemas de legislação, de estatística de história ou de fisiologia. A Beleza morreu; foi suplantada por valores de choque e de excitação; preocupadas com a diferença e a novidade, as obras são invadidas pelos modos mais instáveis e imediatos da vida psíquica e sensitiva, em vez dos modelos esperados pelo *espírito*¹⁷¹³.

Afirmações como “le nouveau est, par définition, la partie périssable des choses. (...) Le nouveau n'a d'attraits irrésistibles que pour les esprits qui demandent au simple changement

¹⁷¹⁰ Valéry, *Degas, danse, dessin, Ibidem*, vol. II, p. 1221.

¹⁷¹¹ Valéry, *Introduction à un dialogue sur l'art, Ibidem*, vol. II, p. 1038.

¹⁷¹² Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 142-152.

¹⁷¹³ Valéry, *Léonard et les philosophes, Ibidem*, vol. I, pp. 1240-1241.

leur excitation maxima. (...) Ce qui est meilleur dans le nouveau est ce qui répond à un désir *ancien*” são esclarecedoras em relação à sua resistência ao “progresso”. A obra tem de ter um lastro, uma antiguidade que seja também uma intemporalidade: “une œuvre est faite par une multitude ‘d’esprits’ et d’événements – (ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, etc.) – sous la direction de l’Auteur”¹⁷¹⁴; “il y a quelque chose de plus précieux que *l’originalité*, c’est *l’universalité*. Celle-ci contient celle-là, et en use, ou n’en use pas, suivant les besoins”¹⁷¹⁵.

Sutcliffe refere-se extensamente ao impasse de Valéry: por um lado, este opta pela ciência contra a filosofia; por outro, quando desce ao nível prático, desgostam-no os estragos que essa ciência e a civilização técnica fizeram. Por isso, prega o retorno às coisas vagas, aos sonhos colectivos, aos mitos¹⁷¹⁶. São vários os seus textos de ensaio e reflexões sobre a arte, e a arte permite-lhe um contraponto, uma visão optimista. Nas palavras de Sócrates, em Eupalinos, a Música e a Arquitectura são monumentos que testemunham por um outro mundo, o mundo das leis com princípios e duração diferentes das dos seres humanos: “elles semblent vouées à nous rappeler directement, – l’une la formation de l’univers, l’autre, son ordre et sa stabilité ; elles invoquent les constructions de l’esprit, et sa liberté, qui recherche cet ordre et le reconstitue de mille façons”¹⁷¹⁷.

Valéry intui, a nosso ver, nas rápidas transformações sociais e civilizacionais a que assiste, condições de agravamento daquilo a que estamos a chamar esquecimento de si: o pragmatismo dos fins e a menorização do espírito, com a consequente sobrevalorização de tudo o que vem do exterior dos seres, escavam a distância trazida por esse esquecimento.

*

*L’étonnement, ce n’est pas que les choses soient, c’est qu’elles soient telles, et non telles autres.*¹⁷¹⁸

A invenção e a criação são possíveis no Homem porque as figuras do mundo estão nele como parte da sua constituição. A criação humana deve ficar próxima da criação na Natureza e é por isso que as leis do espírito se tornam o seu principal objecto de estudo. “Il y a seulement quelques corps qui achèvent ce que tous les esprits ont commencé.”¹⁷¹⁹

Tudo começa aí: “*l’œuvre de l’esprit n’existe qu’en acte*”¹⁷²⁰.

¹⁷¹⁴ Valéry, *Ébauches de pensées*, vol. II, pp. 560-561 e 566.

¹⁷¹⁵ Valéry, *Rhumbs*, *Ibidem*, vol. II, p. 630.

¹⁷¹⁶ Sutcliffe, *Ibidem*, pp. 161-162.

¹⁷¹⁷ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, *Ibidem*, vol. I, p. 105.

¹⁷¹⁸ Valéry, *Note et digression*, *Ibidem*, vol. I, p. 1221.

¹⁷¹⁹ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, *Ibidem*, vol. II, p. 848.

¹⁷²⁰ Valéry, *Première leçon du cours de poétique*, *Ibidem*, vol. I, p. 1349.

Ao tentar aflorar “o problema capital da composição”, Valéry diz-nos que a obra de arte exalta e combina as formações individuais destes espíritos¹⁷²¹. Por outro lado, a noção de potencialidade, a que chamou “Implexo” em *L’Idée fixe*, sustenta várias das suas reflexões sobre a criação. Aquele que nunca viu na página branca a imagem turva do possível e a pena de tudo o que não vai lá estar, a inquietação dos meios, a vertigem do afastamento de um objectivo, não conhece a riqueza e a extensão espirituais que o facto consciente de *construir* ilumina, diz-nos. Leonardo é constituído por “uma multidão de seres, uma multidão de memórias possíveis, a força de reconhecer na extensão do mundo um número extraordinário de coisas distintas e de as combinar de mil maneiras”/ de vê-las no seu conjunto mecânico¹⁷²².

Para Valéry, o pensamento é um conjunto de potencialidades, não um intermediário entre teoria e prática: o facto moderno de a teoria se ligar à prática fortifica a ideia de que o pensamento é apenas um intermediário entre dois estados da experiência. Mas, para Valéry, o pensamento é antes uma “substância de possibilidades” utilizáveis, ou não¹⁷²³: “la ‘nature’, c’est-à-dire la Donnée. Et c’est tout. Tout ce qui est initial. Tout commencement; l’éternelle donnée de toute transaction mentale, quelles que soient donnée et transaction, c’est nature – et rien d’autre ne l’est”¹⁷²⁴.

É por abstracção que a obra de arte se constrói. É por indução, por produção de imagens mentais que a obra se aprecia. Ambos os movimentos implicam uma certa energia¹⁷²⁵. “L’alliance d’une forme, d’une matière, d’une pensée, d’une action et d’une passion; l’absence d’un but bien déterminé (...) le désir de créer pour créer, – tout ceci anima l’esprit de métaphysique.”¹⁷²⁶ A remissão à origem e aos princípios fundadores é recorrente, apesar da insistência na concretização material da obra: “les œuvres de l’esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu’à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes, et absolument à rien d’autre”¹⁷²⁷; ou: “une création est une première rupture. À l’origine du monde, deux actes, l’un du créateur, l’autre de la créature. L’un fonde la foi, et l’autre... la liberté”¹⁷²⁸. A projecção das Ideias cria as formas e os fenómenos naturais. A forma é a “objectivação daquilo que o poeta e o filósofo possuem de mais interior”, não é um atributo estético¹⁷²⁹. Na arte, a construção e a arquitectura serão o seu exemplo privilegiado. A inteligência de Leonardo lê-se nessa dimensão. Os géometras empreendem essa procura rigorosa da beleza. De todos os actos, o mais completo é o de construir...¹⁷³⁰.

¹⁷²¹ Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Ibidem*, vol. I, p. 1196.

¹⁷²² *Ibidem*, pp. 1181-1182 e 1175-1176. Tradução nossa.

¹⁷²³ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 522.

¹⁷²⁴ Valéry, *Cahier B*, vol. II, p. 572.

¹⁷²⁵ *Ibidem*, em *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Ibidem*, vol. I, pp. 1185-1186.

¹⁷²⁶ Valéry, *Discours sur l’esthétique*, em *Œuvres*, vol. I, p. 1299.

¹⁷²⁷ Valéry, *Première leçon du cours de poétique*, *Ibidem*, vol. II, p. 1350.

¹⁷²⁸ Valéry, *Moralités*, *Ibidem*, vol. II, p. 696.

¹⁷²⁹ Lucienne Cain, *Ibidem*, p. 31.

¹⁷³⁰ Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, vol. II, pp. 131 e 143.

A “autoria” privilegiada da Natureza no mundo explica o espanto que ela nos causa e a menorização por vezes empreendida da autoria humana: “il n’y a donc point d’auteur. Tu le vois bien, Tityre ; une œuvre sans auteur n’est donc point impossible. (...) Il est donc des choses qui se forment d’elles mêmes, sans cause, et se font leur destin...”; mas o homem também é natureza: “Lucrèce : je tente d’imiter le mode indivisible... Ô Tityre, je crois que dans notre substance se trouve à peu de profondeur la même puissance qui produit même toute vie. Tout ce qui naît dans l’âme est la nature même (...). Ah ! Tityre, une plante est un chant dont le rythme déploie une forme certaine, et dans l’espace expose un mystère du temps”¹⁷³¹; “l’Univers comme... un gigantesque *travail*, une gigantesque opération de transformation...”¹⁷³².

Aquilo que um autor arranca a si próprio, e desconhecia conter, só emerge, por vezes, com a recepção da obra. O arbítrio do ser vivo que é leitor sobrepõe-se ao arbítrio da obra (morta): “une œuvre est solide quand elle résiste aux substitutions que l’esprit d’un lecteur actif et rebelle tente toujours de faire subir à ses parties./ N’oublie jamais qu’une œuvre est chose finie, arrêtée et matérielle. L’arbitraire vivant du lecteur s’attaque à l’arbitraire mort de l’ouvrage. Mais ce lecteur énergique est le seul qui importe, – étant le seul qui puisse tirer de nous ce que nous ne savions pas que nous possédions”¹⁷³³.

Finalmente, ao defender o apagamento da personalidade de um autor na obra, Valéry é levado a conceber aquilo a que chama “l’homme d’univers”: “j’ai pensé que des *hommes d’univers* seraient d’abord les individus qui semblent le moins affectés de caractéristiques chronologiques, ethniques ou nationales”¹⁷³⁴.

Na sua raiz mais profunda, a criação parte de uma zona do humano alheia às vicissitudes da existência e da modelação cultural da personalidade; de uma zona tão amplamente esquecida que, hoje, a sentimos como praticamente desconhecida.

Valéry parece agraciado com momentos privilegiados da memória de si, como se o sujeito mnésico estivesse, no seu caso, muito menos ameaçado que no comum dos mortais ou mesmo no comum dos autores ilustres, e estivesse a ser construído sobre a solidez de um si mesmo que não conhece o desespero de Michaux, Borges, Lispector ou Shirin Neshat e trabalha no seu próprio contínuo como em algo de “natural”. Os diferentes aspectos que fomos levados a sublinhar nos seus textos – da linguagem ao sonho, do espírito à natureza, da ciência ao mito e à literatura, do tempo histórico-científico em que vive à qualidade intemporal da arte, da preocupação com o contínuo da experiência e da legibilidade do mundo à excepcionalidade dos momentos criativos e de actualização de potencialidades, aquilo a que chama o Implexo, do rigor à sensibilidade, das qualidades do espírito e da consciência à noção do que os corrompe – são abordados por Valéry com a firmeza de um

¹⁷³¹ Valéry, *Dialogue de l’arbre*, *Ibidem*, vol. II, pp. 187 e 193.

¹⁷³² Valéry, *L’Idée fixe ou deux hommes à la mer*, *Ibidem*, vol. II, p. 211.

¹⁷³³ Valéry, *Rhumbs*, *Ibidem*, vol. II, p. 626.

¹⁷³⁴ Valéry, *Souvenirs et réflexions*, p. 156.

pesquisador científico, a abertura de espírito de um filósofo e a sensibilidade de um poeta. Mas, acima de tudo, esses diferentes aspectos surgem estruturados por uma verticalidade que os projecta na fonte longínqua (e aparentemente próxima, no seu caso), de que nos esquecemos quase todos: o *soi*, uma zona nuclear no sujeito que é estruturalmente criativa, crítica e feita de pensamento; que é memória de um contínuo, de um determinismo e de uma matriz; que é natureza e obedece às suas leis; que tece as malhas da identidade, do direito e do avesso da consciência e do inconsciente, da noite e do dia, da vida e da morte; que projecta na produção escrita (e de desenho), assim como na percepção artística em geral, a matéria de uma linguagem próxima de ritmos, contornos, pulsação e sequências vitais.

A obra escrita de Valéry revê connosco, com a singularidade que lhe é própria, o mito, o alfabeto, a (des)continuidade, o inconsciente, a memória pertinente, os territórios do esquecimento e a natureza do sujeito mnésico, trabalhando em profundidade as grandes inquietações do humano e dando testemunho vivo da memória privilegiada que tem de si ou dos modos de a perseguir e recuperar.

CONCLUSÃO

Nous attendons de l'histoire qu'elle réponde à certains archétypes que nous portons en nous, faute de quoi, historiquement vraie, elle serait humainement fausse. (...)

*Le ciel des idées n'est pas indépendant de la terre des hommes.*¹⁷³⁵

*Les pensées que l'on garde pour soi se perdent. L'oubli fait bien voir que soi, que moi, ce n'est personne. Je suis oublié aussi bien que pensée.*¹⁷³⁶

A INTEMPORALIDADE do *eu* mais nu, mais puro ou mais precioso (conceitos de Valéry) resiste às vicissitudes da temporalidade linear e histórica, da fala e da escrita, vindas de uma “personalidade”, de um intelecto, de uma psicologia individual, de um nome inscrito como autoria ou como existência egóica em contexto social. Invocar aquele que se ignora em si mesmo, o outro de si ou em si¹⁷³⁷, corresponde a uma procura identitária que requer “reconhecimento” e, nesse sentido, conhecimento de princípios universais com contornos impessoais. A arte favorece o exercício de clivagem, desvio e distância que dá voz a outra verdade de si, a um si esboçado como potencial ou já declarado, amalgamado ou claramente definido, cuja emergência é alheia a afectos, sentimentos ou eventos advindos do exterior e exige solidão e rigor. A fonte (a origem) longínqua e provavelmente infinita de que provém o Outro em si, e que esse Outro em si também é, obedece a leis do espírito, de liberdade e lucidez. Se a ciência fascina tanto Valéry quanto a arte (e percebe-se que da Vinci seja para ele o expoente máximo), é porque ambas lhe surgem como obras do espírito e, por isso, criação da natureza – em exigência de exactidão formal e de plasticidade, de espaço para a surpresa e a singularidade, de rapidez e controlo sistémicos de uma intuição, motivo ou decisão.

A natureza desenha um contínuo na sua inúmera sequência de acontecimentos: ele provém e regressa a um Todo que, a par da consciência humana, é finalidade da natureza. A descontinuidade irrompe na consciência como um afastamento, como desconhecimento dentro do qual as memórias interiores não se repetem e a eternidade não ecoa, nem a sagacidade, nem a universalidade. A consciência guarda o sentido, a personalidade dissipa-o. A memória é substância do pensamento e dirige o ser, acumula, preenche falhas, fica atenta

¹⁷³⁵ Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris: Flammarion, 1984, pp. 317 e 333.

¹⁷³⁶ Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, em *Œuvres complètes*, vol. II, p. 877.

¹⁷³⁷ “Je est un autre”, escreveu Rimbaud em *Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, dite lettre du «voyant»* em 1871.

– assim se percebe que o não-reconhecimento prolongado de si equivalha ao risco da “segunda morte”, da morte do próprio espírito.

O reencontro de que aqui se fala tem um valor muitíssimo superior ao da novidade que a sua época científico-tecnológica privilegia. Precisa da maiêutica, da capacidade de síntese, da negação da crença, da tessitura de uma trama estendida ao sono e à vigília, de um paciente trabalho de recuperação de si ao acordar. O trabalho do sonho e o da poesia são análogos no ritmo, na música, no apelo à integridade do ser e à sua “separação” face ao mundo. Por outro lado, mito e palavra encontram-se, para Valéry, num mesmo território, mas o pensamento mais profundo não é verbal (e de novo Leonardo da Vinci como paradigma: outras linguagens, uma espiritualidade, capacidade de construção e de abstracção), apesar da capacidade que os poetas têm de tratar bem as palavras. O Verbo é espírito e existe nele uma dimensão invisível e inefável, quase impossível de actualizar. Os poetas são os seres mais próximos dela, aqueles que têm mais intimidade com o divino, com as forças desconhecidas. Os filósofos são demasiado “positivistas” e o uso que fazem da linguagem trai os seus propósitos.

Nos textos de Lispector, lemos quase em permanência a procura tacteante de si mesmo por parte das personagens – quando, em alguns casos, é o inverso que acontece e a personagem parece totalmente alheada da consciência de si, é porque é a voz do narrador que assume a problemática dessa autognose ou da sua ausência gritante. O ser sem projecto, a falta de encontro consigo mesmo, a retoma de si, a captação do “mim propriamente dito”, a impersonalidade e a perplexidade dentro de si, a formulação das perguntas e o crivo da linguagem, a iniciação como reconstrução, a identificação de um erro passado e a travessia do tempo, o reconhecimento na perseguição do enigma, a revelação e retoma possíveis, o trabalho da escrita no encontro consigo mesmo e de uma identidade escondida são matizes e facetas de um mesmo referente conceptual – a natureza de um sujeito mnésico em construção.

Foucault traça uma história dos movimentos pessoais e sociais que levam o sujeito, na Antiguidade Clássica, do “conhece-te a ti mesmo” ao “cuida de ti mesmo” e vice-versa, num contexto cujo pano de fundo e ponto de partida permite ler também a passagem do mito ao *logos* (que Vernant, por sua vez, aborda detalhadamente e Colli também esclarece). Foucault desenha a deriva helenística e cristã da questão da “prática de si” até ao iluminismo. O seu longo exercício de análise permite escrutinar, em subtexto, algo de central na nossa tentativa de definição do si mesmo que está esquecido – esse si mesmo não é aquele a que o cristão renuncia na ascese e no sacrifício, na suspeição do mal que o habita; não é aquele pelo qual cínicos, estóicos e epicuristas se convertem a si mesmos em exercícios pedagógicos, psicológicos, físicos ou simplesmente meditativos. Esse si mesmo é aquele que a alma descobre porque já viu ou já foi, fora deste espaço-tempo. Pode, segundo

Platão, emergir como catarse, mas inscreve-se como fim político ao permitir fundar a ordem e a justiça na cidade.

A reminiscência é um regresso ao continente (ontológico) perdido. O conhecimento opera, nesse contexto, “a transfiguração do modo de ser do sujeito pelo efeito de saber”. É aqui que Foucault encontra a pedra de toque da sua reflexão: a filosofia moderna está centrada no conhecimento (exterior ao sujeito) e não no sujeito; a sua transformação deixou de ser necessária e co-extensiva ao conhecimento que ele procura¹⁷³⁸. Parece-nos ser essa também a mais intensa causa e o mais expressivo modo do esquecimento de si – ao desistir daquela exigência e ao torná-la até suspeita, abandonámos os caminhos de acesso à rememoração de tudo o que estrutura em nós as perguntas e as respostas essenciais. Perdemos, com o tempo (um tempo civilizacional, milenar), a necessidade de um sujeito mnésico e os labirintos que lhe são próprios. O cuidado e o conhecimento de si egóicos terão ditado a morte progressiva do cuidado e conhecimento de si essenciais.

Há indícios manifestos dos modos, momentos e causas desse esquecimento de si, nos textos literários que nos ocuparam. Lispector e Michaux, em particular, falam de uma mesma zona nuclear do sujeito, dos desencontros da sua procura; falam de clivagem e da experiência de descontinuidade sentida na consciência; referem um erro e uma ferida antigos que pairam sobre os seres; sublinham a importância das perguntas, a gravidade da desistência. Em Lispector, há um pensamento específico sobre a matéria, sobre o apelo e o mistério (do inorgânico, potencialmente diabólico) comparável ao da própria vida que os hierarquiza, talvez por fazerem parte dela da forma mais passiva, densa e omnipresente. A animalidade dos seres¹⁷³⁹ é apenas outro patamar desse mesmo movimento de inversão pelo qual a vida se interroga de baixo para cima e do exterior para o interior. O desencontro consigo mesmo e com uma essência perdida é um dos modos do esquecimento; aquele movimento de inversão é outro dos modos, totalmente concomitante.

Esquecer por opção (e percebemos que a exigência de uma luta e vontade vigilantes não admite tréguas) dá origem a um semiadormecimento, a um torpor sonâmbulo que se inscreve em vários momentos e personagens das suas narrativas¹⁷⁴⁰. A consciência de outra fonte e de outro estado emerge para se dissolver na progressão de uma Queda, de uma expulsão (do paraíso). O esquecimento terá ganho terreno ao conhecimento, a fragilidade e uma condição aprisionada à força da liberdade. A consciência é atingida pela inércia

¹⁷³⁸ Edgar Morin refere-se à mesma questão quando diz “pas de connaissance d’un objet, pas d’objectivité, sans tentative d’auto-connaissance du sujet connaissant”, ou “la disjonction âme/corps, si fortement opérée par Descartes, fera que l’on aura d’un côté un sujet métaphysique, non intégrable dans la conception scientifique, et de l’autre, l’objectivité scientifique non intégrable dans la conception métaphysique du sujet”; em *Mes Philosophes*, 2011, Paris: Fayard/Pluriel, 2013, pp. 87 e 51.

¹⁷³⁹ Edgar Morin reflecte sobre a condição animal do Homem em *Le Destin de l’animal*, Paris: L’Herne, 2007, e em *La Vie de la vie*, Tome 2, de *La Méthode*, 1980: o autor diz-nos que a descoberta da ignorância de si é uma conquista frágil e recente da consciência de si; mas essa ignorância é, para o autor, apenas a da natureza animal do homem (*Le Destin de l’animal*, p. 31).

¹⁷⁴⁰ Ocorre-nos, a propósito, a personagem de *Un Homme qui dort*, filme de Georges Perec e Bernard Queyssane, 1974; adaptação de um romance de Perec.

quando se deixa invadir pela consciência da matéria inorgânica que passa a espelhar, em assumida desumanização – em perda do pensamento e mesmo da linguagem.

A infância é um dos momentos-chave do esquecimento de si – as perguntas mais importantes ficam sem resposta, e a faculdade de as formular, atingida, a partir de então. O medo de ser e de ver participa nesse afastamento, na falta de sentido, na entrega a um destino que se desconhece e perante o qual fraquejam as forças da mudança. Em Michaux, como em *Lispector*, a memória de uma ferida antiga ensombra todo o questionamento do sujeito, magoado já pela inoperância dos momentos que, na infância, poderiam ter sido privilegiadamente esclarecedores e ficaram perdidos. Tudo se joga na dissociação e no reencontro, na experiência da dispersão e da unidade, na precipitação para fora de si e no retorno a si após o afrontamento de erros, recalçamento, forças e figuras intrusivas, delírio extático e angústia radical, falhando quase sempre o que o sujeito tem de mais seu, mais secreto e mais íntegro. A figura da viagem no seu trajecto de vida é realidade e metáfora para a procura do estranhamento, do despojamento, da ficção de perda (cultural) que lhe parecem assegurar o trabalho da consciência, o reencontro com o mito, com a intuição infantil e com a magia da linguagem; metáfora também para a passagem do sujeito pelo Universo e, entre outros locais, pela Terra.

Na criação visual, Michaux encontra formas exponenciais de esclarecimento e reencontro de si: o drama dos rostos involuntários é o da identificação das máscaras e monstros; a compulsão cumulativa de figuras é expressão de ritmos indomáveis e fracturas extensas na sua consciência alterada, no seu inconsciente e na sua permeabilidade a forças invisíveis circundantes. A desagregação e a evanescência podem ser assinaladas pelo espanto e pelo desconcerto, mas também pela distância crítica e pelo esforço de retoma de si. Michaux tem noção da perda da legibilidade, da desposseção colectiva, da existência de outro mundo.

Em *Clareiras do Bosque*, María Zambrano dedica a sua reflexão a estas mesmas questões, com a voz e os meios da filosofia, mas também da poesia. A singularidade do seu ponto de vista está no movimento que pensa a vida de cima para baixo (ao contrário de *Lispector*). A morte e a vida são duas faces do nascimento, o sono é uma revisitação do sono originário, o esquecimento é uma descontinuidade trazida pelo nascimento. O ser escondido, o centro, as perguntas sobre o ser são reenviados em instigações mútuas que adquirem a plasticidade de um tempo anterior à História e à própria palavra, devedores de um Verbo perdido, de um silêncio necessário ao ser, de uma divindade escondida. O exterior do ser, assim como a animalidade em que existe aqui, na circunstância da sua vida terrena, confundem e desafiam a sua procura. O esquecimento de si é um momento da história linear do ser sobre a Terra, e a História é justamente “a dimensão pela qual a vida humana é trágica”. Isto mesmo nos diz Zambrano em *O Homem e o Divino*, uma história da relação do humano com o divino que pode ser colocada no centro de considerações gerais sobre o tempo do esquecimento de si e sobre a sua verdadeira extensão e natureza.

Se Zambrano parte sempre do esquecimento do divino em si, por cada sujeito, e a ele regressa, é porque toda a sua indagação filosófica é radicada na plena expressão de uma memória pessoal privilegiada daquilo a cuja falta ou perda no humano se quer referir. A realidade é mistério e por isso não está do lado do “real” comum – filosofia e poesia competiram na descoberta do segredo que se pode desenterrar descendo às trevas. Conhecer é saber de onde se vem e, assim, saber quem se é. Foi o vazio dos deuses (consequência da projecção humana no seu território) que abriu espaço à filosofia e, posteriormente, a um antropocentrismo e pragmatismo crescentes. O tempo histórico arranca o ser à sua origem atemporal tornando concomitantes o vazio divino, do Universo e do ser. A tragédia grega traz para o espaço da cidade um crime antigo de que não se tem memória, que é infernal na irracionalidade das suas consequências e que exige ao herói a solidão necessária à consciência de si, mesmo que tudo seja irreparável. A História é a dimensão em que a vida é trágica e abismada na descontinuidade, no (mau) eterno retorno, na fatalidade. O ser é incompleto e deambula entre a opacidade e o desvendamento de si mesmo num esforço que tem a dimensão da sua Queda e da sua distância ao “Paraíso perdido”. Conhecer é viver sem essa separação.

Por razões diferentes e de modos muito distintos, também Mircea Eliade e Nietzsche nos permitem chegar à ideia de que o tempo da História é o tempo do esquecimento de si. Para o primeiro, os ritos de repetição, o simbolismo do centro, o presente contínuo (e eterno), o contacto com o ser que nunca se perde, o tempo cíclico e o retorno caracterizam o homem arquetípico, enquanto o tempo pessoalizado, a queda na existência, a assunção do *logos* e da escrita caracterizam o homem histórico. Apesar do compromisso entre os dois modos realizado por Platão (e tão bem explicado por Vernant), a deslocação do mito para o âmbito da lenda, da fantasia e da arte foi inelutável. Para Nietzsche, o peso da História impede a vida, coloca o homem no exterior de si mesmo, retira-lhe força para ser, mesmo entendendo o ser sem identidade prévia à existência.

Em Borges, parece haver uma má eternidade e um mau infinito, como diz Blanchot, a traçar o tempo do esquecimento: a sobreposição de todos os tempos, seres, espaços e eventos num ponto, num livro ou numa palavra, que podem ser únicos desenham nos seus labirintos imaginários a impossibilidade e o paradoxo de cada ser, que só existe nos espelhos sucessivos, falsos, incompatíveis, dos outros e de si próprio. Finalmente, Bergson coloca a memória na esfera do espírito, e o presente verdadeiro na experiência do que pode ser a eternidade, tal como Santo Agostinho. A descontinuidade da memória interpela-o particularmente – a percepção, a vontade, o tempo, a matéria, o espírito e o corpo integram uma equação complexa nessa indagação.

Foi com Vernant e com Zambrano, e a partir da obra de Shirin Neshat, que pensámos a dimensão trágica do esquecimento de si. As personagens dos filmes da artista adquirem uma dimensão trágica no sentido corrente do termo, mas também no sentido grego e antigo

de uma implacável violência desencadeada fora da sua vontade, controlo ou consciência causal. Individualidade e determinismo colectivo medem forças no extremo de uma tensão que se prolonga e se resolve sem finais necessariamente felizes, por vezes com a alegria modesta de pequenas conquistas. Como nos explica Vernant, o sentido trágico da responsabilidade adquire contornos e dimensão particulares no momento em que, na Grécia Antiga, se está a passar do mito ao *logos*, das leis sobrenaturais à jurisdição da *polis*, de uma força divina a uma ética humana e da preponderância do colectivo à diferenciação individual.

Para María Zambrano, essa passagem teve o preço de um exílio da alma. Apesar de Platão, e mais tarde dos gnósticos e neoplatónicos, alguns erros e disfunções selaram, quanto a nós, essa passagem: a esfera do mito, já deteriorada, não encontrou na alma dos humanos nenhum recanto a não ser o do exílio; o conhecimento e o cuidado de si foram sendo preteridos pelo conhecimento do mundo exterior no qual o sujeito se projectava, em fuga da memória e da responsabilidade de si. O compromisso platónico entre o sujeito reflexivo que encontra caminhos próprios na rememoração de leis universais e o mundo invisível do qual provém e ao qual regressa não terá encontrado condições de florescimento durável, e extensivo. A memória será, por isso, progressiva e tendencialmente infecunda. Borges é porventura o autor em que, por excelência, somos mergulhados numa matriz infecunda da memória ditada pelo apagamento da necessária alternância entre as dualidades que estruturam a consciência: vida e morte, sonho e vigília e tantas outras que dissolvem na inconsequência a criação, a linguagem e a individualidade. Se a “personalidade” é um engano, a autoria um logro e cada um é idêntico a todos, também não há “centro”, nem revelação: apenas repetição circular, inevitabilidade ilegível e memória falsificada. O contínuo nebuloso dos sonhos que estão quase sempre dentro de outros sonhos é esboçado à imagem de outros aprisionamentos: do anverso no seu reverso, da ilusão na aparência, do *eu* no outro, do rosto na máscara, da amnésia na hipermnésia, da escrita no apagamento.

A alma exilada de Zambrano é uma alma ameaçada de perda em Michaux – em dispersão, em infiltração, em risco de memória infecunda. A herança genética, a educação e a infelicidade, tudo oferendas dos homens, tecem insidiosamente essa ameaça. A (in)fecundidade da memória joga-se na (des)continuidade do ser assegurada entre sono e vigília, entre vida e morte. O ser parte do sonho, do oculto e do inconsciente para a vida acordada, para a realidade visível e para a elaboração consciente. O sonho pede realidade, mas se o ser regressa ciclicamente a ele como a uma revelação é porque algo se interrompe na vigília que só a obscuridade e a atemporalidade voltam a facultar. O sono ensaia a morte no ser e põe à prova a memória e a consciência. A vigília é historicizante e põe à prova a resistência à descontinuidade. O pensamento vê a sua fecundidade depender de ambos e da qualidade da sua alternância.

Como em Borges, o universo visual das pinturas de Gil Heitor Cortesão é o de lugares apreendidos em modo mais ou menos sonâmbulo, nos quais a descontinuidade é uma etapa da desagregação, em vez de marcação rítmica da vida. Como em Borges, a memória é uma farsa e um circuito fechado, ou nostalgia do desconhecido e do irrecuperável. Como em Borges, céu e terra, deslumbre e pânico, previsibilidade e surpresa coabitam em intensidade indiferenciada. Os espelhos são abismos em Borges, como as piscinas em G. H. Cortesão. Os labirintos são redundância fatal em Borges, como as pinturas dentro da pintura em G. H. Cortesão. A cidade e as bibliotecas são enigmas indecifráveis em Borges, como as palavras perdidas, ou os engenhos e recintos inutilizados em G. H. Cortesão. Da obra pictórica deste artista emergem figuras da dissolução e de perdas que podem ser lidas como irreversíveis, se a metáfora da casa nos servir para falar daqueles que a (des)habitam.

O si mesmo a que temos feito referência vê manifestamente alargado o âmbito do seu contorno e natureza para lá daqueles que definem o aparelho psíquico, na versão da psicanálise clássica. O inconsciente parece ser mais do que a instância descrita por Freud. Jung deu corpo à ideia, alargando extensamente o território escondido das pulsões e da formação simbólica a um património colectivo de arquétipos. Foi com Freud, Jung, Lacan, Bergson, Vernant, Leroi-Gourhan, Lévi-Strauss e Schrödinger que pesámos a restrição imposta à noção de inconsciente pela disciplina psicanalítica, para poder pensar a área inconsciente mais esquecida a que nos queremos referir.

Freud fez um percurso da biologia à metapsicologia que o desloca da clínica em direcção a um pensamento da sobredeterminação psíquica de grande complexidade. Jung avalia a herança filogenética arquetípica. Lacan lê o sintoma como uma linguagem e atribui à rememoração o valor de um trabalho sobre a linguagem. A questão onto e filogenética a que a psicanálise dá ênfase e espaço é central na avaliação da (des)continuidade da memória. A teoria freudiana parte da anatomia para uma noção energética de psiquismo, encontrando nos fantasmas mais recorrentes um fundamento filogenético: o Édipo, as pulsões, a sexualidade infantil, o tabu contra o incesto e o parricídio, a exogamia, a culpa, o medo da castração seriam permanências de vivências primitivas no psiquismo humano, que o sono nos permite visitar. O progresso e a civilização custaram ao homem o preço da insatisfação e da neurose. Com o auxílio de Lamarck, Haeckel, Spencer e outros cientistas, Freud percebe e corrobora que a ontogénese recapitula a filogénese, mas também que há “caracteres adquiridos” e inibição de processos primários. Todas as etapas evolutivas ficam inscritas no sistema nervoso.

Boyd Webb surgiu como espelho fácil do psiquismo que Freud descreveu e concebeu no que concerne à estrutura, dinamismo e conteúdo preferenciais. A sua obra terá, porventura, facilitado, por contraste, a evidência de que há zonas muito distintas no Inconsciente humano e que os seres não partilham todos por igual o acesso a essas diferentes geografias.

A questão filogenética é, por natureza, uma questão da antropologia. Para Leroi-Gourhan, a memória da espécie é, no animal, de natureza genética (nervosa), mas não nos humanos, onde ela parece não existir. A linguagem da etnia, as tomadas de consciência, a escolha de utensílios, a criação rítmica, os comportamentos figurativos é que determinam a evolução. Para Lévi-Strauss, os mitos são a linguagem do espírito e têm com a linguagem verbal uma isomorfia evidente. Os universais de linguagem são expressão formal da Natureza no coração das lendas, dos sonhos e dos mitos.

Freud dedicou-se sobretudo à ontogénese, e Jung à filogénese dos universais psíquicos. O facto de os arquétipos transcenderem, para Jung, a consciência e de terem uma proveniência colectiva na sua deriva contínua leva-nos a conceber a eventualidade de um contínuo da própria memória individual. Deve ela ser pensada como restringida a uma existência? Para Jung, os dados mais arcaicos, a criação simbólica e as formas de representação são independentes da história individual e são herdados como potencial ou disposição inata por cada ser. Serão todos eles de âmbito exclusivamente colectivo?¹⁷⁴¹ O simbolismo é catalisador de uma passagem da libido à espiritualidade, e a energia que o constitui atrai conteúdos conscientes. O surgir da consciência faz nascer progressivamente o *Soi*, a totalidade transcendente em cada ser, frequentemente referenciada como um “tesouro” a encontrar, em histórias lendárias. A psique é independente ao seu mais alto nível e o ser deve sacrificar a herança genética e a ligação fusional originária à ascendência para conseguir a sua individuação.

Michaux refere-se a esse corte como a uma evidência. Significará isto que lhe deve importar antes uma outra hereditariedade? Aquela que desenha a sua história no Universo e que é preciso procurar como a um tesouro bem escondido? A pedra filosofal? Um centro. O centro ou núcleo de que falam quase todos os autores que reunimos nesta análise. A alma ou o *Soi* de que fala Jung. A individuação arranca o ser à psique colectiva quase animal, liberta-o da infância e da hereditariedade genética, mas, sem actualização do inconsciente individual, não é possível chegar ao inconsciente colectivo. A individuação é um esforço com origem na essência do ser e dele depende a vida do espírito. Se a alquimia interessou tanto Jung, é porque há na sua simbólica componentes essenciais do inconsciente, projecção de leis da natureza e esclarecimentos do diálogo espírito/matéria. A morte do espírito pode ocorrer. Essa é a perda irreversível da qual G.H. Cortesão nos dá metáforas poderosas e Borges, caminhos figurados inquietantes. A dissolução em vez da individuação – seria esse o culminar de um percurso de esquecimento e infecundidade prolongados de si.

