

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PÓS-BRUTALISMO

DAS PAIXÕES AO POVOADO REFRACTÁRIO

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

Henrique Manuel Fernandes Mendes da Silva

Amadora, Outubro de 2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PÓS-BRUTALISMO

DAS PAIXÕES AO POVOADO REFRACTÁRIO

Henrique Manuel Fernandes Mendes da Silva

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David João Neves Antunes, da área de Teoria e do Professor Doutor Jean Paul Bucchieri, da área de Corpo.

Amadora, Outubro de 2015

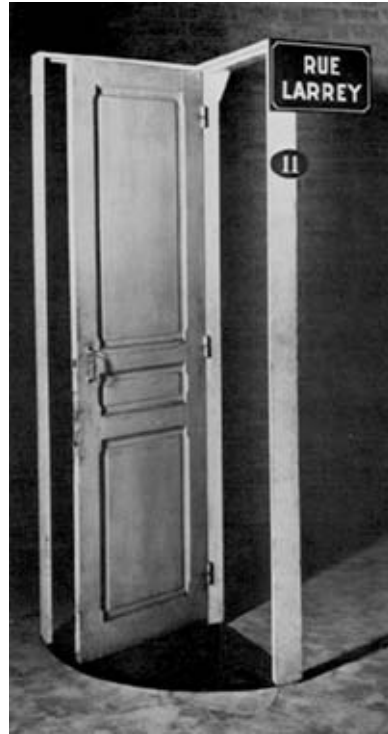


Fig.1 Marcel Duchamp, *Door: 11 rue Larrey*, 1927

Dedicado àqueles que, para mim, se fizeram *Janus*.

Ur Joana; pai Cândido e mãe Felicidade; cãopanheiro Boogy; mana Teresa; Su e família Valadares; compá Capela; Colectivo Negativo e equipa do Distante; Sopas de Cavalo Cansado; Edson Ferrage; Teresa Capela; Mário Resende; Filomena Serrano; Sr. Rebelo; António Coimbra e família; Aciolinda Pinto; Mina Anguelova; Filipa Silvestre; Hugo Rodrigues; Margarida Machado; Isabel Duarte; Nuno Ferreira; Manuel Almeida; Mouzinho Arsénio; Sano de Perpessac; João Charepe; João Brites; Fernandes Dias; orientadores David Antunes e Jean Paul Bucchieri.

Ubi est veritas?
Ubi dubium, ibi libertas.
Ubi libertas, ibi patria
Quid est enim fides
nisi credere quod non vides?
Quid est homo sed Anima
plus est ubi amat,
quam ubi animat?
Carpe diem,
hora adest vespertina.
Acta est fabula¹

Onde está a verdade? Onde existe a dúvida, aí existe a liberdade.
Onde está a liberdade, aí é a minha pátria.
O que é a fé, senão crer-se no que não se vê?
O que é o homem, senão a alma que está mais onde ama do que onde vive.
Aproveita o dia: a noite já vem.
A peça está representada.

¹ *Assemblage* de sentenças latinas extraídas de textos de autores de várias épocas.

Resumo

Sabendo que as relações de poder, dentro dos grupos humanos, emanam e estruturam-se a partir da sua cultura, a prática artística não poderá ser tida como inócua, mas como alquímica. No entanto, é de maior importância distinguir os nexos de causalidade inerentes à criação/fruição artísticas das construções teleológicas que, invariavelmente, desembocam no politizar da estética, ou no estetizar da política, quer seja pela via da democratização da arte ou da sua elitização.

O artístico encontra-se, assim, delimitado pela convenção de normalidade (o intervalo compreendido entre a centralidade e a margem) estabelecida no binómio educação artística/educação pela arte que, ao estruturar o discurso no sentido da narrativa única, limita aquilo que é equacionado.

Paradoxalmente, denegar o que está além da margem implica destituir à arte o seu carácter transcendente, forçando a negação da sua razão de ser – a transgressão geradora de atopias, anacronias, anamorfoses e anagogias. Sem o mistério da analogia como poderá o indivíduo encontrar-se com a anagnórise e empreender o caminho do sublime que transmutará a sua percepção? Mais: ainda estaremos a falar de arte?

Posto isto, questiona-se a lucidez desta Cultura Asfixiante, tal como Jean Dubuffet o fez, participando na Guerra da Arte com uma teoria que preencha o espaço que a palavra Pós-Brutalismo ocupa, uma colectânea de propostas est(éticas) para aqueles que ousem incorporar as suas paixões, afrontando a Ignavocracia.

O Povoado refractário é um espaço com outro tempo, um atol, um ecossistema para a Idade Ignípede.

Palavras Chave: Alquimia; Egoísmo; Mitografia; Monismo dialético; Normalidade; Paixões; Liberdade de percepção; Pós-Brutalismo; Povoado refractário; Teatro; Teoria.

Abstract

Knowing that the power relations within human groups emanate and are structured from its culture, the artistic praxis can not be taken as innocuous, but as alchemical. However, it is of utmost importance to distinguish the causal links inherent to the creation/experience of art from the teleological constructions that invariably lead to the politicizing of aesthetics, or to the aestheticizing of politics, whether by means of democratization of art or its elitization.

The artistic thus finds itself delimited by the convention of normality (the interval comprised between centrality and the margin) established in the binomial relation art education/education through art that by structuring the discourse as a one and only narrative, limits what is taken in account.

Paradoxically, denying what lies beyond implies deprive art of its transcendent nature, forcing the denial of its reason for being - the transgression that generates atopias, anacronias, anamorphosis and anagogias. Without the mystery of analogy, how can an individual meet up with the anagnorisis and undertake the path of the sublime that will transmute its perception? Further, will we still be talking about art?

That said, the lucidity of this Asphyxiating Culture is questioned, as Jean Dubuffet had done, toward a participation in the War of Art with a theory that fills the space that the word Post-Brutalism occupies, a collection of Aesth/Ethical proposals for those who dare to embody their own passions and face off the ignavocracy.

The Unrully hamlet is a space with another time, an atoll, an ecosystem to the Fire-footed Age.

Keywords: Alchemy; Dialectical monism; Egoism; Mythography; Normality; Unrully hamlet; Passions; Perception freedom; Post-Brutalism; Theatre; Theory.

Índice Geral

Agradecimentos e Dedicatória	II
Proémio – <i>Acta est fabula</i>	III
Resumo/Abstract	IV
Índice Geral	VI
Índice de Figuras	VII
INTRODUÇÃO – Cosmogonia de um só entre tantos outros	1
A GUERRA DA ARTE – Manobras de Arte Inumanas	18
$\frac{1}{4}$ Da Indiferença do Mundo (impossibilidade material)	19
$\frac{2}{4}$ Da Liberdade de Percepção (potência ideal)	30
$\frac{3}{4}$ Da Alquimia da Acção (possibilidade material)	44
$\frac{4}{4}$ Da Indisciplinabilidade da Paixão (impotência ideal)	58
CONCLUSÃO – <i>Theatrum Chemicum ad Theatrum Mundi</i>	68
1º Manifesto Pós-Brutalista – das Paixões ao Povoado Refractário	70
Addendum	73
BIBLIOGRAFIA	74
ANEXOS	82

Índice de Figuras

Fig. 1	Marcel Duchamp, <i>Door: 11 rue Larrey</i> , Paris, 1927	II
Fig. 2	Autor, Sistema simbólico da espectralidade contemporânea, 2015	8
Fig. 3	Autor, Dualismo pathético e Monismo dialético, 2015	11
Fig. 4	Bernard de Montfaucon, (<i>Janus</i>) <i>Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata (band 1.1): Les Dieux des Grecs & des Romains</i> , Paris, 1722	12
Fig. 5	Autor, <i>Theatrum Chemicum ad Theatrum Mundi</i> , 2015	17
Fig. 6	Autor, Devir Antropocosmológico, 2015	23
Fig. 7	Autor, Conflagração mundana, 2015	29
Fig. 8	Anônimo, (<i>Flammarion</i>), xilogravura, <i>L'atmosphère: météorologie populaire</i> , Paris, 1888	31
Fig. 9	Autor, Firmamento humano (A), 2015	34
Fig. 10	Autor, Firmamento humano (B), 2015	37
Fig. 11	Autor, Heterodoxia, 2015	41
Fig. 12	Autor, <i>Ars combinatoria</i> , 2015	51
Fig. 13	Autor, Metafísica da criação, 2015	56
Fig. 14	Autor, <i>Opus artificem probat</i> , 2015	65
Fig. 15	Paul Cézanne, <i>Trois crânes</i> , óleo sobre tela, 34,9 x 61cm, I.A. de Detroid, 1900	67
Fig. 16	Autor, Sigil, 2015	69

INTRODUÇÃO

Cosmogonia de um só entre tantos outros

Num tempo paradoxal como este, em que vivemos mais tempo, vivendo menos, vivendo mais vezes, estar parado aparentaria ser a **atitude refractária** por excelência, não fossem os resultados produzidos por esta atitude meramente entrópicos. A importância de uma atitude refractária, ou seja, a da insubmissão, advém da observação de como as polarizações revolucionária e reaccionária se caracterizam como reactivas, imersas portanto, no sistema em que se inserem. Face a este progressivo reforço da ficção social, proponho-me a abrandar e a contemplar a tradução errónea de urgência em imediatismo. Ao abandonar a ânsia de corresponder à exigência das tomadas de posição assertivas, encontra-se o tempo necessário para a produção de pensamento, que se manifesta como um alívio das amarras da cultura vigente, a qual apelido de **Ignavocracia**² e que toma como seu maior aliado o **tecno-logocentrismo**³. Inseridos nesta, habituámo-nos a negligenciar a pergunta que desejamos colocar em detrimento de silogismos que, por ignávia, tomamos como resposta.

O nosso maior medo é o da violência. Não daquela que nos infligem, nem tampouco daquela que infligimos ao outro. A violência de que estamos a falar é a de sermos responsáveis pela violência, de não estarmos simplesmente a dar ou a cumprir uma ordem, mas a dar e a cumpri-la simultaneamente. Não nos sentimos seguros, apesar de protegidos, pois estamos separados, não por um, mas por dois escudos lampião⁴ voltados para si. Estes são a ameaça, pois vedam a visão, não permitindo a realização do progressivo afastamento, a ampliação da distância de conforto entre indivíduos que os torna distantes entre si, mas também de si mesmos. Na ignavocracia, somos todos inocentes, menos aqueles que são culpados – esta é a divisa resultante de uma percepção de realidade cada vez mais reduzida, mas inversamente totalizante.

Simplificamo-nos num reducionismo que facilita o direccionamento das acções, aceitando escolhas e/ou pensamentos vácuos que se traduzem na busca pela coerência

² Conceito do autor, assente na equação entre o adjectivo Ignavo, do latim *Ignavu* (sentimento composto de cobardia e preguiça, do qual resulta a negligência) e o vocábulo grego *Cracia* (força, domínio, poder). Em suma, um sistema culturalmente dominado pela ignávia.

³ Por tecno-logocentrismo, entende-se um sistema de pensamento que prioriza a *Technê* (técnica) e o *Logos* (razão) sob as demais faculdades.

⁴ Tipo de broquel, que servia simultaneamente como arma de defesa e ataque ao combinar lâminas, uma manopla e um lampião para cegar o adversário; foi utilizado em duelos e patrulhas durante o Alto Renascimento Italiano.

com as acções anteriores, ou seja, na consolidação dos hábitos. Praticamos acções-ecos que se antecipam à teoria, que se despem dela. No entanto, acções nuas não são vazias, pois toda a acção tem em si o poder de exercer força sobre os corpos, transformando causas em efeitos. A acção é signo e símbolo em si, actua simultaneamente sobre a realidade concreta e sobre o domínio simbólico; a acção redefine o seu próprio significado, na medida que interfere no contexto em que emerge. Deste modo, podemos afirmar que a acção é a revelação do carácter do indivíduo na relação com o mundo.

Talvez não tenhamos sido advertidos para esta dimensão da acção? Ou talvez esta não passe de uma pergunta retórica para nos contextualizar num sistema globalizante em que, tanto a crise como a guerra, encontram a sua legitimidade na sua rentabilidade.⁵

No entanto, o dinheiro é somente uma ficção e todo seu valor é o que a lei lhe dá. Mudando a opinião dos que fazem uso dele, não terá mais nenhuma utilidade e não proporcionará mais a menor das coisas necessárias à vida. [...] Ora, é absurdo chamar "riquezas" um metal cuja abundância não impede de se morrer de fome; prova disso é o Midas da fábula, a quem o céu, para puni-lo de sua insaciável avareza, concedera o dom de transformar em ouro tudo o que tocasse.⁶

A crítica que Aristóteles tece à crematística⁷ poderemos hoje tecê-la ao capital, cuja grande boca dantesca nos convida a debruçar-nos sobre o *abysmo*, na tentativa de vencer a morte, sacrificando a liberdade. Se precarizámos o presente, é porque nos alienámos deste em “trabalhos que detestamos para comprar coisas que não precisamos.”⁸ O instante decisivo para a dignidade é todo aquele que, na iminência do agrilhoar do pensamento e do amaciar da carne, se decide pela liberdade de percepção. A crematística é uma ilusão humana emergente, que se alimenta do carácter transcendente da ilusão humana, é um desejo que nunca é satisfeito, pois o prazer procurado nunca é encontrado e, assim, o indivíduo corre, tentando fugir do sofrimento que está agarrado a si.

Um mau estar civilizacional que é *cosa antiga*, fruto do muro, da sedentarização, da construção dos primeiros silos, que permitiram aos senhores da terra possuir mais do que conseguiam consumir – uma desvirtuação que fenderia a comunidade em mestres e

⁵ Ver Anexos I a VII.

⁶ Aristóteles (2006) *A Política*, 1257b

⁷ s.f. 1. Arte de produzir riqueza. 2. Parte da economia política que trata dessa arte. "**crematística**" in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [consultado em 11-04-2015].

⁸ Fala do personagem Tyler Durden em *Fight Club* (1999).

servos, estabelecendo uma dinâmica de poder em que quem mais possui, possuirá ainda mais. Com o advento da escrita, o poder fez-se códice, inscreveu-se nas tábuas, registaram-se os tributos dos servos e cunharam-se moedas para que a troca de bens deixasse de ser directa. E assim permanecerá, até que o homem se lembre do que sabe e se esqueça do que não sabe:

É que a terra não é só o nitrato e o fosfato, nem mesmo o tamanho que atinge a fibra do algodão. O homem não é somente carvão, sal, água ou cálcio. É tudo isto e também muitíssimo mais que o simples resultado da sua análise. O homem, que é mais do que a sua composição química, caminhando na terra, desviando a charrua de uma pedra, abaixando a rabiça do arado no intuito de poupar um rebento temporão, vergando os joelhos na terra para engolir a merenda - esse homem, que é mais que os elementos que o compõem, sabe também que a terra é mais que o simples resultado da sua análise química. Mas o homem da máquina, fazendo rodar um tractor morto através das terras que não ama nem conhece, apenas entende de química; desdenha da terra e desdenha de si próprio. Quando as portas de chapa ondulada se fecham, vai para casa e a sua casa nada tem que ver com a terra.⁹

A terra não promete revoluções, mas é revolvida para se tornar fértil. O medo e o desejo revolvem o homem, as suas alfaias são, respectivamente, a violência e o dinheiro. A terra responde à morte com a vida, questiona a vida com a morte; e o homem, porque continua a depositar a esperança na respiga das migalhas que caem da mesa? É certo que “as migalhas que caem da mesa dos deuses também fazem parte do pão substancial”¹⁰, mas não serão elas que operarão a transubstanciação de servo em senhor. Aqui se revela o sentido aparentemente paradoxal das palavras de Max Stirner: “Como se os ricos fossem os culpados da miséria, como se os pobres não fossem também culpados da riqueza”¹¹. Não se trata de um apelo para a substituição da causa da antropofagia (necessidade) pela antropofagia da causa (ideal), pois o **Pós-brutalismo**¹² não é uma teoria político-

⁹ Steinbeck, J. (s/d) *As Vinhas da Ira*, p. 119.