Também, para Bergson, o espírito tem por função o trabalho da consciência, da memória, da criação e da individuação. O espírito supera-se no diálogo com a matéria, imprime liberdade na qualidade “necessária” da matéria e retira de si o que não sabia conter, como também Valéry dirá. Nada é realmente esquecido; consciência e inconsciente não têm

¹⁷⁴¹ Interrogação nossa.

nenhuma diferença radical; todas as memórias estão no espírito e há que desvendá-las. O sonho é substrato da vigília, que é escolha. O espírito é determinado por leis da natureza.

O cientista Schrödinger, notabilizado pela sua contribuição para os estudos de física quântica, interessa-se, nos anos 50, pelos processos materiais ligados à consciência e pela transmissão de comportamentos. Para ele, as propriedades adquiridas não são transmitidas hereditária ou geneticamente, mas sim através da aprendizagem. Os factores evolutivos são encontrados paralelamente no ensino e nas alterações físicas decorrentes de mudanças e do comportamento, o que corrobora a convicção de vários antropólogos. Mas a ênfase no princípio de que sujeito e objecto de estudo estão intimamente ligados e interdependentes na apreensão do mundo alarga a actividade do espírito a coordenadas naturais que reconduzem a consciência à filogénese e às suas heranças. A chave do contínuo de que a memória pode usufruir, em condições ideais, encontra-se aí: na herança filogenética e na geografia inconsciente a que pode abrir portas. A consciência desse continente alargado sinaliza, porventura, novos continentes do inconsciente individual a cada ser em procura de si.

A natureza das facetas seleccionadas pela transmissão filogenética está provavelmente mais próxima da natureza do si mesmo que dizemos esquecido do que a natureza das facetas seleccionadas pela psicanálise para defenir a ontogénese. Assim se explica que o mito, a morfogénese dos alfabetos e a leitura das (des)continuidades do ser no sono e na vigília e na vida e na morte sejam eleitas na análise dos indícios procurados: integram as grandes narrativas da Humanidade, matizam as mais imemoriais procuras de verdade e conhecimento, tecem a trama inconsciente e colectiva em que se erige cada história individual de heróis e personagens antigas movidos pelo “cuidado de si”. A crítica de Vernant à elaboração teórica de uma questão central em psicanálise, como o *Complexo de Édipo*, radica no alegado desconhecimento de Freud dos factores históricos, sociais e do simbolismo onírico próprios do século V em Atenas. Essa é outra restrição do ponto de vista da psicanálise sobre o inconsciente associável àquela que quisemos definir.

A arte, e os códigos que a informam em cada época, fazem parte dos factores históricos e sociais que permitem a elaboração teórica sobre realidades psíquicas. O texto de Pontalis sobre o sonho e o devaneio, ou os limiares entre noite e dia na pintura, permitiu-nos deambular sobre as pontes móveis que quisemos estabelecer entre psicanálise, ciência e subjectividade, abrindo o espaço de análise a um mundo alternativo e, *a priori*, invisível nas obras. Por outro lado, o Surrealismo surge como interpelação privilegiada de uma certa memória. Os artistas surrealistas quiseram aproximar-se da totalidade do ser, do autoconhecimento e das leis do Espírito. Mediram o efeito colectivo potencial dos processos de individuação, de conhecimento e de mudança interior, pesaram a capacidade de revelação inconsciente dos processos de automatismo, de recuperação do maravilhoso e da infância, da magia das palavras, pensaram poeticamente a expressão da necessidade no aparente acaso e por aí o determinismo oculto das coisas e dos seres. No seu legado, há uma

ressonância explícita daquilo que procurámos como fio condutor nos artistas e pensadores a que nos circunscrevemos; não na forma, mas nos conteúdos – na procura de uma memória em estilhaços.

A descontinuidade do ser entre a morte e a vida na compreensão que dela foram tendo os homens de todos os tempos é, porventura, o mais difícil dos cinco aferidores a partir dos quais quisemos enquadrar a procura de indícios do esquecimento de si e da rememoração nas obras de arte, nos textos literários e nos ensaios referenciados. Essa dificuldade advém de uma, aparentemente, maior inacessibilidade ao seu mistério. Trata-se, contudo, de um dos grandes temas da história da Humanidade e percebemos, ao estudar outras civilizações, que estas terão ficado mais próximas do seu entendimento (ou da convicção dele) do que a nossa.

A exemplaridade da Epopeia de Gilgamesh decorre da sua exploração das passagens sobrepostas e projectadas em várias analogias estruturais entre sono e vigília e entre morte e vida, sendo a primeira das alternâncias uma forma intensa e sequenciada de preparar a compreensão da segunda. Focada ainda nas questões do duplo, da origem animal do corpo e cósmica do espírito, da procura da imortalidade e dos combates necessários aos trajectos da vida e do conhecimento, a epopeia glorifica o esforço, o combate e a vontade activa que alegoriza no exterior para se referir ao interior dos seres. Contemporânea da civilização suméria, e sobrevivendo muito para lá dela, a antiga civilização egípcia legou-nos um pensamento ímpar sobre a continuidade que o ser encontra na morte e na vida em inúmeros textos e representações rituais. O mito de Ísis e Osíris é tecido no cerne dessa continuidade. É também do Egipto que nos chega uma das mais conhecidas narrativas míticas sobre o aparecimento da escrita, incontornável na nossa abordagem de aferidores como o mito e o surgimento dos alfabetos: o mito de Thot.

Nos textos de Lispector, o entendimento da morte e do sono são homólogos em personagens para quem a noite é iniciática, o desconhecido é arrancado a si mesmo, e o mistério uma indagação contínua. A morte e o nascimento equivalem a mudanças de estado, a barreiras derrubadas, a revelações pelas palavras, a renascimentos que são reencontros de si. Entre as hipóteses da eternidade e/ou da dissolução do ser, a vida é, de preferência, um contínuo no qual a morte é só uma etapa e o *ego* “o individual inútil”, na expressão da autora, um ponto reduzido pela força das circunstâncias a uma importância relativizada.

Historia de la Eternidad e, sobretudo, *El Imortal* de Borges deixam claro que a morte da essência é o preço a pagar pela quimera da imortalidade física. A lei da alternância da vida e da morte, como do sono e da vigília, é a condição (e em condições adversas, a perdição) da memória.

Em Lispector, há personagens que vivem num limbo em que essa alternância é justamente posta em causa: existem num estado sonâmbulo semi-inconsciente no qual acordar corresponde sempre a um enorme esforço, tão difícil quanto nascer. A noite é-lhes mais

favorável porque mais próxima do mistério que as mobiliza. O sono ensaia nelas a morte e dá-lhes acesso a verdades que perdem ao acordar; a escuridão protege e revela, a noite é superior, o dia perturba, a não ser que sonhem acordadas – a realidade está do lado do sonho, o saber está do lado oculto. O dia e a noite, em recíproca gestação contínua, medem forças nelas com a perda e a retoma da linguagem, da escrita, do conhecimento, da animalidade e da humanidade. A noite e o sono são tarefa laboriosa, assim como acordar-se a si mesmo.

Para Freud, os sonhos literários e os sonhos reais têm uma economia muito diferente e são estes últimos que verdadeiramente lhe interessam. Foi no território da Psicanálise que dois grandes vultos publicaram os mais importantes estudos sobre o sonho durante o século XX: Freud e Jung. Freud valoriza a ontogénese, como vimos, e por isso relativiza os símbolos predeterminados na interpretação. Concentra-se no trabalho do sonho (lógica das associações), tipificador por excelência dos modos de funcionamento do Inconsciente, e não encontra continuidade da consciência no sonho, a não ser através dos “restos diurnos”, cuja importância acaba por ser nele menor. A interpretação visa diminuir a descontinuidade, mas apenas no sentido oposto, ou seja, fazer chegar conteúdo à consciência. Entre a primeira e a segunda tópicos redefine o sonho, a elaboração artística, o mito e a avaliação da questão filogenética, que não aprofunda: a infância individual é provavelmente vivida à imagem da infância da Humanidade, a vida nocturna de hoje talvez repita o que foi outrora a vida acordada. Rudolf Steiner di-lo-á com convicção. Memória, satisfação, recalçamento, retorno do reprimido, princípio de realidade, vizinhança da normalidade e da patologia – os processos radicam basicamente numa ontogénese definida por zonas erógenas e pela relação com as figuras parentais.

Jung inscreve o sonho numa dimensão muito mais lata: o sonho é um evento da natureza, e esta reflecte o espírito. As imagens do sonho não são individuais, emergem de um fundo colectivo, e é preciso conhecer símbolos e mitos para interpretar sonhos. Os arquétipos são “o tapete da vida”, o inconsciente em que existem está à nossa volta e não em nós, é uma espécie de “perturbação cósmica” e é anterior à consciência; a psicologia não pode, por isso, ser apenas pessoal. O sonho é favorável à redescoberta de quem somos e é capaz de antecipação dentro de uma consciência de si atemporal. Também ele, o sonho, está “à volta” da pessoa. O Inconsciente é o país dos mortos e das figuras animais – não deve ser recusado porque a sua actualização permite passar a outro nível da procura do sujeito, aquele que confina com o divino e com as estrelas. O acordo dos opostos, as representações de regressão e de progressão no sonho, a luz como espírito, os mitos como material associativo, ou mesmo a escrita e o trabalho da imaginação, em geral, dão testemunhos variados de uma actividade psíquica consentânea com a procura humana focada no interior do ser, na sua zona “eterna” e não no exterior e na simples objectividade de uma consciência aculturada.

Freud interessou-se pelo sonho que informa sobre a ontogénese, sobre o corpo e sobre a história individual; Jung, sobre os sonhos que informam sobre a filogénese, sobre o espírito e sobre a história colectiva.

É também a actividade do espírito (entendido como memória e energia) o que mais interessa à psicologia filosófica de Bergson. Na sua abordagem dos sonhos, interessa-se pelo estudo do espírito e não pelo sentido a atribuir-lhes. No sonho não há criação, a seu ver, nem capacidade de exercício lógico, nem vontade, nem esquecimento, nem memória interpretativa capaz da velocidade das imagens. O trabalho do espírito no sonho só se manifesta ao acordar.

Erich Fromm centra o entendimento do sonho e do mito na universalidade da linguagem simbólica (inata em nós e ligada à memória filogenética existente no mito) e na comunicação de nós a nós mesmos que através dele se opera, isto é, na experiência do *Soi*. Os modos diurno e nocturno têm a mesma inconsciência recíproca um do outro, mas há mais inteligência no sonho, sobretudo nos chamados “grandes sonhos”: essa actividade mental nada tem de infantil, beneficia de uma grande concentração das funções do espírito, tem uma origem transcendente e somos nela mais sábios e mais verdadeiros que na vigília.

Este fascínio e privilégio concedidos ao sono e ao sonho reconduzem-nos ao coração das primeiras experiências surrealistas em França, com várias formas de automatismo e estados alterados de consciência. Abrir as portas do sonho e do inconsciente, deixando cair a vigilância racional, ditou processos e o ambiente criativo favoráveis ao devaneio que são conhecidos. Naquilo que emerge dos seus processos criativos, os artistas reconheciam um património comum e originário. Michaux foi, à sua maneira, um surrealista, apesar de exterior ao movimento e reactivo em relação a ele. Muitos dos seus textos são dedicados ao enigma da noite e à dificuldade do despertar, às memórias-feridas e ao abismo do esquecimento, aos sonhos que se fecham dentro de outros, ao absurdo da consciência fragmentária; mas também à unificação e regeneração de si durante o sono e ao acordar, à excelência do sonho acordado, à maior clareza possível do sonho em relação à vigília, à continuidade do ser diurno no sonho, às noites que lhe esclarecem os dias, apesar de o seu ser que sonha de noite não se interessar nunca pelo artista (diurno) e pelo autor literário (diurno) que é. O excesso de actividade estraga o devaneio diurno, mas os gestos, movimentos e ritmos da sua pintura também acontecem no sonho em intensidade e amplitude.

Franz Hellens, que influencia vários surrealistas e funda, com Michaux, a revista *Le Disque Vert*, vê no sonho (como Fromm e Bergson) a verdadeira vida do espírito, sem o qual nada se entende. O autor fala de alma e espírito, em vez de psiquismo, e, a seu ver, Freud ignora essa dimensão do sonho, com total prejuízo para o seu esclarecimento. A verdade está do lado do sonho (mais uma vez), que oferece inúmeras vantagens à nossa relação com o conhecimento, entre outras o entendimento da morte – dá respostas, influencia a vida

acordada, interpela a descontinuidade, aproxima da divindade em nós, cura e revitaliza, desafia a memória ao acordar; uma memória por natureza eterna e contínua mas pouco exercitada. O sonho é natureza (de acordo com Jung), não se decompõe, não se esquece, é tão real como a dita realidade. Com mais apreço pela pintura e pelo filme mudo do que pelos sonhos literários surrealistas, Hellens pensa que o sonho dá e retira os deuses e que, apesar da proximidade da poesia com o sonho, a escrita não favorece a boa memória dele.

Num crescendo que intensifica a interdependência do dia e da noite ou mesmo a sua quase-indistinção (tão cara a algumas personagens de Lispector), autores como Gérard de Nerval ou Swedenborg surgem na zona dos modos alucinado e mediúnico do sonho e do devaneio: o primeiro, exultante com a verdade da Noite e da imaginação, com o encontro do duplo e a confirmação da imortalidade da alma, com as pontes estendidas entre o interior e o exterior, a noite e o dia, a iniciação e a revelação; o segundo, entregue à interpretação de uma mística das visões e da mediunidade, à legibilidade do que de estranho lhe acontece e lhe ameaça os fundamentos de uma formação científica.

Por sua vez, Rudolf Steiner reporta-nos a um tempo, indefinido na História da Terra, em que o estado do sono seria o estado da clarividência e o mais permanente. O sonho actual seria um vestígio desse outro tempo e condição. A passagem progressiva ao modo diurno e consciente terá estado ligada à passagem do Verbo como *Logos* divino à palavra como realização material humana e à consciência de si (e, mais tarde, à filosofia) e a uma perda da pertença colectiva. O sono passou a implicar uma dissociação estrutural nas componentes do ser, mas há um núcleo essencial nele que atravessa o tempo para lá da alternância dia/noite.

A evidência de que perdemos a memória de como ler e manter a continuidade na alternância ressalta da travessia por todos os autores que se interessam por ela e a que nos referimos; dentro da especificidade e dos matizes respectivos, todos eles permitem sublinhar a natureza dessa perda e vislumbrar o brilho ténue de ensaios de rememoração. Do enquadramento geral e civilizacional que estabelecemos para avaliação do esquecimento de si, fazem parte a história do alfabeto que utilizamos e um pensamento sobre a natureza morfogénica de signos e ideogramas.

O *Alphabet* de Valéry (o preenchimento semântico dado a cada letra ao longo de um dia, com particular sensibilidade aos limiares do dia e da noite e à passagem de um potencial a uma actualização) ou os alfabetos desenhados por Michaux, em passagens avassaladoras entre a escrita e a pintura (que sublinham a memória figurativa do alfabeto, o antropomorfizam e desintegram, que projectam nele gestualidade viva e campos de forças interiores, cadência e alucinação, latejo e libertação, inocência e reencontro consigo mesmo), constituem momentos de expressão artística favoráveis àquela reflexão. A deslocação criativa permitida pela pintura e pelo descondicionamento linguístico trazem às páginas de Michaux uma memória pictogramática e mágica, a fantasia de uma língua

natural originária e universal, que passa pelo calígrafo-pintor mas não nasce nele, a fantasia de um alfabeto para o outro mundo ou qualquer mundo.

Entre as experiências alucinatórias auto-induzidas de Michaux e as de Jeremy Narby, existe a diferença que deve ser estabelecida entre o ponto de vista artístico e o científico. Perante o facto de que a alucinação xamânica facultava a povos da Amazónia conhecimento sobre o ADN (a visão de serpentes, escadas, hélices, cordas e passagens está ligada à actividade do ADN), o antropólogo constata coincidências entre mito e biologia que o interpelam. Conclui a partir do que investiga, que o ADN emite biofotões (vimos que cientistas russos o corroboram) e que as plantas têm uma essência animada de natureza vibratória que emite informação à qual só acedem alguns e em condições especiais.

Afigurou-se necessário traçar uma história da escrita, do nosso alfabeto e da sua memória ideogramática com a ajuda da gramatologia comparada, de Ouaknin, de Carlo Suarès, de Leroi-Gourhan, de Anne-Marie Christin, entre outros. A História do alfabeto ocidental, do egípcio antigo ao latim, a passagem do pictograma ao ideograma e deste ao signo fonético, a acrofonia e a abstractização progressiva, o perímetro semântico de cada letra e a evolução do seu desenho com o recalcamento de informação são estabelecidos de modo interessante por Ouaknin. Carlo Suarès dedica-se à restituição de um sentido correcto ao texto bíblico do Antigo Testamento, estudando a Cabala, a qualidade energética de cada ideograma hebraico, a adulteração do sentido nas traduções, a confusão entre Verbo-acção e Verbo-palavra e a avaliação da consciência como exercício da descontinuidade.

Leroi-Gourhan estuda a proximidade entre som, gesto, figura e grafismo nas primeiras inscrições e no surgimento da linguagem verbal e do desenho na Humanidade. A projecção simbólica e os arquétipos linguísticos encontram formas de continuidade na memória da espécie, em cuja biologia encontra a sua maior profundidade. Utensílios, linguagem, figura e ritmo estão ligados por um fio que se estende ao rito e à arte em compromissos difíceis entre a espécie e a individuação.

Anne-Marie Christin chama a atenção para o facto de que nem todas as escritas implicam uma caligrafia e que o gesto, nesta última, tem de ser facultado pelo suporte. Refere a perda da multidireccionalidade da escrita e a transparência fonética como um empobrecimento na escrita ocidental, concebida num quadro utilitário, inerte, sem memória ideogramática ou desejo cultural que a tenha mobilizado.

Na sua “antropologia comparada da linha”, Tim Ingold faz uma história da dissociação da música (do canto) e da palavra (do texto). Os ritmos do mundo que passavam pela mão do calígrafo oriental podem ser encontrados no teatro, no canto, no desenho, nos labirintos e tramas que tecemos no dia-a-dia, mas a escrita afastou-se do desenho quando se linearizou. Christin também se dedica à distinção do visível e do legível (da imagem e da escrita) para estabelecer a evolução que, a partir do Renascimento, levou a pintura a ser lida como um texto, e os textos como quadros, na certeza, porém, da superioridade do princípio verbal. Se

as figuras e narrativas dos mitos tinham eficácia na comunicação e na memória, o nosso alfabeto herda a separação e a descontinuidade que se instalaram entre o divino e o humano na sua história.

Há, certamente, modos contemporâneos de voltar à visualidade na escrita. Jacinto Lageira dedica-lhes uma antologia de textos do século XX que exploram a função visual da página escrita, a figurabilidade da palavra e a auto-referencialidade da linguagem verbal. Mas parece-nos encontrar nesses textos o gosto pela aparência visual da escrita e não pela essência do que ela foi na história das escritas ideogramáticas.

Outros autores reflectiram sobre as dissociações que conduziram as línguas à sua frieza, monotonia e fechamento modernos. Rousseau sublinha a perda da música na palavra e a esquecida semelhança da linguagem com as coisas. Umberto Eco recupera a história da procura da língua perfeita e/ou originária – do hebreu como hipotética língua matriz à confusão babélica, das hipóteses mono ou poligenéticas das línguas aos universais do pensamento, do isomorfismo de línguas, palavras ou letras e realidade exterior à presença do sobrenatural neles e às visões do mundo que reflectem. Se esquecemos a matriz universal de letras e alfabetos, diremos nós, esquecemos algo de fulcral no humano, uma vez que a linguagem o constitui.

É outra a qualidade de uma escrita como a egípcia antiga e o entendimento que têm dessa linguagem René Adolphe e Isha de Lubicz. Os hieróglifos são, como explicam, uma linguagem da natureza e a assinatura das coisas dentro e fora de nós, são imagens de sínteses químicas e psicológicas e, ao mesmo tempo, uma escrita filosófica baseada numa simbólica. É a função de seres e coisas que liga estados e formas nessa escrita; estas guiam a intuição que, socorrendo-se da analogia, percebe o sentido – esotérico, natural, vivo, sintético. A aprendizagem de Her Bak leva-o a reconhecer mecanismos de causa, resistência, reacção e efeito, de alternância vida-morte, de número, proporção e beleza na Verdade, de vida e lei natural na forma do símbolo, de vivência dele, de analogia micro e macrocósmica, de simplicidade, metamorfose e intemporalidade, de Ideia, vontade e energia projectadas no espaço-tempo da forma simbólica. O homem como antropocosmos e a consciência que evolui no favorecimento do *soi* em detrimento do *moi* distinguem a memória e inteligência percíveis (cerebrais) da memória e da inteligência perenes, inscritas em todo o ser; formulam as perguntas necessárias, são conduzidos do porquê a causas metafísicas, distinguem exo e esoterismo na informação (suporte e conceito) e (des)continuidade na memória e na criação.

A investigação científica nas áreas da biologia e da física do século XX acrescenta instrumentos de análise à territorialização que empreendemos dos modos do esquecimento que a linguagem trouxe ao conhecimento de si. Para Luc Montaigner, Garaiev e Poponin, o ADN emite ondas electromagnéticas e informação de natureza quântica que é teletransportada e se imprime nas moléculas de água que guardam memória dessa

informação. O interesse do seu trabalho reside, para nós, nas similitudes identificadas entre código genético e linguagens humanas que o reflectem, nos trabalhos sobre a reacção do ADN à linguagem, nas noções de frequências altas de vibração que funcionam num espaço-tempo não-linear e de campos de energia que permanecem activos mesmo quando fisicamente ausentes – o ADN-fantasma.

O modelo exterior ao ser humano e atomizado da medicina actual é posto em causa por Canenpasse-Riffard, no seu livro sobre medicina e biologia quânticas. Nele, argumenta que a física quântica permite perceber os fenómenos da consciência. A dualidade onda-crepúsculo permite ler as relações energéticas à distância: a passagem da probabilidade e do vazio à actualização e à vida, a reversibilidade da massa e da energia uma na outra e as ligações espírito-matéria e sujeito-objecto. E, se a qualidade do questionamento interfere nos resultados de uma investigação, o ponto de vista quântico na abordagem da consciência e da sua interacção com o corpo altera radicalmente o seu entendimento. O Homem acrescenta palavras e autoconsciência ao Universo e é no ADN que o encontro e a separação da luz e da matéria se dá em consonância com os ritmos biológicos e com a rotatividade da matéria no Universo. Maldiney percebeu bem que tudo surge no interior do ritmo.

A investigação de Étienne Guillé inclui, por um lado, o Egipto Antigo e, por outro, a doença, na equação inicial que o conduz ao estudo da zona do ADN mais menosprezada pelos estudos genéticos correntes – a heterocromatina constitutiva, na qual uma outra hereditariedade se desenha, a partir dos receptores nela existentes às vibrações emitidas por metais e planetas e por condições várias do meio interno, e configurando no espaço complexos ADN-metal (zonas do ADN em que a estrutura vibratória de metais se desenha) que vibram com uma frequência, amplitude e direcção específicas. A sua descoberta de uma linguagem vibratória de base molecular e a decodificação onto e filogenética a que tem conduzido só foi possível com o alargamento dos horizontes conceptuais da pesquisa a territórios pluridisciplinares normalmente não admitidos pela prática científica mais legitimada; só foi possível a partir da diferenciação radical da matéria viva e da matéria inerte, das noções basilares de suporte e energia vibratórios e de emergência, do reconhecimento de leis de ressonância e isomorfia e no quadro da admissão de que o ser humano é constituído por espírito, alma e corpo; e tem sido balizada por referenciais metodológicos como a Termodinâmica dos Sistemas Abertos e dos Processos Irreversíveis e o Método Geral de Análise de Sistemas. Se outros perceberam, da biologia à linguística, à filosofia e à antropologia, que somos programados pelas palavras e pela linguagem, Étienne Guillé tem demonstrado a verdade profundamente estruturante dessa ideia.

Novarina fá-lo de forma poética, visceral: escreve sobre o espaço aberto pelas palavras no nosso corpo e na matéria, sobre a forma como nos precedem e são respiradas, como são memória e segredo inaugural.

Memória e escrita chegaram-nos vindas do fundo mítico em que a respectiva origem é explicada. O Mito foi, por isso (e também porque há nele a possibilidade de uma retoma do que está esquecido), o primeiro aferidor encontrado na pesagem do esquecimento. J.-P. Vernant e Giorgio Colli leram a passagem do mito ao *logos* na Antiga Grécia com uma acuidade a que quisemos dar destaque. Essa passagem deve interessar-nos a mais do que um título: porque nela se sela a natureza da individualização e do abandono progressivo da filiação colectiva nos mitos fundadores; nela se jogam as forças do destino e da liberdade individual; nela se sopesam a memória e a reminiscência, a atemporalidade e a História, a poesia e a filosofia, a oralidade e a escrita.

Os mitos de divinização da Memória e da reminiscência (assim como da poesia, da clarividência e da divinização) estão em inúmeros textos gregos de Hesíodo a Platão. Mnemósine permite decifrar o invisível e o sobrenatural, que a água do Letes e do rio Ameles fazem esquecer. A anamnese salva e é revelação de um mistério – acede à atemporalidade e eternidade da alma, ao *daimon* do ser que o liga ao Universo, vencendo o tempo sucessivo da encarnação e da hereditariedade genética. Para Platão, as verdades procuradas não são pessoais, a planície de *Aletheia* revela o ser imutável. Vida e morte são, assim, indissociáveis da Memória e do Esquecimento nas narrativas e razões desse património textual.

Em *A Odisseia*, são vários os episódios em que o esquecimento ameaça Ulisses, sob figuras de sedução e morte. O Herói é levado a esquecer-se de si (da sua natureza e programa). Em *Histoires brisées*, Valéry estrutura vários episódios alegóricos de exaltação da memória e de contextualização trágica do esquecimento de si, que evocamos numa ponte rapidamente estendida ao século XX e a um autor que nos ocupou.

A história da investigação sobre o mito no século XX, empreendida por Vernant, torna clara a dimensão de realidades como o símbolo, o sagrado, a cultura, a mobilidade e o sincretismo, os arquétipos, a natureza alegórica ou tauteológica, a elaboração literária e filosófica do mito na perspectiva da psicologia, da antropologia, da linguística e da história em diferentes autores, facilitando uma visão panorâmica da abordagem do tema. Percebemos ainda, com Lévi-Strauss, as relações entre imagem, mito e arte, numa aprendizagem sobre o pensamento selvagem e sobre as exigências do estudo sincrónico e diacrónico, estilístico e estrutural a que o pensamento mítico obriga.

A noção de arquétipo impõe-se no contexto de uma reflexão sobre o mito. Próxima dela, a noção warburgiana de *pathosformel* acrescenta àquela a determinação histórico-cultural. Mas partilha com ela a ideia de que símbolos e representações transculturais se evidenciam como elementos do património psicofisiológico da Humanidade de modo transversal – Warburg chama-lhes figuras de *pathos*, “dinamogramas” de arte antiga, figuras do sonho refundidas, cristalizações da vida no seu movimento, emergência colectiva, espectros e

depósitos de energia, uma sismografia da alma na história da cultura, “engramas” da experiência, linguagem figurativa dos gestos e emoções tornados património hereditário.

Com a consciência dos dispositivos oferecidos ao estudo do mito no século XX, pudemos efectuar, com outro recuo e noutra ressonância, a passagem dos mitos da Memória ao mito da Escrita. Este último está, ele próprio, no coração do mito do Esquecimento. O Deus Thot, da Antiguidade Egípcia, tutela o mito da Escrita – é juiz, escriba, mágico, criador da escrita e guardião dos livros; preside à passagem da essência à manifestação, da noite ao dia, do mundo dos vivos ao mundo dos mortos, de Seth a Hórus, do crescimento à destruição, do Verbo à formulação desenhada, da intuição à razão e da energia à matéria.

Em *Fedro*, conta-se a célebre história da recusa do rei Tamuz à proposta de trazer a escrita às comunidades, feita pelo deus Thot. Assim como o mito cristaliza quando fixado pela escrita (deve ser adaptado a cada momento em que é vivido e contado), também a memória enfraquece quando se prescinde da oralidade para escrever – é este o argumento que leva a preferir a dialéctica à retórica, as capacidades de reminiscência à mnemotécnica, o interior ao exterior, a ideia à imagem. O saber e o discurso têm de ser animados como seres vivos e dinamizar outros seres vivos. Esta história é o ponto de partida para um texto em que Derrida reflecte sobre a suspeição que envolve a escrita e os “pharmacoí”. Porque hão-de ser incompatíveis a escrita e a verdade? No argumento do texto platónico, a escrita afasta da origem (do Pai) e o sujeito de si mesmo – os seus significantes são sem alma. A dialéctica é viva, tece a anamnese por uma inversão natural que leva ao conhecimento, e este é terapêutico. Há só uma aparência de vida na escrita e na pintura (na imagem). O que cura o ser é o saber ontológico; a escrita é um mau remédio porque vem do exterior, é simulacro e adormece a memória. A repetição da verdade é muito distinta da repetição mortífera trazida pelo esquecimento. Se escrever é trazer do invisível para o visível, há que colocar a hipótese de que algo se perca na transição. A arte em vez da religião, os alfabetos em vez dos seus referentes determinaram uma perda. E, se Platão reage ao espírito decadente do panteão grego, é para defender o que é mais essencial e preservado na natureza do mito.

Daquilo que Jean Bottéro nos reporta sobre a passagem do ideograma às palavras e aos alfabetos e do mito à mitologia, sublinhe-se a existência de tramas de pensamento sem autor adaptáveis a cada época e pessoa, e a persistência das marcas de oralidade nos primeiros registos escritos. Elas ajudam-nos a pensar, em toda a sua vasta latitude, esse momento da História da Humanidade. Marcel Detienne interroga com pertinência o ponto de vista antropológico do mito e a avaliação da tensão trazida pela escrita à memória oral das narrativas míticas. Na Grécia Antiga, o poder não está associado à escrita, e a interpretação do orador tem uma força maior que o mito como literatura. Mas é na Grécia que surgem as primeiras abordagens interpretativas do mito, com os problemas que a ocultação do ponto de vista e o nascimento da História também colocam. Platão denuncia o panteão grego porque quer recuperar o mito noutra dimensão; fá-lo com os mitos da escrita e da memória,

associando-os à vida e à morte, à (des)continuidade da consciência, aos problemas da arte e da imagem e à possibilidade de um sujeito mnésico.

A consciência mítica é colocada por Georges Gusdorf no centro das condições de possibilidade de um pensamento humano gratificante e integrado sobre si próprio e o Universo: “la force persuasive n’est pas dans le mythe. Elle se trouve en nous et s’éveille sous l’allusion pour s’emparer de notre être tout entier”¹⁷⁴². Ao perspectivar o tempo histórico da deriva do mito para o símbolo, para a alegoria e a poesia e, mais tarde, para a filosofia, a História e outros textos, literários, por contraste com o tempo indefinido do seu funcionamento directo, tautegórico, uno, ontológico, “repetitivo” e cosmogónico, Gusdorf sinaliza o momento extenso¹⁷⁴³, mas fulcral, de progressiva “mentalização da experiência”, com a mediação da linguagem e da consciência histórica na representação do mundo (incluindo a escrita): a passagem da evidência do mito à mediação da razão e da História (do indivíduo e já não apenas da espécie humana) transformou radicalmente a paisagem humana. Ao mesmo tempo que se define uma universalidade objectiva das coisas afirma-se a subjectividade, a consciência da sucessão temporal e do drama associado ao devir¹⁷⁴⁴.

Para o autor, a entrada na História estaria então ligada ao surgimento da Consciência de si e esse é o nó górdio a partir do qual a nossa problematização do esquecimento de si se constitui. Sócrates encarna a afirmação humana do retorno a si e do esforço de reflexão e discussão aplicada ao mito; endossa a passagem “da exterioridade dos mitos comunitários à interioridade da consciência de si entendida como referência transcendente”¹⁷⁴⁵. Porém o ensinamento socrático não pode ser pensado como modelo genericamente extensível às comunidades suas contemporâneas e subsequentes. Se a expulsão do Paraíso terrestre e a noção de si passaram a equivaler-se e a reflexão separou o que o mito tinha unido, é porque aquele ensinamento não vingou na maioria dos espíritos e a razão seguiu outros caminhos ao longo dos tempos. Gusdorf mapeia esses percursos até ao século XX, as exigências do intelectualismo, dos juízos de valor, da teologia e dos dogmas do positivismo, da arte, da filosofia e da ciência: “l’intellectualisme aboutit à un acosmisme”¹⁷⁴⁶.

Quisemos sublinhar que o mito está esquecido como vida do espírito e como geografia de um continente perdido. Esquecemos que o ser humano não é só corpo, que a morte do corpo está programada nas células, e é natural e que a morte é um mistério de todo o ser que o humano é. Esquecemos a própria necessidade de saber da vida e da morte como momentos alternados de um contínuo. Esquecemos a possível verdade do sonho e o acesso ao evento real que ele constitui. O vulgar esquecimento do sonho é apenas um significativo indício

¹⁷⁴² Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris: Flammarion, 1984, p. 355. Autor que não abordámos nos capítulos anteriores.

¹⁷⁴³ Decorrem cerca de vinte e cinco séculos entre o nascimento dos Impérios orientais (3000 a.C.) e a morte de Sócrates (399 a.C.); *Ibidem*, p. 170.

¹⁷⁴⁴ *Ibidem*, pp. 148 e 162.

¹⁷⁴⁵ *Ibidem*, pp. 183-185.

¹⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 269.

desse esquecimento maior. Esquecemos os campos de forças que determinaram a morfogénese dos alfabetos, cuja história remonta aos ideogramas e aos pictogramas. Esses campos de forças agem no interior e no exterior do ser humano. A percepção de analogias rítmicas e formais nesses dois planos terá conduzido à criação das formas das letras.

Na arte há indícios do que foi esquecido e da noção de que o foi; há esforços dispersos de rememoração. Num artigo sobre a representação de pessoas a dormir em pintura, Starobinski escreve que o desenho tem um papel importante para suscitar a reminiscência, inseparável de qualquer “imitação”; e que a tendência existe para valorizar a reminiscência (ou o falso reconhecimento) que nos faz experimentar o *já sonhado*, o *já visto* onírico¹⁷⁴⁷.

Num artigo sobre a dívida de Freud para com escritores, poetas e artistas, Serge Viderman faculta-nos uma referência transparente à concepção profana de reminiscência e de rememoração (ou cura) no quadro estrito da noção de inconsciente na psicanálise clássica: lembrar-se é actualizar o recalado, curar-se é lembrar ultrapassando as resistências¹⁷⁴⁸. Quisemos ir para lá dessa circunscrição ontogenética de inconsciente e para lá de uma noção de ontogénese fechada na descontinuidade do ser entre vida e morte. A matriz platónica esteve subjacente a essa tentativa, realizada a partir dos autores literários e dos artistas visuais escolhidos.

No mesmo artigo, Viderman nota que “o mito permite, não lembrar o passado, ou proceder a uma cerimónia da comemoração, mas sim *re-vivê-lo*, integrá-lo de cada vez que é dito, para assistir de novo ao espectáculo das obras divinas e reaprender com os seres fabulosos a sua forma criativa”¹⁷⁴⁹. O mesmo é dito por Gusdorf que, na senda de Schelling, considera que o mito reenvia apenas a si próprio, é vivência directa das forças da natureza e que a ruptura do pacto que ligava as comunidades primitivas à natureza (a passagem do homem mítico ao homem histórico) representou uma revolução na Humanidade sem qualquer precedente ou evento igualável¹⁷⁵⁰.

Vivemos também tempos sem precedentes igualáveis, no modo como as memórias colectiva e individual expõem as suas fracturas profundas. As águas do Letes podem ser desviadas das planícies que habitamos se erguermos barragens à sua força torrencial. Para tal, é necessária receptividade à amplitude insuspeitada do Inconsciente que nos constitui e a todos os indícios que dele nos chegam – através da arte mas certamente também de outros eventos sociais e civilizacionais – assim como do imperativo de recordar.

Diante de nós e à nossa volta, assomam o retorno do reprimido das guerras religiosas e a omissão ecuménica; a evidência da matriz capitalista como propiciadora de graves crimes

¹⁷⁴⁷ Jean Starobinski, “La vision de la dormeuse”, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 28.

¹⁷⁴⁸ Serge Viderman, *Comme en un miroir, obscurément*, em AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001, p. 215.

¹⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 246.

¹⁷⁵⁰ Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris: Flammarion, 1984, pp. 69 e 162.

colectivos e contra a Humanidade; o crescimento exponencial da desigualdade; a queda de todas as máscaras na relação do poder político com o poder económico; a ciência refém da indústria e submetida por ela à defesa dos grandes *lobbies*; a mentira e/ou a ocultação organizadas na comunicação social; a geoengenharia da NASA; as máfias e as sociedades secretas; as graves ameaças ambientais. Contra este “velho” mundo, levantam-se muitas vozes: em denúncia do actual modelo europeu, na defesa do princípio de decrescimento económico, na proposta de uma nova legislação sobre ecocídios, na denúncia dos projectos transumanistas de Silicon Valley; na expressão da indignação.

As grandes mudanças virão da clarificação individual de quem observa ou afronta e sobre aquilo que ou quem é objecto de análise. Novos modelos colectivos só poderão emergir de novos imperativos pessoais de consciência que, progressivamente amplificados em consonância com uma nova qualidade da memória de si, permitirão recentrar prioridades e a construção alternativa de sentido para a existência e para a comunidade humanas.

A focalização no contraponto colectivo da circunstância individual do “si” que nos ocupou seria o decurso natural do argumento desta tese noutras investigações que, no futuro, possam desenvolver o seu argumento fulcral.

BIBLIOGRAFIA

AUTORES LITERÁRIOS E ARTISTAS VISUAIS NUCLEARES

Clarice Lispector

Bibliografia activa

- LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, [1973], Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- LISPECTOR, Clarice, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, [1969], Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- LISPECTOR, Clarice, *A Cidade Sitiada*, [1949], Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- LISPECTOR, Clarice, *Contos*, [1964 a 1979], Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- LISPECTOR, Clarice, *A Descoberta do Mundo. Crónicas*, [1984], Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- LISPECTOR, Clarice, *A Hora da Estrela*, [1977], Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*, [1960], Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- LISPECTOR, Clarice, *O Lustre*, [1946], Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- LISPECTOR, Clarice, *Onde Estivestes de Noite*, [1974], Lisboa: Relógio D'Água, s.d.
- LISPECTOR, Clarice, *A Maçã no Escuro*, [1961], Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, [1964], Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, [1944], Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, [1978], Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

Bibliografia passiva

- AA.VV., *Clarice Lispector*, Revista Tempo Brasileiro, vol. 1, n.º 1, 1962.
- ARÊAS, Vilma, *Clarice Lispector com a Ponta dos Dedos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CIXOUS, Hélène, *Reading with Clarice Lispector*, edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- MOSER, Benjamin, *Clarice Lispector, Uma Vida*, Porto: Civilização Editora, 2009.
- QUENGUAN, Myriam Jiménez, *Clarice Lispector y María Zambrano, El Pensamiento Poético de la Creación*, Madrid: Horas y Horas, 2009.

SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector, Figuras da Escrita*, [2000], São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

VARIN, Claire, *Línguas de Fogo. Ensaio sobre Clarice Lispector*, tradução de Lúcia Peixoto Cherem, São Paulo: Limiar, 2002.

Jorge Luis Borges

Bibliografia activa

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, I y II, Barcelona: RBA Coleccionables, S.A., 2005.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas* (Vols. I, II, III, IV), tradução de Fernando Pinto do Amaral *et alii*, Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

Bibliografia passiva

AA.VV., *Jorge Luis Borges*, 1966, Cahier de L'Herne, Paris: Éditions de L'Herne, 1981 (livre de poche) e reedição conforme a edição inicial, 1983.

AA.VV., *Borges, souvenir d'avenir*, Paris: Gallimard, 2006.

BORGES, Jorge Luis, SABATO, Ernesto, *Conversations à Buenos Aires*, traduzido do espanhol por Michel Bibard, Paris: Éditions du Rocher, 2001.

MANGUEL, Alberto, *Chez Borges*, [2003], tradução do inglês de Christine Le Boeuf, Arles: Babel, 2005.

MARTIN, Jean-Clet, *Borges, une biographie de l'éternité*, Paris/Tel-Aviv: Éditions de l'Éclat, 2006.

Lire, Magazine, Jorge Luis Borges, septembre, 1980 (periódico).

Henri Michaux (literário e visual)

Bibliografia activa

MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine*, Paris: Fata Morgana, 2008.

MICHAUX, Henri, *Qui je fus, précédé de Les Rêves et la jambe, Fables des origines et autres textes*, [1927], Paris: Gallimard, 2000.

MICHAUX, Henri, *Jours de silence*, Paris: Fata Morgana, 2010.

MICHAUX, Henri, *Face aux Verrous*, [1951], Paris: Gallimard, 2008.

MICHAUX, Henri, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, [1969], Paris: Gallimard, 2004.

MICHAUX, Henri, *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques*, [1972], Paris: Fata Morgana, 1984.

MICHAUX, Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1972.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, Vols. I, II e III, Paris: Gallimard, 2010.

MICHAUX, Henri, [1974], *Par la Voie des rythmes*, Paris: Fata Morgana, 2009.

MICHAUX, Henri, *Passages*, [1963], Paris: Gallimard, 2005.

Filme de Henri Michaux

Images du monde visionnaire, 1964, realizado por Éric Duvivier.

Bibliografia passiva

AA.VV., *Henri Michaux*, [1966], Paris: Éditions de L'Herne, 1983.

AA.VV., *Henri Michaux. Face à Face*. Textes, peintures et dessins réunis et commentés par Jacques Carion et Jean-Luc Outers, Bruxelles: Éditions La Lettre Volée, Biblioteca Wittockiana, 2016.

BELLOUR, Raymond, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 1986.

BERTELÉ, René, *Henri Michaux*, [1957], Paris: Éditions Seghers, 1975.

BLANCHOT, Maurice, *Henri Michaux ou Le Refus de l'enfermement*, Tours: Farrago, 1999.

GIDE, André, *Découvrons Henri Michaux*, [1941], Paris: Gallimard, 2001.

PACQUEMENT, Alfred, *Henri Michaux*, Paris: Gallimard, 2006.

REY, Jean-Dominique *Conversations avec Michaux. Henri Michaux. Œuvres choisies, 1927-1984*. Marseille-Genève: Musée Cantini et Musée Rath, 1993-1994.

RIDON, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'Exil des mots*, Paris: Éditions Kimé, 1995.

SCHEFER, Jean Louis, *Henri Michaux: Histoires d'encre*, Tesserete: Page d'Arte, 2011.

VERGER, Romain, *Onirocosmos. Henri Michaux et le rêve*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Consultas on-line

Jean-Gétard I. APACHERIE, "Henri Michaux et les idéogrammes", em

<http://data0.eclablog.com/ae-editions/perso/bibliotheque-pdf/lapacherie-henri-michaux-et-les-ideogrammes.pdf>, consultado em 10.04.2015.

Yin Yongda, "Henri Michaux: du silence idéogrammatique au silence pseudo-idéogrammatique", em <http://synergies.lib.uoguelph.ca/article/view/1462/2455>, consultado em 10.04.2015.

Paul Valéry

Bibliografia activa

- VALÉRY, Paul, *L'Alphabet*, Paris: Le Livre de Poche, n.d.
- VALÉRY, Paul, *Alfabeto*, tradução de Cristina Robalo Cordeiro revista por Almeida Faria, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- VALÉRY, Paul, *Eupalino ou o arquitecto*, seguido de *A Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*, tradução de Maria João Mayer Branco, Lisboa: Fenda Edições, 2009.
- VALÉRY, Paul, *Fragmentos Narrativos*, tradução de *Histoires brisées* por Leonor Nazaré, Lisboa: Edições Dois Dias, 2016.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres I et II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988.
- VALÉRY, Paul, *Le Bilan de l'intelligence*, Paris: Éditions Alia, 2011.
- VALÉRY, Paul, *Souvenirs et réflexions*, Paris: Éditions Bartillat, 2010.
- VALÉRY, Paul, *Des Choses divines*, Paris: Éditions Kimé, 2005.

Bibliografia passiva

- AA.VV., *Paul Valéry, La Grèce, l'Europe*, textes recueillis et présentés par Serge Bourjea, Montpellier (Université Paul Valéry, Montpellier-3): L'Harmattan, 2011.
- CAIN, Lucienne Julien, *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris: Gallimard, 1958.
- JARRETY, Michel *et alii*, *Le Magazine Littéraire*, Hors série, *Paul Valéry, écrivain malgré lui*, Automne 2011.
- PRÉVOST, Jean, *La Pensée de Paul Valéry à l'enseigne de la fantaisie*, Nîmes: Chez Jo Fabre, 1926.
- SUTCLIFFE, F.E., *La Pensée de Paul Valéry*, Paris: Librairie Nizet, 1955.

Boyd Webb

Filmes de Boyd Webb

- Guard Film*, 1973.
- Holothurians*, 1974.
- Scenes and Songs*, 1984 (realização de Philip Haas e Boyd Webb).
- Love Story*, 1996.
- Horse and Dog*, 2002.

Bibliografia passiva

AA.VV., *Boyd Webb*, Auckland, New Zeland: Auckland art Gallery Toi o Tāmaki, 1997.

AA.VV., *Boyd Webb*, Eindhoven: Boyd Webb and the Stedelijk Van Abbemuseum, 1983 (catálogo).

AA.VV., *Boyd Webb*, London: Whitechapel, 1987 (catálogo).

Gil Heitor Cortesão

Bibliografia passiva

AA.VV., *Gil Heitor Cortesão. Mnémopolis*, Lisboa: CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004 (catálogo).

AA.VV., *Gil Heitor Cortesão. Pintura 1996-2001*, Lisboa: Galeria Pedro Cera, 2002.

AA.VV., *Gil Heitor Cortesão. Pinturas, 2002-2010*, Lisboa: ADIAC, 2010.

JORGE, João Miguel Fernandes, “António Sena”, “Gil Heitor Cortesão”, em *Abstract & Tartarugas. Luz e Sombra Visíveis*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

Shirin Neshat

Filmes de Shirin Neshat

Turbulent, 1998

2 Channel Video Installation

16mm B/W film transferred to Standard Definition video file, 9’38’’

Rapture, 1999

2 Channel Video Installation

16mm B/W film transferred to Standard Definition Video File, 12’28’’

Soliloquy, 1999

2 Channel Video Installation

16mm Color film transferred to Standard Definition Video File, 16’46’’

Fervor, 2000

2 Channel Video Installation

16mm B/W film transferred to Standard Definition Video File, 10’16’’

Possessed, 2001

35mm Color film transferred to Standard Definition Video File, 13’9’’

Passage, 2001

35mm Color film transferred to Hi-Definition Video File, 13'35''

Pulse, 2001

35mm B/W film transferred to Standard Definition Video File, 9'30''

Tooba, 2002

2 Channel Video Installation

35mm Color film transferred to Standard Definition Video File, 12'47''

Issar, 2003

Digital Video, 8'9''

The Last Word, 2003

35mm Color film transferred to Standard Definition Video File, 17'59''

Mahdokht, 2004

3 Channel Video Installation

Super 35mm color film transferred to Standard Definition Video File, 13,32''

Zarin, 2006

Super 35mm color film transferred to Standard Definition Video File, 20'40''

Faezeh, 2008

Super 35mm color film transferred to Hi-Definition Video File, 13'47''

Munis, 2008

Super 35mm color film transferred to Hi-Definition Video File, 12'49''

Farokh Legha, 2008

Super 35mm color film transferred to Hi-Definition Video File, 15'29''

Women Without Men, 2008

Super 35mm color film transferred to Hi-Definition Video File, 99'

Games of Desire, 2009

2 Channel Video Installation

Hi-Definition Digital Video, 22'27''

Overruled, 2012

Hi-Definition Digital video, 10'29''

(Versão reformulada de *The Last Word*)

Bibliografia passiva

AA.VV., *Shirin Neshat, la Última Palabra/The Last Word*, Milão: Charta, 2005.

AA.VV., *Shirin Neshat*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 2006.

AA.VV., *Shirin Neshat, Women Without Men*, Milano: Edizioni Charta, 2001 (catálogo).

DANTO, Arthur C., ABRAMOVIC, Marina, *Shirin Neshat*, New York: Rizzoli, 2010.

LELEU, Nathalie, *Shirin Neshat*, Montréal: Stephen Wright, 2000.

Consultas on-line

Amei Wallach, “Shirin Neshat, Islamic Counterpoints”, *Art in America* 189, Outubro de 2001, consultado em <https://www.msu.edu/course/ha/491/shirinneshat.pdf> a 26.03.2014.

Arthur Danto, “Shirin Neshat”, *BOMB mMagazine* 73, Outono de 2000, consultado em <http://bombmagazine.org/article/2332/> a 26-03-2014.

OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS

Bibliografia activa

AA.VV., *O Livro de Henoch. Outros apócrifos do Antigo Testamento e um apêndice de H. P. Blavatsky*, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa: Nova Vega, 2011.

ARAGON, Louis, *Blanche ou l'oubli*, [1972], Paris: Gallimard, 2009.

ARAGON, Louis, *Une Vague de rêves*, [1924], Paris: Seghers, 2006

BLANCHOT, Maurice, *L'Attente, l'oubli*, [1962], Paris: Gallimard, 2000.

BOLTANSKI, Christian, GRENIER, Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Seuil, 2007.

BRETON, André, *L'Amour fou*, [1937], Paris: Gallimard, 2011.

BRETON, André, *Entretiens, 1913-1952*, [1952], Paris: Gallimard, 1996.

BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, [1962], Paris: Gallimard, 2008.

BRETON, André, *Les Vases communicants*, [1955], Paris: Gallimard, 2006.

BRETON, André, *Nadja*, [1964], Paris: Gallimard, 2011.

HESÍODO, *Teogonia. Trabalhos e Dias*, tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

LEIRIS, Michel, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris: Gallimard, 2002.

LEIRIS, Michel, *Mots sans mémoire*, Paris: Gallimard, 1998.

NERVAL, Gérard de, *Aurélia*, Paris: Le Livre de Poche, Libretti, 1999.

PLATON, *Phédon*, tradução de Monique Dixsaut, Paris: Flammarion, 1991.

PLATÃO, *Fédon*, tradução de Maria Teresa Schiapa de Azevedo, Coimbra: Minerva, 2004.

PLATON, *Le Banquet et Phèdre*, tradução de E. Chambry, Paris: Flammarion, 1964.

PLATÃO, *Fedro*, tradução e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PLATÃO, *Íon*, tradução de Victor Jabouille, Sintra: Editorial Inquérito, 1992.

PLATÃO, *A República*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

- PLATON, *Théétète*, tradução de Michel Narcy, Paris: Flammarion, 1995.
- PLATÃO, *Teeteto*, tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- PLATON, *Le Sophiste*, tradução de Nestor Cordero, Paris: Flammarion, 1993.
- PLUTARCO, *Ísis e Osíris*, tradução de Jorge Fallorca, Lisboa: Fim de Século Edições, 2001.
- SAINT- EXUPÉRY, Antoine de, *Terre des hommes*, 1939, Paris: Gallimard, 1980.
- SWEDENBORG, Emanuel, *Le Livre des rêves*, [1985], com apresentação e tradução de Régis Boyer, Paris: Berg International Éditeurs, 1993.
- ZWEIG, Stefan, “Le Bouquiniste Mendel”, em *Romans & Nouvelles I*, tradução de Alzir Hella, Olivier Bournac, Manfred Schenker e Marie-Dominique Montyfière, Paris: Le Livre de Poche, 2010.

ENSAIO

Filosófico, antropológico, psicológico, histórico, científico e artístico

- AA.VV., *Entre a Palavra e a Imagem / Entre la Palabra y la Imagen*, Santiago de Compostela: Dardo, 2007.
- AA.VV., *L'Espace du rêve*, sous la direction de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001.
- AA.VV., *Henri Maldiney : Penser plus avant... Actes du colloque de Lyon (13 et 14 novembre 2010) réunies par Jean-Pierre Charcosset. Précédés de trois textes d'Henri Maldiney : Sur le vertige ; note sur le rythme ; Rencontre et ouverture du réel*, Chatou: Éditions de la Transparence, 2012.
- AA.VV., *Il y aura une fois. Une Anthologie du Surréalisme*, établie et présentée par Jacqueline Chénieux- Gendron, Paris: Gallimard, 2002.
- AA.VV., *Du Mot à l'image & du son au mot. Théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, sous la direction de Jacinto Lageira, Marseille: Le Mot et le Reste, 2006.
- AA.VV., *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris: Centre Pompidou, 2011 (pequeno catálogo da exposição).
- AA.VV., *Le Kybalion. Étude sur la philosophie hermétique de l'Ancienne Égypte et de l'Ancienne Grèce*, par Trois Initiés, tradução do inglês para francês de M. André Durville, [1917], Paris: Durville, Imprimeur-éditeur, n.d.
- AA.VV. *Sommeils & rêves surréalistes*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2004.

AGOSTINHO, Santo, *Confissões*, tradução do original latino de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Braga: Editorial Apostolado da Imprensa, 1990.

ARISTIDE, Elio, *Discours sacrés. Rêve, religion, médecine au II siècle après J.C.*, tradução de A. J. Festugière, prefácio de J. Le Goff, Paris: Macula, 1986.

ARTÉMIDORE, *La Clef des songes*, tradução de A. J. Festugière, Paris: Vrin, 2013.

AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris: Éditions Rivage, 2001.

BADIOU, Alain, *La Vraie vie*, Paris: Fayard, 2016.

BAILLY, Jean-Christophe, *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Default, 2014.

BENNHOLDT, Thomsen, GUZZONI, Alfredo, “Esquecer e Esquecimento na Obra de Hölderlin”, em AA.VV, *Lógica Poética – Friedrich Hölderlin*, organização Bruno C. Duarte, Lisboa: Edições Vendaval, 2011.

BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* [1939], Paris: Quadrige/PUF, 2010.

BERGSON, Henri, *Le Rêve*, suivi de “Un Chapitre sur les rêves”, de R.L. Stevenson. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2012.

BLANCHOT, Maurice, “Réflexions sur le surréalisme”, *La Part du feu*, [1949], Paris: Gallimard, 2009.

BOTTÉRO, Jean, *Lorsque les Dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne* [1989], Paris: Gallimard, 1993.

BUÑUEL, Luis, *O Meu Último Suspiro*, [1982], tradução de Tomás Schmitt Cabral, Lisboa: Fenda, 2006.

CALVET, Louis-Jean, *Histoire de l'écriture*, [1996], Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

CANNENPASSE-RIFFARD, Raphaël, *Biologie, médecine et physique quantique*, [1997], Embourg (Belgique): Résurgence, 2011.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, [1980], Paris: Gallimard, 1990.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 2001.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Invention de la figure*, Paris: Flammarion, 2011.

CLÉMENT, Catherine, *Éloge de la nuit*, Paris: Albin Michel, 2009.

COLARD, Jean-Max, *L'Exposition de mes rêves*, Genève: MAMCO, 2013.

DAMISCH, Hubert, *Sky Line, la ville narcisse*, Paris: Seuil, 1996.

DANIELS, Peter T. e BRIGHT, William (org.), *The World's Writing Systems*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

DAVIES, Douglas J., *História da Morte*, [2005], tradução do inglês de Maria Augusta Júdice, Lisboa, Teorema, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'Image-mouvement; Cinéma 2 L'Image-temps*, [1983], Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

DERRIDA, Jacques, “La Pharmacie de Platon”. Primeira versão publicada em *Tel Quel*, n.º 32 e 33, 1968. Presente edição em *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle*, Paris: Éditions RMN – Réunion des Musées Nationaux, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Memórias de Cego, o Auto-Retrato e Outras Ruínas*, [1991], tradução de Fernanda Bernardo, Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, [1641], Paris: Flammarion, 2011.

DETIENNE, Marcel, *L’Invention de la mythologie*, Paris: Éditions Gallimard, 2005.

DÉTRÉ, Jean-Marie, *La Réincarnation et l’Occident*, Tome I: *De Platon à Origène*, Paris: Éditions Triade, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris: Éditions de Minuit, 2001.

ECO, Umberto, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, tradução de Jean-Paul Manganaro, prefácio de J. Le Goff, Paris: Seuil, 1994.

ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno. Arquétipos e Repetição*, [1969], tradução de Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 1993.

L’Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir, tradução e apresentação de Jean Bottéro, Paris: Éditions Gallimard, 1992.

FOUCAULT, Michel, *L’Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981-1982, Paris: Seuil/Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*, [1984], Paris: Gallimard, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. PDF consultado em <https://www.fichier-pdf.fr/2013/09/05/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel.pdf>, a 20.04.2016, p. 270.

FRANCO, António Cândido, *Notas para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*, Évora: Editora Licorne, 2012.

FREUD, Sigmund, *L’Interprétation des rêves*, tradução de I. Meyerson, Paris: PUF, 1971.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, tradução de S. Jankélévitch, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, tradução de J. Laplanche e J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2009.

FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la civilisation*, tradução de Bernard Lortholary, Paris: Éditions Points, 2010.

FREUD, Sigmund, *O Mal-Estar na Civilização*, tradução de Isabel Castro Silva, Lisboa: Relógio D’Água, 2008.

FREUD, Sigmund, *Mémoires, souvenirs, oublis*, tradução de S. Jankélévitch, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2010.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, tradução de Anne Berman, Paris: Gallimard, 1981.

FREUD, Sigmund, *Para além do Princípio do Prazer*, tradução de Isabel Castro Silva, Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, tradução de S. Jankélévitch, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1983.

FREUD, Sigmund, *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, tradução de Ramiro da Fonseca, Lisboa: Livros do Brasil, n.d.

FROMM, Erich, *Le Langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, [1951], tradução do inglês por Simone Fabre, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002.

GHYKA, Matila C., *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, [1931-1959], Paris: Gallimard, 1988.

GREENE, Brian, *O Universo Elegante. Surpercordas, Dimensões Ocultas e a Busca da Teoria Final*, tradução de João Pimentel Nunes e Ricardo Schiappa, Lisboa: Gradiva, 2000.

GUILLÉ, Étienne, *L'Alchimie de la vie, biologie et tradition*, Monaco: Éditions du Rocher, 1983.

GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, [1953], Paris: Flammarion, 1984.

HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris: Gallimard, 1995.

HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris: Albin Michel, 2002.

HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, [1951], tradução de Henry Corbin et alii Paris: Gallimard, 1973.

HELLENS, Franz, *La Vie seconde ou les songes sans la clef*, Paris: Éditions du Sablon, 1945.

HELLENS, Franz, *Nocturnal précédé de quinze histoires*, Bruxelles: Les Cahiers Indépendants, Série I, n.º 2, 1.º mai, 1919.

HORNUNG, Erik, *Les Textes de l'au-delà dans l'Égypte ancienne*, Paris: Éditions du Rocher, 2007.

INGOLD, Tim, *Lines, A Brief History*, London and New York: Routledge, 2007, ou *Une Brève Histoire des Lignes*, [2007], tradução de Sophie Renaut, Paris: Zones Sensibles, 2011.

JUNG, C.G., *L'Âme et la vie*, tradução de Dr Roland Cahen e Yves Le Lay, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 2003.

JUNG, C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, tradução de Yves Le Lay, Paris: Georg Éditeur, SA, 2010.

JUNG, C.G., *Psychologie et alchimie*, [1970], tradução de Dr Roland Cahen, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 2004.

JUNG, C.G., *Sur l'Interprétation des rêves*, tradução de Alexandra Tondat, Paris: Albin Michel, 2012.

JUNG, C.G., *A Vida Simbólica*, Vols. 1 e 2, tradução de Araceli Elman e Dr. Edgar Orth, Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KANT, Emmanuel, *Rêves d'un visionnaire*, tradução e apresentação de F. Courtès, Paris: Vrin, 1967.

KIERKEGAARD, Søren, *A Repetição*, [1843], tradução, introdução e notas de José Miranda Justo, Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, [1843], tradução, introdução e notas de Nelly Viallaneix, Paris: Flammarion, 1990.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, tradução de Marc Bloch et Jean Kempf, Paris: Macula, 1990.

KRISTEVA, Julia, *História da Linguagem*, tradução de Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70, 2014.

“La Mort”, in *Méditations sur les 22 arcanes majeurs du Tarot*, par un auteur qui a voulu conserver l'anonymat, 1980-1984, Paris: Éditions Aubier, 2002.

LACROIX, Sophie, *Ruine*, Paris: Éditions de la Villette, 2008.

LAGEIRA, Jacinto, *Du Mot à l'image & du son au mot*, Marseille: Le Mot et le Reste, 2006.

LE CORBUSIER, *Precisões sobre um Estado Presente da Arquitectura e do Urbanismo*, [1930], tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, S. Paulo: Edições Cosac & Naify, 2004.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, [1977], Paris: Gallimard, 2008.

LEIBNIZ, G.W., *L'Harmonie des langues*, tradução de Marc Crépon, Paris: Seuil, 2000.

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole. I. Technique et langage. II. La Mémoire et les rythmes*, [1964], Paris: Albin Michel, 2004.

LEROI-GOURHAN, André, *O Gesto e a Palavra. 1 – Técnica e Linguagem e 2 – Memória e Ritmos*, tradução de Vítor Gonçalves e Emanuel Godinho, Lisboa: Edições 70, 1990.

LEROI-GOURHAN, *Le Fil du temps*, Paris: Fayard, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris: Pocket, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, Paris: Éditions Plon, 2004.

Livre des morts des anciens égyptiens, édition établie par Grégoire Kolpaktchy, Croissy-Beaubourg: Devry-Livres, 1991.

LURIA, Alexandre, *L'Homme dont le monde volait en éclats*, [1994], traduzido do russo por Fabienne Mariengof e Nina R. Traubenberg, Paris: Seuil, 1995.

MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 1973.

MALDINEY, Henri, *L'Espace du livre*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2014.

MANGUEL, Alberto, *A Cidade das Palavras*, [2007], tradução de Maria de Fátima Carmo, Lisboa: Gradiva, 2011.

MARCHAND, Valère-Marie, *Les Alphabets de l'oubli*, Paris: Éditions Alternatives, 2002.

MICHAUD, Didier, *Le Livre de Thot*, Paris: Maison de Vie Éditeur, 2006.

MORIN, Edgar, *Le Destin de l'animal*, Paris: L'Herne, 2007.

MORIN, Edgar, *Mes Philosophes*, [2011], Paris: Fayard/Pluriel, 2013.

NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris: Seuil, 2005.

NANCY, Jean-Luc, GIRARD, Mathilde, *Proprement Dit. Entretien sur le mythe*, Fécamp: Lignes, 2015.

NARBY, Jeremy, *The Cosmic Serpent. DNA and the Origins of Knowledge*. PDF <https://www.indybay.org/uploads/2011/04//cosmicserp.pdf>, consultado a 05.03.2016, ou *Le Serpent cosmique. L'ADN et les origines du savoir*, (sem indicação de tradutor), Genève: Georg Éditeur, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, [1874], tradução de Henri Albert, Paris: Flammarion, 1998.

NOVARINA, Valère, *Observez les logaèdres!*, Paris: P.O.L., 2014.

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris: P.O.L., 2010.

NOVARINA, Valère, *L'Inquiétude*, [1993], Paris: P.O.L., 2010.

ORTEGA Y GASSET, José, *A Desumanização da Arte*, [1924], tradução de Simone Fabre e Manuela Agostinho Canhão, Lisboa: Vega, 1996.

ORTOLI, Sven, PHARABOD, Jean-Pierre, *Le Cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?*, [1984], Paris: Éditions La Découverte & Syros, 1998.

OTTINGER, Didier, *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, Paris: Didier Ottinger et L'Échope, 2013.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Les Mystères de l'alphabet*, Paris: Éditions Assouline, 1997.

OUSPENSKY, *Fragments d'un enseignement inconnu*, tradução do inglês de Philippe Lavastine, Paris: Éditions Stock, 2003.

PONTALIS, J.-B., *Le Dormeur éveillé*, Paris: Mercure de France, 2006.

Pop Whu. Le Livre des événements, version d'Adrián I. Chavez, tradução do espanhol de Anny Amberni, Paris: Gallimard, 2012.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *Entre le Temps et l'éternité*, Paris: Flammarion, 1992.

REES, Martin, *O Nosso Habitat Cósmico*, tradução de Isabel Predome, Col. "Ciência Aberta", Lisboa: Gradiva, 2002.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, [1990], Paris: Seuil, 2015.

RICOEUR, Paul, *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*, Paris: Seuil, 2007.

RIGAUT, Bernard, MALDINEY, Henri, *La Capacité d'exister*, Paris: Éditions Germina, 2012.

ROHEIM, Géza, *Gates of Dream*, [1952], *Les Portes du rêve*, traduzido do inglês por Monique Manin e Florence Verne, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* [1765], Paris: Gallimard, 1990.

SCHEINFEIGEL, Maxime, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris: Armand Colin, 2012.

SCHELLING, F.-W., *Philosophie de la mythologie*, tradução de Alain Pernet, Grenoble: Éditions Jérôme Million, 1994.

SCHRÖDINGER, Erwin, *L'Esprit et la matière*, tradução de Michel Bitbol, Paris: Seuil, 2011.

SCHWALLER DE LUBICZ, Isha, *Her-Bak, "Pois-Chiche" et Her-Bak, disciple*, [1955], Paris: Flammarion, 1981.

SCHWALLER DE LUBICZ, R.A., *Le Miracle égyptien*, [1963], Paris: Flammarion, 1978.

SCHWALLER DE LUBICZ, R.A., *Du Symbole et de la symbolique*, [1978], Paris: Dervy, 2007.

SCHWALLER DE LUBICZ, R.A., *Le Temple dans l'homme*, [1949], Paris: Dervy, 2001.

SCHWALLER DE LUBICZ, R.A., *Verbe nature*, Paris: Axis Mundi, 1988.

SCHWALLER DE LUBICZ, R.A. e outros autores, *Schwaller de Lubicz, L'Œuvre au rouge*, Les Dossiers H, Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 2006.

SHITAO, A *Pincelada Única*, tradução de Adelino Ínsua, Guimarães: Ed. Pedra Formosa-
-Associação Cultural, 2001.

SIMONDON, Michèle, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V.ème siècle av. J.-C.*, Paris: Les Belles Lettres, 1978.

STEINER, George, *Les Logocrates*, Paris: Éditions de L'Herne, 2008.

STEINER, Rudolf, *L'Évangile selon Jean*, [1955], traduzido do alemão por Vincent Choïsnel, Laboissière-en-Thelle: Éditions Triades, 2011.

SUARÈS, Carlo, *La Bible restituée*, Strasbourg: Éditions Cohérence, 1984.

La Subversion des Images. Surréalisme, photographie, film, Paris: Édition du Centre Pompidou, 2009.

Le Surréalisme et l'objet. L'exposition. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2013.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, [1995], Paris: Arléa, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre, *Œuvres I et II*, Paris: Seuil, 2007.

WALDBERG, Patrick, *Chemins du Surréalisme*, Bruxelles: Éditions de la Connaissance, s.a., 1965.

WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*. Traduzido do alemão por Sacha Zilberfarb. Paris: L'Écarquillé/INHA, 2012.

WARBURG, Aby, *Le Rituel du serpent*. Traduzido do alemão por Sibylle Muller. Paris: Éditions Macula, 2011.

WAUTERS, Anne, "La Lucidité des rêves", *Art & Culture, Deume* n.º 5, jan. 1995.

WEINRICH, Harald, *Léthé, art et critique de l'oubli*, [1997], tradução do alemão por Diane Meur, Paris: Fayard, 1999.

ZAMBRANO, María, *Clareiras do Bosque*, tradução de José Bento, Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

ZAMBRANO, María, *O Homem e o Divino*, tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

ZAMBRANO, María, *Os Sonhos e o Tempo*, tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

OBRAS DE REFERÊNCIA

AA.VV., *Memory Researchers*, Books LLC®, Wiki Series, (Memphis, USA, 2011; periódico).

BELLINI, Giuseppe (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Castalia, 1985.

GOIC, Cedomil, *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, Michigan: Universidade de Michigan, 1988.

História da Literatura Brasileira, coord. Sílvio Castro, 3 vols., Lisboa, Alfa, 1999.

QUENEAU, Raymond, *Histoire des littératures*, vol. III: *Littératures françaises, connexes et marginales*, Paris: Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1978.

OUTROS PERIÓDICOS

Comprendre les Sciences, Spécial *Physique Quantique*, mai 2016.

La Faute à Rousseau, Revue de l'Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique, n.º 54, juin 2010, dedicado ao tema “L'Oubli”.

Les Grands Dossiers des Sciences Humaines, *La Philosophie, un art de vivre*, n.º 43, juin-août, 2016.

Sciences Humaines, n.º 201, février 2009, dossier “Les Troubles de la mémoire”.

Science & Vie, *Comment est née l'écriture*, hors-série, juin 2002.

Science & Vie, *Les Nouveaux mystères de l'héritage*, hors-série n.º 230.

Super-Interessante, *Leonardo da Vinci*, edição especial *História*, Abril, 2016.

OUTRAS CONSULTAS ON-LINE

Aby Warburg, “Dürer and Italian Antiquity” (1905), p. 555, em Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, tradução para o inglês de David Britt; consultado em <http://tems.umn.edu/pdf/Warburg-Duerer-and-Italian-Antiquity.pdf>, a 11.06.2014.

António Guerreiro, “Aby Warburg – Imagem, memória e cultura”, seminário realizado na Porta 33, Funchal, em Agosto de 2012; consultado em http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html, a 02.04.2014.

Álvaro Machado, “A Vocação libertária da mulher muçulmana”, consultado em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1116,1.shl>, a 20.03.2014.

Bíblia on line atualizada por João F. Almeida consultada em <http://biblia.com.br/joaoferreira-almeida-atualizada/> a 30.08.2016.

Cid Merlino, “A Hipótese da Filog nese”, em *Cadernos de Psicanálise*, vol. 17, n.é 20, 2001, consultado em http://www.spcrj.org.br/publicacoes-modelo/sumario_2001_ano17_n20_apres5.htm a 05.06.2014.

Derrida, “Qual Quelle. Les sources de Valéry” (conferência pronunciada a 6 de Novembro de 1971 na Universidade Johns Hopkins, por ocasião do 100.  aniversário do nascimento de Valéry) em *Marges de la Philosophie*, consultado em https://vk.com/doc18400283_140104538?hash=f019f19c52c53a1b7f&dl=66e6df86bacb7196f8, a 20.04.2016.

Eduardo de Carvalho Martins, “Ontog nese e filog nese em Freud”, consultado em http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/vol5_2/05_02_04freudontofilogenese.pdf a 5-6-2014.

GUILLÉ, Étienne, na *Revue 3  Millénaire*:

.“Des m taux alchimiques dans notre ADN, une réalité énergétique des données de la tradition” par Étienne Guillé | *Revue 3  Millénaire* : consultado em <http://www.revue3emillenaire.com/blog/des-metaux-alchimiques-dans-notre-adn-une-realite-energetique-des-donnees-de-la-tradition-par-etienne-guille/> a 09.11.2013.