¹⁰ Telmo, A. “Entrevista... por Ângelo Monteiro”, publicado no jornal *Encontro*, n.º 16, 2000, in. <http://liceu-aristotelico.blogspot.pt/2012/02/filosofia-operativa-de-antonio-telmo.html> [consultado a 19-05-2015].

¹¹ Stirner, M. (2004) *O Único e a sua Propriedade*, p. 210.

¹² Conceito do autor, assente na equação entre o prefixo **Pós** (do latim *post* “depois de; após”) e o adjetivo **brutal** (do latim *brutalis* “próprio do bruto”), ao qual é adicionado o sufixo **-ismo** (do latim *-ismus*; do grego *-ismós*), formador de substantivos abstractos, utilizado neste caso para caracterizar um modo de estar. Assim, o **Pós-brutalismo** é entendido como o modo de estar subsequente ao **bruto** (do latim *brutus* “pesado; rude”). Este conceito não deverá ser confundido com *a teoria do bom selvagem* de J. J. Rousseau, que postula acerca da natureza moral do homem, já que o Pós-brutalismo assume como referência os conceitos *Art brut* “arte bruta” de Jean Dubuffet e *unmensch* “monstro inumano; bruto” de Max Stirner –

económica, mas uma teoria artística que contempla a deformação est(ética)¹³ no *Theatrum Mundi*, escrevendo epígrafes à arte de furtar:

Roubam-me Deus,
outros o Diabo
- quem cantarei?

roubam-me a Pátria;
e a Humanidade
outros ma roubam
- quem cantarei?

sempre há quem roube
quem eu deseje;
e de mim mesmo
- todos me roubam

roubam-me a voz
quando me calo,
ou o silêncio
mesmo se falo
- aqui d'El Rei!¹⁴

Resta ao autor trabalhar estando, pois estar é, antes de mais, ocupar espaço no tempo e pensá-los na relação com o homem, o que cria e o que contempla. Assim, dirigir uma criação mimetiza a direcção da vida do indivíduo. A obra será sempre o espelho do seu olhar, o espelho do seu tempo, o espelho do seu olhar sobre o seu tempo.

Tal como numa partida de xadrez, o relógio marca a passagem do tempo, mas o jogador experiente sabe que o momento que antecede a jogada não pode ser apressado, pois a estratégia utilizada, ou a falta dela, ditará o resultado da partida. Assim, todas as peças do

“Não é difícil dizer, em poucas palavras, o que seja um monstro inumano: é um homem que não corresponde ao conceito de homem, tal como o inumano é aquela forma do humano que não se adequa ao conceito do humano. A lógica chama a isto um «juízo contraditório». Seria possível formular um tal juízo – que alguém pode ser homem sem ser homem – se não se admitisse a hipótese de que o conceito do homem pode ser separado da sua existência, ou a essência distinta do fenómeno?” Stirner, M. (2004) *O Único e a Sua Propriedade*. p. 316.

¹³ Conceito do autor, que visa vincular os conceitos estética e ética, assumindo-se como uma actualização amoral do conceito grego *Kalokagathia*, derivado da expressão *kalos kai agathos* que significa, literalmente, belo e bom. A presente amoralidade permite a contemplação do grotesco e do absurdo sem uma conotação negativa, preservando, no entanto, a repulsa e o encanto que os mesmos provocam no indivíduo.

¹⁴ Sena, J. (3/6/1952) *Epígrafe à arte de furtar*. in.

http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/portugal/jorge_de_sena.html [consultado a 05-10-2015].

tabuleiro se movem dentro do jogador de xadrez, antes de a sua mão mover a peça no tabuleiro. O jogador desconhece se o seu melhor será o suficiente; no entanto, o seu comprometimento com o momento é total. As suas falhas, tal como os seus triunfos, são assumidas para lá da fronteira do ego – ele não pretende ser, ele está e assim vive mais. Sacrificando a virtualidade, ele viverá menos vezes, mas o estar a par deixará de ser uma das suas preocupações. Abrandando, aperceber-se-á do vazio que ficou por preencher no seu presente, que as infinitas possibilidades da mutabilidade do mundo se encontram nas próprias formas, que se apresentam como dinâmicas e não estáticas. A suficiência do eterno, encontrá-la-á na efemeridade, pois o eterno manifesta-se na efemeridade dos ciclos. Liberta de intenção, a vida alimenta-se da morte, a destruição é o estrume da criação, o início de um outro ciclo:

[Hoje] os Estados ocidentais inquietam-se sob os efeitos da metamorfose incipiente. A necessidade é um estimulante da concepção; a concepção, o estímulo para a acção. Meio milhão de homens caminha pelas estradas; um milhão mais se prepara para a caminhada; dez milhões mais sentem as primeiras impaciências. E os tractores abrem sulcos e sulcos nas terras abandonadas.¹⁵

Essas terras são também as gentes e os povoados que, cansados de ser violentados, desistirão do desejo do dinheiro pois, a seu tempo, aperceber-se-ão que é este que direcciona a violência para o controlo de um presente, que apenas tem por fim assegurar o controlo do futuro do dinheiro. No entanto, o presente é fixo, pois são as paixões que, ao emanar, nos dão corpo; e se por um lado este corpo está ciente da sua finitude, por outro, este corpo multiplica e transcende-se quando aceita fruir o prazer e o desprazer que deveras sente, aprendendo com o tempo a olhar para estes como se a outro pertencessem. Este não é um corpo egocêntrico, mas **egoísta**¹⁶; um corpo que é atraído pelo que deseja e que não se acobarda perante esse sentimento, pois sabe que é a diferença que existe entre todos que gera a paridade entre o Eu e o Outro. No egoísmo de cada um, encontro a causa de todos, aquilo que nos une sem nos amalgamar, pois como nota John Steinbeck:

¹⁵ Steinbeck, J. (s/d) *As Vinhas da Ira*, p. 156.

¹⁶ As palavras egotismo e egoísmo são comumente confundidas, sendo tomadas como sinónimos. No entanto, o seu significado é diverso. O substantivo **Egotismo**, do inglês *egotism*, é um sinónimo de egolatria ou egocentrismo, cujo significado se prende com a centralização no Eu desenvolvida sob a forma do culto da personalidade. Por sua vez, o significado do substantivo **Egoísmo**, do francês *égoïsme*, prende-se com a exclusiva defesa dos próprios interesses.

A última função clara e definida do homem - músculos que querem trabalhar, cérebros que querem criar para além das simples necessidades - isto é o homem. Construir um muro, construir uma casa, um dique, e pôr nesse muro, nessa casa, nesse dique algo do próprio homem, é retirar para o homem algo desse muro, dessa casa, desse dique. Obter músculos fortes à força de os mover, obter linhas e formas elegantes pela concepção. Porque o homem, ao contrário de qualquer coisa orgânica ou inorgânica do universo, cresce para além do seu trabalho, galga os degraus das suas próprias ideias, emerge acima das próprias realizações. É isto o que se pode dizer a respeito do homem. Quando as teorias mudam e caem por terra, quando as escolas filosóficas, quando os caminhos estreitos e obscuros das concepções nacionais, religiosas, económicas, se alargam e se desintegram, o homem arrasta-se para diante, sempre para a frente, muitas vezes cheio de dores, muitas vezes pelo caminho errado. Tendo dado um passo à frente, pode voltar atrás, mas apenas meio passo, nunca o passo todo que já deu. Isto é o que se pode dizer do homem: dizer-se e saber-se. Isto verifica-se quando as bombas caem dos aviões negros sobre a praça do mercado, quando os prisioneiros são tratados como porcos imundos e os corpos esmagados se esvaziam imundos, na poeira.¹⁷

Assim, o egoísta, ao invés de se congregar em uma ou múltiplas polaridades, desagrega-se de todas as causas que não são a sua própria causa e parte à procura daquele lugarejo que possa apelidar como seu, não num sentido de posse, mas num sentido de pertença:

Uma coisa sabemos: a terra não pertence ao homem, é o homem que pertence à terra. Disto temos certeza. Todas as coisas estão interligadas, como o sangue que une uma família. Tudo está relacionado entre si. Tudo o que acontece à terra acontece aos filhos da terra. Não foi o homem quem teceu a teia da vida, ele não passa de um fio da teia. Tudo que ele fizer à trama, a si próprio fará. [...] As tribos são constituídas por homens e nada mais. E os homens vão e vêm como as vagas do mar.¹⁸

Realizando que “Se os homens cospem no chão é sobre eles próprios que cospem.”¹⁹, o egoísta descobre o seu lugar – o **Povoado Refractário**, o espaço onde cumprirá o seu devir livre da ânsia de ter e do tédio de possuir, um espaço que lhe permite estar num tempo além da vida reduzida ao adquirir mais, pois quando a vida se reduz a isso mesmo, a possuir, estamos condenados, à partida, à carência. A arte de furtar alimenta-se do excesso que não só não satisfaz, porque não é assumido como tal, como, por sua vez, anula a função do próprio objecto de desejo ao circunscrever o desejo ao desejo em si. Estes espectros que nos consomem não são meras representações, pois “afectam o corpo

¹⁷ Steinbeck, J. (s/d) *As Vinhas da Ira*, p. 155.

¹⁸ *Talvez Sejamos Irmãos* – Carta de resposta do Chefe Índio Seattle à proposta de aquisição das terra onde vivia a sua tribo, ao Presidente dos Estados Unidos da América, Franklin Pierce – 1854. in. http://www.ff.ul.pt/~jcabrita/saude_publica/carta_do_indio.html [consultado a 05-10-2015].

¹⁹ Idem Ibidem.

e têm materialidade própria, que será preciso explicar em vez de fazer desaparecer por um acto de magia epistémica.”²⁰

Neste sentido, procuro apresentar um esquema simbólico que torne visual a estrutura e/ou génese da espectralidade contemporânea, de forma a trazê-la para o plano da consciência, recuperando a **liberdade de percepção**. “Não se trata de lutar contra ‘ideias’ – seria absurdo – mas de lutar contra os corpos possuídos por elas e as instituições que as encarnam.”²¹ Articulando a obra do ocultista suíço Oswald Wirth (1860-1943)²² com uma adaptação²³ da antiga visão grega da constituição do Ser, procura-se questionar, antes de mais, o próprio método de questionamento.

O Ser, tal como é aqui entendido, constitui-se como uma síntese de três polarizações existenciais e uma força motriz essencial: **Soma** (dimensão corpórea), **Psique** (dimensão anímica), **Nous** (dimensão intelectual) e, por fim, **Pneuma** (vitalidade), que agrega as dimensões anteriores e as põe em movimento. No entanto, para compreender a extensão das dimensões do Ser, será necessário relacioná-las com as dimensões simbólicas dos sete planetas sagrados e/ou metais alquímicos.²⁴



Fig. 2 Autor, Sistema simbólico da espectralidade contemporânea, 2015

²⁰ Stirner, M. (2004) *O Único e a sua Propriedade*. p. 305.

²¹ Stirner, M. (2004) *O Único e a sua Propriedade*. p. 307.

²² *Theorie et Symboles de la Philosophie Hermetique* tire de l’Oeuvre d’Oswald Wirth. Disponível em: <http://taosophie.free.fr/Tarot/Oswald%20Wirth/Philosophie%20Hermetique.htm> [consultado a 01-05-2015].

²³ A perspectiva antropológica utilizada corresponde à de Filon de Alexandria e de Graf Dürckheim, conforme descrito por Jean-Yves Leloup e Leonardo Boff em *Terapeutas do Deserto*. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/tera-peut-as.html>

²⁴ A síntese de conotações astrológicas e alquímicas das dimensões simbólicas apresentadas na Fig.2 é de responsabilidade do autor, tendo por base Piroalquimista (2010) *A visão alquímica dos metais*. Disponível em: <http://piroalquimista.blogspot.pt/2014/12/a-visao-alquimica-dos-metais.html> [consultado a 05-10-2015].

Na sua vasta maioria, os sistemas são caracterizados por um equilíbrio instável. No entanto, a contemporaneidade encontra-se num desequilíbrio que se tornou estável. Deslocando a Psique (dimensão anímica) para o centro, esta sobrepõe-se exageradamente ao Nous (dimensão intelectual) e à Soma (dimensão corpórea), distorcendo, assim, a percepção e consequentemente a consciência. Como podemos observar na Fig.2, essa deslocação implicou que as dimensões simbólicas de Marte/Ferro e Lua/Prata ficassem isoladas das restantes, não comunicando, portanto, com as demais. Um ímpeto de concretização e conflito precisa, evidentemente, de um sentido; mas é precisamente esse sentido que não encontra. Do mesmo modo, a receptividade, que permite a integração do que é exterior a nós, necessita de um contexto para assumir o seu papel transformador. Das colisões entre as dimensões simbólicas de Saturno/Chumbo com Vénus/Cobre e de Sol/Ouro com Júpiter/Estanho emergem, respectivamente, os contrassensos da contemporaneidade: 1º uma Soma dividida entre a rejeição da morte e o controlo do prazer; 2º um Nous dividido entre o devir de liderar e o dever de ser liderado. Deste modo, é compreensível o porquê da vastidão da dimensão simbólica de Mercúrio/Mercúrio, ou seja, a da ambiguidade que, extremada, nada mais significa do que a confusão entre os opostos na Psique do indivíduo, uma convulsão anímica que apelido de **dualismo pathético**²⁵.

Este dinamismo exacerbado afecta a percepção do indivíduo, produzindo um conflito ilusório que assenta na premissa de que as polarizações não são complementares, mas antagónicas. Aprisionar o mal e o errado, ou libertar o bem e o certo, não tem qualquer sentido. Se tomarmos como metáfora a relação sagrado-profano, perceberemos como a sacralização ocorre no mundo profano. Para que algo se torne parte do mundo sagrado, terá anteriormente de ser profano – estas duas formas de ser no mundo constituem-se então como interdependentes, sendo que a sua existência apenas se faz notar na presença uma da outra. Partindo deste princípio, Marcel Duchamp, apresenta em 1927, a instalação *Door: 11 rue Larrey*²⁶, convidando-nos a atravessar uma forma que se transforma e se

²⁵ Conceito do autor que reflecte o movimento pendular da emoção (*pathos*) na estruturação dual do carácter (*ethos*) do indivíduo. Cita, mas difere do conceito aristotélico *nous pathētikos*, conotado ao intelecto passivo, descrito no 5º capítulo do livro III de *De Anima*, “De facto o intelecto é capaz de, por um lado, se tornar em todas as coisas e, por outro, capaz de produzir todas as coisas, por este modo se assemelhando ao seu estado ao da luz: a luz deixa, de certa maneira, passar as cores do estado de potência ao estado de acto.” Aristóteles, *De anima* (trad. Carlos Humberto Gomes) p.104.