.“Analyse systémique de l’induction du cancer” par  tienne Guillé | *Revue 3  Millénaire* : consultado em <http://www.revue3emillenaire.com/blog/analyse-systemique-de-linduction-du-cancer-par-etienne-guille/> a 09.11.2013.

.“L’énergie vibratoire de la cellule” par  tienne Guillé | *Revue 3  Millénaire*: consultado em <http://www.revue3emillenaire.com/blog/lenergie-vibratoire-de-la-cellule-par-etienne-guille/> a 09.11.2013.

.“De la réception des énergies vibratoires à la pensée créatrice” par  tienne Guillé | *Revue 3  Millénaire*: consultado em <http://www.revue3emillenaire.com/blog/de-la-reception-des-energies-vibratoires-a-la-pensee-creatrice-par-etienne-guille/> a 9-11-2013.

.“De la matière à l’esprit ou les lois de l’énergie à travers les données biologiques” par  tienne Guillé | *Revue 3  Millénaire*: consultado em <http://www.revue3emillenaire.com/blog/de-la-matiere-a-lesprit-ou-les-lois-de-lenergie-a-travers-les-donnees-biologiques-par-etienne-guille/> a 09.11.2013.

Márcio Aparecido Mariguela, “Freud e Nietzsche: ontogênese e filogênese” consultado em <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp28art09.pdf> a 06.06.2014.

Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. PDF consultado em <https://www.fichier-pdf.fr/2013/09/05/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel/les-mots-et-les-choses-foucault-foucault-michel.pdf>, a 20.04.2016.

ANEXOS

ANEXO 1

OBRAS DE HENRI MICHAUX



1

Alphabet (frente e verso), 1927

Tinta sobre papel

36 x 26 cm (cada)

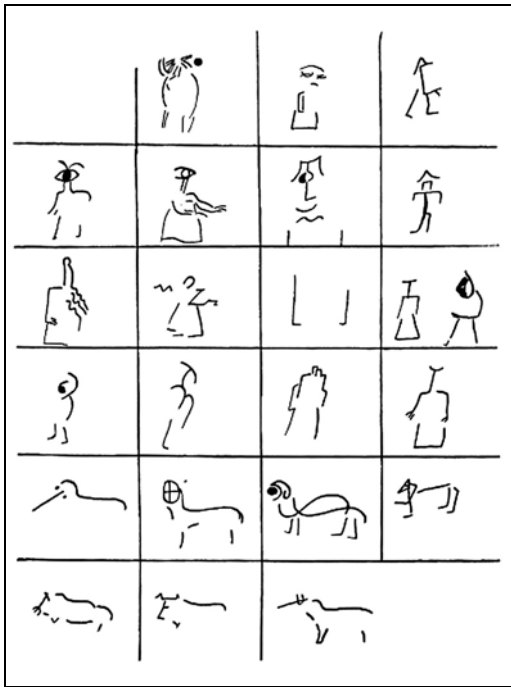


2

S/ Título, 1943

Desenho com tinta permanente sobre papel

15 x 13,7 cm



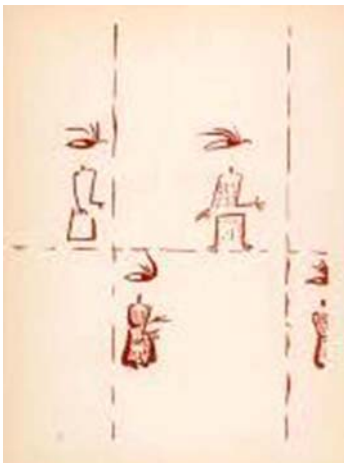
3

Alphabet, 1943

(reproduzido em *Exorcismes*)

Desenho a caneta

Sem dimensão indicada



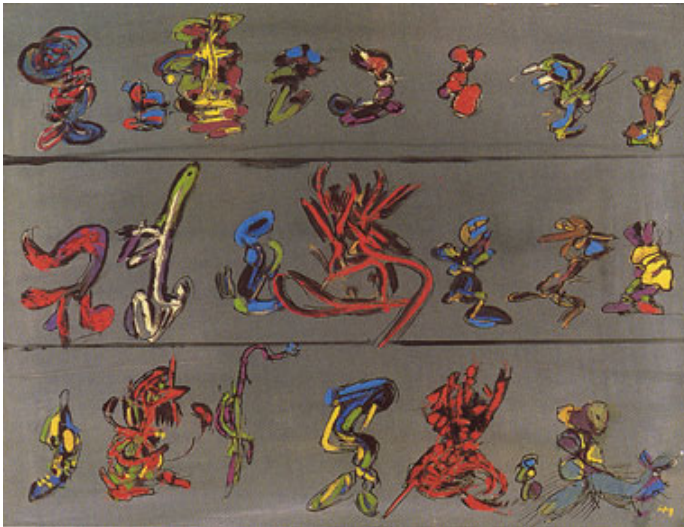
4

S/Título, 1943

(reproduzido em *Épreuves et exorcismes*)

Tinta-da-china sobre papel

63 x 50 cm



5
S/ Título, 1950-1952
Guache sobre papel
49 x 63 cm



6
S/ Título, 1959
Tinta-da-china sobre papel
Dimensão não identificada



7

S/ Título, 1959

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada



8

S/ Título, 1952

Guache sobre papel

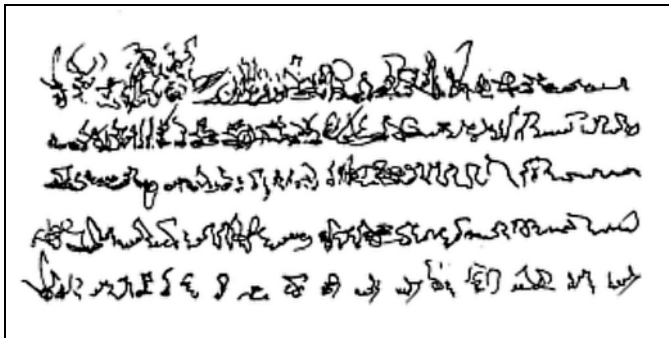
30 x 40 cm



9

Marie Chouinard

Henri Michaux, Mouvements, 2013

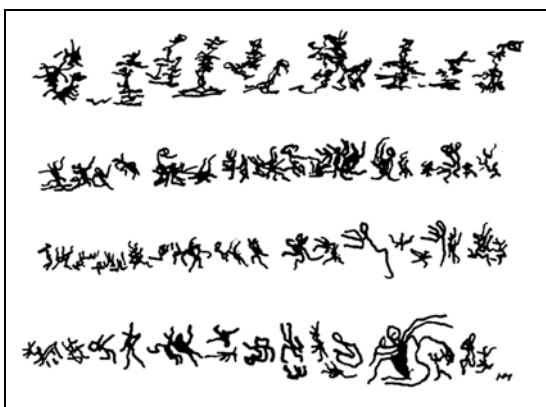


10

S/ Título, 1962

Tinta-da-china sobre papel

32,5 x 70,1 cm



11

S/ Título, 1969

Tinta-da-china sobre papel

36,6 x 50 cm

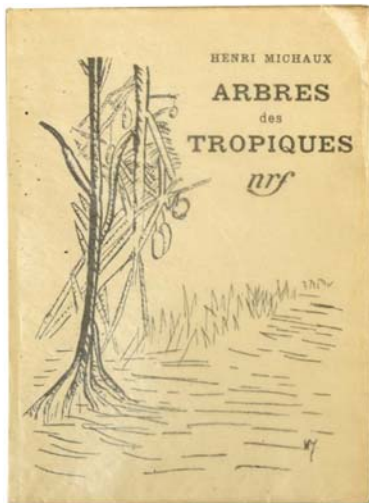


12

Tropiques, 1938

Guache e aguarela sobre fundo negro

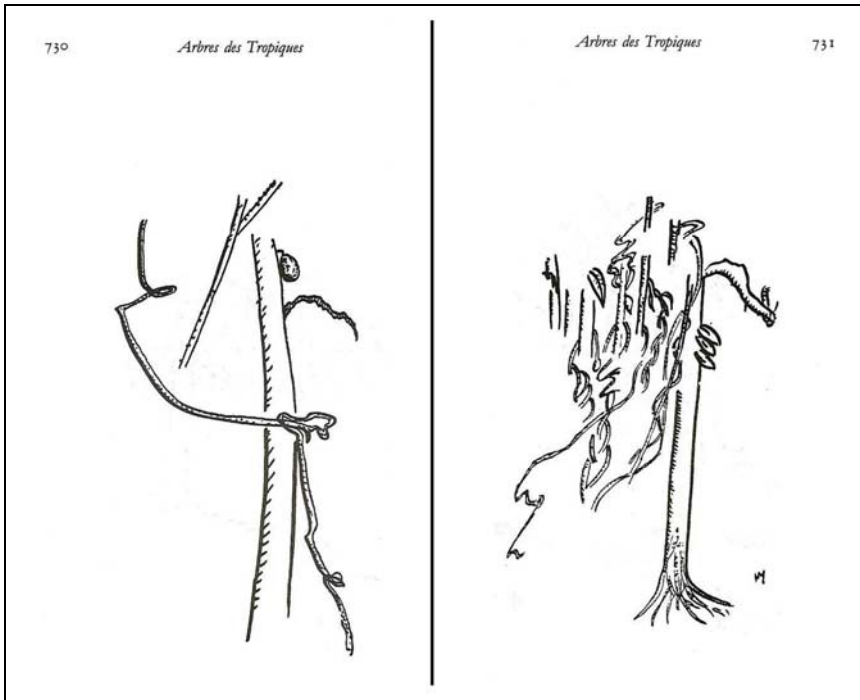
24 x 31 cm



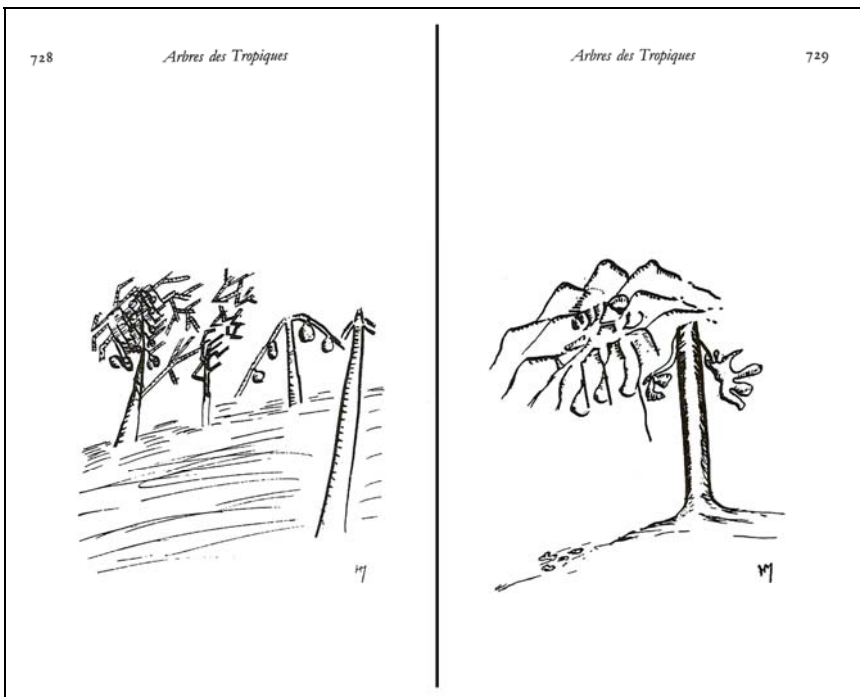
13

Arbres des tropiques, Gallimard, 1942

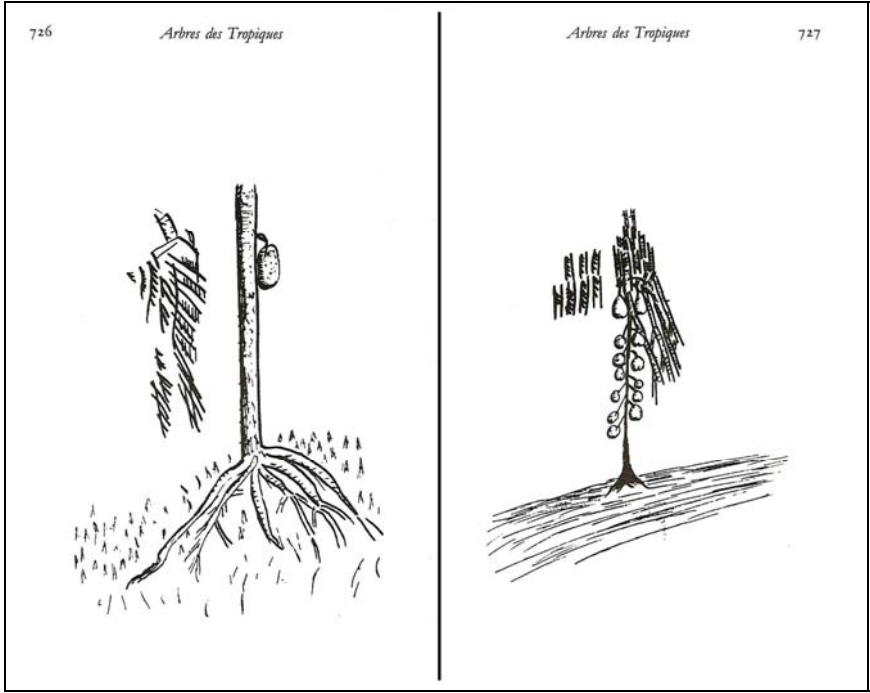
(capa da primeira edição)



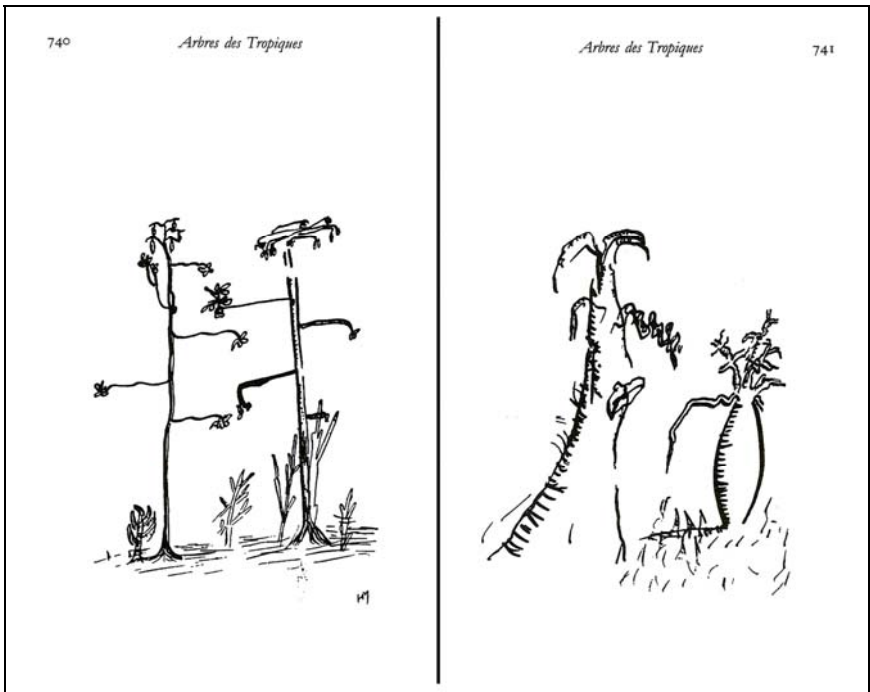
14



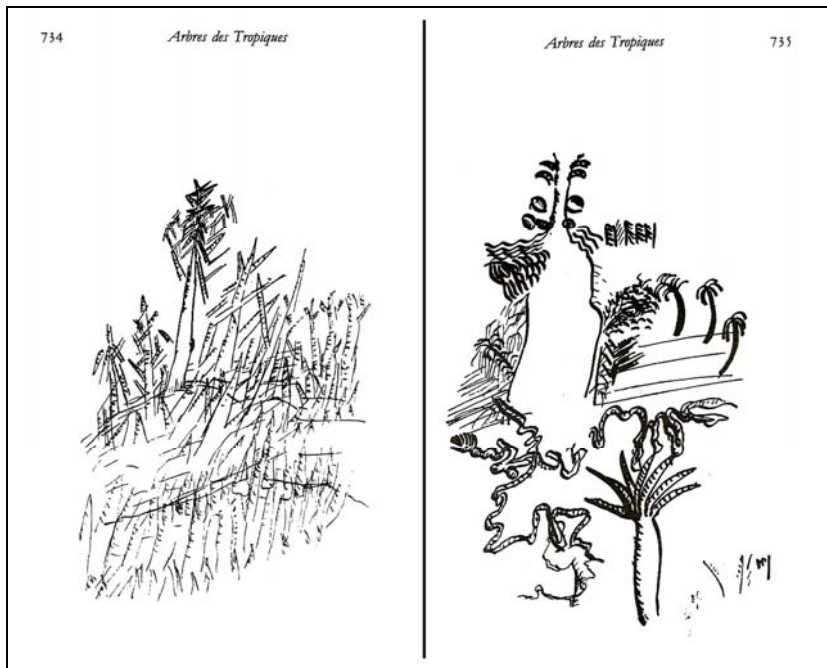
15



16



17

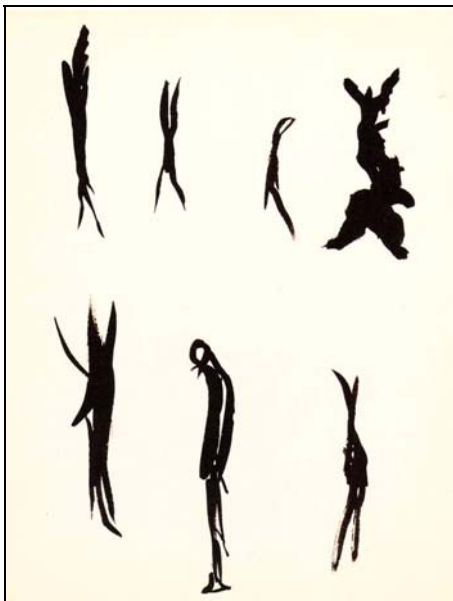


18

14 a 18: *Arbres des tropiques*, 1942
(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada

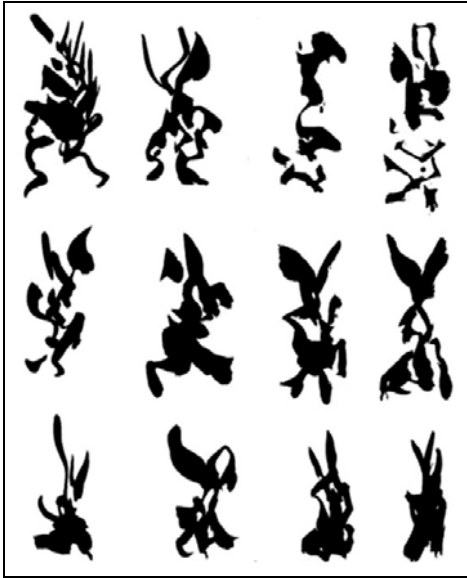


19

S/ Título (reproduzido em *Mouvements*), 1950-51

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada

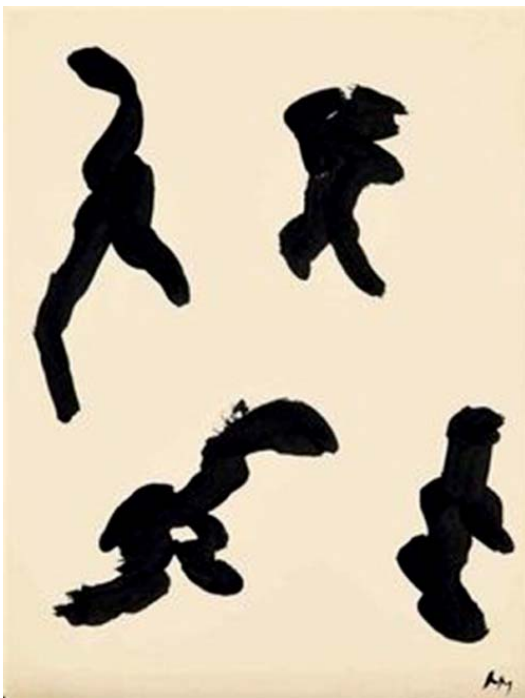


20

S/ Título (reproduzido em *Mouvements*), 1950-51

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada



21

S/ Título (reproduzido em *Mouvements*), 1950-51

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada

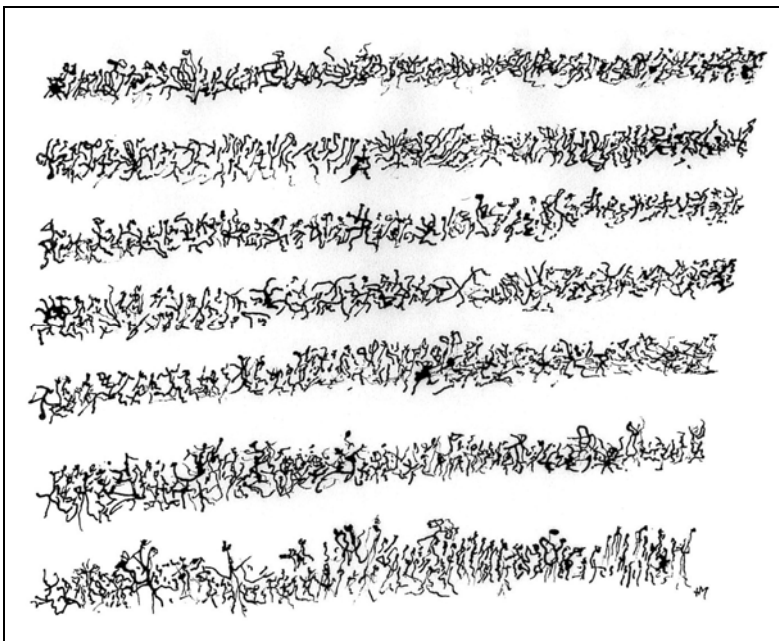


22

S/ Título (reproduzido em *Mouvements*), 1950-51

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada

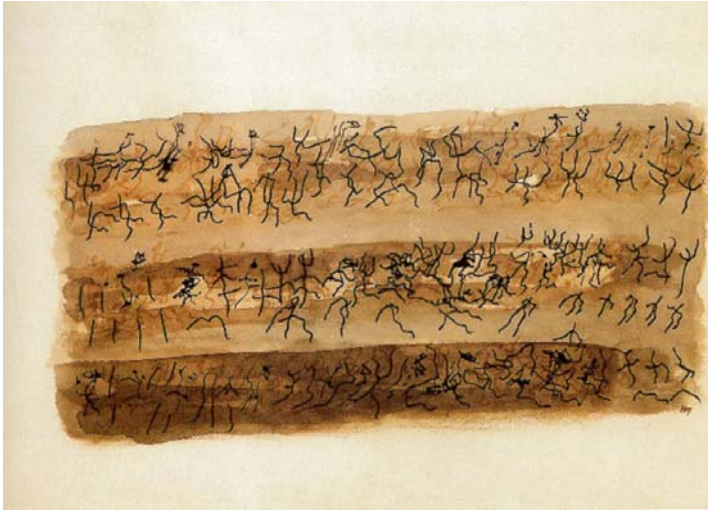


23

S/ Título, 1962

Tinta-da-china sobre papel

47 x 60 cm



24

S/ Título, 1962

Aguada de sépia e tinta-da-china

45,3 x 63 cm



25

S/ Título, 1962

Aguada de sépia e tinta-da-china

50 x 65 cm

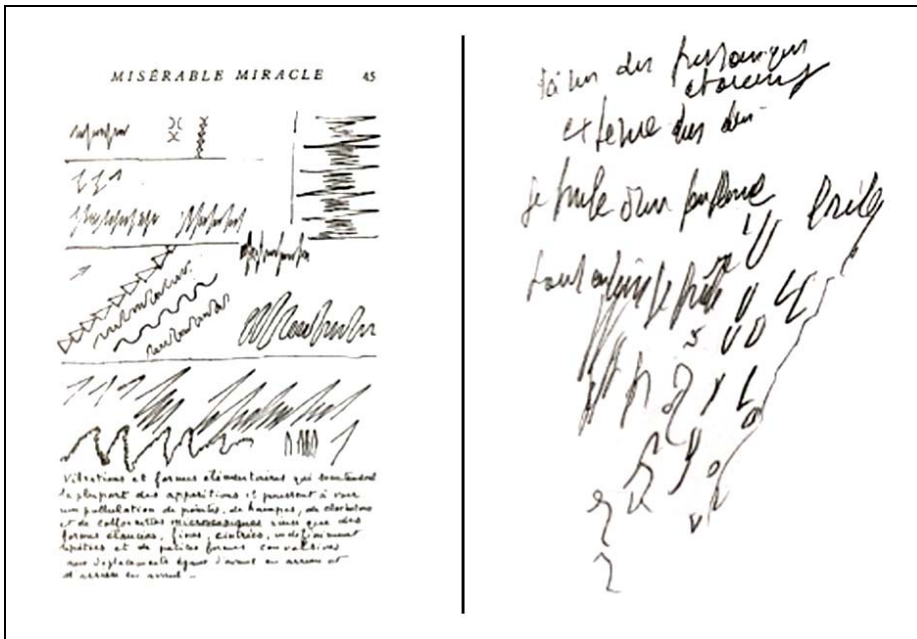


26

S/ Título, 1966

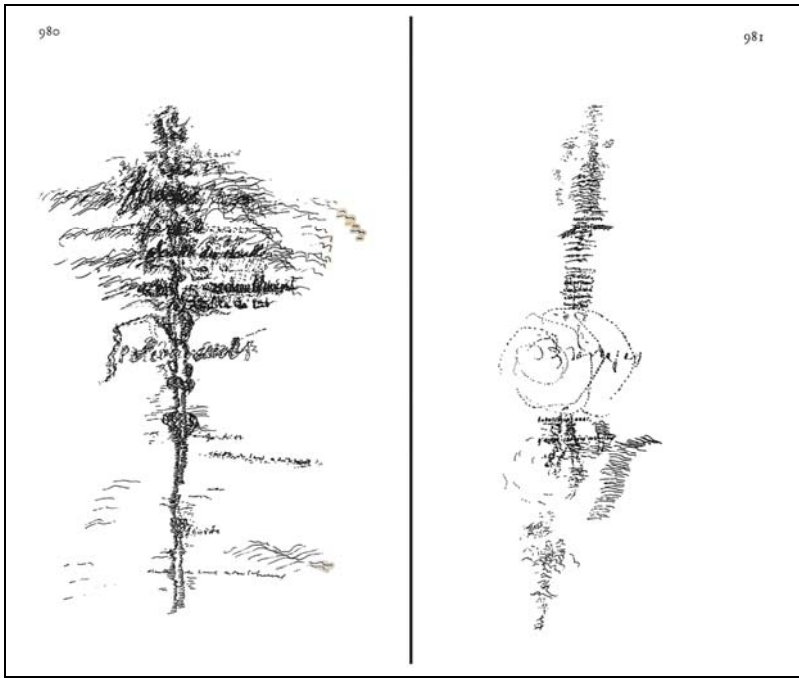
Guache sobre papel

32,5x 50,5 cm

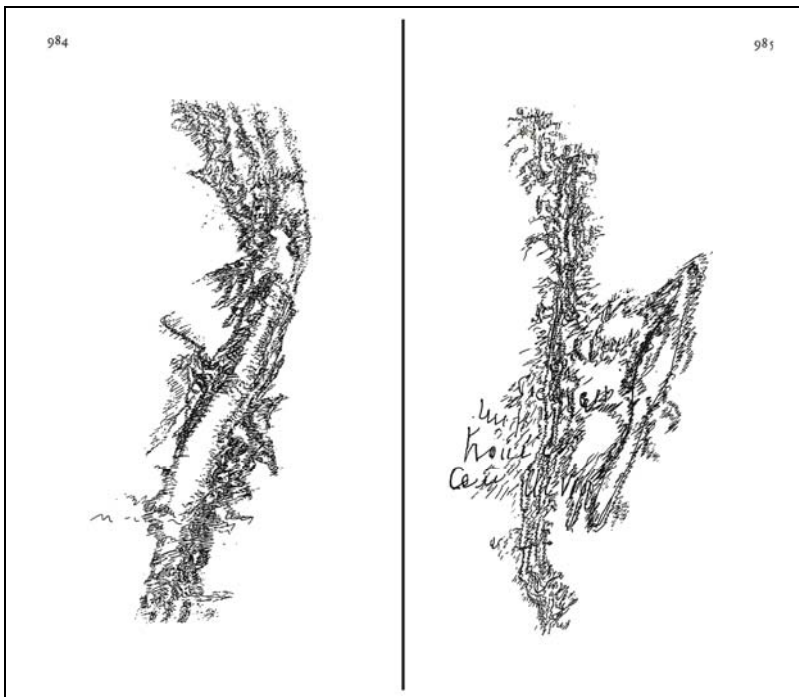


27

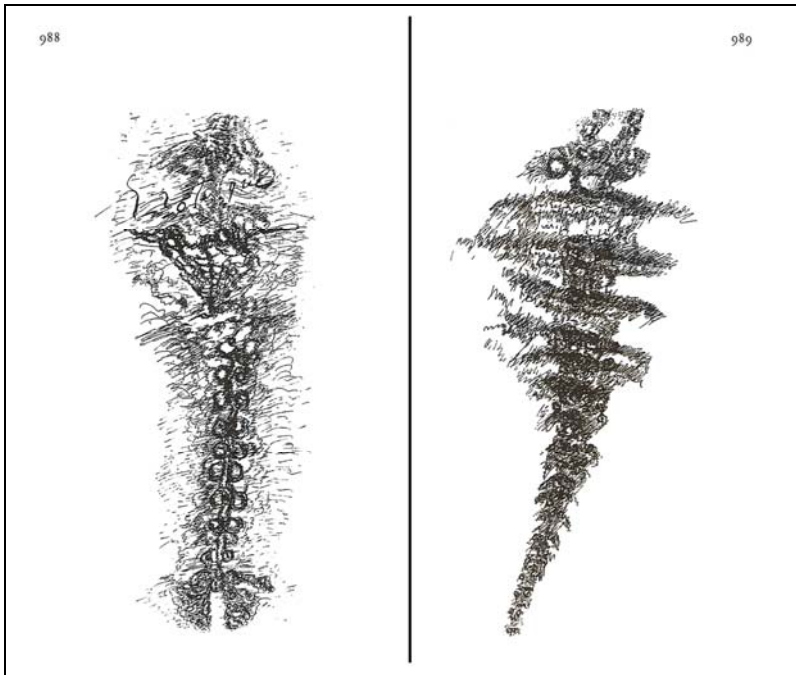
Esquema reproduzido em *Misérable miracle*,
Éditions du Rocher, 1956, e escrita mescalíniana,
1955-1956, a carvão, reproduzida na mesma edição



28



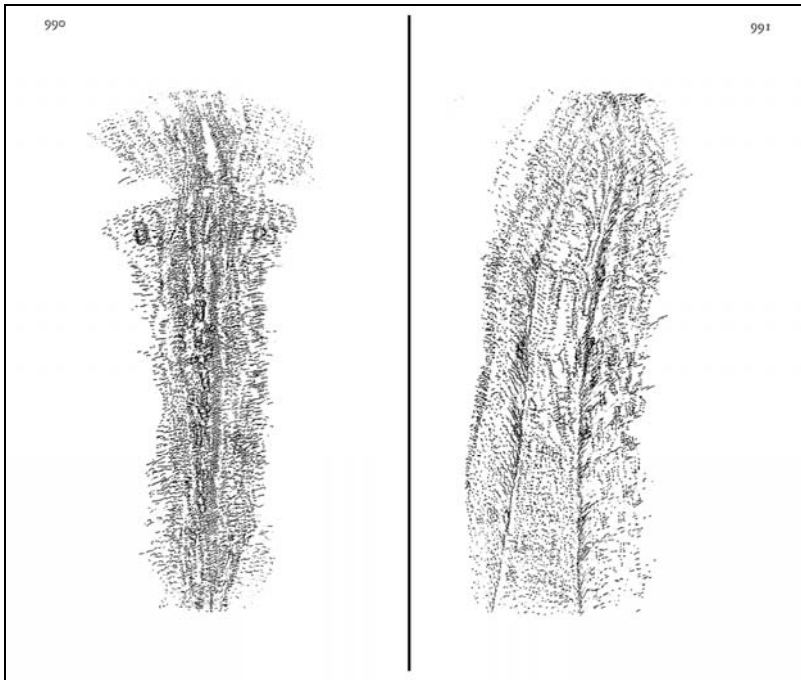
29



30

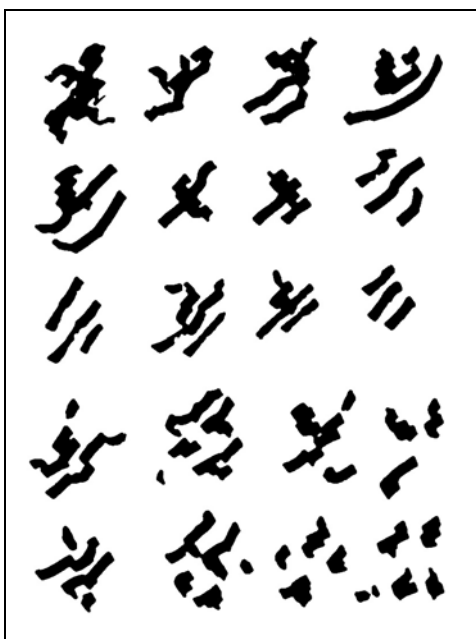


31



32

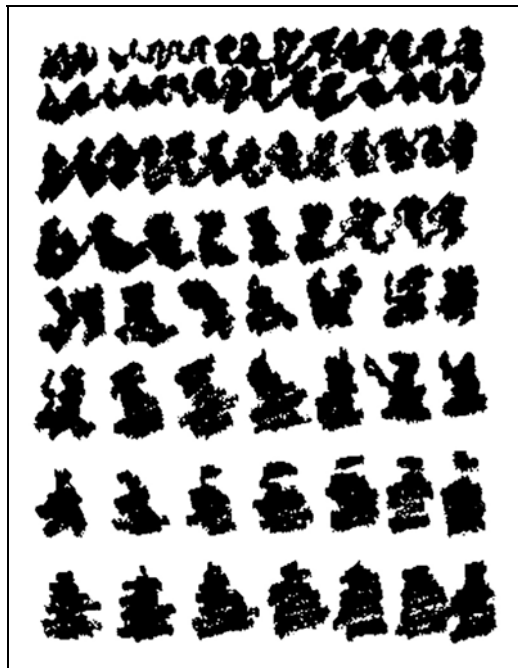
28 a 32: *Paix dans les brisements*, 1959
(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)
Tinta-da-china sobre papel
Dimensão não identificada



33



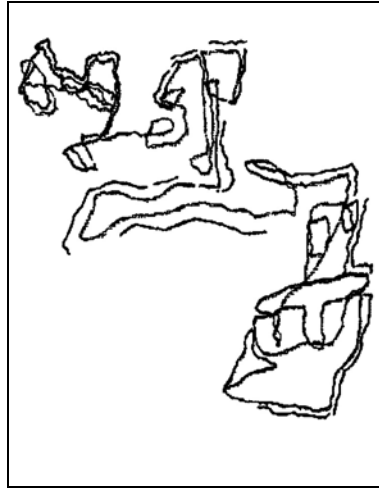
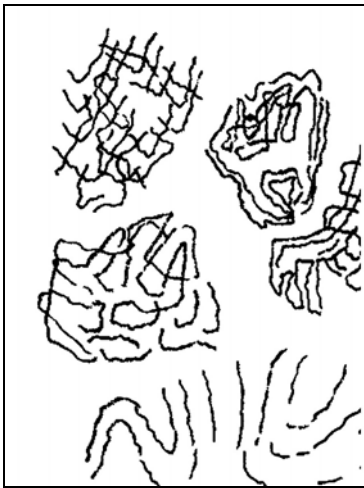
34



35 (duas páginas contíguas)



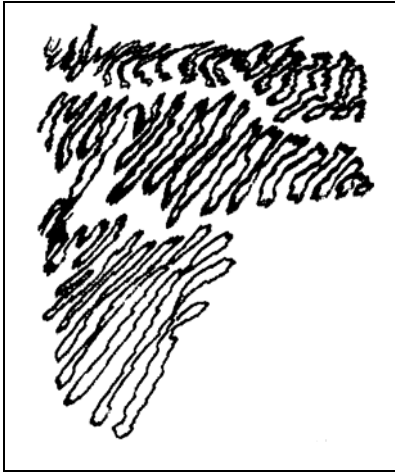
36 (duas páginas contíguas)



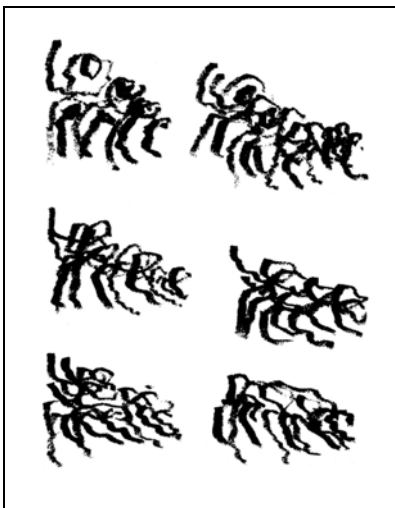
37 (duas páginas contíguas)



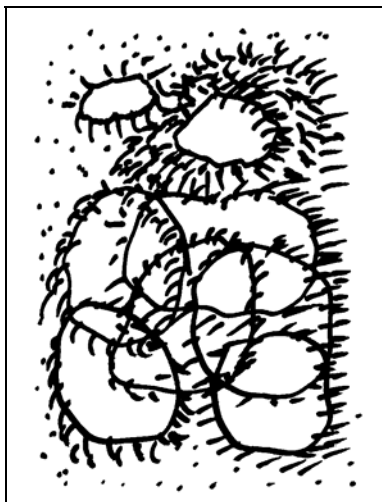
38



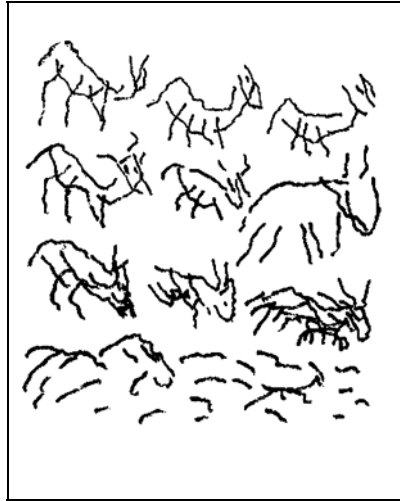
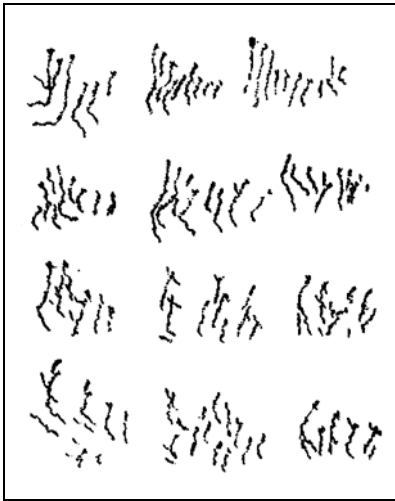
39



40



41 (duas páginas contíguas)

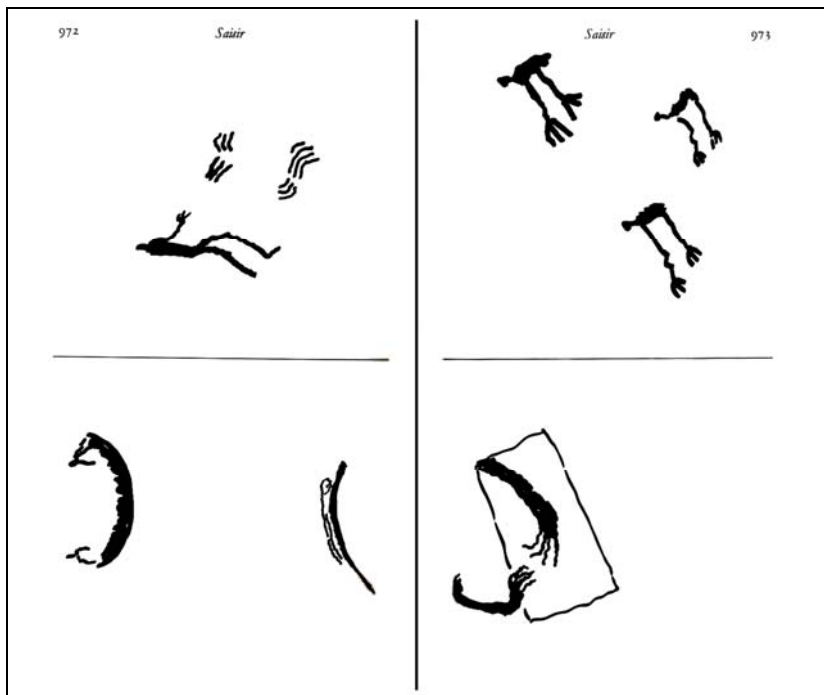


42 (duas páginas contíguas)

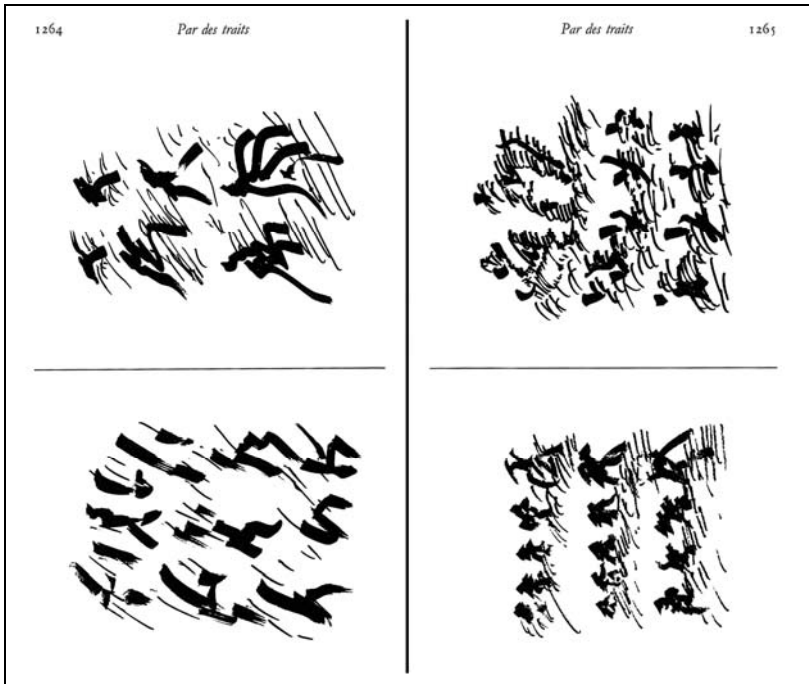
33 a 42: várias páginas do livro *Par la Voie des Rythmes*

Tinta-da-china sobre papel

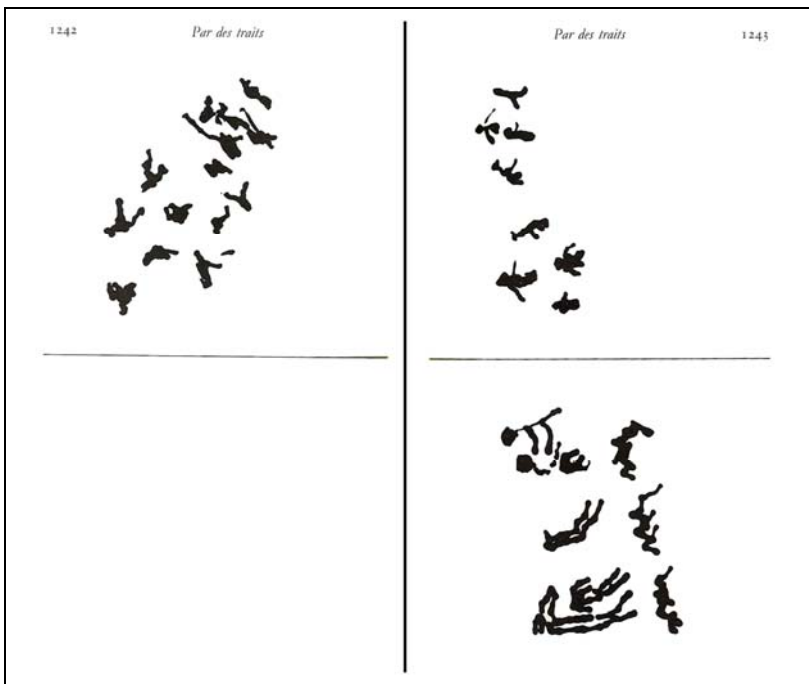
32 x 24,5 cm cada na edição da Fata Morgana



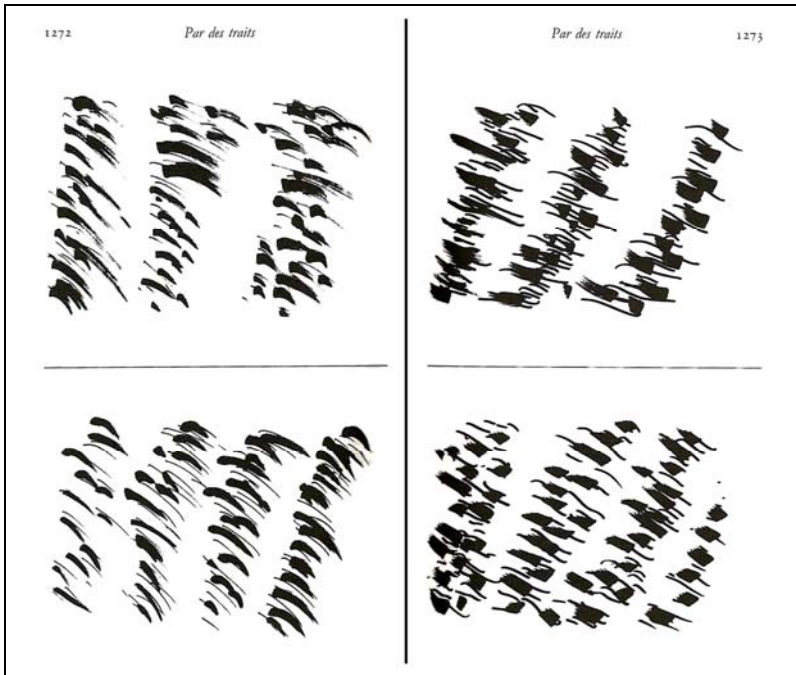
43



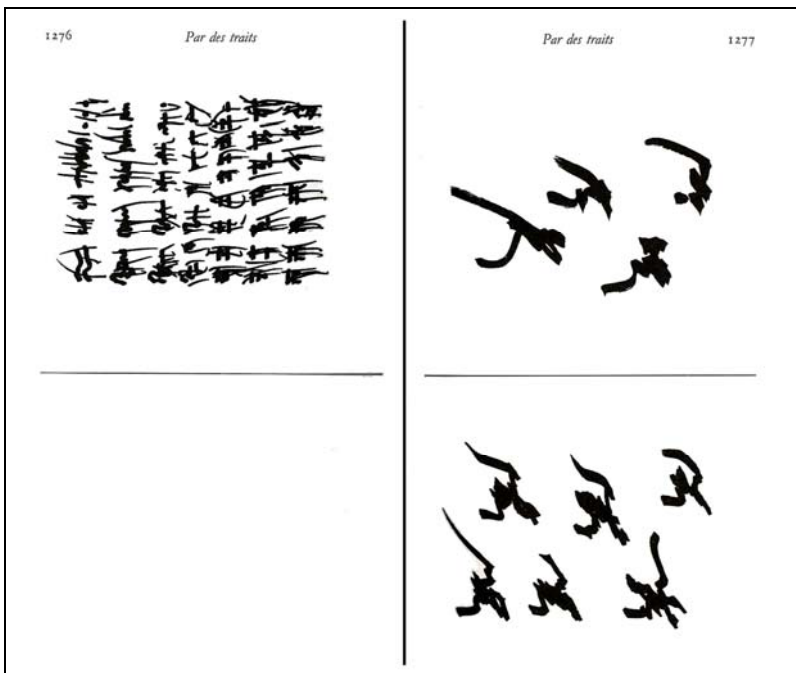
44



45



46

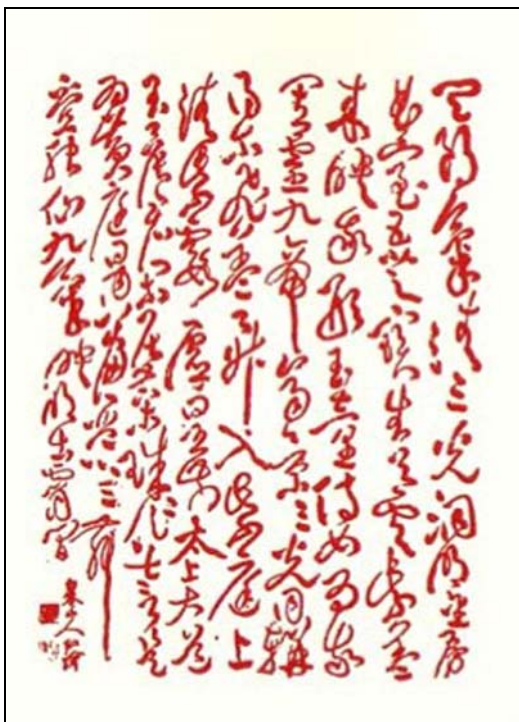


47

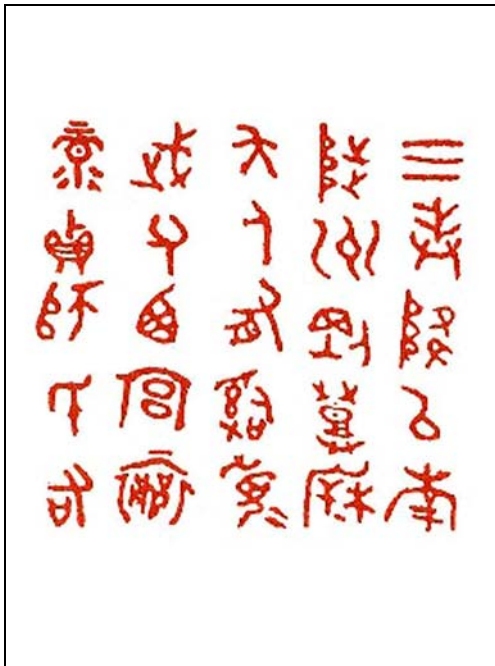
43 a 47: *Par les traits*, 1984
 (reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)
 Caneta sobre papel
 Dimensão não identificada



48
 S/ Título, 1984
 Óleo sobre tela de papel
 37 x 45 cm



49
 Página de “écriture d’herbe”, ou *caoshu*, ou “t’sao-t’seu”
 Excerto de um texto taoísta intitulado *Huang Ting Nei Jing Jing*,
 de Hong Yu (1368-1644)

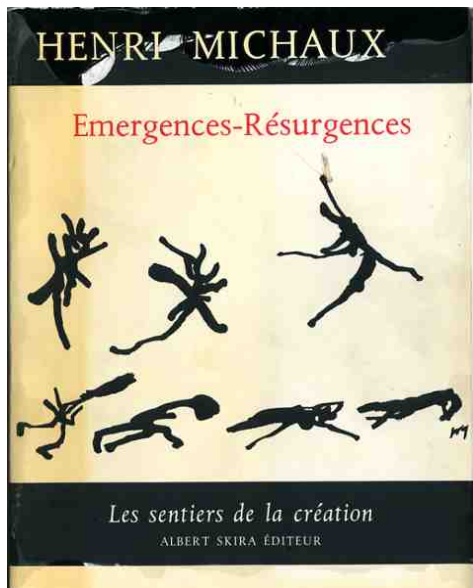


50



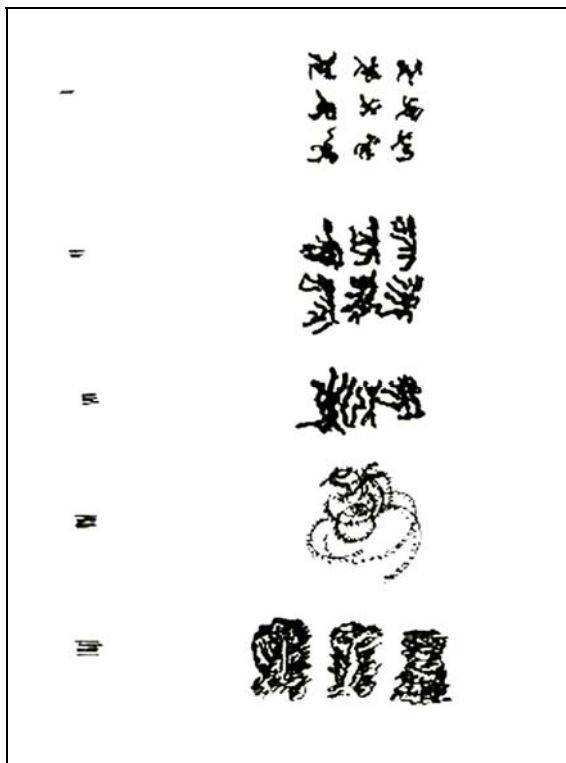
51

49 a 51: *S/ Título*, 1975
 (Ideogramas chineses de diferentes origens
 e épocas reproduzidos em *Idéogrammes en Chine*,
 Fata Morgana, 2008)



52

Capa do livro *Émergences-Résurgences*,
Albert Skira Éditeur, 1972



53

Imagem do índice do livro *Par la Voie des Rythmes*,
Fata Morgana, 2009



54

Entre centre et absence, 1939

Aquarela sobre papel

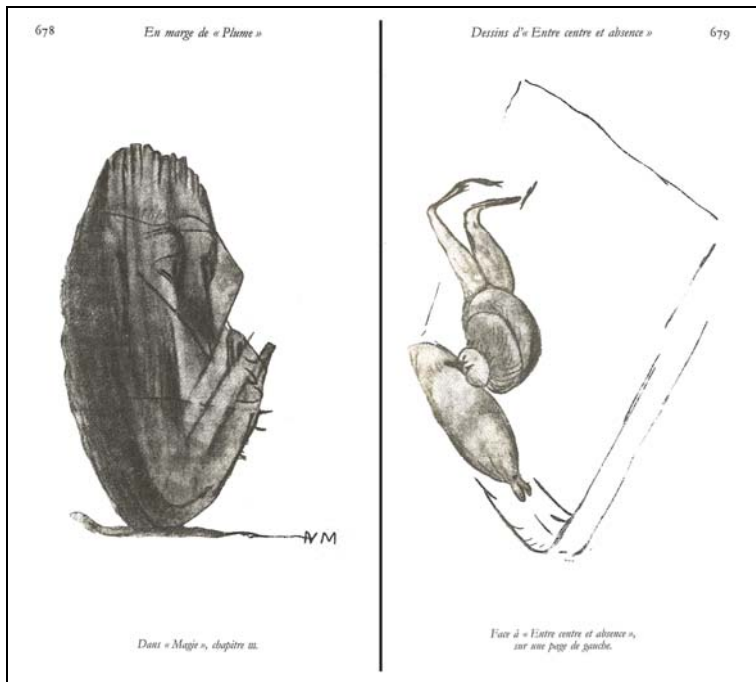
25 x 32,5 cm



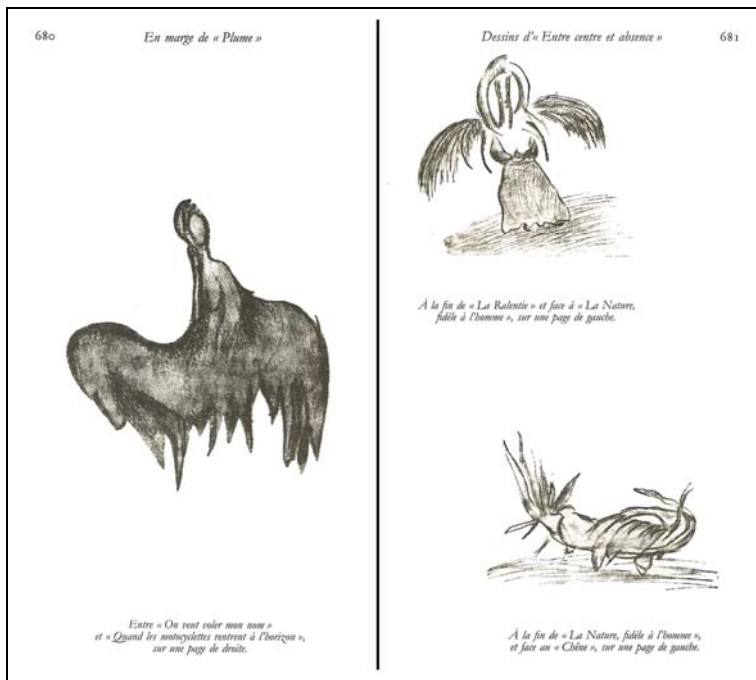
55

Página da primeira edição do livro

Entre centre et absence em 1936



56



57

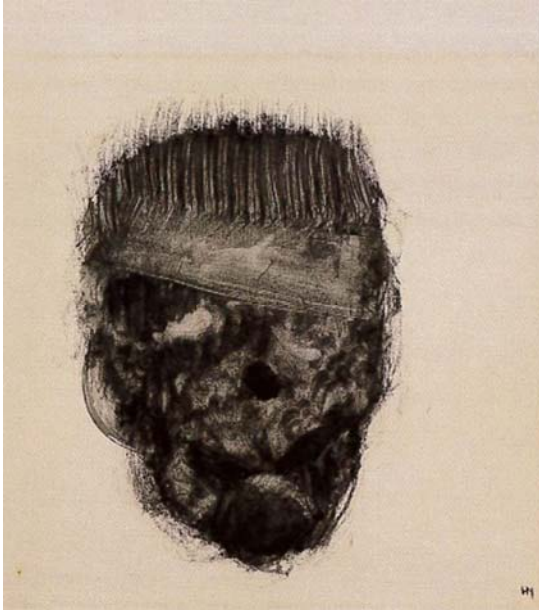
56 e 57: desenhos de *Entre centre et absence*
 (reproduzidos em *Œuvres complètes*, Vol. I, Gallimard, 1998)
 Aguarela sobre papel
 Dimensão não identificada



58
Clown, 1939
Guache sobre papel
57 x 34 cm



59
La paresse, 1934
Pastel sobre papel
17 x 25 cm

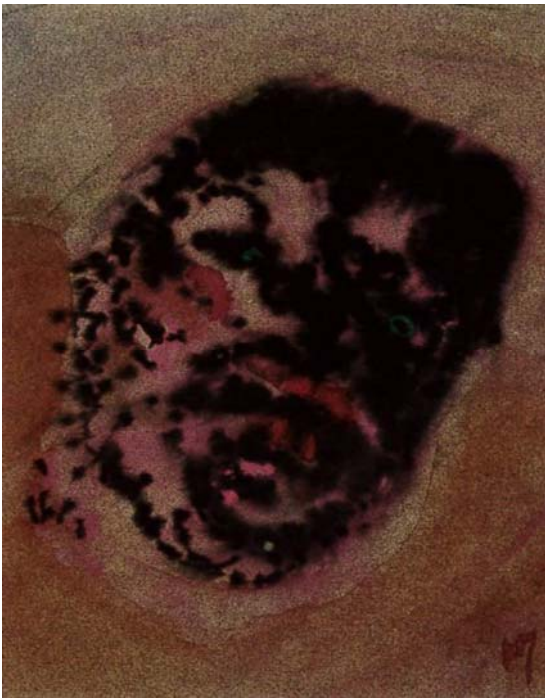


60

S/Título, 1934

Aguarela sobre papel

30,4 x 23,4 cm



61

Au pays de la magie, 1939

Aguarela sobre papel

20,5 x 22,5 cm



62

Un poulpe ou une ville, 1926

Óleo e tinta

32 x 23 cm



63

Le prince de la nuit, 1937

Guache e aguarela sobre fundo negro

33 x 25 cm

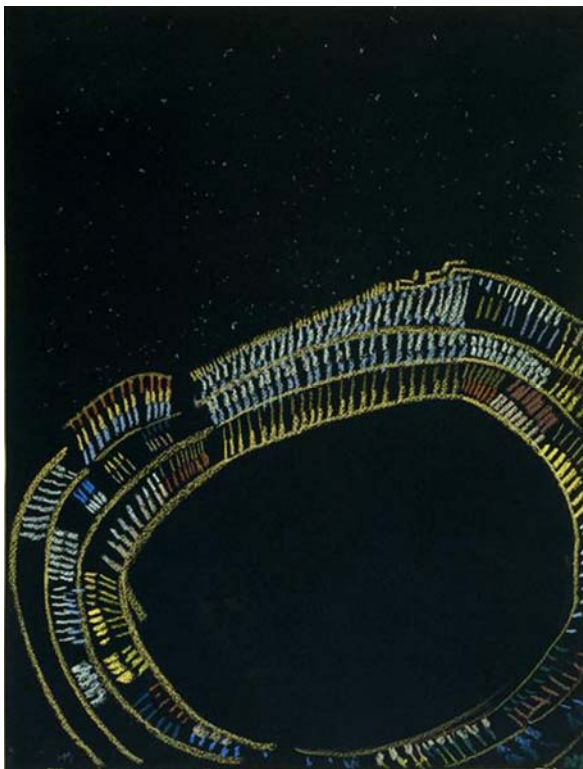


64

Combats, 1937

Guache sobre fondo negro

30 x 40 cm



65

L'arène, 1938

Pastel sobre fondo negro

32 x 25 cm



66

S/ Título, 1947/48

Aguarela e tinta-da-china sobre papel

31,5 x 24 cm



67

S/ Título, 1948

Aguarela e tinta-da-china sobre papel

32 x 24 cm



68

S/ Título, 1948

Aquarela e tinta-da-china sobre papel

40 x 28 cm



69

S/ Título, 1983

Óleo sobre tela

35 x 24 cm



70

S/Título, 1942

Aguarela sobre papel

23 x 31 cm



71

Emportez-moi, 1943

Aguarela sobre papel

24 x 31 cm



72

S/ Título, 1942

Aguarela sobre papel

16 x 25 cm



73

S/ Título, 1941

Aguarela sobre papel

24 x 32 cm



74
S/ Título, 1955
Aguarela sobre papel
50 x 32 cm



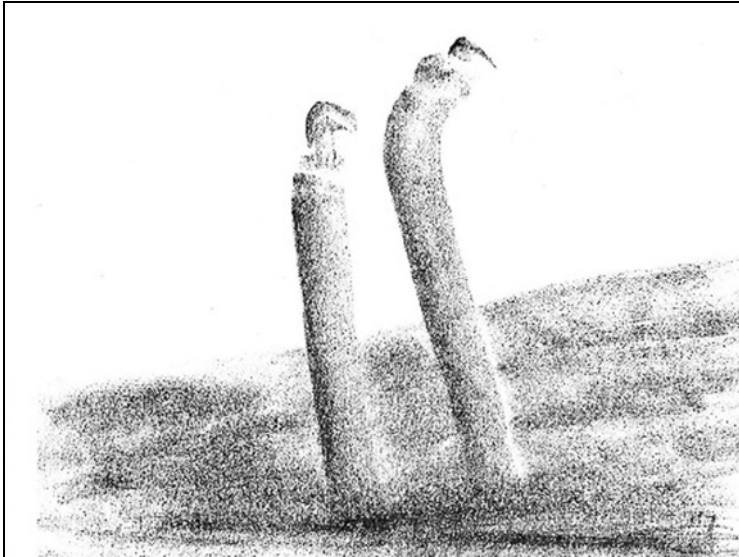
75
S/ Título, 1955
Aguarela sobre papel
42 x 35 cm



76
S/ Título, 1955
Aquarela sobre papel
50 x 65 cm



77
Repos dans le malheur, 1945
Frottage, lapis Cont sobre papel
31 x 24 cm



78

Les signes extérieurs, 1945

Frottage sobre papel

24 x 31 cm



79

S/Título, 1945

(reproduzido em *Apparitions*)

Frottage, lápis Conté sobre papel

Dimensão não identificada



80

Les inachevés, 1946

(reproduzido em *Apparitions*)

Guache sobre papel

25,6 x 18,4 cm



81

S/Título, 1946

Guache sobre papel

40 x 30,4 cm



82

S/ Título, 1947

Guache sobre papel

24 x 19 cm



83

S/ Título, 1949

Aguarela sobre papel

28 x 38 cm



84
Personnage, 1949
Aguarela sobre papel
28 x 39 cm



85
S/ Título, 1955-57
Aguarela sobre papel
29,5 x 18,9 cm

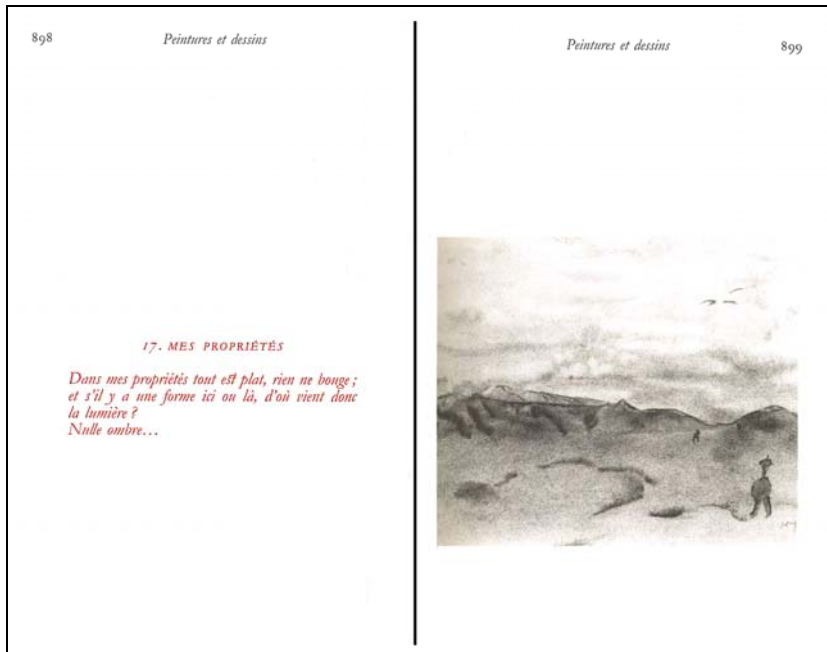


86

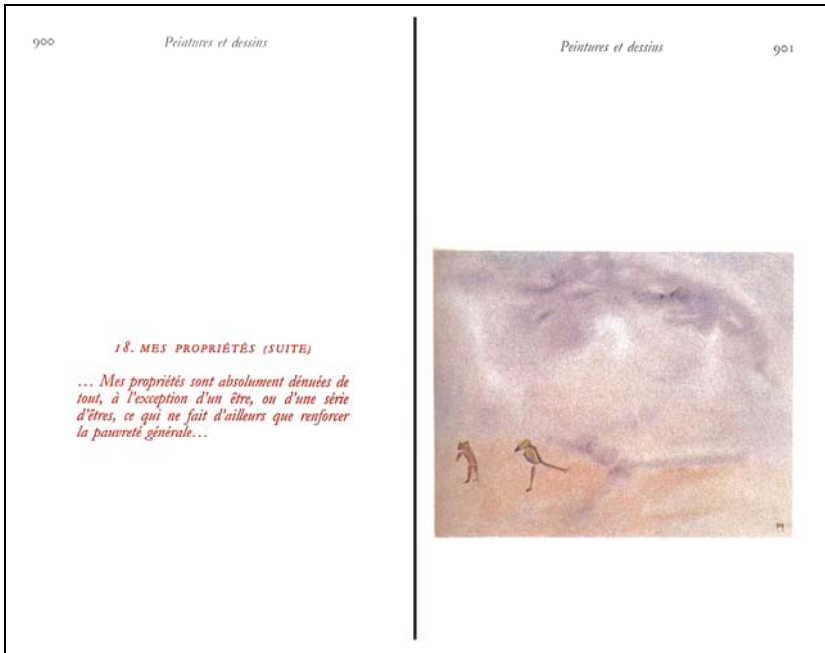
S/Título, 1947/1948

Caneta e aguarela sobre papel

32,2 x 24,2 cm

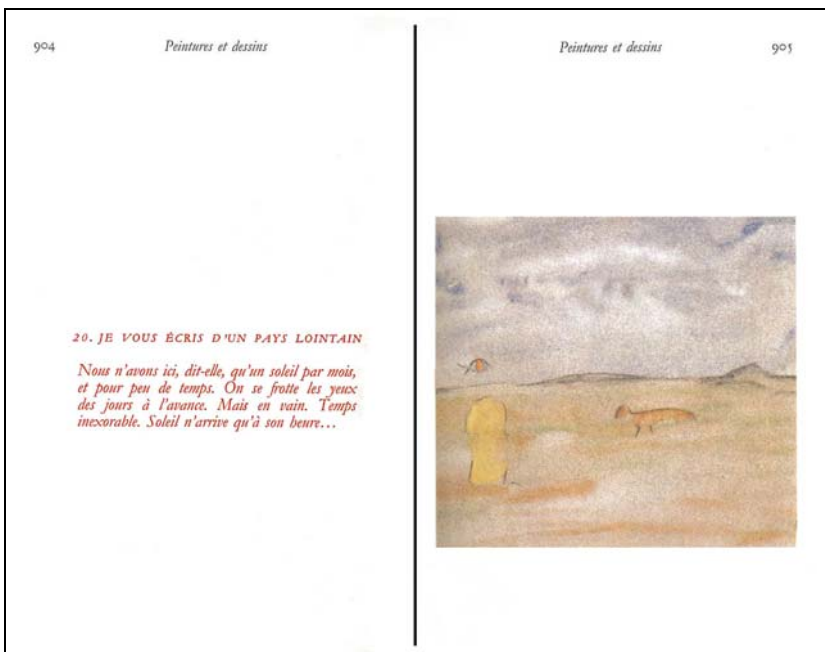


87



88

87 e 88 *Mes propriétés*, 1946
(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)
Aquarela sobre papel
Dimensão não identificada



89

Je vous écris d'un pays lointain, 1946
(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)
Aquarela sobre papel
Dimensão não identificada