²⁶ Ver Fig.1 na p. II.

transmuta segundo as possibilidades do **monismo dialético**²⁷ – uma porta que não se fecha é uma porta que não se abre, é uma porta entreaberta que, quando está fechada está aberta – nesta instância, eternidade e efemeridade ocorrem simultaneamente, não de um modo ambíguo, mas antitético.

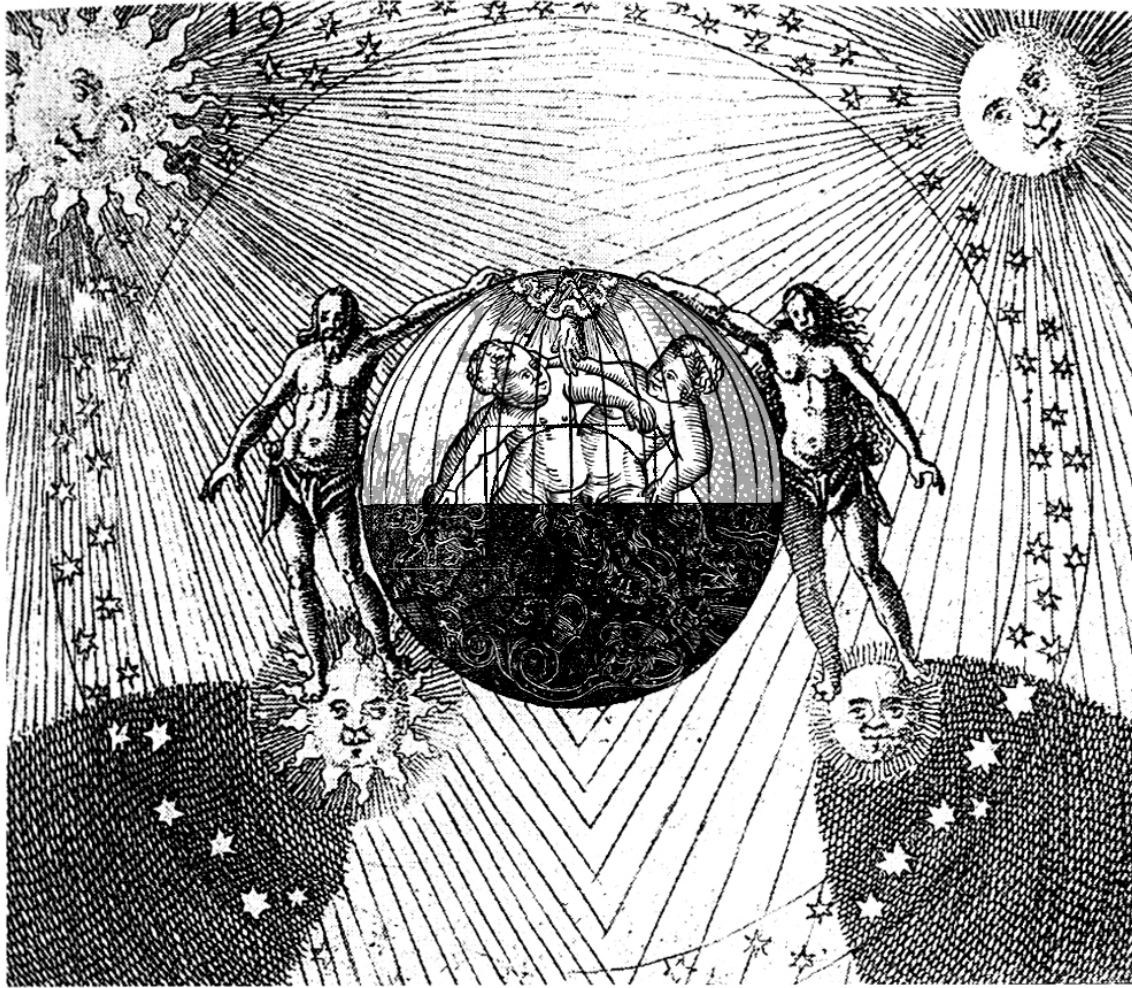


Fig. 3 Autor, Dualismo pathético e Monismo dialético, 2015

A visão mecanicista do real, que impede a sublevação do homem, baseia-se no desprezo pelo delicado balanço entre a realidade que existe e a realidade habitada por cada um.

²⁷ Posição ontológica inerente às filosofias taoista, zen, pré-socrática, ameríndia, entre outras que defendem a realidade como una, sendo a sua expressão dualística, embora unificada. O monismo dialético concebe, assim, a complementaridade dos opostos, afirmando que a polarização só existe em termos fenomenológicos, pois os opostos são co-substanciais num sentido transcendente. Tsung-I Dow em *Yin-Yang Dialectical Monism: An New Attempt to Explore the Symbiotic Relationship of Man and Nature through Reformulation of the Confucian-Taoist Metaphysical System*, oferece uma explicação mais detalhada do conceito. Disponível em: <http://www.thomehfang.com/sunrates/7Dow.html>

Para Nadir Afonso *o tempo não existe*; para mim, este existe na sua totalidade²⁸. Em suma, o tempo só existe na relação com a consciência de cada um. A consciência é, assim, objectiva dentro da sua inalienável subjectividade e, por isso mesmo, constantemente posta em xeque numa sociedade que procura discipliná-la, direi mesmo normalizá-la, segundo uma definição de centralidade e margem que, para além de insustentada, se revela insustentável.

Vigiamo-nos e punimo-nos mutuamente para ocultar a diferença, já que não é possível suprimi-la. Degredados para periferias miseráveis, descobrimo-nos por detrás de grades ou sob dependências químicas prescritas ou traficadas que nos degradam e forçam a amassarmo-nos na homogeneidade. A refeição, outrora sagrada, tornou-se o espaço de excelência para a propaganda do vazio. Com os olhos postos nos televisores, fixamos as imagens que se repetem até se tornarem verdade. Raramente nos lembramos do que comemos, e muito menos das subtilidades do seu paladar, da sua textura, do seu cheiro. Pouco nos importa o que pomos à boca, desde que tenha um preço e esteja regulamentado. Especializámo-nos, e mesmo assim não nos tornámos naquele ser especial *quasi-demiúrgico* que nos prometeram à nascença que seríamos. Resta uma parca recordação, que nada mais nos oferece do que a exigência dessa promessa. Enquanto o sol se ergue, entramos no mesmo comboio suburbano que carrega outros tantos como nós, que, tal como nós, se deslocam para o trabalho a fim de conseguir o salário de mais um dia. Parafraseando Emma Goldman, *a única diferença é que somos escravos contratados*. Perante esta condição, convoco a figura de **Janus** como guia desta dissertação, como Virgílio o foi para Dante na sua *Divina Comédia*, pois creio na figura obscura deste deus romano de duas frentes como o lugar de encontro entre a transição e a tradição. Somos convocados a elaborar um olhar sobre o passado e outro sobre o futuro. Embora *Janus* não nos encare nos olhos, como os outros deuses, este encontra-se presente em cada porta que atravessamos, zelando para que as nossas escolhas se consumam como um reequacionar do

²⁸ Concebendo o tempo de modo não-linear, passado, presente e futuro ocorreram, ocorrem e ocorrerão simultaneamente. Esta concepção é justificada pela alegoria da viagem no tempo: se o Eu presente voltasse ao passado e assassinasse o Eu passado, o Eu presente nunca teria viajado no tempo, pois já não existiria, o que implica que o tempo existe como unidade, tal como o espaço.

chão que agora pisamos, não como um eterno retorno²⁹, mas um eterno começo, mantendo aberta a mandorla³⁰ que permite aos clássicos cruzarem o ruído suburbano, transportando o seu outro fogo – o Empíreo – para a Idade Ignípede.



Fig. 4 Bernard de Montfaucon, (*Janus*) *Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata* (band 1.1): *Les Dieux des Grecs & des Romains*, Paris, 1722

Se a percepção é a ruína sobre a qual edificamos as constâncias que nos consubstanciam e não um qualquer terreno baldio, a tábua sobre a qual o juízo se inscreve não é decerto rasa, nem tampouco poderá voltar a sê-la. Esta reescreve-se pelo conflito entre a experiência falida, que dispersa, e a utopia, que reagrega, permitindo que a percepção e, conseqüentemente, as estruturas do pensamento empreendam um outro caminho. As inevitáveis e ademais necessárias falhas que cometemos, ao fender as nossas convicções, permitem descobrir-nos como autónomos dentro das convenções em que participamos. A superação do dever e da culpa surge como uma consequência da responsabilidade assumida, já que as acções agora se aproximam da volição do indivíduo que tem consciência da sua frágil condição, aquela que apelidamos de imperfeita e que, no entanto, é a mesma de qualquer outra criatura, de qualquer criação artística que brote das suas mãos.

²⁹ Conceito que surge na filosofia continental através da obra de Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, 1872, sendo posteriormente desenvolvido e difundido por Friedrich Nietzsche em diversas obras. Por eterno retorno, entende-se, simplificadamente, que o universo é recorrente, o que pode ser tido como aterrador.

³⁰ Amêndoa, resultante do cruzamento de dois círculos. Habitualmente presente nas fachadas das Igrejas cristãs, ortodoxas e bizantinas, esta adquire uma significação complexa, pois é entendida como um portal entre dois estados e/ou dois mundos. Remete-nos para a vulva por onde a criança terá de passar para nascer, e para a porta da casa de Deus, que este abandona para caminhar entre os mortais, tornando-se mortal (Cristo).

Posto isto, questionamo-nos sobre o sentido de aparentar ser, quando o esforço que este implica inibe o indivíduo de ser, pois o indivíduo apenas é na medida que está. Este é um dos principais ensinamentos que o teatro tem para oferecer a um mundo que se revela progressivamente mais desintegrativo. Propomo-nos então a fazer da **indisciplinaridade**³¹ uma metodologia de indagação que integre a dinâmica existente entre as experiências da **mirabilia memorabilia**³² e do **vagar fecundo**³³, uma metodologia que permita ao indivíduo vestir aquelas outras peles que também são as suas e experimentar a perda dos sentidos, pois é precisamente com a perda do sentido que o conhecimento alcança os limites da percepção. No entanto, reconhece-se que esta dissertação se debate com a falibilidade de harmonizar o que é biográfico com o que é universal³⁴, um risco que é visto como necessário, uma vez que o sistema educativo vigente é acima de tudo desintegrativo, ao implicar três processos de secessão: 1º dissociação do Eu do mundo (através da depreciação da percepção autónoma); 2º fragmentação do Eu (através da depreciação das paixões autónomas); 3º alienação do Eu (através da depreciação da volição autónoma). Estes processos reflectem o carácter ortodoxo de uma educação (que assenta precisamente no duplo sentido do verbo “amestrar”, em que a mestria é alcançada pelo adestramento, produzindo-se assim mestres amestrados). Se ensinar o homem a ser Homem se tornou numa aprendizagem de deixar de o ser, não podemos deixar de concluir que estruturámos a Civilização sob moldes insanos.

³¹ Conceito do autor, surgido da necessidade de caracterizar um processo metodológico que fosse indisciplinável, ou seja, em que o objecto de estudo fosse apropriado heurísticamente (heurískō, “encontro”) de modo a que a atenção e a imaginação transmutassem a percepção, pois "Felizmente, algures entre o acaso e o mistério repousa a imaginação, a única coisa que protege a nossa liberdade [de percepção], apesar do facto de as pessoas continuarem a tentar reduzi-la ou eliminá-la no seu todo." (Luis Buñuel, parênteses rectos da responsabilidade do autor).

³² Conceito do autor, criado a partir das palavras latinas **Mirabilia** (maravilha; que causa espanto e/ou admiração) e **Memorabilia** (memorável; inesquecível). Este descreve a experiência est(ética) que ao impressionar, permanece no indivíduo como um eco est(ético) transformando a sua relação com o mundo. Neste sentido, esta experiência surge como uma efectivação do carácter alquímico da obra de arte.

³³ Conceito do autor que utiliza como premissa a dupla origem etimológica do verbo **Vagar** (1. do latim *Vacare* “desocupar; deixar vazio” 2. do latim *vagari* “vaguear; errar; deambular) para o caracterizar como **fecundo** (do latim *fecundus* “fértil; gerador; produtor”). **Vagar fecundo** é então a experiência meta-poética na qual a matéria fértil para o conhecimento é colhida no intervalo de tempo e espaço que se encontra liberto da função. Neste sentido, sendo a causa o movimento, a função redefine-se enquanto efeito, tornando-se ela mesma o objecto de análise.

³⁴ Ademais, patente no título desta introdução - Cosmogonia de um só entre tantos outros.

Nas palavras do filósofo Jiddu Krishnamurti (1895-1986) “haverá índice de saúde fiável numa sociedade que é profundamente doente?” A resposta parece-nos óbvia. Uma sociedade que quantifica para qualificar é uma sociedade imaneamente patológica, extenuante, portanto, na medida em que coloca o indivíduo num constante estado de alerta, pois sabe que “todos os seres humanos correm o risco de ser apanhados na suspeita de monstrosidade”³⁵. Oscilando entre uma identidade *prêt-à-porter* e a monstrosidade, o indivíduo não encontra descanso, não delibera só, ele padece e perece com aquilo que apelido de Síndrome de Cerberus³⁶, o milhão de vozes que não são a sua.

Segundo a tradição da medicina grega (460-136 a.C.), pensar a sanidade implicaria, antes de mais, questionar o porquê e o como a doença se havia desenvolvido. Mas não menos importante seria perguntar porquê e como a doença deveria ser tratada, honrando *Asclépio* (herói deificado da medicina) sem, no entanto, ofender *Zeus*, como este o havia feito.³⁷ As suas duas filhas, a quem este ensinou a sua arte: *Panaceia* (deusa da cura) e *Hígia* (deusa da salubridade), deram respectivamente origem a duas dinastias de terapeutas, os médicos (que remedeiam) e os higienistas (que previnem).

Decerto, não caberá à arte ser a panaceia capaz de curar todos os males da sociedade, pois os indivíduos que a produzem estão, como referido anteriormente, por extensão, doentes. No entanto, deixar a sociedade à sua sorte, para definhar e/ou regenerar, afigura-se como negligente, pois “o estrumar” é uma prática preparada. Assim, proponho-me a higienizar a minha prática artística, distinguindo nesta aquilo que a revigora daquilo que a desvitaliza.

³⁵ Gil, J. (2006) *Monstros*, p.87.