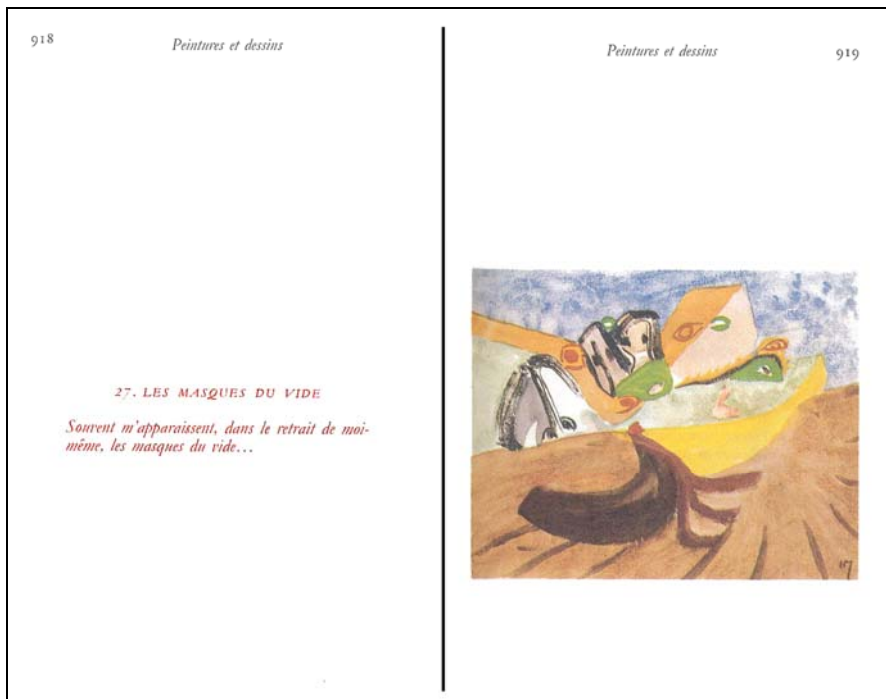


90

S/ Título, 1948

Aquarela sobre papel

26,5 x 37 cm



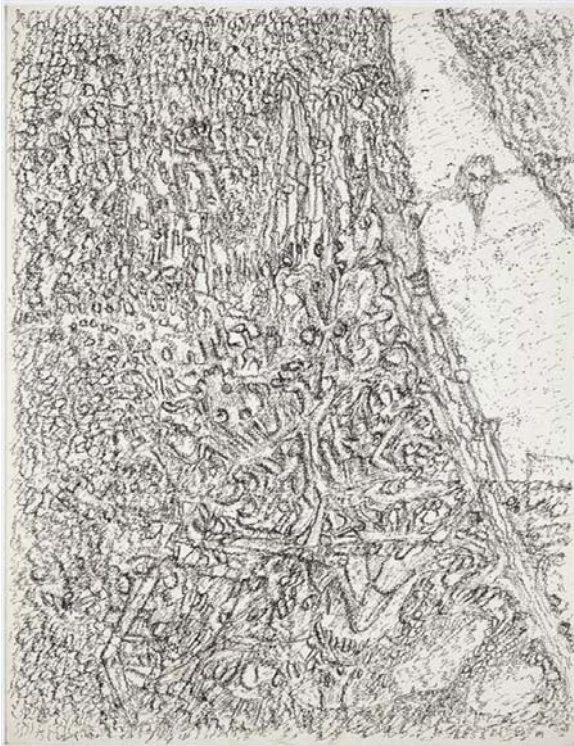
91

Les masques du vide, 1946

(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)

Aquarela sobre papel

Dimensão não identificada



92

S/ Título (desenho mescaliniiano), 1958

Tinta-da-china sobre papel

31,4 x 24,1 cm

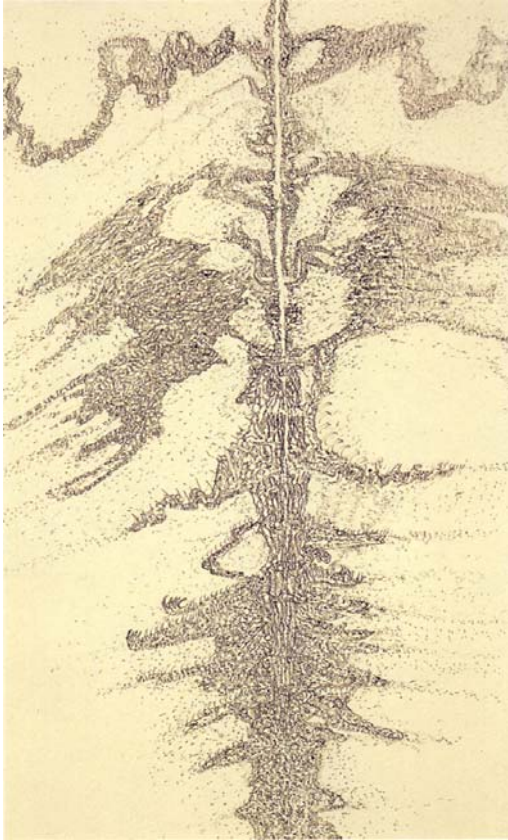


93

S/ Título (desenho mescaliniiano), 1958-59

Tinta-da-china sobre papel

44,7 x 33,2 cm



94

S/ Título (desenho mescaliniiano), 1958-59

Tinta-da-china sobre papel

50 x 30,1 cm

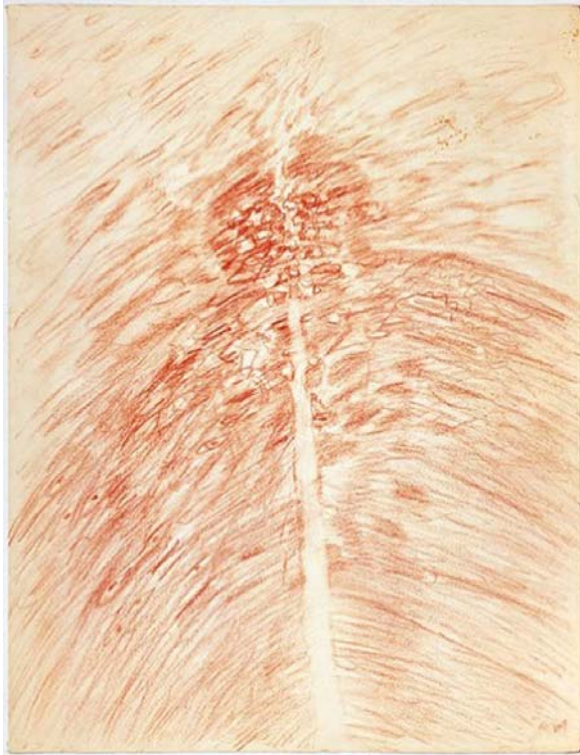


95

S/ Título (desenho mescaliniiano), 1958

Tinta-da-china sobre papel

20,5 x 14 cm



96

S/Título (desenho mescaliniano), 1958-59

Lápis de cor

50 x 39 cm

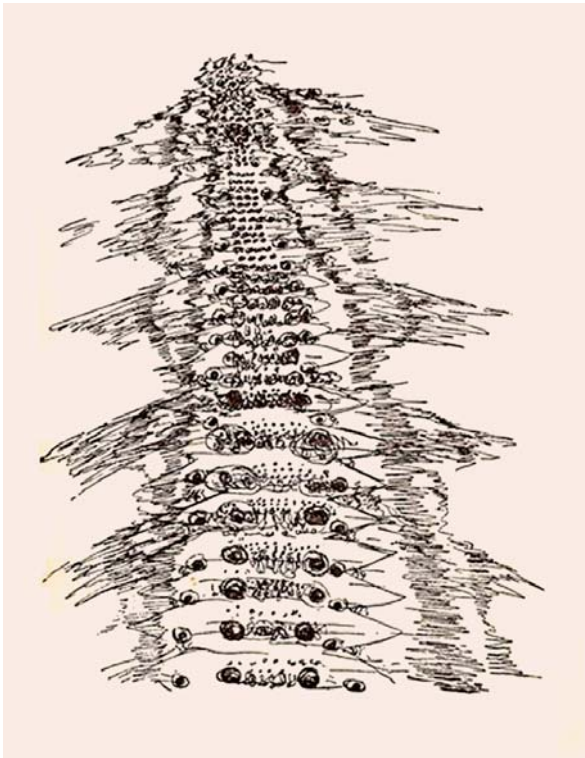


97

S/Título (desenho mescaliniano), 1958-59

Tinta-da-china sobre papel

42,5 x 28,4 cm

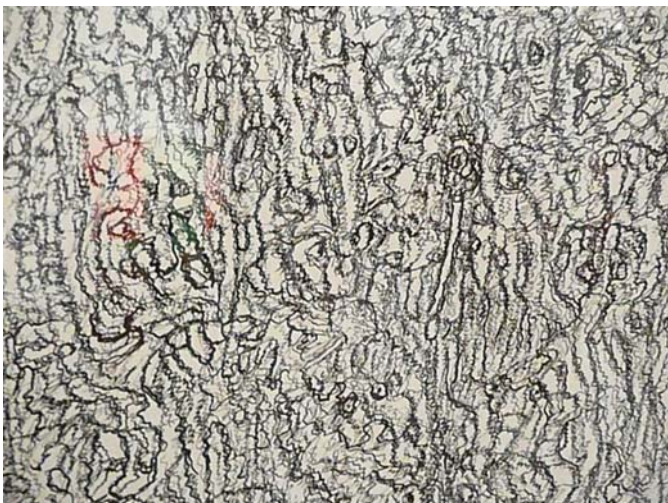


98

S/ Título (desenho mescaliniiano), 1958-59

Tinta-da-china sobre papel

48 x 37,1 cm

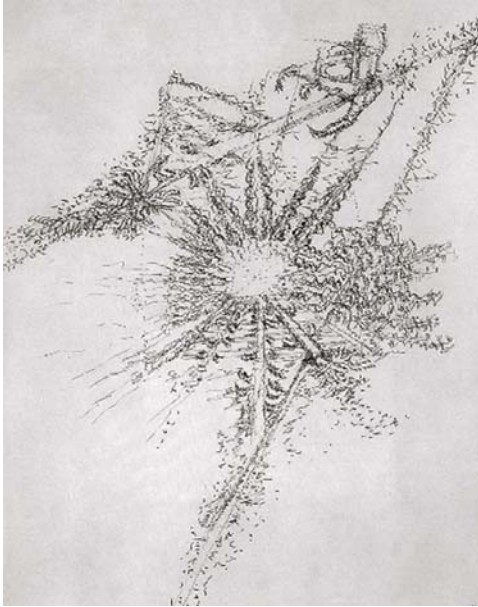


99

S/ Título (desenho mescaliniiano), 1958-59

Tinta-da-china sobre papel

55,2 x 73,6 cm



100

S/Título (desenho mescaliniiano), 1958-59

Tinta-da-china sobre papel

32 x 34 cm



101

S/Título, (pintura mescaliniiana), 1956

Guache e óleo sobre papel

14 x 18 cm



102

S/Título, (pintura mescalina), 1956

Guache e óleo sobre papel

42 x 27 cm

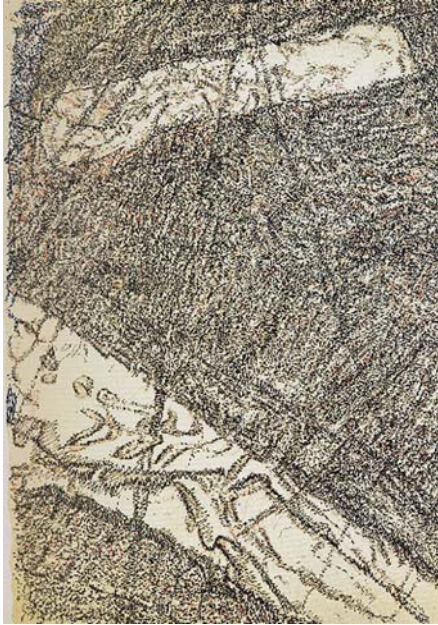


103

Dessin de réagregation, 1969

Tintas coloridas

32 x 23 cm

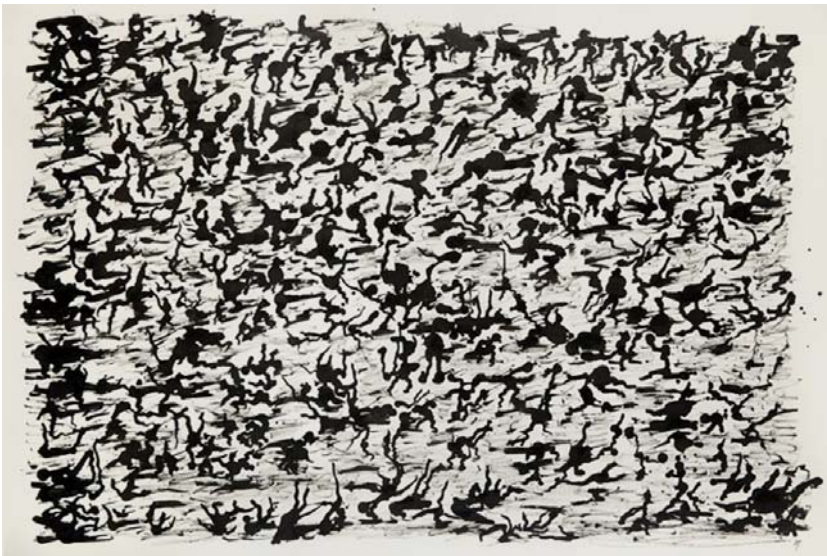


104

Dessin de réagrégation, 1969

Tinta sobre papel

32 x 24 cm



105

S/Título, 1960

Tinta-da-china sobre papel

75 x 108 cm

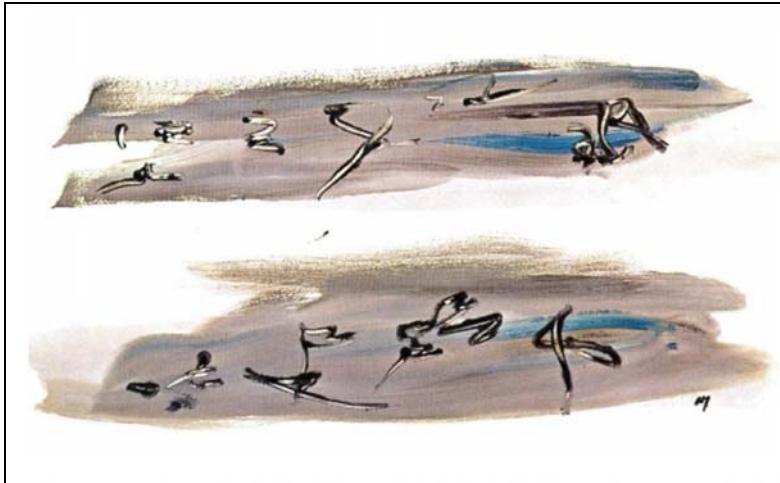


106

S/ Título, 1962

Guache e tinta-da-china sobre papel

71,5 x 104 cm

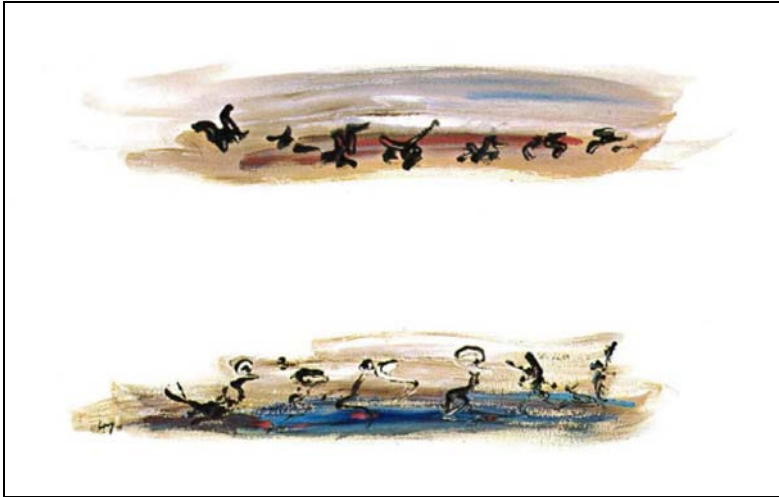


107

S/ Título, 1966

Guache sobre papel

32,5 x 50 cm



108

S/ Título, 1965

Guache sobre papel

38,5 x 56,5 cm



109

S/ Título, 1970

Aguarela sobre papel

50 x 31,5 cm



110

S/ Título, 1971

Pintura acrílica e tinta-da-china sobre papel

54 x 75 cm



111

S/ Título, 1971

Pintura acrílica e tinta-da-china sobre papel

54 x 71 cm

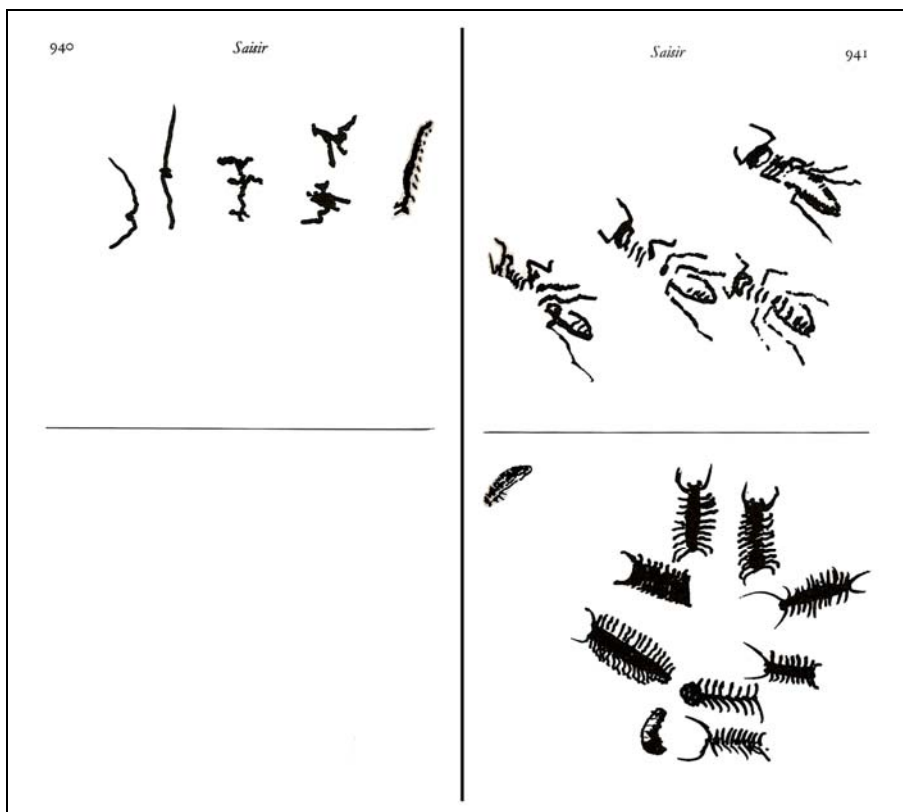


112

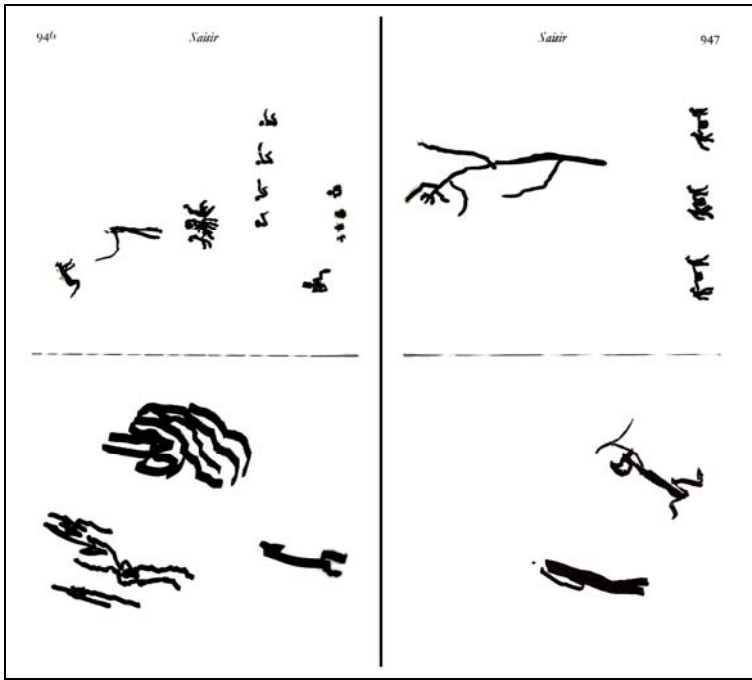
S/ Título, 1971

Pintura acrílica e tinta-da-china sobre papel

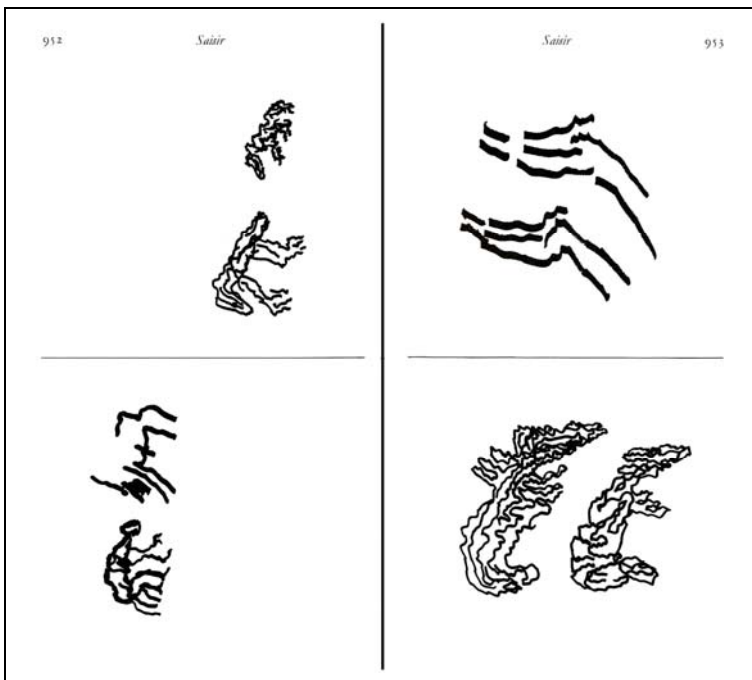
54 x 75 cm



113

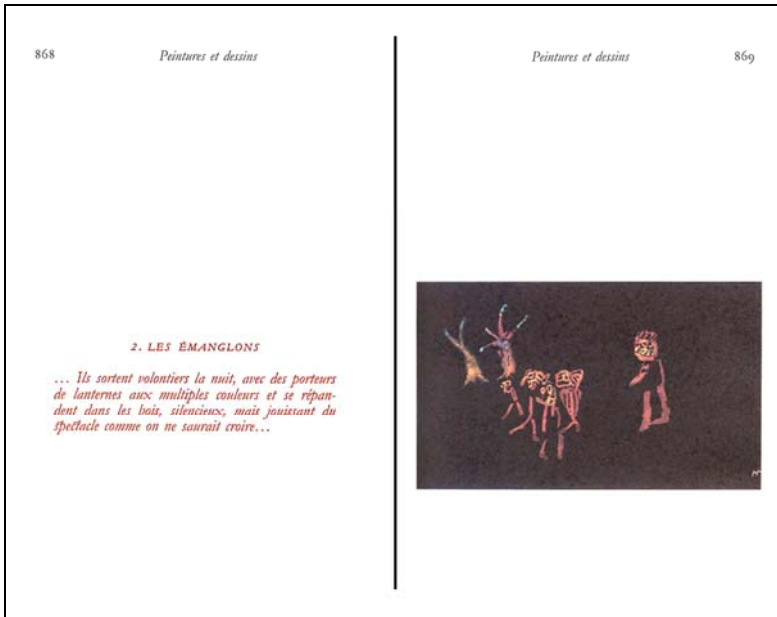


114



115

113 a 115: *Saisir*, 1979
 (reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)
 Caneta sobre papel
 Dimensão não identificada



116

Les émanglons, 1946

(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)

Guache sobre papel

Dimensão não identificada



117

S/ Título (reproduzido em *Meiosems*), 1948

Litografia

Dimensão não identificada

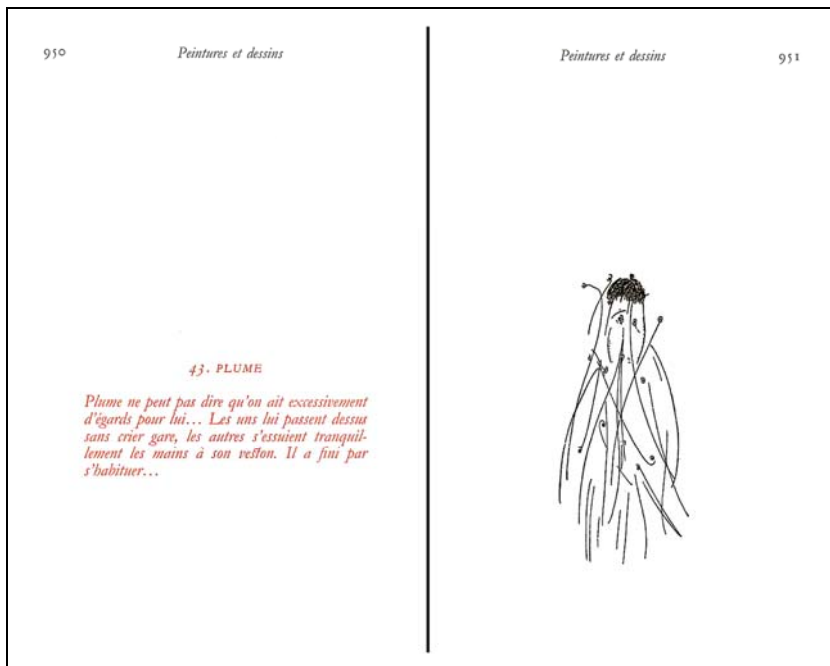


118

S/ Título (reproduzido em *Meidosems*), 1948

Litografia

Dimensão não identificada



119

Plume, 1946

(reproduzido em *Œuvres complètes*, Gallimard, 1998)

Tinta-da-china sobre papel

Dimensão não identificada

ANEXO 2

A REPETIÇÃO DE KIERKEGAARD

*Que faço eu agora? Caminho a dormir durante o dia e fico deitado, acordado, durante a noite.*¹⁷⁵¹

NUMA FICÇÃO em que investe a sua parte racional na figura de Constantino e a sua parte sentimental no jovem amigo a quem dá conselhos, e fazendo ecoar nesta reflexão o seu romance com Régine Olsen, Kierkegaard define o conceito de *repetição*: o recomeço de algo, não uma repetição pura e simples, mas uma renovação. O termo releva da esfera individual e não da Natureza, como parece ter pensado o Prof. Heiberg a quem Kierkegaard escreve uma longa carta de esclarecimento.

«Gjentagelsen» (*La Reprise*, numa das versões francesas, *A Repetição*, em todas as outras versões, em várias línguas) não pode ser confundida com a ideia de simples repetição; é, antes, um movimento no caminho de vida, de elevação e melhoria em direcção a uma Unidade pessoal que coloca o homem mais perto da divindade. A rememoração vira-se para o passado, a repetição quer encontrar o que já foi sob uma forma renovada e virada para o futuro. Implica apropriação pessoal e recriação; associa o mesmo e o diferente. Pretende ser uma alternativa filosófica ao conceito de mediação em Hegel¹⁷⁵². A repetição só é possível a quem não se evade da vida para se refugiar no abstracto. A simples repetição contém um instinto de morte, no sentido freudiano¹⁷⁵³. A mera repetição é mortífera: “la sclérose de l’habitude, ‘fausse reprise’ qui a dégénéré en répétition et qui n’offre jamais que ‘le même dans le même’, évoque des images de mort”¹⁷⁵⁴.

A *repetição* é renascimento: Job encarna o verdadeiro arauto e exemplo da repetição; um nascimento determinado pelo eterno no homem. Em Platão (no diálogo *Ménon*), a relembração, como a repetição, contém um elemento eterno¹⁷⁵⁵.

A anamnese está no horizonte de Kierkegaard, que a reivindica e ambiciona, apesar de pretender ir para além dela, projectando-se no futuro. A rememoração esclarece a interpretação e leva a uma elevação. A dialéctica da repetição consiste em exprimir o eterno na sucessão da temporalidade. A repetição equivale a tornar-se o que se é, deixar surgir a

¹⁷⁵¹ Søren Kierkegaard, *A Repetição*, tradução, introdução e notas de José Miranda Justo, Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2009, p. 100.

¹⁷⁵² Nelly Viallaneix, “Introduction”, in Søren Kierkegaard, *La Reprise*, [1843], tradução, apresentação e notas de Nelly Viallaneix, Paris: Flammarion, 1990, pp. 16-17.

¹⁷⁵³ *Ibidem*, pp. 18-19.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*, nota 121, p. 195.

¹⁷⁵⁵ *Ibidem*, introdução de Nelly Viallaneix, p. 21, e nota 58, p. 188.

criatura espiritual, a parte eterna de si mesmo. A repetição é o movimento pelo qual se efectua a formação da personalidade, a passagem do indivíduo ao único (à unidade); exige decisão voluntária de progredir, aprendizagem da criação de si por si¹⁷⁵⁶. Kierkegaard explica o termo de forma simples: “repetição é uma expressão decisiva para aquilo que era ‘recordação’ entre os gregos” e remete-nos para Leibniz: “o único filósofo moderno que teve um pressentimento disto foi Leibniz”¹⁷⁵⁷.

Lembrança e *repetição* contêm uma diferença temporal importante, a qual também é uma diferença de atitude: “pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante. Deste modo a repetição, se é possível, faz o homem feliz, ao passo que a recordação o faz infeliz (...)”¹⁷⁵⁸.

A diferença é filosófica e marca tempos históricos: “a recordação é a visão étnica [pagã] da vida, a repetição é a visão moderna; a repetição é o *interesse* da metafísica (...)”¹⁷⁵⁹.

A repetição joga-se, pois, no plano da transcendência: “um grego escolheria recordar, sem que a sua consciência o angustiasse; a filosofia moderna não faz movimento nenhum, em geral faz apenas muito alarido, faz revelação, e, se por acaso faz algum movimento, este permanece sempre na imanência, ao passo que a repetição é e permanecerá transcendência”¹⁷⁶⁰.

Em *A Repetição*, o estádio estético é representado pelo jovem que se torna poeta, o estádio ético por Constantino, e o estádio religioso por Job. A propósito deste último, Nelly Viallaneix sublinha que a prova a que é submetido não é de natureza estética, nem ética, nem dogmática; é totalmente transcendente.” Job é abençoado e recebe tudo a duplicar. A isso chama-se uma repetição¹⁷⁶¹.

A paixão do amigo pela jovem virá a ser entendida como motor da criação poética, mas confinada a essa simples função: “a jovem rapariga não era a sua amada; constituía, sim, o motivo ocasional que nele despertava o poético e que fazia dele poeta”; “em termos religiosos poder-se-ia dizer que é como se Deus usasse esta rapariga para assim o capturar”. E sabendo do casamento dela: “sou de novo eu mesmo; (...) eis-me novamente unificado. (...) a minha libertação é segura, nasci para mim mesmo; (...) lá onde a cada instante se arrisca a vida, onde a cada instante se perde a vida e se volta a ganhá-la”¹⁷⁶².

Na carta ao Professor Heiberg, as ideias de *A Repetição* saem reforçadas e ficam sublinhadas as componentes individual, eterna e transcendente da *repetição*: “il n’y a qu’ une seule reprise

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, introdução de Nelly Viallaneix, pp. 22-24 e 30.

¹⁷⁵⁷ Søren Kierkegaard, *A Repetição*, tradução, introdução e notas de José Miranda Justo, Lisboa: Relógio D’Água, 2009, pp. 31-32.

¹⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 51.

¹⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 91.

¹⁷⁶¹ *Ibidem*, introdução de Nelly Viallaneix, pp. 37 a 41. Ver também pp. 120 a 124 da edição portuguesa, *A Repetição*.

¹⁷⁶² *Ibidem*, pp. 39, 90 e 131-132.

par excellence, c'est la reprise propre de l'individualité dans une nouvelle puissance"; "La vie entière est une reprise"¹⁷⁶³.

A repetição deve encontrar-se no interior do indivíduo. É repetição de liberdade. Dá-se no reino do espírito e do espírito do mundo: "et la reprise dans le règne de l'esprit en reçoit sa signification ; car chaque individu n'est toutefois déterminé comme tel que comme esprit ; et son esprit a une histoire"; "il se reporte (aux phénomènes de l'esprit) en liberté". A eternidade é a verdadeira repetição, e o espaço de liberdade abre-se na memorização dos eventos da existência: "dans l'individu, la reprise se montre comme tâche pour la liberté, là où il s'agit de sauver sa personnalité d'être volatilisé et, pour ainsi dire, gagée dans l'événement"¹⁷⁶⁴.

No mundo grego, explica Kierkegaard, "le ressouvenir se montrait comme consolation de la liberté ; la liberté ne possédait sa vie éternelle que dans le ressouvenir, ne se portant en arrière. La manière de voir moderne doit, au contraire, chercher la liberté en avant, en sorte que l'éternité s'ouvre toute grande ici à l'homme, comme la vraie reprise en avant". Pour l'observateur grec, l'éternité, vue à partir de l'instant, se montre à travers le passé ; la manière de voir moderne doit apercevoir l'éternité, vue à partir de l'instant, à travers l'avenir. (...) et pour autant qu'elle (la philosophie moderne) fasse un mouvement, il se trouve dans l'immanence; la reprise, au contraire, est et demeure une transcendance"¹⁷⁶⁵.

¹⁷⁶³ Dossiê associado à versão francesa, *La Reprise*, pp. 230-231.

¹⁷⁶⁴ Dossiê associado à versão francesa, *La Reprise*, pp. 235, 238, 241, 228-229, 236 e 244.

¹⁷⁶⁵ Dossiê associado à versão francesa, *La Reprise*, p. 245.

ANEXO 3

EXCERTO DO TEXTO: Leonor Nazaré, “Densidade Relativa”, em *Densidade Relativa*, CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005

Supor uma matéria da consciência – e supor-lhe uma função única no papel da observação e do conhecimento – surge de vez em quando, nos textos de divulgação científica, como recolhimento momentâneo dos afazeres científicos, no recanto intranquilo das respostas possíveis, mas menos politicamente ou cientificamente correctas.

*Teremos nós que subscrever o que disse Bergson para quem o conhecimento científico, e em particular o conhecimento físico, está destinado a opor o mundo descrito e aquele que descreve um ao outro?*¹⁷⁶⁶

*Reparava na vitalidade magnífica com que os átomos da minha atenção se dispersavam, rodeavam o hiato, assimilavam a mensagem, se adaptavam ao novo estado de coisas (...).*¹⁷⁶⁷

*A mente constrói anéis; a identidade torna-se mais robusta (...). Somos arrastados por tudo aquilo que se nos tornou tão familiar que não chega a projectar sombra. Flutuamos, flutuamos (...).*¹⁷⁶⁸

A intervenção do observador é um problema permanentemente reformulado na investigação de natureza quântica. Um dos nós da física quântica é o princípio de incerteza de Heisenberg: na microfísica é impossível determinar, para um dado momento, a posição e a velocidade de uma partícula. O acto de medir altera o objecto de estudo¹⁷⁶⁹. Os pilares da física quântica, velocidade e posição, são impossíveis de determinar em simultâneo.

“Quem cria o acontecimento, quem toma a iniciativa dele? Nós próprios, através dos nossos dispositivos experimentais, ou o ser que interrogamos?”¹⁷⁷⁰ É que o acto de medir altera o objecto de estudo¹⁷⁷¹. “Há sempre uma perturbação mínima que causamos na velocidade do

¹⁷⁶⁶ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Paris: Flammarion, 1992, p. 20.

¹⁷⁶⁷ Virginia Woolf, *As Ondas*, Col. “Mil Folhas”, Lisboa: Ed. Público, 2002, p. 197.

¹⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 194.

¹⁷⁶⁹ Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod, *Le Cantique des quantiques. Le monde existe-t-il?*, Paris: Éditions La Découverte & Syros, 1998, pp. 38-39.

¹⁷⁷⁰ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Ibidem*, p. 188.

¹⁷⁷¹ Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod, *Ibidem*, pp. 38-39.

electrão ao medirmos a sua posição”¹⁷⁷²; “A medição é que dá um valor à polarização dos dois fotões que se afastam”¹⁷⁷³; “O observador reduz as potencialidades das partículas, fixando-as numa”.

É preciso considerar a existência da intersubjectividade, a propriedade colectiva que terão as consciências de reduzir os pacotes de ondas e de comunicarem os resultados das suas observações¹⁷⁷⁴.

Não estará a falar-se aqui de inconsciente colectivo, de livre-arbítrio, de campos de forças e de ressonância no sentido em que Sheldrake¹⁷⁷⁵ se refere a eles,?