³⁶ Conceito do autor que, tomando o nome da criatura mitológica grega tricéfala que guarda a entrada do mundo inferior, caracteriza uma patologia surgida numa narrativa onírica própria: o homem havia contraído uma doença sistémica que levava ao desenvolvimento duma polícefalia complexa. O condicionamento psico-fisiológico derivado da proliferação de cabeças no corpo humano, imobilizava progressivamente o sujeito cognoscente, fazendo com que este deixasse de reconhecer as suas paixões no meio de todas aquelas cabeças pensantes. Reduzido a uma esfera de cabeças, o sujeito sucumbiria, por fim, à sua própria condição. Perante a perda do que de humano há na humanidade e, conseqüentemente, a sua extinção, um menino montado num golfinho mergulhava nas profundezas do mar na busca de um antídoto que estaria perdido numa cidade submersa. No seu interior encontra um pequeno frasco capaz de operar o milagre; no entanto, no regresso à superfície, o frasco abre-se inesperadamente, dissipando-se o seu conteúdo no oceano. A tristeza invade então o menino que vê os seus esforços como infrutíferos, aqueles que amava iriam perecer diante dos seus olhos. No entanto, aparentemente de forma inexplicável, o número de cabeças proliferantes começou a diminuir e, com o tempo, os indivíduos voltaram a ter uma cabeça apenas, a ser indivisos.

³⁷ Ao interferir com o destino, ousando ressuscitar *Hipólito*, *Asclépio* foi punido por *Zeus* que o fulminou.

Os homens não sabem aproveitar as coisas visíveis para meditar sobre as invisíveis... As coisas semelhantes apresentam as suas diferenças; e as iguais, as suas desigualdades. Aquele que fala, também sabe permanecer silencioso. A razão também possui a sua loucura. Cada coisa encerra em si mesma, o seu contrário. A Lei e a Natureza, a quem tudo devemos, tão depressa se harmonizam como não, porque os homens imaginaram a Lei sem a conhecerem. A alma humana, que é invisível, manifesta-se na criança, à medida que esta cresce, através dos conhecimentos que recebe das coisas invisíveis. Aprende a julgar o porvir através do presente. Distingue a vida e a morte pelas diferenças que encontra entre elas... Os oleiros fazem girar a sua roda, que não avança nem retrocede, mas que, todavia, se movimenta para a frente e para trás. A roda imita, nas suas reviravoltas, o movimento do universo. Sobre a roda, os oleiros criam as suas obras de muitas formas, que não se parecem umas com as outras. O mesmo sucede com os homens e outros animais sobre a superfície da terra: todos eles são levados por um movimento circular, enquanto cada um deles cumpre um destino diferente.³⁸

Tomando metaforicamente as palavras de Hipócrates, o pai da medicina ocidental, entendemos como a prática artística é um exercício de alquimia que parte do exterior para o interior, uma incessante busca pelo signo que fará com que o símbolo se cumpra na relação com as paixões brutas que movem o autor. O símbolo último dessa busca é, e sempre será, Arcádia, a terra idílica, a terra bruta, onde o amor bravio floresce como uma manifestação da *arché*.³⁹

Todas as coisas são diferenciações de uma mesma coisa e são a mesma coisa. E isto é evidente. Porque se as coisas que são agora neste mundo - terra, água, ar e fogo e as outras coisas que se manifestam neste mundo - se alguma destas coisas fosse diferente de qualquer outra, diferente em sua natureza própria e se não permanecesse a mesma coisa em suas muitas mudanças e diferenciações, então não poderiam as coisas, de nenhuma maneira, misturar-se umas às outras, nem fazer bem ou mal umas às outras, nem a planta poderia brotar da terra, nem um animal ou qualquer outra coisa vir a existência, se todas as coisas não fossem compostas de modo a serem as mesmas. Todas as coisas nascem, através de diferenciações, de uma mesma coisa, ora em uma forma, ora em outra, retomando sempre a mesma coisa.⁴⁰

Nada surge do nada (Ex nihilo nihil fit); para que o homem supere a sua própria vacuidade/vaidade (*vanitas*), este terá que realizar que a morte também está em Arcádia (*Et in Arcadia ego*), e que é precisamente a presença desta que distingue a utópica

³⁸ Hipócrates, *Sobre a Dieta* in. http://www.nova-acropole.pt/a_hipocrates.html [consultado a 01/05/2015].

³⁹ (ἀρχή; origem) ≠ início. Para os Pré-socráticos era o princípio presente em todos os momentos da existência de todas as coisas; no início, no desenvolvimento e no fim de tudo. Princípio pelo qual tudo é e vem a ser.

⁴⁰ Diógenes de Apolónia (séc. V a.C) apud. Bornheim, G. (2005) *Os Filósofos Pré-Socráticos*. p. 99.

Arcádia dos Campos Elísios. Cabe então ao homem materializá-la num milhão de povoados refractários, onde cada um se despirá do que não sabe e se lembrará do que sabe. Aquelas que apelido de Manobras de Arte Inumanas não são mais do que propostas est(éticas), cartografias não assépticas para que o leitor realize que a crueldade que identifica na crueza do mundo não é mais que a expressão da sua ausência de simpatias est(éticas) para com um homem que se esqueceu da natureza sublime que o une e distingue de todas as formas, que existiram, existem e estão por existir.

Apresentados sob a forma de fracções e não sequencialmente, os “subcapítulos” espelham-se, revelando uma geometria interna que forma o único capítulo desta tese: A Guerra da Arte – Manobras de Arte Inumanas. A indiferença do mundo, que se apresenta como uma impossibilidade material ($\frac{1}{4}$), é exactamente aquilo que desperta no homem a sua potência ideal ($\frac{2}{4}$), a liberdade de percepção. No entanto, esta necessita da possibilidade material ($\frac{3}{4}$), que é dada pela alquimia da acção para encontrar os seus limites, a impotência ideal ($\frac{4}{4}$), que dá sentido à indisciplinabilidade da paixão.

Como conclusão preliminar deste processo, apresenta-se um manifesto que tem por base a necessidade de sintetizar aquilo que poderá ser um *Theatrum Chemicum*⁴¹ ad *Theatrum Mundi*, um teatro alquímico para o teatro do mundo, um teatro que permita ao indivíduo reunir-se com a *Mirabilia Memorabilia*, a experiência sísmica provocada pelo cisma, que o esventra e transcende ao transmutar aquilo que o indivíduo conhece numa *transgressão est(ética)* desse mesmo conhecimento.

⁴¹ Conceito do autor que remete para a obra literária homónima, *Theatrum Chemicum*, o maior compêndio de textos alquímicos do séc. XVII. Enquanto conceito, é entendido como um teatro de possibilidades em que o homem experimenta a sua humanidade, encenando os seus medos e paixões, preparando-se para estes.



Fig. 5 Autor, *Theatrum Chemicum ad Theatrum Mundi*, 2015

A GUERRA DA ARTE
Manobras de Arte Inumanas

$\frac{1}{4}$ Da Indiferença do Mundo (impossibilidade material)

Nas palavras de Teresa Vergani: “A diferença entre os homens e as árvores é que as árvores crescem enquanto os homens correm”⁴². Os homens correm como se o ontem já não existisse e o sentido do amanhã só existisse hoje. Perguntamos retoricamente onde está o hoje ou, mais precisamente, o agora, quando sabemos perfeitamente que este anda por aí perdido, nas representações do aquilo que foi e do aquilo que será.

A árvore ocupa-se exclusivamente com o presente, mas manifesta o seu ciclo de vida em cada anel. Também esta tem os seus problemas para resolver; o seu esplendor depende, por exemplo, da superação da altura do muro que lhe oculta a luz do sol, assim, esforça-se diariamente por transcendê-lo. Por vezes, as suas raízes esventram o muro e levantam a calçada; no entanto, a árvore fá-lo porque não tem como não o fazer. Não reage ao muro ou à calçada, mas à repressão da sua volição, que estes materializam. A árvore é, em suma, refractária por natureza.

O modo como a árvore *decide de si* a cada instante é algo que o homem reaprende com ela, que se relembra, pois “O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função, mas de vontade e árvore de vontade que anda, voltará. Existiu, e voltará.”⁴³ No entanto, este não será um regresso pacífico mas uma guerra, na qual a arte terá o seu papel. A Guerra da Arte dá-se pela humanização da verdade através do mistério, “Porque a grande mentira foi fazer do homem um organismo, ingestão, assimilação, incubação, excreção...”⁴⁴ que expulsa o mistério inerente à natureza das coisas, ou seja, à vida e à morte. Desprendido do mito, o Homem aprisiona a natureza no real, o mistério da matéria decai e, com este, o próprio Homem.

Face a isto, o Pós-brutalista toma no seu corpo as barricadas, agindo sobre a matéria da criação, a dúvida que o inquieta. Expressando a sua volição exclusiva, este toma as rédeas do presente, fazendo-se cumprir num estar que supera a visão limitada e limitativa da *digestiva humanidade*. Expressando-se, este cria *manobras de arte inumanas*, que brotam

⁴² Vergani, T. (1995) *Excrementos do Sol*. apud. Almeida, M. C. X. *Educar para a complexidade: o que ensinar, o que aprender in.* http://periodicos.uesb.br/index.php/aprender/article/viewFile/3904/pdf_144 [consultado a 06-10-2015].

⁴³ Artaud, A. (1988) *Eu, Antonin Artaud*. p. 105.

⁴⁴ Idem Ibidem.

da habilidade das mãos humanas e transcendem a sua própria condição. Estas são inumanas porque não pertencem à esfera do humano, do sobre-humano ou do desumano; são inumanas porque não comungam das estruturas culturais (humanas); assim, o que serão senão brutas, ou melhor, pós-brutas?

Pós porque, tal como a pedra polida, também o homem não poderá regressar ao estado bruto; *pós-bruta* porque a sua forma não está aprisionada a essa condição (de polida), apenas condicionada por ela – o polimento é uma qualidade superficial, a aparência que oculta a brutalidade interior. Quando lascada, a pedra expõe a sua natureza bruta que persiste, aquela que tão bem Almada Negreiros descreve em *A flor*:

Pede-se a uma creança. Desenhe uma flor! Da-se-lhe papel e lapis. A creança vae sentar-se no outro canto da sala onde não ha mais ninguem.

Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Umas n'uma direcção, outras n'outras; umas mais carregadas, outras mais leves; umas mais faceis, outras mais custosas. A creança quiz tanta força em certas linhas que o papel quasi que não resistiu. Outras eram tão delicadas que apenas o pezo do lapis já era demais. Depois a creança vem mostrar essas linhas ás pessôas: Uma flôr!

As pessôas não acham parecidas estas linhas com as de uma flôr!

Comtudo, a palavra flôr andou por dentro da creança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, á procura das linhas com que se faz uma flôr, e a creança pôz no papel algumas d'essas linhas, ou todas. Talvez as tivesse pôsto fóra dos seus logares, mas, são aquellas as linhas com que Deus faz uma flôr!⁴⁵

Seria ingénuo lascar a pedra até que a superfície polida desaparecesse de vez, pois é precisamente esse polimento que justifica a acção de lascar a pedra. Reduzida a pó, a pedra não revelaria a força do homem, somente a sua fragilidade. Por isso, ainda que ao mundo lhe seja indiferente o destino do que é humano, ao homem não lhe é permitida essa vanidade.

Habitar o mundo é, em primeira e última instância, a impossibilidade material com que o homem se defronta, pois toda a matéria está em constante vibração. No entanto, o homem apenas transforma o que existe, e o que existe para ele é o que a sua memória é capaz de fixar. Por isso, este fixa as formas no tempo para registar a sua materialidade, e fixa as formas no espaço para registar a sua mutabilidade. Até certo ponto, poderemos afirmar que o homem se assemelha à luz, progredindo no tempo como partícula e no espaço como

⁴⁵ Negreiros, J. A. (1921) *A Invenção do Dia Claro*. in. <https://archive.org/stream/ainvenododiaclar22801gut/pg22801.txt> [consultado a 09-10-15].

onda, pois as marcas do seu movimento ficam registadas no corpo, como cicatrizes, consubstanciações da mutabilidade do mundo. O homem é então um corpo-memória, e este existe antes do humano, pois o humano é para o homem um atributo culturalmente construído e não a sua essência. A substância do homem é o seu corpo-memória, pois é a partir deste e neste que as suas paixões se resolvem.

O movimento é teleologicamente amoral, é simplesmente movimento. A moralidade que lhe reconhecemos advém da comparação com aquilo que estava antes e aquilo que vem depois. Isto não só implica que o conflito é na sua génese amoral, como também que a indagação do devir do homem necessita de ser enquadrada no cosmos, de modo que o seu devir se manifeste, não como histórico, mas como cosmológico. Conceber um devir antropocosmológico, não nos permitirá descodificar a essência do homem, mas certamente nos oferecerá outras perspectivas, que não a antropocêntrica.

Se tomarmos a linguagem do cosmos como geometria fractal⁴⁶ e a justapusermos ao corpo do homem, reparamos como o cérebro se desenvolveu à imagem de duas espirais criadas a partir da sequência de Fibonacci, que se espelham sobre a espinal medula, como se pode constatar na Fig.6.

Habitualmente, o hemisfério direito do cérebro é identificado com as operações criativas e o esquerdo com as operações racionais, mas talvez esta seja a consequência do hemisfério direito do cérebro operar de modo rizomático e o esquerdo de modo sequencial – um identifica os pontos, o outro liga-os.⁴⁷ Na parte mais antiga do *cérebro trino*⁴⁸, o cérebro reptiliano, localizam-se a hipófise (glândula pituitária), a epífise (glândula pineal) e o tálamo; enquanto glândula mestra, a hipófise é responsável por nutrir todas as outras

⁴⁶ Fractal (do latim *fractus*, fracção, fragmento) é um objecto geométrico não-euclidiano de natureza infinita o qual, quando dividido, as partes se assemelham entre si. No entanto, note-se que as formas naturais (frutos, flocos de neve, etc.), assim como a Sequência de Fibonacci (em que cada número subsequente corresponde à soma dos dois anteriores) não são efectivamente fractais, pois encontram-se limitadas (fixas) no tempo.

⁴⁷ Edwards, B. (1979) *Drawing on the Right Side of the Brain* (trad. Juan Manuel Ibeas). in. http://eugeniousbi.tripod.com/cap_003.html [consultado a 10-10-15].

⁴⁸ A Teoria do Cérebro Trino é introduzida pelo neurocientista Paul D. MacLean em 1968, sendo posteriormente desenvolvida no seu livro *The Triune Brain in evolution: Role in paleocerebral functions* (1990). Esta teoria postula que o cérebro humano é constituído por três sistemas cerebrais concêntricos, representativos de um estrato evolutivo: o cérebro reptiliano, o sistema límbico e o neocórtex, respectivamente associados/responsáveis pelas dimensões reactivas, emocionais e racionais do comportamento humano.

glândulas, do mesmo modo, a epífise é responsável pela regulação dos ciclos circadianos, ou seja, pela transformação. Se tivermos em conta as funções reorganizativas face à percepção associadas ao tálamo, podemos estabelecer uma correspondência da hipófise com o princípio feminino (que nutre), da epífise com o princípio masculino (que transforma) e do tálamo com o princípio dialético (que harmoniza). Esta teoria que aqui exponho, permite-nos realizar o cérebro reptiliano não como um cérebro primitivo mas primário, cujas qualidades basilares fazem deste o suporte da consciência. A camada que lhe sucede, o sistema límbico, é responsável pelo dinamismo anímico, fazendo a ponte entre o cérebro reptiliano e o neocórtex, a última camada, responsável por delimitar os domínios do consciente.

Se considerarmos a sociedade (e por extensão, o homem) como um caldeirão em ebulição caracterizado por um equilíbrio instável, constatamos que o devir antropocsmológico se faz cumprir pela escolha de estar (em pé), acompanhando a narrativa mitológica do homem pois, efectivamente, aquilo que o devir antropocsmológico revela, com os seus movimentos de aproximação-afastamento, é a dificuldade de o homem em conceber e harmonizar duas instâncias do verbo, ou seja da verdade: *mythos* “narrativa” e *logos* “discurso”. No entanto, para compreender em profundidade esta questão, é necessário recorrer aos significados associados às raízes etimológicas de *Logos*, hoje entendido como “razão”, mas derivado originalmente de *légein* que significava “colher, escolher”, e *mythos* indissociável de mistério, cuja raiz “...*mu-*, ou *my-*, [é] donde derivam dois verbos gregos: *myeô*, que significa «iniciar nos Mistérios», «sagrar», «instruir», e *myô*, que significa «fechar a boca ou os olhos», «guardar silêncio». [...] [Desta última] derivam o termo latino *mutus*, «mudo», e o termo grego *muthos* ou *mythos*...”⁴⁹

Mythos e *Logos* são, assim, dois movimentos que participam de um só ciclo, tal como nos apercebemos pelo mito de Prometeu, que concebe na génese da humanidade dois elementos primordiais – lágrimas e húmus. As lágrimas e/ou *mythos*, são a verdade que parte do interior (indivíduo) e o húmus e/ou *logos*, são a verdade que parte do exterior (mundo). Cabe então ao homem, tal como coube ao titã, amassar com as suas próprias mãos estas duas instâncias, recriando-se.

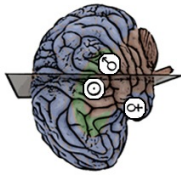
⁴⁹ Macedo, A. (2007) *Os Mistérios Antigos*. in. http://triplov.com/Coloquio_07/Antonio-de-Macedo/Os-misterios-antigos.htm [consultado a 07-07-2015].

D HEMISFÉRIO DIREITO (RIZOMÁTICO)
 DOMÍNIO DO ESPAÇO (ONDAS)
 DOMÍNIO DO MYTHOS E DO IMATERIAL

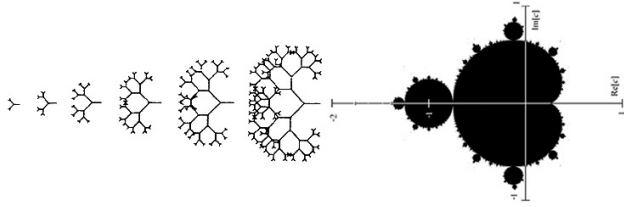
E HEMISFÉRIO ESQUERDO (SEQUENCIAL)
 DOMÍNIO DO TEMPO (PARTICULAS)
 DOMÍNIO DO LOGOS E DA MATÉRIA



NEOCÓRTEX RACIONAL (Blue circle)
SISTEMA LÍMBICO EMOCIONAL (Green circle)
CÉREBRO REPTILIANO REACTIVO (Orange circle)



TÁLAMO PRINCÍPIO DIALETICO (Circled C)
GLÂNDULA PINEAL PRINCÍPIO MASCULINO (Circled M)
GLÂNDULA PITUITÁRIA PRINCÍPIO FEMININO (Circled F)



I ERA DE OURO
 NÃO SE ENVELHECIA E A MORTE ASSEMELHAVA-SE AO SONO. A PRIMAVERA ERA ETERNA E A TERRA ABUNDANTE.

II ERA DE PRATA
 APESAR DE AFASTADOS DA GUERRA E DO LABOR, A PREPOTÊNCIA FE-LOS DISPUTAR O PODER SOBRE O UNIVERSO.

III ERA DE BRONZE
 ABANDONANDO O JUSTO, A VIOLÊNCIA BÉLICA IMPÕE A FORÇA DO TERROR. O HOMEM SUCUMBE AS SUAS PRÓPRIAS MÃOS.

IV IDADE BRUTA
 FORJANDO-SE NO CULTO DOS MORTOS, OS INIMAMOS REVOLVEM-SE EM RITUAIS INICÍATICOS AO ENCONTRO DA EXPRESSÃO SIMBÓLICA DO SENTIDO - O MITO.

V IDADE AXIAL
 POETAS, FILÓSOFOS E GUERREIROS OPÕEM A MISÉRIA ANGIUSTIANTE O MIMETIZAR DO CARACTER DOS SEUS HERÓIS. ESPERANDO GARANTIR A PERENIDADE DO SEU NOME.

VI IDADE CHIAROSCURO
 AGRILHOADOS A UMA EXISTÊNCIA AMBIVALENTE, AS TREVAS CONDENAM AO MESMO TEMPO QUE REVELAM AO HOMEM A SUA CAPACIDADE DE ESCOLHER ENTRE BEM E MAL.

VII IDADE ROMÂNTICA
 O MAL ESTAR QUE SE VIVE NA CIVILIZAÇÃO TRAZ CONSIGO AS GRANDES REVOLUÇÕES. ESVENTRA-SE A TERRA E OS CORPOS, ISOLANDO A MATÉRIA DO ESPÍRITO.

VIII IDADE ESTRUTURAL
 EDUCADO NUM FACTUALISMO ESPECULATIVO O INDIVÍDUO CONFIRMA NOS SEUS ACTOS OS LIMITES DA VERDADE. A MAIOR DOR DO SER HUMANO É JÁ NÃO SABER COMO O SER.

IX IDADE IGNÍPIDE
 ESQUECER-NOS-EMOS DO QUE NÃO SABEMOS; LEMBRAR-NOS-EMOS DO QUE SABEMOS

Fig. 6 Autor, Devir Antropocosmológico, 2015

O Devir Antropocosmológico, apresentado na figura da página anterior, expõe o desenvolvimento dos três mitos fundadores descritos por Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias*, nomeadamente, As duas Lutas, Prometeu e Pandora, e As Cinco Raças, tomando como seu denominador comum, as causas e consequências do *ágon* essencial, o irresolúvel conflito entre a solidão de um e o domínio de dois.

Vivemos junto de outros seres humanos, agimos sobre os nossos semelhantes e reagimos aos gestos deles; porém, sempre e em todas as circunstâncias, estamos sós. Os mártires entram de mãos dadas na arena; são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes tentam desesperadamente fundir os seus êxtases isolados numa única transcendência; em vão. A própria natureza dos espíritos encarnados condena-os inevitavelmente a sofrer e a deleitar-se na solidão. As sensações, os sentimentos, as reflexões, os gostos - tudo isto são impressões privadas e, exceptuando por meio de símbolos e em segunda mão, incomunicáveis. Podemos reunir e cruzar informação acerca das experiências alheias, mas nunca as experiências em si. Da família à nação, qualquer grupo humano é uma sociedade de universos isolados.⁵⁰

Ainda assim, é-nos possível identificar nove instâncias temporais no percurso do homem, nove instâncias às quais correspondem as nove duplas marcas assinaladas sobre os eixos das espirais: I – Era de Ouro; II – Era de Prata; III – Era de Bronze; IV – Idade Bruta; V – Idade Axial; VI – Idade Chiaroscuro; VII – Idade Romântica; VIII – Idade Estrutural; IX – Idade Ignípide.

Cada Idade assinalada apresenta-se como o desenvolvimento das Idades precedentes, numa progressão cronológica cada vez mais estreita que, no entanto, não obedece a um sentido evolutivo, mas a uma nova tentativa de integrar e expressar a húbriis do homem.⁵¹ Impondo, conseqüentemente, a vontade que sobre este se impõe, o homem rebela-se contra aquela que é, e escraviza-se naquela que será, a sua própria condição. Assim se explica o desvanecer da onírica Era de Ouro, que Hesíodo descreve no começo da sua obra, na idade da desolação, ou, nas palavras do autor, a Era de Ferro. Divergindo da interpretação de Hesíodo, reconhece-se que esta “Era” não é homogénea, sendo portanto possível distinguir nesta uma série de “Idades”, que correspondem à forma que o *ágon* essencial assume para o homem: a Idade Bruta, período anterior à criação das cidades, em

⁵⁰ Huxley, A. (2013) *As Portas da Percepção*. pp. 17 e 18.

⁵¹ As legendas que acompanham as marcas de I a IX na Fig. 6, correspondem a uma análise sintética de cada uma dessas tentativas, por parte do autor.

que o pensamento mágico e a razão se confundem; a Idade Axial, notada por Karl Jaspers⁵², é o período charneira em que os eixos da humanidade são definidos, correspondente à época dos clássicos; a Idade Chiaroscuro, corresponde ao período de grandes contrastes e redefinições, que perdurou entre o fim da Antiguidade Clássica até ao fim do Renascimento; a Idade Romântica, surge com o racionalismo e tem o seu fim durante as Grandes Guerras Mundias, corresponde ao período em que os ideais se afiguram como panaceias; a Idade Estrutural, o período do pós-guerra que hoje vivemos, em que a verdade não parece existir senão dentro de uma qualquer estrutura criada pelo homem; a Idade Ignípide, o período que sucederá ao actual, tendo o fogo como princípio motriz, pois o fogo é o não-fixo (*mutabilis*) que muda o que tem de ser mudado (*mutatis mutandis*).

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenómeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sob as profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. [...] É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal.⁵³

Ousa saber! (*sapere aude*) Ousar saber é ousar distinguir o sabor dos elementos cozinhados pelo fogo pois, no palato, estes trazem-nos à lembrança aquilo que sabemos sem conhecer. A fruta da época é mais saborosa porque é da época, porque o esforço para a produzir é menor, pois esta acompanha e assim respeita os ciclos que lhe dão origem. Para nós, suburbanos que colhemos milhares de estímulos diariamente, dificilmente nos lembramos que Setembro é a época da apanha da maçã; excepto quando a saboreamos. Nesse momento, percebemos que o saber está no sabor (a intensidade de como a paixão é satisfeita) e que, assim sendo, a verdade existe no real e para lá do real (em potência). Parte da verdade está manifesta e parte por manifestar. O real é aquilo que se manifestou de forma que o homem o pudesse fixar historicamente, ou seja, o real é um processo humano; o mesmo não se pode dizer da verdade.

⁵² Jaspers, K. (1949) *Origin and Goal of History*.

⁵³ Bachelard, G. (1994) *Psicanálise do Fogo*. pp. 11 e 12.

A verdade, com a sua materialidade mítica, é o fluxo misterioso que religa as formas empíreas (que estão sobre a pira, o sublime) que são perenes e fixas, às formas ignípidas (que têm pés de fogo) que são efémeras e móveis. Ou seja, a verdade é a efeméride que está a decorrer e que, no entanto, não assinalamos porque não recordamos o fluxo que permite a nossa própria consubstanciação. Só assim se explica a necessidade de o humano viver uma definição de normalidade que progressivamente se estreita em: a qualidade do que é normal; o que está conforme a norma: a normativa de normalidade que tautologicamente se torna a normalidade normativa.

Malditos homens de Vitruvius,
que de tal modo enquadrados
numa forma circular,
definiram normativas,
padrões comportamentais,
condições essenciais,
para ser um homem,
para ser um ser humano.⁵⁴

A normalidade é o preceito para que a conformidade seja demonstrável, a lei a que o indivíduo se submete quando adquire uma identidade *prêt-à-porter*, enquadrada pelo estreito intervalo entre a centralidade e a margem estabelecida.

Frente ao espelho, vemo-nos a ver e conseqüentemente a julgar; a nossa monstruosidade emerge diante dos nossos olhos e de todos os que nos rodeiam, pois “[aquela] pele que se veste ou se despe é a própria monstruosidade”⁵⁵. Encadeados pela luz do espectáculo, os olhos não vêem que as imagens não reflectem, não reflectem que somos o artifício, a vítima e o braço armado da ordem da espectacularidade, que “o espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens”⁵⁶. À luz da normalidade, a dignidade é discriminada, o humilhante considerado justo, e tudo isto ocorre por meio do terror, pois “todos os homens correm o risco de ser apanhados na suspeita de monstruosidade”⁵⁷. Assim, muitos homens prestam vassalagem à normalidade repelindo o mais que podem outro grupo de homens, aqueles que se afiguram como os

⁵⁴ Autor, *Monstrare* (excerto). 2010.

⁵⁵ Gil, J. (2006) *Monstros*. p. 140.

⁵⁶ Debord, G. (2010) *A Sociedade do Espectáculo*. p. 9.

⁵⁷ Gil, J. (2006) *Monstros*. p. 87.

párias do presente. Distantes, estes dois grupos de homens tornam-se incomparáveis, cada um existe para o outro apenas numa forma idealizada, o que garante que aqueles que se conformam na condição de párias, ao esforçar-se por deixar de o ser, aceitem essa mesma condição. A não rejeição peremptória da existência dessa condição, implica que a ordem estabelecida não é perturbada, mas ao invés reforçada, dando sentido a uma relação de poder que se afigura inalterável.

No entanto, certos homens sofrem de um mal conhecido como *weltschmerz*, o cansaço do mundo (dos homens) que rejeitam o seu potencial, definindo os seus limites, ao invés de os descobrir. Insuportável, a dor provocada por esta realização leva estes homens a um ponto de ruptura em que, ou sucumbem perante a consciência de que a realidade física nunca satisfará as suas paixões, ou se tornam monstros inumanos (*unmensch*) que “não se determinam pelos objectos que desejam, mas ao invés determinam todos os seus desejos”⁵⁸ atingindo a *ataraxia*. Distinta da *apatheia* (ausência de paixão), a tranquilidade de ânimo que caracteriza a *ataraxia* é conseguida através da manobra inumana em que o homem recorre à consciência noética para inscrever a consciência psíquica dentro dos limites que a consciência somática exige. Nas palavras de José Gil, “para que a monstruosidade desapareça, é necessário que a alma [psique] se adeque ao corpo [soma], que o corpo possua em si o seu próprio duplo e não o de outro.”⁵⁹

Tutelada pela *Kalokagathia* (da expressão *kalos kai agathos*, que significa literalmente belo e bom), a faculdade de julgar determina que a percepção não se encontre livre para contemplar a deformação est(ética), mas apenas para considerar “...a história humana como um progressivo processo de emancipação, como a cada vez mais perfeita realização do homem ideal”⁶⁰, aquele que, à nascença, nos prometeram que seríamos.

Mas a realidade humana revela-se de outro modo: por um lado há o terror provocado pela ameaça de não-ser, que leva o homem a procurar abrigo entre os seres; por outro, há os seres que ameaçam a felicidade do homem, fazendo do não-ser o seu refúgio para poder estar. Estes dois movimentos, de imersão e fuga do mundo são, respectivamente, as manifestações do *Angst* (o medo existencial) e *Ennui* (a aversão existencial) que reflectem

⁵⁸ Stirner, M. (2004) *O Único e a sua Propriedade*. p. 316 (adaptado).