Para Einstein, as leis da física têm de ser absolutamente idênticas para todos os observadores que se deslocam a velocidades constantes¹⁷⁷⁶. Mas a constância da velocidade da luz permitiu perceber que o espaço e o tempo dependem intimamente do movimento relativo entre observador e observado. “O movimento à velocidade da luz pelo tempo converte-se em movimento à velocidade da luz pelo espaço.”¹⁷⁷⁷

A questão probabilística é também a do observador: “A irreversibilidade e as probabilidades são reenviadas ao acto de observação e à redução da função de onda que ele implica.”¹⁷⁷⁸

Estas noções são, por isso, definidas como ligadas à intervenção humana e não como pertencendo de maneira intrínseca ao objecto observado¹⁷⁷⁹.

No entanto, para Prigogine, “é o acontecimento quântico, caracterizado por um tempo de vida, e não o ‘acto de observação’, que quebra a superposição quântica”¹⁷⁸⁰. O cientista chama a atenção para o facto de que os sistemas quânticos só possuem propriedades quando estas são medidas, apesar de não haver aparentemente nada, fora da mecânica quântica, para efectuar essa medida.

“Este paradoxo conduziu os físicos, desde von Neumann, a designar a consciência humana como a única realidade que teria direito a escapar a uma descrição quântica e, por isso, a explicar como a redução poderia produzir-se.”¹⁷⁸¹

Outras obras referem a consciência indiciando-a como objecto de estudo provável:

“Pensar na matéria, na consciência e numa realidade de dimensão superior que seria a sua base comum.” Bernard d’Espagnat terá dito, por exemplo, que o espaço é apenas um modo da nossa sensibilidade¹⁷⁸².

¹⁷⁷² Brian Greene, *O Universo Elegante. Surpercordas, Dimensões Ocultas e a Busca da Teoria Final*, tradução de João Pimentel Nunes e Ricardo Schiappa, Lisboa: Gradiva, 2000, p. 141.

¹⁷⁷³ Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod, *Ibidem*, p. 63.

¹⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 73, e Wigner, citado pelos autores na p. 74.

¹⁷⁷⁵ Ver *infra*, nota 23.

¹⁷⁷⁶ Brian Greene, *Ibidem*, p. 47.

¹⁷⁷⁷ *Ibidem*, pp. 67 e 71.

¹⁷⁷⁸ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Ibidem*, p. 132.

¹⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 124.

¹⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 145.

¹⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 129.

¹⁷⁸² Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod, *Ibidem*, pp. 99 e 102.

As especulações da física são frequentemente os problemas da filosofia:

“Pode haver muitos universos, mas o nosso pertenceria ao invulgar subconjunto que oferece um *habitat* que conduz à emergência da complexidade e da consciência.”¹⁷⁸³

“Por entre todas as formas de actividades dissipativas, a actividade química tem o privilégio de se inscrever na matéria, de criar moléculas susceptíveis de se tornarem elas próprias actrizes em novos tipos de história. A grande incógnita está em como conceber as condições de produção de moléculas ‘interessantes’, ao mesmo tempo suficientemente diversas e reprodutíveis para que uma história possa construir-se a partir delas.”¹⁷⁸⁴

Os observadores não têm, normalmente, consciência das muitas direcções, universos e desdobramentos de si próprios. Esta noção da relatividade constante dos níveis a que se situa cada coisa e nós próprios na observação é condição para uma compreensão intuitiva, diria eu, dos sistemas, dos fenómenos e dos princípios dinâmicos que os organizam.

Assim, a consciência é entendida, nestes textos, seja como campo de ressonâncias colectivas, seja como instrumento de observação, seja ainda como a realidade enigmática que explica que a Humanidade pense e escreva sobre si própria, se historicize.

Também as noções de campos de forças e de ressonância se tornaram recorrentes ao ponto de naturalmente serem equacionadas como extensíveis ao enorme campo aberto do planeta e do Universo. Como se simplesmente, e por outras palavras, vissemos a teleacção a ser pensada.

*Todos os vapores se escoam através da chaminé do meu ser (...). Semelhante a uma onda de grandes dimensões, semelhante a uma coluna de águas pesadas, ele passou-me por cima (ou pelo menos a sua presença devastadora) e deixou a descoberto todos os eixos existentes na praia que é a minha alma. (...) É tão estranho sentir que a linha que se estende a partir de nós vai avançando ao longo dos espaços enevoados que constituem o mundo exterior.*¹⁷⁸⁵

*Aproxima-se. Vem na minha direcção. Trata-se do momento mais excitante que alguma vez vivi. Flutuo. Ondulo. Estendo-me como uma planta aquática, ora nesta ora naquela direcção, mas sempre presa a um ponto fixo, pois só assim ele poderá vir ao meu encontro.*¹⁷⁸⁶

¹⁷⁸³ Martin Rees, *O Nosso Habitat Cósmico*, tradução de Isabel Predome, Col. “Ciência Aberta”, Lisboa: Gradiva, 2002, p. 164.

¹⁷⁸⁴ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Ibidem*, p. 180.

¹⁷⁸⁵ Virginia Woolf, *Ibidem*, pp. 55-56.

¹⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 76.

*Sou uma rede cujas fibras se estendem de forma imperceptível por todas as partes do mundo.*¹⁷⁸⁷

Aquilo a que **Sheldrake**¹⁷⁸⁸ chama “ressonância mórfica” funda-se na similitude de condições e processos através do espaço e do tempo, independentes da distância, herdada de forma não material de antepassados e de conterrâneos, como memória e informação colectiva; o facto de um fenómeno se proporcionar pela primeira vez num local ou, ainda mais facilmente, se repetir torna muito mais provável do que anteriormente a produção de fenómenos do mesmo tipo em pontos do Planeta completamente diferentes (pp. 128-129).

Como diz Sheldrake, nos anos 70 percebeu-se que o indeterminismo é inerente aos sistemas a todos os níveis de complexidade e não apenas ao nível microscópico, como já o sabia a física quântica desde os anos 20. Esse determinismo ocorre “nos **processos dissipativos**, longe do equilíbrio termodinâmico, em que pequenas flutuações podem ser amplificadas de forma a produzir grandes efeitos (...); nos processos ‘catastróficos’, como a ruptura de vagas, o fluxo turbulento de líquidos e de transições de fase; no clima; nos organismos vivos; no cérebro, na dinâmica das populações e na ecologia, nos comportamentos da economia” (p. 105).

Sheldrake equipara a admissão do desconhecimento da matéria a que se chama negra, e que é, afinal, a maior parte do Universo, a uma espécie de descoberta do inconsciente pela física (p. 110).

As noções de “**variáveis escondidas não locais**”¹⁷⁸⁹ – ou seja, de condições estruturais generalizadas não imediatamente detectáveis –, de **comunicação entre partículas**¹⁷⁹⁰ e a hipótese de que uma partícula percorra **todas as trajectórias possíveis simultaneamente**¹⁷⁹¹ podem introduzir o próximo recenseamento de ideias.

“Nos sistemas grandes, em que o volume tende para o infinito, **as ressonâncias** acumulam-se por todo o lado no **espaço das fases**, passam a acontecer, não já em cada ponto racional, mas em todos os pontos reais. A partir daí os **comportamentos periódicos** dominam, como nos sistemas caóticos.”¹⁷⁹²

“A evolução de um sistema, **de colisão em colisão**, determina um fluxo de correlações, sendo que a sua criação implica um número sempre crescente de graus de liberdade. **As correlações pós-colisão** estão destinadas a reencontrar (...) um mar de correlações **infinitamente múltiplas e incoerentes.**”¹⁷⁹³

¹⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 161.

¹⁷⁸⁸ Rupert Sheldrake, *L'Âme de la nature*, Paris: Éditions du Rocher, 1992.

¹⁷⁸⁹ Sven Ortoli e Jean-Pierre Pharabod, *Ibidem*, pp. 90 e 94.

¹⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 94.

¹⁷⁹¹ Brian Greene, *Ibidem*, p. 138.

¹⁷⁹² Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Ibidem*, p. 110.

¹⁷⁹³ *Ibidem*, p. 118.

“Em teoria quântica dos campos, o átomo não pode ser considerado como um sistema isolado, ele **reage através da carga eléctrica com um campo** – isto é, na realidade, com o resto do universo. Fala-se então em **transferência de energia entre átomo e campo**, determinada pela **ressonância** entre uma **frequência de campo** e a frequência que corresponde à diferença energética dos níveis entre os quais essa transição se produz.”¹⁷⁹⁴

O átomo em interacção com o seu campo constitui “um grande sistema quântico”. Só quando o **átomo** não se encontra associado a um **campo** é que pode ser descrito em termos de invariantes, de estados estacionários estáveis. No caso em que essa associação com um campo induz **fenómenos de ressonância**, impõe-se a descrição intrinsecamente probabilística das **transições induzidas e espontâneas**.¹⁷⁹⁵

¹⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 130.

¹⁷⁹⁵ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Ibidem*, pp. 138-139.

ANEXO 4

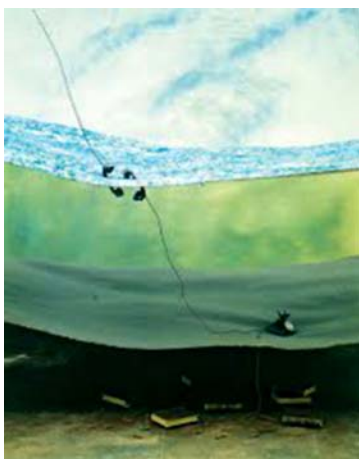
OBRAS DE BOYD WEBB



1

Suckling, 1989

158 x 123 cm (cada)



2

Abyssogramme, 1983

153 x 115 cm



3
Samurai, 1985
122 x 153 cm



4
Bedding, 1985
122 x 153 cm



5

Tosser, 1985

[variante]

122 x 153 cm



6

Postscript, 1983

153 x 153 cm



7

Nemesis, 1983

153 x 153 cm



8

Auto Strafe with handicap, 1983

115 x 153 cm



9

Harvest, 1983

115 x 153 cm



10
Lung, 1983
115 x 153 cm



11
Nourish, 1984
153 x 122 cm



12
Salvage, 1984
122 x 153 cm



13
Negotiant, 1982
122 x 92 cm



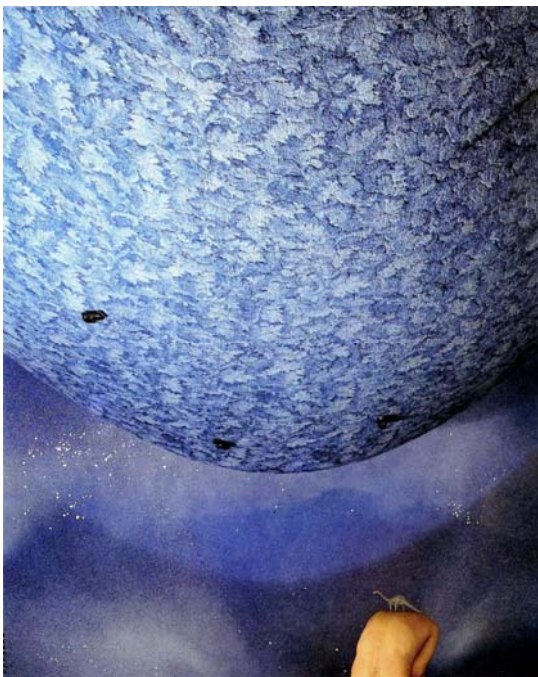
14
Icarus, 1982
115 x 153 cm



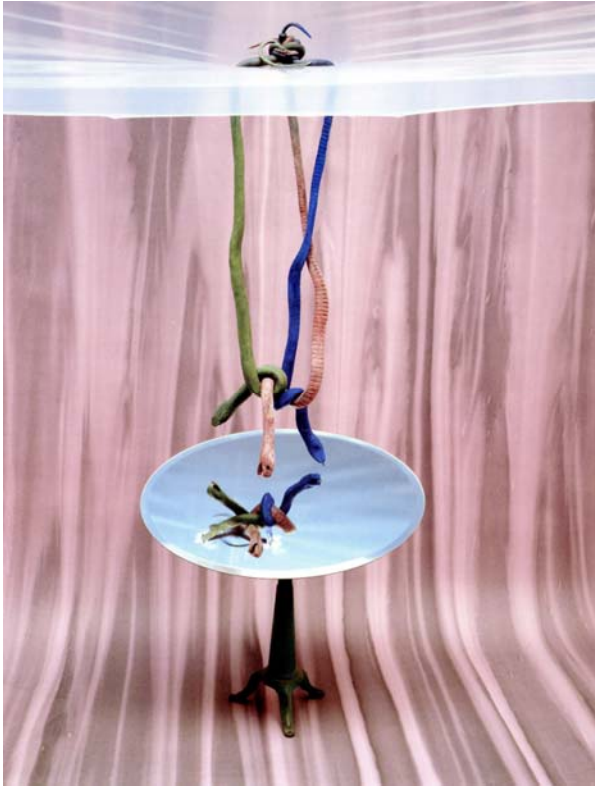
15
Laurentia, 1981
153 x 115 cm



16
Tortoise, 1984
122 x 153 cm



17
Host, 1985
152 x 122 cm



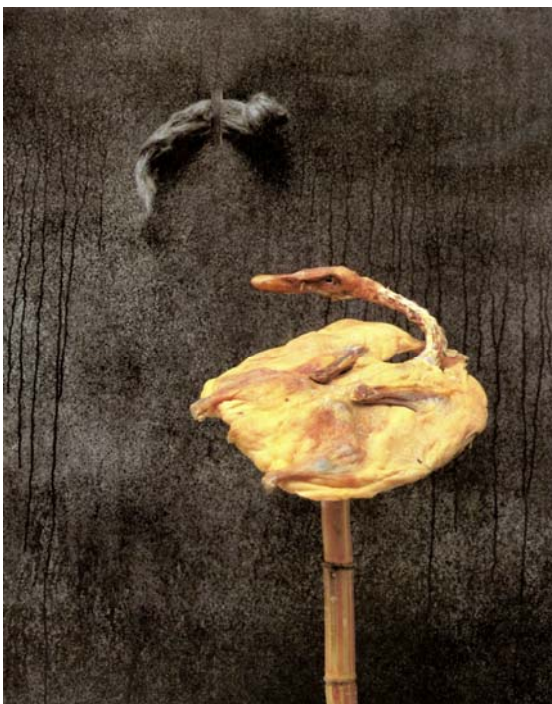
18
Two Views, 1988
158 x 123 cm



19
Pillion and waiver, 1988
158 x 123 cm



20
Darwin, 1988
123 x 158 cm



21
Medallion, 1986
154 x 123 cm



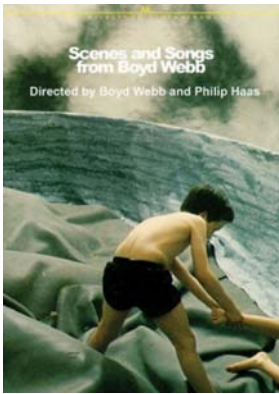
22
Squat, 1986
154 x 123 cm



23
Enzyme, 1986
154 x 123 cm



24
Nonage, 1995
123 x 158 cm



27
Scenes and Songs (filme), 1984



26
Denizen, 1989
158 x 123 cm

ANEXO 5

OBRAS DE GIL HEITOR CORTESÃO

NOTA: TODOS OS TRABALHOS SÃO EM ÓLEO SOBRE VIDRO ACRÍLICO



1

Primeiras casas: casa com tiras

82,5 x 70 cm



2

Primeiras casas: casa de letras, 1996

82,5 x 70 cm



3

Primeiras casas: casa dupla, 1996

82,5 x 70 cm



4

Primeiras casas: primeira, 1996

82,5 x 70 cm



5
S/ Título, 2002
120 x 200 cm



6
S/ Título, 2002
120 x 200 cm



7
S/ Título, 2003
120 x 190 cm



8
S/Título, 2002
100 x 120 cm



9
Atrás do vulcão #1, 2008
120 x 200 cm



10
Atrás do vulcão #2, 2009
120x200 cm



11
Atrás do vulcão #4, 2009
120 x 200 cm



12

Segunda pintura semi-amestrada, 2009

130 x 100 cm



13

S/ Título, 2009

135 x 200 cm



14

The Pool (polyptych), 2014

190 x 255 cm



15

S/ Título, 1997

100 x 120 cm



16
S/ Título, 2004
190 x 120 cm



17
S/ Título – Apollon, 2003
190 x 120 cm



18

S/ Título, 2003

190 x 135 + 190 x 120 cm



19

S/ Título, 2004

190 x 120 cm



20
S/Título, 2004
190 x 135 cm



21
Volta ao mundo – Falsa partida, 2004-05
29,5 x 42 cm



22

A morte de Pinóquio, 1995

17 x 21 cm



23

Remote viewer 2, 2008

135 x 200 cm



24

Remote viewer 9, 2008

37 x 58 cm



25

Memories from the future #3, 2009

122,5 x 200 cm



26

Um hóspede discreto 07, 2005

42 x 60 cm



27

Um hóspede discreto 09, 2005

42 x 60 cm



28

Um hóspede discreto, 2005

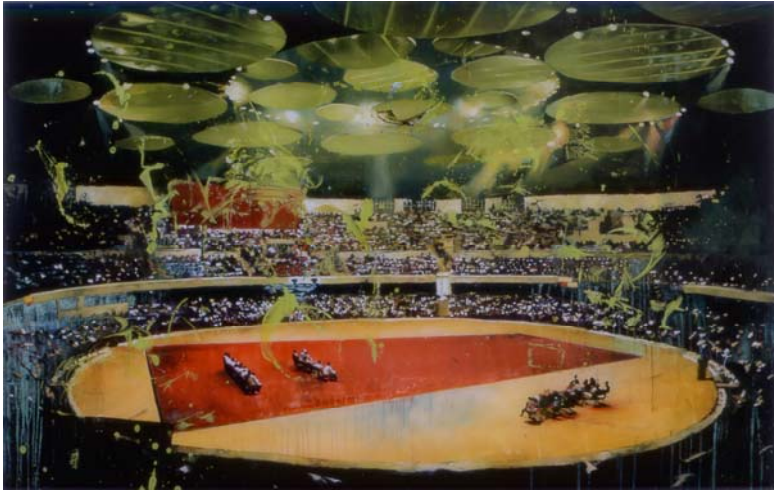
144,2 x 60 cm



29

Do outro lado 2, 2005

120 x 160 cm



30
S/Título, 2003
120 x 190 cm



31
Arena, 2003
190 x 135 + 190 x 100 cm



32

Um hóspede discreto 06, 2005

42 x 60 cm



33

As long as I can hold my breath, 2005

42 x 60 cm



34

S/ Título (da série *Rosas Azuis*), 1995

70 x 100 cm



35

La montre, 2003

190 x 120 cm



36

MPA um silêncio mobilado, 2007

42 x 60 cm



37

Arte e poder, 2006

135 x 190 cm



38

MPA Ninfa e os ecos, 2007

42 x 60 cm



39

Piano man, 2005

42 x 60 cm



40

Mapa 6, 2007

135 x 190 cm



41
Remote viewer 5, 2008
72 x 135 cm



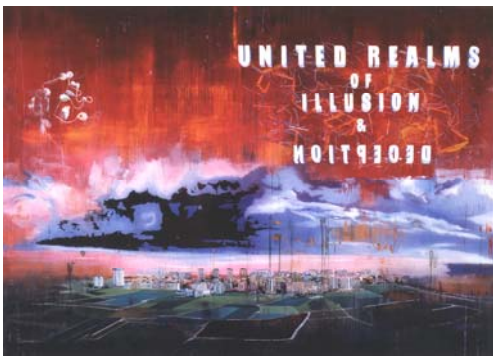
42
Mapa #1, 2007
135 x 190 cm



43
Mapa #2, 2007
135 x 190 cm



44
Mapa #4, 2007
135 x 190 cm



45
Mapa #5, 2007
135 x 190 cm



46
Horizonte, 2007
42 x 60 cm



47

Atrás do vulcão #1, 2008

120 x 200 cm



48

S/ Título, 2005

135 x 190 cm



49

S/ Título, 2002

70 x 100 cm



50
Aquadrome, 2008
100 x 160 cm



51
Remote viewer 3, 2008
120 x 200 cm



52
S/ Título, 2002
120x190 cm



53

S/ Título, 2004-05

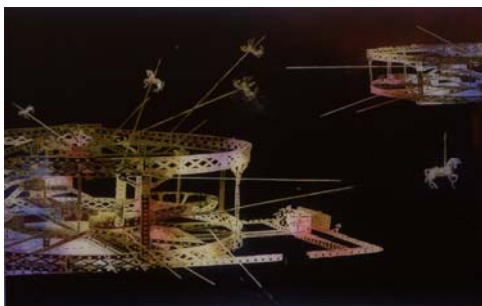
100 x 190 cm + 135 x 190 cm



54

S/ Título, 2006

135 x 190 cm



55

Carrossel, 2004

120 x 190 cm



56

Um hóspede discreto 01, 2005

42 x 60 cm



57

Um hóspede discreto 02, 2005

42 x 60 cm



58

Remote viewer 1, 2008

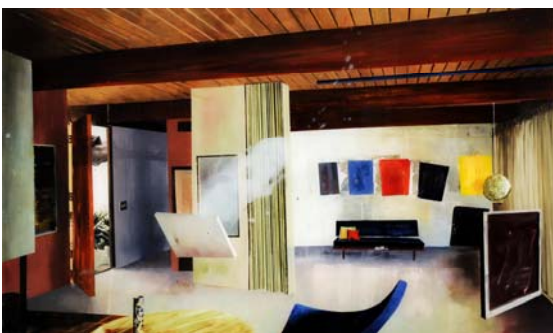
135 x 200 cm



59

MPA Cheque mate, 2007

42 x 60 cm



60

Remote viewer 4, 2008

72 x 120 cm



61

Remote viewer 7, 2008

72 x 130 cm



62

Remote viewer 8, 2008

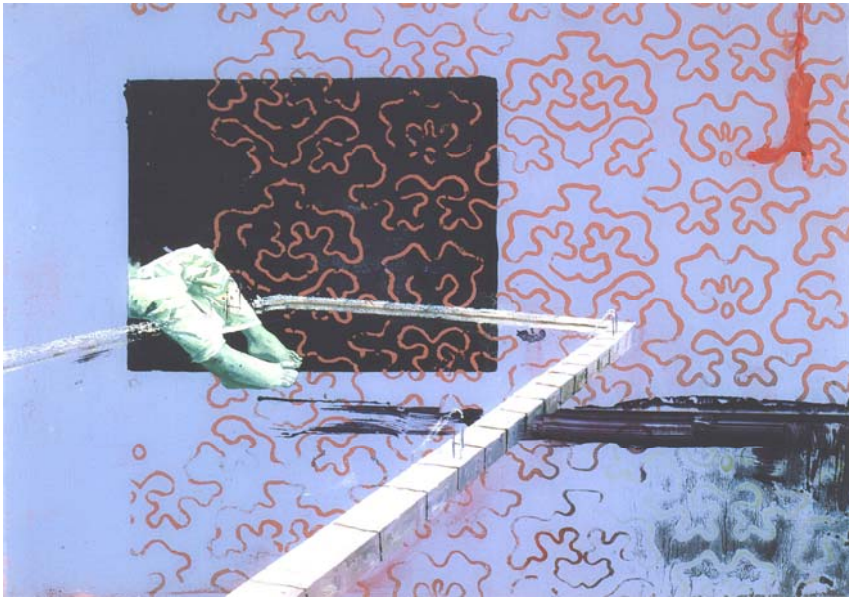
72 x 130 cm



63

Teorema, 2007

42 x 60 cm



64
MPA Reflexo, 2007
42 x 60 cm



65
Primeira pintura semi-amestrada, 2009
130 x 100 cm



66

Atrás do Vulcão #3, 2009

120 x 200 cm



67

S/ Título, 1998

120 x 200 cm



68

Cadeiras, 1998

100 x 120 cm



69
S/Título, 1998
100 x 120 cm



70
Interior hotel lobby, 1998
100 x 120 cm



71
Bunker, 1998
100 x 120 cm



72

Volta ao mundo – Falsa partida, 2004-05

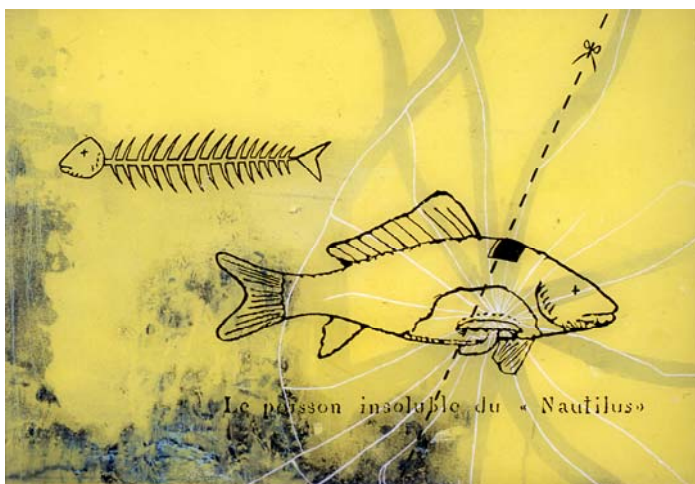
29,5 x 42 cm



73

Terminal, 2009

120 x 200 cm + 120 x 200 cm



74

Nautilus, 2005

42 x 60 cm

ANEXO 6

OBRAS DE SHIRIN NESHAT

O ACESSO *ONLINE* À VISUALIZAÇÃO INTEGRAL DOS FILMES DE SHIRIN NESHAT SERÁ OPORTUNAMENTE FORNECIDO AOS ELEMENTOS DO JÚRI.

(ALGUNS *FRAMES* DOS SEUS FILMES)



1

Munis, em *Women Without Men*, 2008



2



3



4

N.^{os} 2 a 4: *Mahdokht*, 2004

3 Channel Video Installation
Super 35mm Color film transferred
to Standard Definition Video File, 13,32''



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

N.ºs 5 a 16: *Zarin*, em *Women Without Men*, 2006-2008

Super 35mm Color film transferred
to Standard Definition Video File, 20'40''



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27

N.ºs 17 a 27: *Munis*, em *Women Without Men*, 2008

Super 35mm Color film transferred
to Hi-Definition Video File, 12'49''



28



29



30



31

N.º 28 a 31: *Faezeh*, em *Women Without Men*, 2008

Super 35mm Color film transferred
to Hi-Definition Video File, 13'47''



32



33



34



35

N.ºs 32 a 35: *Farokh Legha*, em *Women Without Men*, 2008

Super 35mm Color film transferred
to Hi-Definition Video File, 15'29''



36



37

N.°s 36 e 37: *Possessed*, 2001

35mm Color film transferred
to Standard Definition Video File, 13'9''



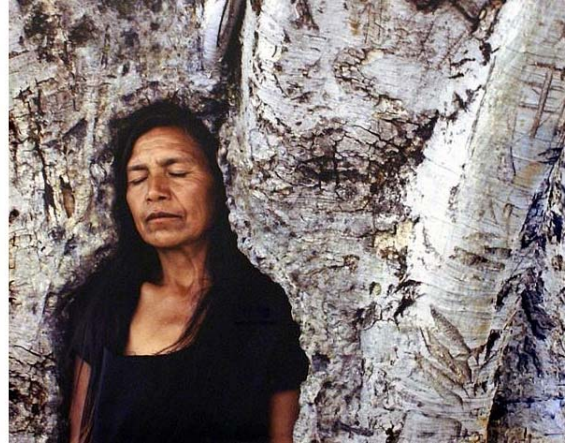
38



39



40



41

N.° 38 a 41: *Tooba*, 2002

2 Channel Video Installation
35mm Color film transferred
to Standard Definition Video File, 12'47''



42



43



44



45



46

N.^{os} 42 a 46: *Passage*, 2001

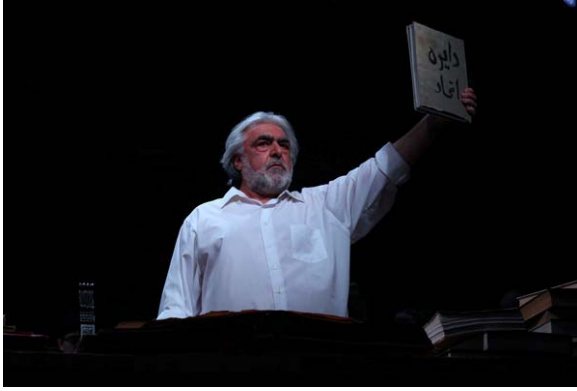
35mm Color film transferred
to Hi-Definition Video File, 13'35''



47



48



49



50



51

N.^{os} 47 a 51: *The last word*, 2003

35mm Color film transferred
to Standard Definition Video File, 17'59''



52



53

N.^{os} 52 e 53: *Overruled*, 2012

Hi-Definition Digital Video, 10'29''
(Reformulação de *The Last Word*)



54



55



56



57



58



59



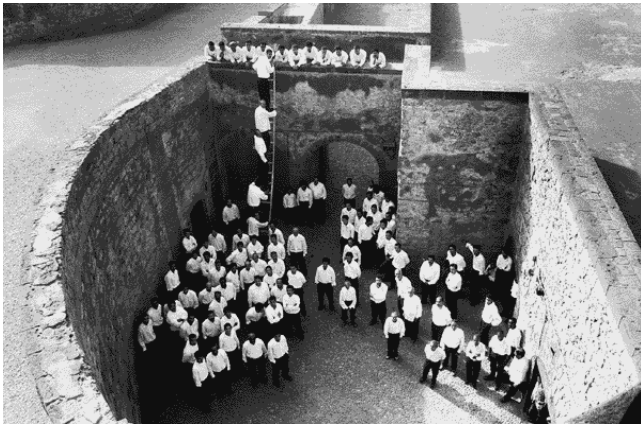
60



61

N.^{os} 54 a 61: *Turbulent*, 1998

2 Channel Video Installation
16mm B/W film transferred
to Standard Definition Video File, 9'38''



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76

N.°s 62 a 76: *Rapture*, 1999

2 Channel Video Installation
16mm B/W film transferred
to Standard Definition Video File, 12'28''



77



78



79



80



81



82



83



84



85

N.ºs 77 a 85: *Soliloquy*, 1999

2 Channel Video Installation

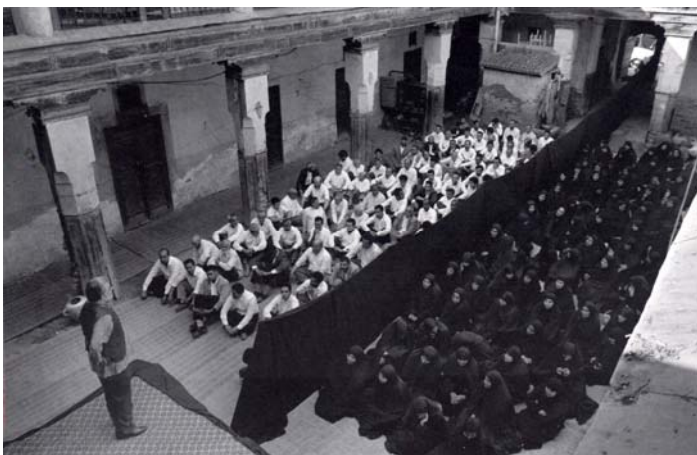
16mm Color film transferred to Standard Definition Video File, 16'46''



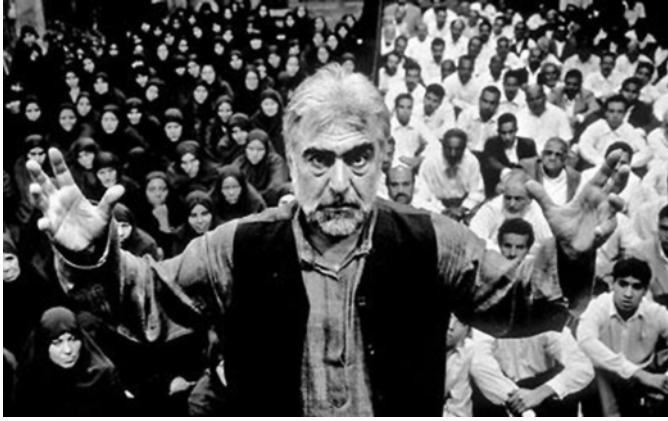
86



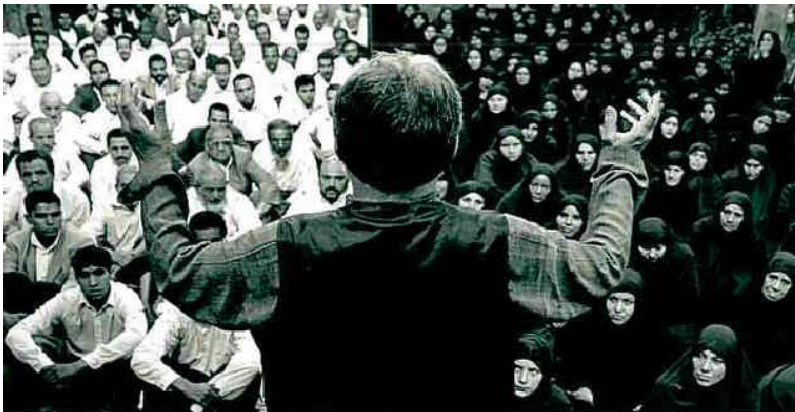
87



88



89



90



91



92



93

N.^{os} 86 a 93: *Fervor*, 2000

2 Channel Video Installation
16mm B/W film transferred
to Standard Definition Video File, 10'16''



94



95



96

N.ºs 94 a 96: *Games of Desire*, 2009

2 Channel Video Installation
Hi-Definition Digital Video, 22'27''



97



98

N.°s 97 e 98: *Pulse*, 2001

35mm B/W film transferred
to Standard Definition Video File, 9'30''



99

Speechless, 1996

RC print and ink

86,1 x 38,2 cm



100

Allegiance with Wakefulness, 1994

RC print and ink

118,7 x 96,6 cm



101

Rebellious Silence, 1994

RC print and ink

118,4 x 79,1 cm



102

Stories of Martyrdom, 1994

RC print and ink

96,6 x 63,5 cm



103

Bonding, 1995

RC print and ink

130,8 x 86,4 cm

N.^{os} 99 a 103: da série *Women of Allah*, 1993-1996

ANEXO 7

LEITURAS DE HÖLDERLIN

*On relève récemment la question de la descendance hölderlinienne: Michaux et non Char, est-il la suite à Hölderlin?*¹⁷⁹⁶

HÖLDERLIN é lido por Heidegger como o poeta mediador que fica perto da essência e a faz brilhar na existência que confere à linguagem, à poesia e à memória. Para Heidegger, o poeta detém “o bem da linguagem” (expressão inspirada em Hölderlin), a partir do qual pensa e torna poema a essência da própria linguagem. Esta é um bem que é dado a qualquer poeta para que se historicize¹⁷⁹⁷.

No texto “Esquecer e esquecimento na obra de Hölderlin”, Anke Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni percorrem vários poemas de Hölderlin, traduções do grego, análises e reflexões de Hölderlin, nomeadamente sobre a tragédia grega. Nesse texto, lemos: “existe um esquecer que traz consigo uma capacidade de rememoração. A esta circunstância será dedicada a nossa indagação”. A recordação ideal abstrai-se do vivido¹⁷⁹⁸.

Para Heidegger, a linguagem coloca o poeta na abertura do ser, do mundo e da História. É no diálogo que o homem se torna História; são os poetas que fundam aquilo que permanece, porque a poesia é fundação pela palavra e na palavra, é fundação do ser pela palavra. O que permanece nunca é criado a partir do que é efêmero. A palavra do poeta assegura a base do “dasein” do homem¹⁷⁹⁹.

Thomsen e Guzzoni dizem-nos que os valores do poeta condicionam o que ele pensa que deve ou não ser esquecido e que o Eu do poeta espera da noite poder esquecer; espera a palavra poética e a memória sagrada... Espera esquecer tudo aquilo em que não houve deuses; o que não é sagrado; o esquecimento selectivo é condição do conhecimento. O esquecimento de si vem da capacidade de ter consciência de si. Segundo os autores, numa nota a uma das suas traduções, “Hölderlin reclama-se do conceito de esquecimento, ou seja, do esquecimento de si, agora também no que diz respeito ao celestial, de que se ocupa, de modo distinto do de Sófocles”¹⁸⁰⁰.