⁵⁹ Gil, J. (2006) *Monstros*, p.117. (parênteses rectos da responsabilidade do autor).

⁶⁰ Tucherman. I. (1999) *Breve História do Corpo e seus Monstros*. p. 127.

o *mal-estar na civilização*, pois “a violência implícita e explícita dá-se sempre no corpo, receptáculo da dominação, da paranóia do número e da estatística, retirando-lhe o rosto e singularidade, mortificando-o.”⁶¹

A civilização (a cultura) é o suporte do humano, mas o suporte do homem é o próprio mundo. É enquanto caminha sobre o mundo que o homem se transforma, pois o caminhar é para o homem um meio para recordar o que o nutre. O que o nutre é o que o move, são as paixões que ao habitá-lo lhe imprimem o movimento de transformação.

As paixões não insuflam vida, essa é a função da *pneuma*, mas transformam a vida através da sua capacidade de religar o natural ao maravilhoso. O maravilhoso situa-se “...a meio caminho entre o simbólico e o real, não entra no sistema simbólico senão para se distinguir dele e não participa da realidade da criação senão para escapar dela”⁶², escapando assim também da ordem, tanto sagrada como profana. Neste sentido, a *arché* (princípio pelo qual tudo é e vem a ser), desbrava o caminho para que as paixões de cada um sejam a certeza exclusiva da verdade em potência.

Sendo que a matéria que constitui cada corpo não é indivisa, este corpo absorve em si e expõe de si matéria que já se organizou noutros corpos antes de se transformar neste, e que se organizará noutros corpos assim que deixar de pertencer a este. Pelos processos de transformação da matéria (que não se cria nem se destrói), cada partícula transporta em si a memória das experiências nas quais participou desde o início dos tempos (pantomnésia), o que implica que cada corpo (constituído por uma quase infinidade de partículas) possua em si um saber imenso que, no entanto, não recorda.

Possuímos então uma memória inconsciente, onde a verdade habita e cujo acesso só se encontra efectivamente vedado na medida em que o homem não reconhece que é o seu excesso de presença que a veda – a *aletheia*, antes do desvelamento da verdade é a desocultação do olhar que permite o acesso à memória inconsciente.

Faz-me o favor de não dizer absolutamente nada!

Supor o que dirá
Tua boca velada
É ouvir-te já.⁶³

⁶¹ Capela, J. *s/t* (inédito). 2012.

⁶² Gil, J. (2006) *Monstros*. p. 50.

⁶³ Cesariny, M. (s/d) *Faz-me o favor* in. <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v604.txt> [consultado a 11-10-15].

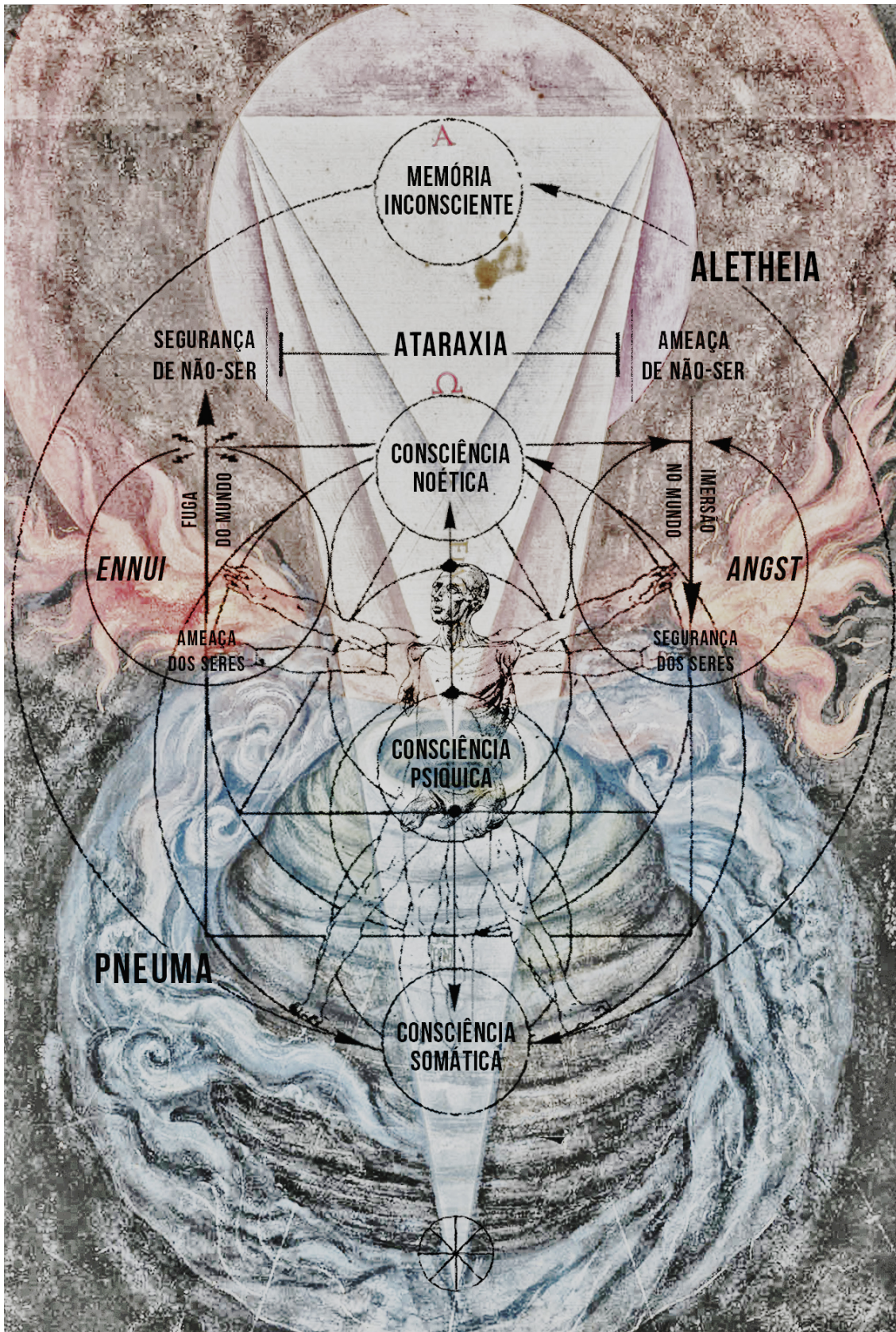


Fig. 7 Autor, Conflagração mundana, 2015

$\frac{2}{4}$ Liberdade de Percepção (potência ideal)

Apenas defendendo a liberdade de percepção⁶⁴, poderemos defender uma percepção de liberdade verdadeiramente libertária, uma percepção que admita o sucessivo reenquadramento do real enquanto potência para a verdade.

Na nossa finitude, os limites do real são os limites da percepção. Há a certeza que **sou quem percepciona**, mas concomitantemente a dúvida ou, mais precisamente, a dificuldade de discernir os momentos em que o Mundo (exterior) se materializa no Eu (interior), daqueles em que o Eu (interior) se materializa no Mundo (exterior).

Sou o que percepciono e percepciono o que sou, mas não simultaneamente. Estas duas dimensões da percepção necessitam de ocorrer alternadamente para que o mistério e a imaginação ocupem o intervalo entre estas. Se assim não fosse, incorreríamos numa realidade “circular”, em que nada haveria para percepcionar que não tivesse já sido percepcionado; não haveria espaço para a reafirmação e redefinição do real (enquanto processo humano).

Os limites do real estão *ad aeternum* por definir e, simultaneamente, definidos *in loco* – o real é, em suma, uma questão de enquadramento.

Vasari relata um episódio⁶⁵ em que o mestre Cimabue se ausentou da oficina e o seu aprendiz, Giotto, terá pintado uma mosca tão realista sobre a face de uma das suas pinturas que, Cimabue, quando voltou, tentou enxotá-la. Através desta alegoria, percebe-se como a arte ilude para alumiar, o *trompe-l'oeil*⁶⁶ existe senão para nos lembrar que nem tudo o que parece, é. Não será, portanto, menos verdade, que a alegoria pode ser mais do que parece, constituindo-se como um mistério em si, um *mise en abyme* (“narrativa em abismo”) espectacular em que a arte reenquadra o real, pondo em cena possibilidades. No *Theatrum mundi* (“Teatro do mundo”), o real não é a verdade, nem a ilusão a mentira, pois uma possibilidade não é uma mentira, mas uma distância supável. Em lugar de buscar a verdade como uma fuga ao falso, o indivíduo procura encontrar na

⁶⁴ Por liberdade de percepção entende-se a heterodoxia inerente ao acto perceptivo.

⁶⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florença, 1550.

⁶⁶ Do francês *trompe* “engana” + *le* “o” + *oeil* “olho”. Técnica de representação que, através de distorções perspécticas, produz ilusões de óptica de ordem espacial.

aparência o seu valor de transparência que, transparecendo o que está além de, permite ao indivíduo equacionar possibilidades de transposição daquilo que o deixa aquém de. Percebe-se, assim, que o homem não supera a aparência, apenas transgride a sua est(ética). Mas talvez isso nos baste, pois a mentira pode ser um meio para dizer a verdade; citando António Telmo: “É o que acontece, no melhor exemplo, com os contos tradicionais. E o que é perturbante é que não há nenhum outro modo de dizer a verdade. Eis, com o supremo paradoxo, o supremo privilégio da arte.”⁶⁷

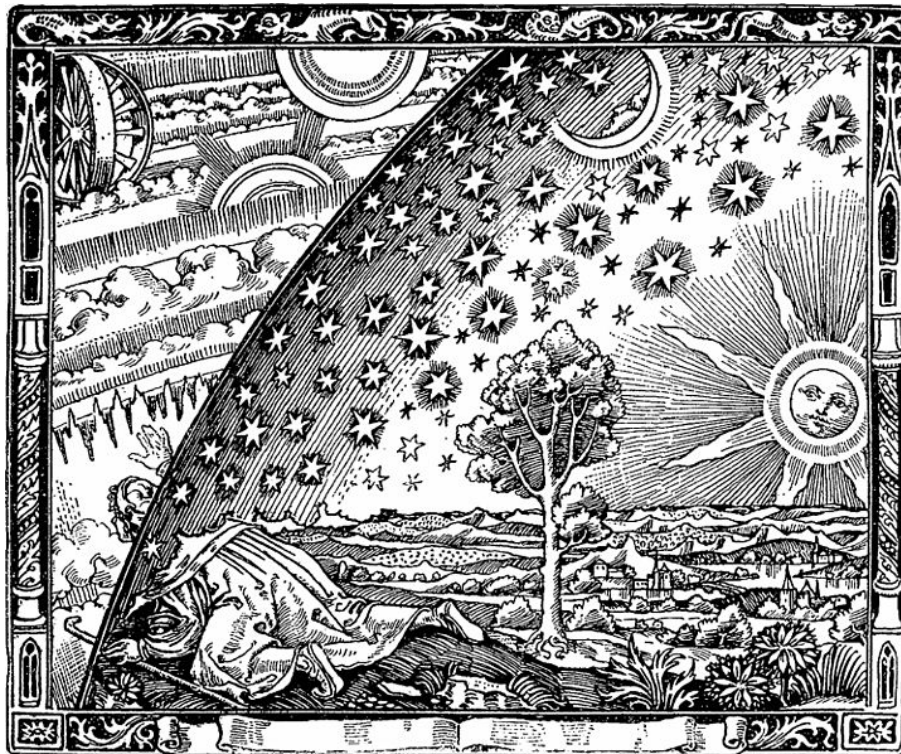


Fig.8 Anónimo, *Flammarion*, xilogravura, *L'atmosphère: météorologie populaire*, Paris, 1888

Flammarion ilustra o conto de um anacoreta medieval que alegou ter viajado até ao fim do mundo, onde o céu e a terra se encontram. Descobrimo uma abertura no firmamento, ele espreita o mundo metafísico e contempla a "engrenagem da natureza", a maquinaria cósmica para lá do mundo visível. Repare-se que o "mundo visível" do sol, da lua, das estrelas e do campo fértil é caloroso e amigável, uma paisagem repleta de vida. O nosso viajante espiritual ousadamente levanta o véu da materialidade para vislumbrar a "realidade para lá da realidade", mas em vez de Deus, a verdade ou o significado, ele depara-se apenas com uma visão mecanicista de um determinismo aterrorizante.⁶⁸

⁶⁷ António Telmo entrevistado por Ângelo Monteiro, revista “Encontro” in.

<http://liceu-aristotelico.blogspot.pt/2012/02/filosofia-operativa-de-antonio-telmo.html> [consultado a 31-05-2015].

⁶⁸ Nicolescu, B. (2010) *Science, Meaning & Evolution: The Cosmology of Jacob Boehme* (trad. do autor) in. <http://www.jacobboehmeonline.com/nicolescu> [consultado a 06-01-2015].

Verdade e Mistério são o caule e as pétalas da flor que o homem contempla e deseja agarrar. No entanto, tal como acontece à flor do campo, a sua beleza parece nas mãos do homem que a colhe. Verdade e Mistério só existem em liberdade, não podem ser trazidas para casa, pois já se encontram nesta. O que o homem traz para casa, é a morte que deixa a secar dentro dos livros. A morte a que me refiro é o cientificismo que circunscreve a verdade em simulacros e simulações, fazendo prova do real à medida que se afasta do plano sensorial.⁶⁹ A verdade não é uma mercadoria.

Se “A minha experiência é aquela em que eu aceito em participar e apenas aquilo que eu reconheço molda a minha mente”⁷⁰, “O único modo de lidar com um mundo sem liberdade é tornar-se tão absolutamente livre que a sua própria existência seja um acto de revolta”⁷¹. Tal como o espasmo transgride a direcção do gesto, o acaso é aquilo que impele o homem a transgredir os limites da percepção, possibilitando-lhe o rompimento com a influência dos valores axiológicos que não lhe pertencem por natureza.

Procurando fazer a distinção desses mesmos valores, elaborei duas vistas intersectas (Fig.9 e Fig.10) daquilo que identifico como o firmamento humano, os limites da percepção humana. Estas duas vistas encontram-se unidas pelo seu centro, a cavidade onde fluem os fogos ignípede (“pés-de-fogo”), a labareda que provém do limite inferior, sustentando o ser, na medida que o transporta na percepção da potência (*dunamis*); e empírio (“sobre a pira”), a labareda que provém do limite superior, sustendo o ser, na medida que o transporta na percepção da presença (*entelequia*). Estes dois fogos transportam a percepção para transformar a consciência, levam-na ao encontro da est(ética) que estrutura o carácter do indivíduo, demonstrando-lhe que “o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que estas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.”⁷². Este é, em si, o princípio pelo qual a alteridade, ao manifestar a presença de um outro diferente de mim, transforma a minha percepção. Porque este outro também possui a sua percepção dentro das suas próprias convenções, a

⁶⁹ Ver Anexos VIII e IX.