¹⁷⁹⁶ Claude Minière, *Lecture I: Henri Michaux. La vitesse et l'écho*, em AA.VV., *Henri Michaux*, 1966, Paris: Éditions de L'Herne, 1983, p. 199.

¹⁷⁹⁷ Martin Heidegger, “Hölderlin et l'essence de la poésie”, em *Approche de Hölderlin*, [1951], tradução de Henry Corbin *et alii*, Paris: Gallimard, 1973, p. 46.

¹⁷⁹⁸ Anke Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni, “Esquecer e esquecimento na obra de Hölderlin”, em AA.VV., *Lógica Poética – Friedrich Hölderlin*, organização Bruno C. Duarte, p. 267.

¹⁷⁹⁹ Martin Heidegger, “Hölderlin et l'essence de la poésie”, *Ibidem.*, pp. 48, 52 e 53.

¹⁸⁰⁰ Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni, “Esquecer e esquecimento na obra de Hölderlin”, pp. 263, 269 e 273.

Para Heidegger, “habitar poeticamente” quer dizer ficar na presença dos deuses e ser atingido pela “proximidade essencial das coisas”. A poesia é nomeação que funda o ser e a essência de todas as coisas. Isso mesmo fica dito em frases como: “l’inhabituel ne s’ouvre et n’ouvre l’Ouvert que dans la poésie (...)”; “le poète voit venir ce que sa parole doit dire : Le Sacré”; ou ainda “les poètes, quand ils sont dans leur être, sont prophétiques” – abrem o tempo dos deuses e o lugar do homem¹⁸⁰¹.

Os ventos que sopram trazem “sonhos de ouro” – a luz a que o poeta deve o nascimento do seu ser. Os poetas são proféticos porque são sonhadores. É na luz que se encontra a palavra antes de ser proferida. Os poetas reúnem as coisas como os pintores; fazem aparecer o Ser no visível; fazem aparecer o Belo, navegam para a origem do seu ser. Na viagem aprendem a conhecer o que lhe é próprio. Ir o mais longe possível, à Índia, é ir ao começo mais remoto, aos antepassados – “l’art, étant laisser apparaître l’invisible en le montrant, il est le genre le plus haut du signe”¹⁸⁰².

Por sua vez, Thomsen e Guzzoni assinalam que os mortos esquecem tudo; é em vida que se acede ao conhecimento. Mortos, terra, esquecimento, selva não escrita, fugacidade. Esquecendo-se e confundindo-se com o devir-Um, o homem age como força da Natureza. Preso ao presente, sem noção do tempo, o homem é infiel a si próprio, na descontinuidade. O esquecimento de si previne o esquecimento do divino. Essa é também a função da tragédia. A experiência da morte é, em Antígona, a do esquecimento de si, do deus e do homem e exorciza a falha duma memória da relação que os liga¹⁸⁰³.

Heidegger nota que Hölderlin poematiza a essência da poesia a partir de um tempo determinado e não como valor intemporal. Antecipa um tempo histórico. Thomsen e Guzzoni falam do esquecimento activo e recíproco dos homens e de Deus¹⁸⁰⁴.

Heidegger analisa então o poema “Souvenir” de Hölderlin: o poema é a memória de uma estadia no Sul de França que transportou o poeta à memória dos gregos. Como explica Heidegger, ir ao estrangeiro é necessário para que se dê o regresso ao país, à lei do seu canto poético.

Na óptica de Heidegger, Hölderlin está a dizer-nos como encontra o espírito poético, a sua pátria. O espírito precede a existência e, na sua origem, acedeu à verdade do Ser: “l’esprit est la volonté qui sait, dont la pensée ne perd pas de vue que tout ce qui tend à devenir et qui peut être un réel accède à la vérité de son être. L’esprit pense la réalité qui advient à tout réel à partir de l’unité de son être. L’esprit est la volonté qui sait et qui est volonté de l’origine. (...) *Les pensées de l’esprit commun à tout* pensent la réalité du réel avant que celui-ci soit le réel”¹⁸⁰⁵.

¹⁸⁰¹ Martin Heidegger, *Ibidem*, pp. 54, 131, 132, 145 e 146.

¹⁸⁰² Martin Heidegger, *Ibidem*, pp. 147, 151, 172, 173, 175, 179 e 209.

¹⁸⁰³ Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni, *Ibidem*, pp. 272 e 280.

¹⁸⁰⁴ Heidegger, *Ibidem*, p. 60, e Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni, *Ibidem*, p. 275.

¹⁸⁰⁵ *Ibidem*, pp. 104-105 e 115.

Por outro lado, o génio poético é inato, já existe no fundo do ser: “mais ne faut-il pas alors que *l'esprit* lui-même demeure auparavant au fond de tout fondement ? La demeure où les poètes sont initialement poètes précède dans l'ordre la demeure poétique des hommes. L'esprit poétique sera donc bien chez lui depuis qu'il est lui ? (...) Ainsi, à leur début tout au moins, le vivant comme le non-vivant ont leur être à leur lieu d'origine, liés à lui dans une intimité qui ne sera jamais plus pure que durant ce temps (...). Or, tout ce qui est 'créateur' et du 'génie' est inné, c'est-à-dire doit être d'ores et déjà chez soi dans le fond de sa naissance”.

Mas o espírito da poesia não está na fonte, no início, porque anda à procura de pátria. A privação de “chez-soi” é que faz pensar na pátria. E no entanto, sem a proximidade da origem, o espírito do poeta ter-se-ia consumido no estrangeiro. É preciso que o espírito da poesia consiga sentir-se primeiro em casa, na lei do seu ser, apesar de os poetas serem navegadores. O esquecimento do país abre espaço à experiência que vai ser proporcionada e transformar o sujeito. A memória é retirada e dada. A memória do estrangeiro só vai reter o que lhe é próprio e o reforça¹⁸⁰⁶.

Para Heidegger, idealização e realidade partilham na poesia a natureza do sonho: “le devenir réel du possible en tant que devenir-idéal du réel revêt, dans le domaine de la libre imagination poétique, le caractère essentiel d'un rêve.” A inscrição do ideal e do real faz-se nos territórios do sonho e da poesia, e a expressão poética está ligada à rememoração: “dire est ainsi originellement entendre, de même que pouvoir entendre est, en son sens pur et originel, redire (et non seulement répéter) ce qui a été entendu”¹⁸⁰⁷.

¹⁸⁰⁶ *Ibidem*, pp. 116-117, 121 e 182.

¹⁸⁰⁷ *Ibidem*, pp. 145 e 158.

ÍNDICES AUXILIARES

ÍNDICE DESENVOLVIDO

INTRODUÇÃO p. 1

Parte I

O DESCONHECIMENTO DE SI COMO ESQUECIMENTO

1.

Âmbito e amplitude do sujeito inconsciente

1.1.

O universo do mito p. 19

Jean-Pierre Vernant sobre o mito de Mnemósine em **Hesíodo e Platão** // **Valéry** em *Histoires brisées* // **Vernant** sobre a história do estudo do mito // **Lévi-Strauss** em *La Pensée sauvage* // **Warburg** e a noção de *pathosformel* // O Deus Thot e o **mito de Thot** em *Fedro*, e este lido por **Derrida** em *La Pharmacie de Platon* // **Jean Bottéro** sobre o mito, na passagem da oralidade à escrita // **Marcel Detienne**: uma visão crítica da história da mitologia grega e da antropologia do mito, nomeadamente do ponto de vista da relação com a escrita // **Giorgio Colli**: a passagem do mito ao *logos*.

1.2.

O tempo vasto do esquecimento p. 47

María Zambrano em *O Homem e o Divino*: Ser, filosofia e poesia; História e tragédia; esquecimento e incompletude // **Mircea Eliade** (com breve passagem por **Maurice Blanchot**): o homem histórico (em queda) e o homem arquetípico (do tempo cíclico) em *O Mito do Eterno Retorno* // **Vernant**: o passado mítico e o tempo da História // **Friedrich Nietzsche**: a vida e a História // **Henri Bergson**: a memória como faculdade do espírito e a descontinuidade da consciência

1.3.

Os alfabetos p. 65

L'Alphabet de **Paul Valéry** // Alfabetos desenhados de **Michaux**; desenho e linguagem // **Jeremy Narby** e o conhecimento xamânico do ADN // **The World's Writing Systems** (história da escrita e dos alfabetos) // **Marc-Alain Ouaknin** e a filiação ideogramática do alfabeto latino no hebraico // **Carlo Suares** sobre o alfabeto hebraico e o texto bíblico // **André Leroi-Gourhan**: a matriz rítmica dos gestos, das palavras e dos primeiros desenhos; memória da espécie e linguagem // **Anne-Marie Christin**: a pobreza da escrita ocidental face às escritas ideogramáticas // **Tim Ingold**: escrita, som e imagem // **Anne-Marie Christin** sobre o visível e o legível // Antologia de **Jacinto Lageira** sobre a visualidade na escrita do séc. XX // **Rousseau**: a perda da música na palavra // **Umberto Eco**: a procura da língua perfeita e originária // O casal **De Lubicz**: a especificidade da escrita hieroglífica // **Luc Montagnier** e **Pjotr Garjajev**, sobre ADN e linguagem // **Raphaël Cannepasse-Riffard** sobre física quântica, linguagem e consciência // **Étienne Guillé** sobre ADN e linguagem // **Novarina**: o verbo e o pensamento inaugural.

1.4.

A (des)continuidade do ser entre sono e vigília p. 127

O sono, o sonho e a sua interpretação trazida pela vigília, em **Freud**, a partir de *L'Interprétation des rêves* e de outros textos seus // O sono, o sonho e a sua interpretação trazida pela vigília, em **Carl Gustav Jung** a partir de *Sur l'Interprétation des rêves* // **Bergson**: o trabalho do espírito no sonho a partir de *Le Rêve* // **Erich Fromm**: simbolismo e expressão do *Soi* no sonho // **Franz Hellens**: a memória e o trabalho do espírito // **Gérard de Nerval**: o sonho e a alucinação // **Emmanuel Swedenborg**: o sono e a mediunidade // O entendimento do sono por **Rudolf Steiner**.

1.5.

A (des)continuidade do ser entre morte e vida p. 159

Jung refere-se a Gilgamesh // **A epopeia de Gilgamesh**: as passagens entre o sono e a vigília e entre a vida e a morte // Os **Textos das Pirâmides** e o **Livro dos Mortos** do Antigo Egipto: as passagens vida/morte // O **mito de Ísis e Osíris**: a continuidade morte/vida // Imortalidade e eternidade em **Jorge Luis Borges**.

2.

A restrição psicanalítica da noção de inconsciente p. 173

Jean-Max Colard: o grau quase-zero do onirismo // **Jean-Bertrand Pontalis**: sonho e devaneio na pintura do ponto de vista dum psicanalista que tenta olhar sem os pressupostos da psicanálise // Onto e filogénese em **Sigmund Freud** e em alguns antropólogos: passagem breve por **Leroi-Gouhran**, **Maldiney** e **Claude Lévi-Strauss** // **Jacques Lacan**: o inconsciente linguístico // Ainda **Leroi-Gouhran** // **Boyd Webb**: análise da obra visual, entendida como paradigmática de um determinado conceito de psiquismo // **Jung**: arquétipos ou mitologemas como herança colectiva e filogenética inscrita na criação simbólica e na vida do espírito (do *Soi*), a partir de *L'Âme et la vie*, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* e *Psychologie et alchimie* // **Bergson** em *L'Énergie spirituelle* // **Schrödinger**: a transmissão de dados adquiridos pela consciência // **Vernant**: crítica a Freud // **Henri Michaux** e a questão da hereditariedade genética // o **legado surrealista** na abordagem das facetas individual e colectiva do inconsciente.

Parte II

O TRABALHO DO ESQUECIMENTO NA OBRA

1.

Do sono como da morte, da vigília como da vida p. 217

O sono e a vigília em textos literários de **Clarice Lispector** // O sonho e o devaneio em **textos surrealistas** // O sonho e as passagens à vigília em textos literários de **Michaux** // A vida e a morte em textos literários de **Lispector**.

2.

Memória infecunda p. 244

A memória infecunda nos textos literários de **Borges** e **Michaux** // **María Zambrano** em *Os Sonhos e o Tempo*: a questão da descontinuidade.

3.

A dissolução e as perdas irreversíveis p. 265

Gil Heitor Cortesão: a perda irreversível de si por dissolução absoluta da memória. Análise da sua pintura.

4.

A dimensão trágica do esquecimento de si p. 296

Shirin Neshat: a natureza trágica de uma economia visual e narrativa // Ainda sobre a tragédia grega e a passagem do mito ao *logos*. Análise dos seus trabalhos em filme.

5.

Modos, momentos e causas do esquecimento p. 311

Jorge Luis Borges: o tempo como labirinto fechado em que a memória se perde // **Santo Agostinho:** tempo, espírito e memória (breve evocação) // **Louis Aragon:** breve referência // A expressão dos modos, momentos e causas do esquecimento nos textos literários de **Lispector** // **Michaux:** a sobreposição de tempos diferentes e questões várias dos modos, momentos e causas do esquecimento na sua obra literária e visual // **María Zambrano** em *Clareiras do Bosque:* o esquecimento trazido por várias formas de descontinuidade e pela deriva da linguagem.

Parte III

A REMEMORAÇÃO ATRAVÉS DA OBRA

1.

A construção do sujeito mnésico p. 359

A construção do sujeito mnésico nos textos de **Lispector** // **Foucault** a partir de *L'Herméneutique du sujet:* o cuidado de si em Platão, nos textos helênicos e ao longo dos séculos até hoje // Revisitação dos **4 autores literários e dos 4 artistas visuais** em função do conceito “o cuidado de si” // **Vernant** sobre anamnese e *aletheia* // *Léthê* e *Aletheia* em **Marcel Detienne** // **Platão** sobre anamnese, sabedoria e contemplação do Ser.

2.

Momentos privilegiados da memória de si p. 391

Paul Valéry: revisitação de todas as questões do esquecimento de si já abordadas a partir da sua obra literária e no entendimento de que nela se encontram formas privilegiadas da continuidade da consciência e da memória de si.

CONCLUSÃO p. 443

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ARAGON, Louis — 226, 318-319
- ARISTIDE, Elio — 137n
- ARTEMIDORO de Daldis — 129-130, 142
- BERGSON, Henri — 9, 12, 52, 63-64, 96, 128, 140-143, 145, 202-206, 407, 435-436, 447, 449-450, 454
- BLANCHOT, Maurice — 58, 214, 318, 340, 447
- BORGES, Jorge Luis — 3, 6-8, 10, 55, 57-58, 62-64, 158, 160, 169, 171, 227-228, 244-254, 256-257, 278, 282, 311-315, 317, 319, 336, 385, 441, 447-450, 452
- BOTTÉRO, Jean — 41, 161, 460
- CANNENPASSE-RIFFARD, Raphaël — 116
- CHRISTIN, Anne-Marie — 92-94, 96-99, 456
- COLARD, Jean-Max — 173-174
- COLLI, Giorgio — 46-47, 62, 444, 459
- CORTESÃO, Gil Heitor — 6, 8, 179, 265-295, 386, 449-450
- DE LUBICZ (casal) — 105, 407, 410
- DE LUBICZ, Isha Schwaller — 108, 415, 457
- DE LUBICZ, R.A. Schwaller — 105, 107-109
- DERRIDA, Jacques — 16, 37-40, 393-395, 460
- DETIENNE, Marcel — 26, 42-46, 388, 460
- ECO, Umberto — 102-103, 105, 457
- ELIADE, Mircea — 27, 56-59, 61-62, 79-80, 447
- FOUCAULT, Michel — 14-15, 23, 65, 310, 359, 377-381, 383-384, 386-388, 392-393, 444-445
- FREUD, Sigmund — 6, 9, 27, 30, 128-133, 135, 140, 142-147, 170, 177, 183-185, 187-190, 193-194, 197, 199, 201, 209, 225, 395, 411, 449-451, 453-454, 462
- FROMM, Erich — 128, 143-146, 454
- GARJAJEV, Pjotr — 115
- GUILLÉ, Étienne — 114, 120-122, 124-125, 158, 166, 211, 458
- HELLENS, Franz — 128, 146-152, 154, 231, 407, 454-455
- HESÍODO — 12, 20, 23, 61, 209, 377, 459
- INGOLD, Tim — 95-97, 101, 456

- JUNG, Carl Gustav — 6, 10, 27, 32, 128-130, 133-140, 143-145, 150, 159-160, 170, 183-184, 193-202, 208, 306, 336, 407, 449-450, 453-455
- LACAN, Jacques — 184-185, 380, 449
- LAGEIRA, Jacinto — 99, 457
- LEROI-GOURHAN, André — 9, 43, 88-91, 93-94, 97, 190, 449-450, 456
- LÉVI-STRAUSS, Claude — 27-29, 42, 45-46, 192-193, 449-450, 459
- LISPECTOR, Clarice — 3, 6-7, 47-48, 161, 217, 219, 222, 224-225, 235-238, 240-243, 311, 319-322, 325, 327-328, 333, 336, 340-341, 351, 357, 359, 363, 367-369, 372-373, 375-376, 385, 441, 444-446, 452, 455
- MALDINEY, Henri — 191, 458
- MICHAUX, Henri — 3, 6-8, 47-48, 58, 65-74, 76-78, 93, 98, 146, 149, 152, 154, 176, 210-211, 227, 229-234, 257, 311, 319-320, 333-337, 339-351, 385, 401, 407, 441, 445-446, 448, 450, 454-456, 635
- MONTAGNIER, Luc — 114-115
- NARBY, Jeremy — 78-81, 456
- NERVAL, Gérard de — 128, 142, 152-153, 455
- NESHAT, Shirin — 6, 8, 296-297, 299-300, 302-305, 307, 309, 346, 386, 441, 447
- NIETZSCHE, Friedrich — 10, 51-52, 61-62, 132, 188, 392, 395, 447
- NOVARINA, Valère — 125-127, 458
- OUAKNIN, Marc-Alain — 84-86, 456
- PLATÃO — 5, 9-10, 12-13, 15-17, 21-23, 35, 37-40, 44, 46-47, 50, 55, 60, 95, 103, 110, 147, 310-311, 359, 379-381, 387, 389-392, 445, 447-448, 459-460, 543
- PONTALIS, Jean-Bertrand — 175-177, 451
- ROUSSEAU, Jean-Jacques — 10, 101, 457
- SANTO AGOSTINHO — 3, 9-10, 54-55, 103, 144, 311-313, 379, 387, 406, 447
- SCHRÖDINGER, Erwin — 206-208, 451
- STEINER, Rudolf — 128, 156-158, 453, 455
- SUARÈS, Carlo — 86-87, 456
- SWEDENBORG, Emmanuel — 128, 153-155, 395, 455
- VALÉRY, Paul — 2-3, 6-8, 10-11, 14-17, 24-25, 65-67, 97, 152, 158, 172, 175-176, 203, 245, 275, 321, 385, 391-401, 403-412, 414-415, 417-419, 421-424, 426-430, 433-444, 450, 455, 459
- VERNANT, Jean-Pierre — 9, 19-24, 26-28, 40, 46, 53, 60, 62, 209-210, 307, 309, 359, 377, 387-388, 444, 447-449, 451, 459
- WARBURG, Aby — 29-32, 282, 459
- WEBB, Boyd — 6, 8, 177, 181-183, 386, 449
- ZAMBRANO, María — 47-55, 62-63, 158, 197, 258-264, 309, 336, 351-355, 357-358, 373, 424, 446-448

ÍNDICE DE IMAGENS

ANEXO 1

OBRAS DE HENRI MICHAX

1 <i>Alphabet</i> (frente e verso), 1927 p. 485	8 <i>S/ Título</i> , 1952 p. 488	20 <i>S/ Título</i> (reproduzido em <i>Mouvements</i>), 1950-51 p. 494
2 <i>S/ Título</i> , 1943 p. 485	9 Marie Chouinard – <i>Henri Michaux</i> , <i>Mouvements</i> , 2013 p. 488	21 <i>S/ Título</i> (reproduzido em <i>Mouvements</i>), 1950-51 p. 494
3 <i>Alphabet</i> , 1943 (reproduzido em <i>Exorcismes</i>) p. 486	10 <i>S/ Título</i> , 1962 p. 489	22 <i>S/ Título</i> (reproduzido em <i>Mouvements</i>), 1950-51 p. 495
4 <i>S/ Título</i> , 1943 (reproduzido em <i>Épreuves et exorcismes</i>) p. 486	11 <i>S/ Título</i> , 1969 p. 489	23 <i>S/ Título</i> , 1962 p. 495
5 <i>S/ Título</i> , 1950-1952 p. 487	12 <i>Tropiques</i> , 1938 p. 490	24 <i>S/ Título</i> , 1962 p. 496
6 <i>S/ Título</i> , 1959 p. 487	13-18 <i>Arbres des tropiques</i> , 1942 (reproduzido em <i>Œuvres complètes</i> , Gallimard, 1998) pp. 490-493	25 <i>S/ Título</i> , 1962 p. 496
7 <i>S/ Título</i> , 1959 p. 488	19 <i>S/ Título</i> (reproduzido em <i>Mouvements</i>), 1950-51 p. 493	26 <i>S/ Título</i> , 1966 p. 497

27	<i>Idéogrammes en Chine</i> , Fata Morgana, 2008) pp. 507-508	61 <i>Au pays de la magie</i> , 1939 p. 513
Esquema reproduzido em <i>Misérable miracle</i> , Éditions du Rocher, 1956, e escrita mescaliniana, 1955-1956, a carvão, reproduzida na mesma edição p. 497	52 Capa do livro <i>Émergences-Résurgences</i> , Albert Skira Éditeur, 1972 p. 509	62 <i>Un poulpe ou une ville</i> , 1926 p. 514
28-32 <i>Paix dans les brisements</i> , 1959 (reproduzido em <i>Œuvres complètes</i> , Gallimard, 1998) pp. 498-500	53 Imagem do índice do livro <i>Par la Voie des Rythmes</i> , Fata Morgana, 2009 p. 509	63 <i>Le prince de la nuit</i> , 1937 p. 514
33- 42 Várias páginas do livro <i>Par la Voie des Rythmes</i> , Fata Morgana, 2009 pp. 500-504	54 <i>Entre centre et absence</i> , 1939 p. 510	64 <i>Combats</i> , 1937 p. 515
43- 47 <i>Par les traits</i> , 1984 (reproduzido em <i>Œuvres complètes</i> , Gallimard, 1998) pp. 504-506	55 Página da primeira edição do livro <i>Entre centre et absence</i> em 1930 p. 510	65 <i>L'arène</i> , 1938 p. 515
48 <i>S/ Título</i> , 1984 p. 507	56-57 Desenhos de <i>Entre centre et absence</i> (reproduzidos em <i>Œuvres complètes</i> , Vol. I, Gallimard, 1998) p. 511	66 <i>S/ Título</i> , 1947/48 p. 516
49 Página de “écriture d’herbe”, ou <i>caoshu</i> , ou “t’sao-t’seu”. Excerto de um texto taoísta intitulado <i>Huang Ting Nei Jing Jing</i> , de Hong Yu (1368-1644) p. 507	58 <i>Clown</i> , 1939 p. 512	67 <i>S/ Título</i> , 1948 p. 516
49-51 <i>S/ Título</i> , 1975 (Ideogramas chineses de diferentes origens e épocas reproduzidos em	59 <i>La paresse</i> , 1934 p. 512	68 <i>S/ Título</i> , 1948 p. 517
	60 <i>S/ Título</i> , 1934 p. 513	69 <i>S/ Título</i> , 1983 p. 517
		70 <i>S/ Título</i> , 1942 p. 518
		71 <i>Emportez-moi</i> , 1943 p. 518

72	83	93
<i>S/ Título</i> , 1942	<i>S/ Título</i> , 1949	<i>S/ Título</i> (desenho
p. 519	p. 524	mescaliniiano), 1958-59
		p. 529
73	84	94
<i>S/ Título</i> , 1941	<i>Personnage</i> , 1949	<i>S/ Título</i> (desenho
p. 519	p. 525	mescaliniiano), 1958-59
		p. 530
74	85	95
<i>S/ Título</i> , 1955	<i>S/ Título</i> , 1955-57	<i>S/ Título</i> (desenho
p. 520	p. 525	mescaliniiano), 1958
		p. 530
75	86	96
<i>S/ Título</i> , 1955	<i>S/ Título</i> , 1947/1948	<i>S/ Título</i> (desenho
p. 520	p. 526	mescaliniiano), 1958-59
		p. 531
76	87- 88	97
<i>S/ Título</i> , 1955	<i>Mes propriétés</i> , 1946	<i>S/ Título</i> (desenho
p. 521	(reproduzido em <i>Œuvres</i>	mescaliniiano), 1958-59
	<i>complètes</i> ,	p. 531
	Gallimard, 1998)	
77	pp. 526-527	98
<i>Repos dans le malheur</i> , 1945		<i>S/ Título</i> (desenho
p. 521		mescaliniiano), 1958-59
		p. 531
78	89	99
<i>Les signes extérieurs</i> , 1945	<i>Je vous écris d'un pays</i>	<i>S/ Título</i> (desenho
p. 522	<i>lointain</i> , 1946	mescaliniiano), 1958-59
	(reproduzido em <i>Œuvres</i>	p. 532
	<i>complètes</i> ,	
	Gallimard, 1998)	
79	p. 527	100
<i>S/ Título</i> , 1945		<i>S/ Título</i> (desenho
p. 522		mescaliniiano), 1958-59
		p. 532
80	90	101
<i>Les inachevés</i> , 1946	<i>S/ Título</i> , 1948	<i>S/ Título</i> , (pintura
(reproduzido em	p. 528	mescaliniiana), 1956
<i>Apparitions</i>)		p. 533
p. 523		
81	91	
<i>S/ Título</i> , 1946	<i>Les masques du vide</i> , 1946	
p. 523	(reproduzido em <i>Œuvres</i>	
	<i>complètes</i> ,	
	Gallimard, 1998)	
	p. 528	
82	92	
<i>S/ Título</i> , 1947	<i>S/ Título</i> (desenho	
p. 524	mescaliniiano), 1958	
	p. 529	

102	113- 115	ANEXO 4
<i>S/ Título</i> , (pintura mescaliniãna), 1956	<i>Saisir</i> , 1979 (reproduzido em <i>Œuvres complètes</i> , Gallimard, 1998)	OBRAS DE BOYD WEBB
p. 534	pp. 539-540	
103	116	1
<i>Dessin de réagrégation</i> ,	<i>Les émanglons</i> , 1946 (reproduzido em <i>Œuvres complètes</i> , Gallimard, 1998)	<i>Suckling</i> , 1989
1969	p. 541	p. 553
p. 534		
104	117	2
<i>Dessin de réagrégation</i> ,	<i>S/ Título</i> (reproduzido em <i>Meidosems</i>), 1948	<i>Abyssogramme</i> , 1983
1969	p. 541	p. 553
p. 535		
105	118	3
<i>S/ Título</i> , 1960	<i>S/ Título</i> (reproduzido em <i>Meidosems</i>), 1948	<i>Samurai</i> , 1985
p. 535	p. 541	p. 554
106	119	4
<i>S/ Título</i> , 1962	<i>Plume</i> , 1946 (reproduzido em <i>Œuvres complètes</i> , Gallimard, 1998)	<i>Bedding</i> , 1985
p. 536	p. 542	p. 554
107	120	5
<i>S/ Título</i> , 1966	<i>Auto Strafe with handicap</i> , 1983	<i>Tosser</i> , 1985
p. 536	p. 542	p. 555
108	121	6
<i>S/ Título</i> , 1965	<i>Harvest</i> , 1983	<i>Postscript</i> , 1983
p. 537	p. 542	p. 555
109	122	7
<i>S/ Título</i> , 1970	<i>Lung</i> , 1983	<i>Nemesis</i> , 1983
p. 537	p. 542	p. 555
110	123	8
<i>S/ Título</i> , 1971		<i>Auto Strafe with handicap</i> , 1983
p. 538		p. 556
111	124	9
<i>S/ Título</i> , 1971		<i>Harvest</i> , 1983
p. 538		p. 556
112	125	10
<i>S/ Título</i> , 1971		<i>Lung</i> , 1983
p. 539		p. 557

11
Nourish, 1984
p. 557

12
Salvage, 1984
p. 558

13
Negotiant, 1982
p. 558

14
Icarus, 1982
p. 559

15
Laurentia, 1981
p. 559

16
Tortoise, 1984
p. 560

17
Host, 1985
p. 560

18
Two Views, 1988
p. 561

19
Pillion and waiver, 1988
p. 561

20
Darwin, 1988
p. 562

21
Medallion, 1986
p. 562

22
Squat, 1986
p. 563

23
Enzyme, 1986
p. 563

24
Nonage, 1995
p. 564

25
Scenes and Songs (filme),
1984
p. 564

26
Denizen, 1989
p. 564

ANEXO 5

OBRAS DE GIL HEITOR CORTESÃO

1
*Primeiras casas: casa com
tiras*
p. 565

2
*Primeiras casas: casa de
letras*, 1996
p. 565

3
Primeiras casas: casa dupla,
1996
p. 566

4
Primeiras casas: primeira,
1996
p. 566

5
S/ Título, 2002
p. 567

6
S/ Título, 2002
p. 567

7
S/ Título, 2003
p. 567

8
S/ Título, 2002
p. 568

9
Atrás do vulcão #1, 2008
p. 568

10	21	32
<i>Atrás do vulcão #2</i> , 2009	<i>Volta ao mundo – Falsa partida</i> , 2004-05	<i>Um hóspede discreto 06</i> , 2005
p. 569	p. 574	p. 579
11	22	33
<i>Atrás do vulcão #4</i> , 2009	<i>A morte de Pinóquio</i> , 1995	<i>As long as I can hold my breath</i> , 2005
p. 569	p. 575	p. 579
12	23	34
<i>Segunda pintura semi-amestrada</i> , 2009	<i>Remote viewer 2</i> , 2008	<i>S/ Título</i> (da série <i>Rosas Azuis</i>), 1995
p. 570	p. 575	p. 580
13	24	35
<i>S/ Título</i> , 2009	<i>Remote viewer 9</i> , 2008	<i>La montre</i> , 2003
p. 570	p. 575	p. 580
14	25	36
<i>The Pool</i> (polyptych), 2014	<i>Memories from the future #3</i> , 2009	<i>MPA um silêncio mobilado</i> , 2007
p. 571	p. 576	p. 581
15	26	37
<i>S/ Título</i> , 1997	<i>Um hóspede discreto 07</i> , 2005	<i>Arte e poder</i> , 2006
p. 571	p. 576	p. 581
16	27	38
<i>S/ Título</i> , 2004	<i>Um hóspede discreto 09</i> , 2005	<i>MPA Ninfa e os ecos</i> , 2007
p. 572	p. 577	p. 582
17	28	39
<i>S/ Título – Apollon</i> , 2003	<i>Um hóspede discreto</i> , 2005	<i>Piano man</i> , 2005
p. 572	p. 577	p. 582
18	29	40
<i>S/ Título</i> , 2003	<i>Do outro lado 2</i> , 2005	<i>Mapa 6</i> , 2007
p. 573	p. 577	p. 582
19	30	41
<i>S/ Título</i> , 2004	<i>S/ Título</i> , 2003	<i>Remote viewer 5</i> , 2008
p. 573	p. 578	p. 583
20	31	
<i>S/ Título</i> , 2004	<i>Arena</i> , 2003	
p. 574	p. 578	

42	53	64
<i>Mapa #1, 2007</i>	<i>S/ Título, 2004-05</i>	<i>MPA Reflexo, 2007</i>
p. 583	p. 587	p. 591
43	54	65
<i>Mapa #2, 2007</i>	<i>S/ Título, 2006</i>	<i>Primeira pintura semi-</i>
p. 583	p. 587	<i>-amestrada, 2009</i>
44	55	p. 591
<i>Mapa #4, 2007</i>	<i>Carrossel, 2004</i>	66
p. 584	p. 587	<i>Atrás do Vulcão #3, 2009</i>
45	56	p. 592
<i>Mapa #5, 2007</i>	<i>Um hóspede discreto 01,</i>	67
p. 584	2005	<i>S/ Título, 1998</i>
46	p. 588	p. 592
<i>Horizonte, 2007</i>	57	68
p. 584	<i>Um hóspede discreto 02,</i>	<i>Cadeiras, 1998</i>
47	2005	p. 592
<i>Atrás do vulcão #1, 2008</i>	p. 588	69
p. 585	58	<i>S/ Título, 1998</i>
48	<i>Remote viewer 1, 2008</i>	p. 593
<i>S/ Título, 2005</i>	p. 589	70
p. 585	59	<i>Interior hotel lobby, 1998</i>
49	<i>MPA Cheque mate, 2007</i>	p. 593
<i>S/ Título, 2002</i>	p. 589	71
p. 585	60	<i>Bunker, 1998</i>
50	<i>Remote viewer 4, 2008</i>	p. 593
<i>Aquadrome, 2008</i>	p. 589	72
p. 586	61	<i>Volta ao mundo – Falsa</i>
51	<i>Remote viewer 7, 2008</i>	<i>partida, 2004-05</i>
<i>Remote viewer 3, 2008</i>	p. 590	p. 594
p. 586	62	73
52	<i>Remote viewer 8, 2008</i>	<i>Terminal, 2009</i>
<i>S/ Título, 2002</i>	p. 590	p. 594
p. 586	63	74
53	<i>Teorema, 2007</i>	<i>Nautilus, 2005</i>
<i>S/ Título, 2004-05</i>	p. 590	p. 594

ANEXO 6	38-41	100
OBRAS DE SHIRIN NESHAT	<i>Tooba</i> , 2002 pp. 609-610	<i>Allegiance with Wakefulness</i> , 1994 (da série <i>Women of Allah</i> , 1993-1996) p. 631
(ALGUNS FRAMES DOS SEUS FILMES)	42-46 <i>Passage</i> , 2001 pp. 610-612	101 <i>Rebellious Silence</i> , 1994 (da série <i>Women of Allah</i> , 1993-1996) p. 632
1	47-51 <i>The Last Word</i> , 2003 pp. 612-613	102 <i>Stories of Martyrdom</i> , 1994 (da série <i>Women of Allah</i> , 1993-1996) p. 632
<i>Munis</i> , em <i>Women Without Men</i> , 2008 p. 595	52-53 <i>Overruled</i> , 2012 p. 614	103 <i>Bonding</i> , 1995 (da série <i>Women of Allah</i> , 1993-1996) p. 633
2-4 <i>Mahdokht</i> , 2004 pp. 595-596	54-61 <i>Turbulent</i> , 1998 pp. 615-617	
5-16 <i>Zarin</i> , em <i>Women Without Men</i> , 2006 pp. 597-600	62-76 <i>Rapture</i> , 1999 pp. 618-622	
17-27 <i>Munis</i> , em <i>Women Without Men</i> , 2008 pp. 601-604	77-85 <i>Soliloquy</i> , 1999 pp. 623-625	
28-31 <i>Faezeh</i> , em <i>Women Without Men</i> , 2008 pp. 605-606	86-93 <i>Fervor</i> , 2000 pp. 626-628	
32-35 <i>Farokh Legha</i> , em <i>Women Without Men</i> , 2008 pp. 606-607	94-96 <i>Games of Desire</i> , 2009 p. 629	
36-37 <i>Possessed</i> , 2001 p. 608	97-98 <i>Pulse</i> , 2001 p. 630	
	99 <i>Speechless</i> , 1996 (da série <i>Women of Allah</i> , 1993-1996) p. 631	



Shirin Neshat,
frame do filme
Tooba, 2002

N A C A P A

Shirin Neshat,
Faezeh, frame do filme
Women Without Men, 2008