⁷⁰ James, W. (1890) *The Principles of Psychology* (trad. do autor). p. 402. in. <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft> [consultado a 26-06-2015]

⁷¹ Camus, A. citado por Zygmunt Bauman, *44 Cartas do Mundo Líquido Moderno*. in. <http://divagacoesligeiras.blogs.sapo.pt/248535.html> [consultado a 04-07-2015].

⁷² Aristóteles, *Poética* (trad. Eudoro de Souza), 1451b.

alteridade permite ao indivíduo tornar-se esse outro por um instante, na medida que toma desse outro o seu instante. Do mesmo modo, a anterioridade⁷³ permite ao indivíduo criar todas as coisas que estão fora da sua convenção, pois estas surgem diante deste em potência, como um invento que poderá tornar-se um evento, a partir do momento que o indivíduo tome para si a potência, deixando de ser, assim, o indivíduo em potência.

Percepção da consciência e consciência da percepção afiguram-se tautológicas, na medida em que o ponto do qual vemos (*punctum*) a orbe (*orbi*) está inscrito na urbe (*urbi*), ou seja, a liberdade de percepção constrói-se no interior, mas parte do exterior. A interioridade é assim a percepção individual que as ações que o indivíduo pratica, do modo que as pratica, são a resposta àquilo que, até ao momento, é para si percepcionável. Isto implica que a interioridade (conceito intermutável com o de consciência est(ética) e de carácter) é processual e, portanto, não é inerente ao ser nem possui uma existência propriamente dita pois, apesar de estar presente a todo o momento, esta apenas se revela no *corpus* de acções.

As experiências do *vagar fecundo* e da *mirabilia memorabilia*, ao abrirem espaços na percepção, tornam a consciência permissível à influência da memória inconsciente que nutre o indivíduo de potência e transforma a sua presença; tratam-se de experiências que experimentam o indivíduo, imprimindo-lhe movimento, uma vibração interna que perturba a ordem do seu olhar, *fazendo da chapa um crivo*. O potencial da prática artística enquanto prática alquímica, reside na sua capacidade de transmutar o metal bruto (chapa) em mercúrio filosófico, pois é precisamente a relação entre este mercúrio filosófico que foi derretido do metal bruto e o espaço que agora se encontra vazio, que se exprime a alegoria de um *nous alchimiae*⁷⁴, um intelecto transformador em transformação.

Se a obra de arte tivesse vontade própria, esta, seria ser responsável pela *aletheia*. Semelhante à *la petite mort*, a experiência da *aletheia* assume-se como uma explosão anestésica que transporta a consciência para um lugar inóspito, a memória inconsciente.

⁷³ Conceito do autor. Por anterioridade entende-se a presença na memória inconsciente daquilo que precedeu a existência do ser, nomeadamente, possibilidades que não se encontram agora manifestas. Até certo ponto, trata-se de um conceito homólogo ao de anterioridade ética que Emmanuel Lévinas expõe em *Totalidade e Infinito*.

⁷⁴ Conceito do autor, surgido da necessidade de distinção entre duas instâncias de *nous*, tal como acontece na visão aristotélica, mas distanciando-se desta na medida que o *nous alchimiae* é transformador e em transformação, e não criador (da verdade) como acontece com o conceito de *nous poietikos*.

Neste lugar, a consciência encontra-se despojada das suas estruturas, ocorrendo um processo de perda que permite a livre reorganização das formas. Sob a tutela de *Morfeu*, o moldador de sonhos, ou de *Tânatos*, a morte personificada, a percepção incorre numa experiência profundamente transformadora, não porque se dê o encontro com a verdade, mas porque este encontro expressa o mistério que, ao perturbar a ordem, rescreve o *tópos* que o corpo-memória habita. A morte e o sonho são signos de nutrimento e transformação.

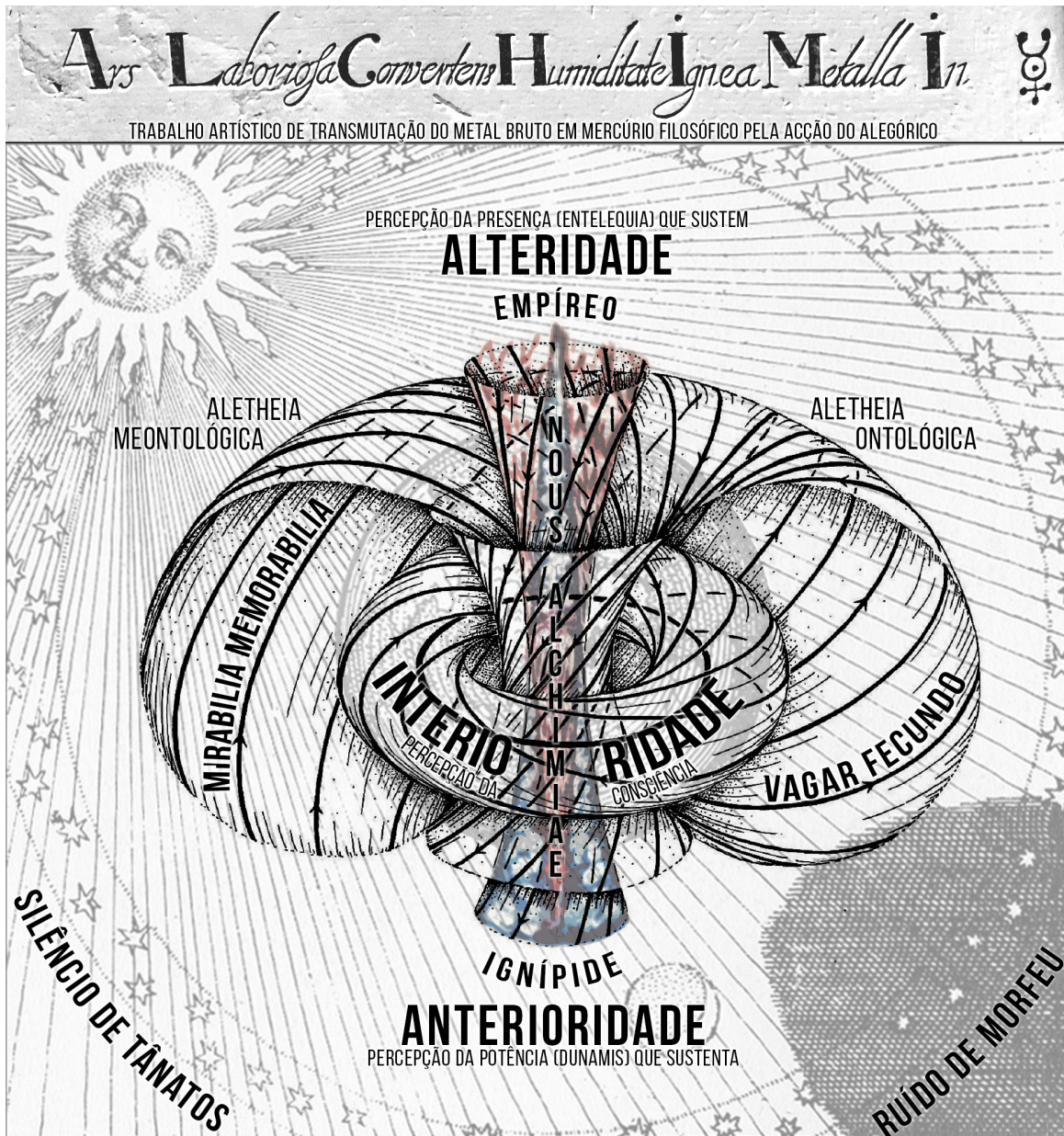


Fig. 9 Autor, Firmamento humano (A), 2015

Apesar de, até agora, termos discorrido acerca da *aletheia* enquanto unidade, que também o é, deveremos considerar que esta existe sob duas formas: a *aletheia ontológica*, que desoculta o olhar para aquilo que é ser, e a *aletheia meontológica*, que desoculta o olhar para aquilo que é não ser⁷⁵. O silêncio, que a morte pessoaliza, dá-nos conta da dimensão do impacto da *aletheia meontológica* na percepção que, ao desvelar o olhar para aquilo que é não ser, faz com que os fenómenos se apresentem ao olhar como um excesso de espectros, ou seja, como ruído. Do outro lado do espelho, opera-se um processo semelhante com o sonho. O ruído que este pessoaliza dá-nos conta do impacto da *aletheia ontológica* na percepção que, ao desvelar o olhar para aquilo que é ser, faz com que os fenómenos se apresentem ao olhar distintos dos espectros, ou seja, em silêncio. A *aletheia* não é a solução do mistério, mas o seu ponto de inflexão. O mistério ao contrário do problema, não aufere uma solução, mas uma multiplicidade de soluções sob a forma de uma experiência imersiva na própria existência, permitindo ao indivíduo sentir o impacto das suas acções no todo, assim como o impacto do todo em cada uma das suas acções.

No entanto, é-nos impossível habitar este limite e, assim, dependemos duma experiência parcial do mundo. O entendimento emerge da distinção das formas, que seria inviabilizado caso, por exemplo, percepçionássemos a totalidade dos espectros luminoso e sonoro – incorreríamos numa cegueira e surdez, ainda que por excesso.

Também em relação à percepção, temos discorrido sobre esta enquanto unidade mas, tal como a consciência, poderemos admitir a sua divisão em múltiplas instâncias que, correlacionadas, edificam aquilo a que chamamos de percepção. Reconhecendo dois halos cognitivos que se interceptam – o do *soma*, responsável pela percepção matérica e o da *psique*, responsável pela percepção anímica – e que estes exercem força um sobre o outro, reconhece-se simultaneamente que estes dois halos dão lugar a um terceiro, resultante da interacção dos primeiros, nomeadamente, o *nous spectabilis*⁷⁶, responsável pela percepção teleológica. Esta instância de *nous* que nos é reconhecível, distingue-se daquela que ocorre no seu seio, o *nous alchimiae* que, apesar de não ser responsável por nenhuma instância da percepção, exerce força sobre todas elas através da consciência est(ética) que

⁷⁵ Conceitos do autor.

⁷⁶ Conceito do autor, surgido da necessidade de distinção entre duas instâncias de *nous*, tal como acontece na visão aristotélica, mas distanciando-se desta na medida que o *nous spectabilis* é a parte do *nous* que é visível, e não o que se torna todas as coisas.

deste emana. Os três pilares da percepção são, assim, a percepção matérica, a percepção anímica e a percepção teleológica, sendo a consciência est(ética) a laje que os cobre, tal como acontece nos dolmens. Neste sentido, a ideia de uma hierarquia perceptiva apenas encontra eco em predisposições individuais para preterir determinadas instâncias, não existindo, por assim dizer, por natureza. Ao partilhar o berço do pensamento abstracto com a religião e a linguagem, também a arte está radicada numa crença desligada do sensível que, no entanto, se edifica a partir da experiência dos sentidos. Assim, percebe-se como uma experiência quotidiana que resulte na *aletheia* acarreta em si o potencial de transformar a percepção do maravilhoso, do mesmo modo que, uma experiência que pelo seu carácter maravilhoso se torne inesquecível (*Mirabilia Memorabilia*), acarrete em si o potencial de transformar o quotidiano. A percepção encontra-se, em suma, num equilíbrio instável, passível de reorganização a partir do momento que o ser se confronte com a *anagnórise*:

[A anagnórise] O *reconhecimento*, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou a desdita. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. E outras há ainda, pois com seres inanimados e casos acidentais também pode dar-se o reconhecimento do modo como ficou dito; e também constitui reconhecimento o haver ou não praticado uma acção. Mas é a primeira forma aquela que melhor corresponde à essência do mito e da acção, porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade...⁷⁷

Apropriando-nos das palavras de Aristóteles, realizamos que, se o acaso se tornar épico e a fragilidade do Eu colidir com o arquétipo, de modo a que o indivíduo se confronte com o potencial ético e estético das suas acções, a criação artística permitir-nos-á alcançar um instante de anagnórise. A anagnórise dá-se, assim, pela dissolução da crença, ou seja, pela ocultação do real, que permite a transgressão dos limites da percepção. Daí que Oscar Wilde afirme que “Toda a arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que penetram para além da superfície, fazem-no a expensas suas. Os que lêem o símbolo, fazem-no a expensas suas.”⁷⁸, pois sabe que ao inquietar o Eu, a anagnórise principia o processo de sublimação, a queda no *abysmo*, cujo fundo negro é a *aletheia*, quer seja ontológica ou meontológica.

⁷⁷ Aristóteles, *Poética* (trad. Eudoro de Souza), 1452a.

⁷⁸ Wilde, O. (2000) “Prefácio” *O Retrato de Dorian Gray*.

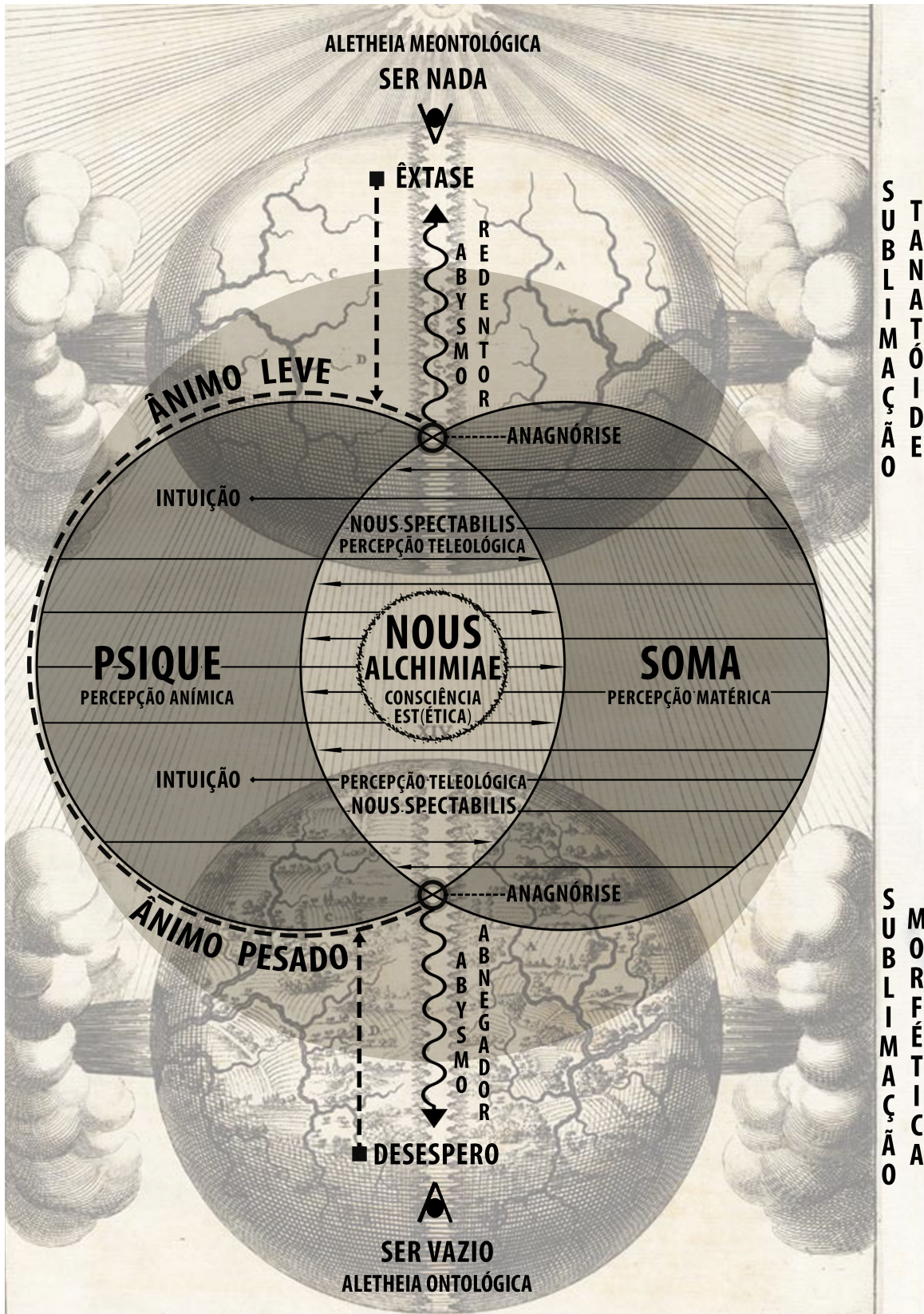


Fig.10 Autor, Firmamento humano (B), 2015

A primeira é a sublimação tutelada por *Tânatos*, em que a queda no *abysmo* redentor, faz com que o indivíduo encontre o êxtase. O espírito do indivíduo é momentaneamente arrebatado pela impressão de ser nada, o encanto das infinitas possibilidades em que o indivíduo se vê distinto do mundo e liberto da vida, o que o faz encarar a vida como a potência que limita a morte. A segunda é a sublimação tutelada por *Morfeu*, em que a queda no *abysmo* abnegador faz com que o indivíduo encontre o desespero. O espírito do indivíduo é momentaneamente arrebatado pela impressão de ser vazio, o desencanto em que este renuncia à sua vontade, vendo-se indistinto do mundo e agrilhado à vida, o que o faz encarar a vida como a potência que limita o sonho.

Os processos de sublimação são experiências altamente transformadoras, que exigem que o indivíduo se reorganize pois, antes de mais, o sublime é uma força desintegrativa. O indivíduo terá que passar por um processo de “descida”, ou seja de reintegração da experiência do sublime, que tem duas consequências: a primeira, a reescrita do *nous alchimiae*, que transmutará a sua consciência est(ética) e conseqüentemente as suas acções; a segunda, uma reverberação que temporariamente perturba o ânimo, tornando-o leve perante a possibilidade experienciada na sublimação tanatóide, ou pesado perante a impossibilidade experienciada na sublimação morfética.

A ruína deixada por esta explosão (me)ontológica será sempre *reflexionante* e nunca explicativa, pois a condição de verdade persiste apenas na busca falida pelo ideal. Assim, compreende-se que em arte tudo se centre na questão da morte, pois o momento da criação é aquele em que a obra começa a perecer, a libertar-se da Forma que, porém, lhe está a ser dada. A obra subleva-se diante do autor, sonhando, enquanto este nasce como espectador da potência criadora/destruidora da obra que não está apenas diante de si, mas também em si. No processo de criação artística, a criatura que crendo, cria, assiste à sua criação tornar-se criadora dele mesmo enquanto criatura/indivíduo.

Entre o autor e a criação que o recriou, firma-se assim um vínculo, cuja energia reminiscente é aquilo que Walter Benjamin identifica como a aura da obra de arte. A degradação da aura da obra de arte para a qual Benjamin nos alerta em *A obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), não é mais do que o afastamento, o desvínculo do criador da sua criação – esta pertence-lhe, mas este não, ou seja, há uma relação de propriedade, mas não de pertença.

Em Miguel Ângelo, no entanto, a paixão e a criação têm a sua origem no mesmo fogo: «O que constitui a minha substância é o que me abrasa e me inflama, pois que é desejável que viva daquilo de que os outros morrem...» proclama ele, ainda cedo, nos seus poemas...⁷⁹

O que o escultor liberta do bloco de mármore é, antes de mais, as suas paixões metafísicas, pois o acto criativo é um acto de revelação e não de demonstração. A representação é a revelação do real metamorfoseado pela alegoria; assim, inteligimos como a escultura não está aprisionada no bloco de mármore mas na mente delirante do autor que faz da acção, símbolo. Por isso, o pós-brutalista diz abertamente: Arte fraca⁸⁰ não é Arte, Arte é tão brutal quanto subtil! É silvestre, não civilizada, não pertence nem à alta, nem à baixa cultura, não tem boas nem más maneiras, não tem maneirismos vulgares ou elitistas, tem um estilo, a assinatura individual das paixões universais.

A Guerra da Arte não é pela Arte em si, mas por aquilo que ela representa, a heterodoxia. Apenas preservando o espaço da mentira, poderemos garantir que a porta da verdade se mantém entreaberta para as manobras de arte inumanas, aquelas que criamos a partir do que desconhecemos em nós mesmos, as que expressam a abstração artístico-ritualística que, rodopiando, desvelam no seu movimento concêntrico a metafísica que lhe é inerente – a de *reacabarem* a criatura que as cria. No entanto, não confundamos este não saber, que se constitui como um abraço do devir, com a intuição, pois a última é uma expansão da percepção somática no domínio da percepção anímica.

Antes de progredir na análise da heterodoxia da percepção, gostaria de convidar o leitor a atentar nas duas famílias etimológicas com que a percepção se relaciona, nomeadamente, a que se forma a partir das raízes latinas *spec-*, *spic-*, *spect-*, *spectat-* (“ver”, “olhar”; “aparecer”, “inspeccionar”) e a que se forma a partir da raiz grega *théa-* (“o visível”):

Speculum – espelho; *spectabilis* – o visível; *specimem* – a prova; o indício, o argumento e o presente; *speculum* é parente de *spectaculum* (a festa pública), que se oferece ao *spectator* (o que vê, o espectador), que não apenas se vê no espelho e vê o espectáculo, mas ainda pode voltar-se para o *speculandus* (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e ficar em *speculatio* (sentinela, vigia, estar de observação, pensar

⁷⁹ Néret, G. (2000) *Miguel Ângelo*. p. 7.

⁸⁰ Por Arte fraca entende-se as obras que encontram a sua legitimação na definição de arte que Dino Formaggio apresenta em *A Arte* (1973) – “Arte é tudo aquilo a que os homens na história chamaram e chamam arte” – pois o seu uso abusivo implica que tudo o que o artista produz é arte, uma vez que é artista.

vendo) porque exerce o *spectio* (a vista, a inspeção pelos olhos, leitura dos agouros) e é capaz de distinguir as *species* e o *spectrum* (espectro, aparição, visão irreal).⁸¹

Theatron – teatro, é lugar onde se vê a *Theama* (o espetáculo, o que vale a pena ser visto); deriva de *Theamai* – olhar com atenção, perceber, contemplar, ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpela o objeto de contemplação – o *Theorema*. O sujeito contemplativo é o *Theoros* – o que vê, o que consulta o oráculo. Praticada pelos *Theorikos*, temos a *Theoria* – especulação em torno da verdade, independentemente da *praxis*. *Theoretikos* – é aquele que vê com o intelecto, que atenta – *Theorein* – procurando praticar a *Theoresis* – conversão de um assunto em problema, sujeito a indagação e pesquisa, a fim de superar a particularidade dos casos isolados, para englobá-los numa forma de compreensão, que correlacione entre si as partes e o todo.⁸²

Da proliferação de sentidos apresentada, depreendemos que entre o perceptor e a instância percebida se processa algo mais que uma simples entropia. Haverá, então, um conjunto de processos que, sucessivamente, redefinem aquilo que é percebido, consumando a heterodoxia inerente à percepção; são esses processos que se procurou cartografar na Fig. 11, apresentada na página seguinte.

Perante qualquer instância, o perceptor é convocado a colher informações acerca do modo como esta se apresenta perante si. Este começa por analisar as três dimensões espaciais (altitude, longitude e latitude) para compreender se existe ou não nestas materialidade, ou seja, se a instância é imaterial ou material. De seguida, debruça-se sobre a quarta dimensão, a dimensão temporal, de modo a identificar a persistência da instância, ou seja, se esta é eterna ou efêmera. A quinta dimensão da percepção, é a que se relaciona com a pertença do perceptor à instância e vice-versa, ou seja, a instância percebida é distinta do perceptor ou existe entre estes um vínculo de inseparabilidade que os torna indivisos. A sexta dimensão identificável é de uma ordem mais subtil, prendendo-se com o movimento interno da instância e o modo como esta reverbera no perceptor, ou seja, a instância será ressonante se a frequência emanada por esta ressoar no perceptor, ou inerte, caso se verifique o inverso.

⁸¹ Tucherman, I (2004) *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*. pp. 19, 20.

⁸² Compilado pelo autor. Anthony, J. (2014) *The-O ring: Theory, Theorem, Theology, Theosophy?* in <http://www.laetusinpraesens.org/musings/theo.php> ; Siqueira, S. (2013) *Do Théatron Grego à Caixa Mágica Barroca*. in. <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1206/945> ; *Lições preliminares de Direito: o Direito e as Ciências afins*. in. <http://resumodaobra.com/miguel-reale-liceos-preliminares-direito-ciencias-afins/> [consultados a 12-10-2015].

A partir da identificação destas características, o perceptor enquadra, com maior ou menor consciência, a instância percebida como um objecto de uma determinada ordem: **Objecto descartável** (objecto de consumo, que perece independentemente do perceptor); **objecto passional** (objecto de desejo, que perece assim que o vínculo com o perceptor se quebre); **objecto mediativo** (objecto espectral, cuja imagem perturba o perceptor); **objecto monumental** (objecto habitável, cuja imagem é perturbada pelo perceptor); **objecto cénico** (objecto representativo, que transporta o perceptor pela alegoria); **objecto ritualístico** (objecto imersivo, que transforma o perceptor pela alegoria); **objecto filosófico** (objecto contemplativo, inesgotável na medida que constitui um mistério para o perceptor); **objecto ininteligível** (objecto idealizado, inesgotável na medida em que é a tradução do arquétipo pelo perceptor).

Este enquadramento inicial serve ao perceptor para se situar em relação à instância percebida. No entanto, ao longo do processo de interpretação, este enquadramento poderá sofrer alterações (*ex.*: um objecto passional pode tornar-se um objecto descartável).

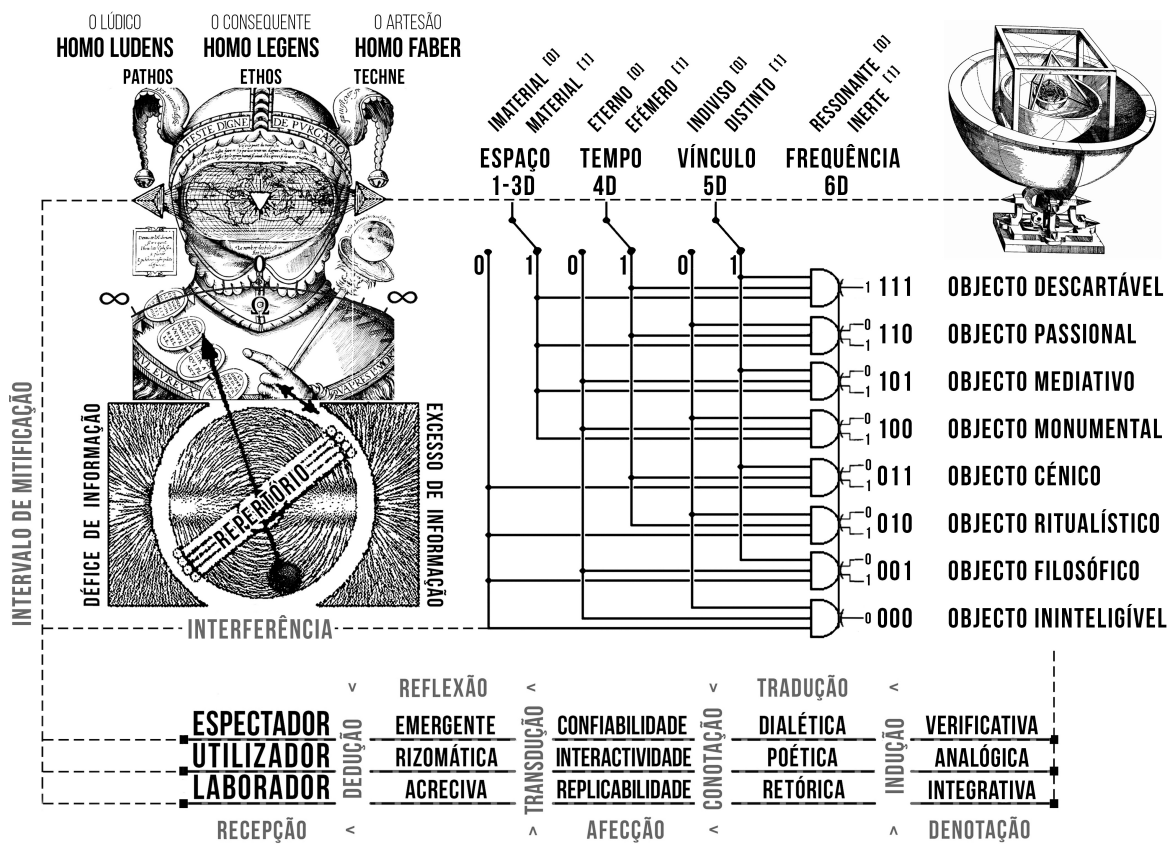


Fig.11 Autor, Heterodoxia, 2015

Sendo que a acção acorda com a percepção, é através da interpretação que o perceptor determina o seu estar em recepção, ou seja, o seu enquadramento em relação à instância. O perceptor poderá assumir-se enquanto **espectador** (aquele que testemunha), **utilizador** (aquele que usufrui) ou **laborador** (aquele que intervém), como resultado de um complexo processo de interpretação que começa com a denotação (percepção das formas que a instância exhibe). A forma como o perceptor denota a instância, induzirá o modo como este operará a sua tradução (transporte das formas para o juízo do perceptor) que, por sua vez, fará com que este as conote a outras instâncias determinando, assim, o modo como se operará a afecção (construção do nexos emocional para com a instância), cuja vibração se transforma numa de outra ordem (“transdução”) de modo a possibilitar a reflexão (construção do nexos intelectual para com a instância) que lhe permitirá, por fim, deduzir o modo de recepção anteriormente referido, que não é mais do que a construção do nexos de actuação para com a instância.

Posto isto, verifica-se que a inicial denotação encaminhará o processo de interpretação num de três sentidos:

- Se a denotação ocorrer de forma **verificativa** (em que o perceptor é convocado a testemunhar a instância), o perceptor fará uma **tradução dialéctica** (dialogando com a instância), de modo a determinar a **confiabilidade da instância** (a sua plausibilidade), processo este que implica uma **reflexão emergente** (que determina o seu valor verídico) firmando-o enquanto **espectador** (aquele que testemunha);
- Se a denotação ocorrer de forma **analógica** (em que o perceptor é convocado a usufruir da instância), o perceptor fará uma **tradução poética** (criando com a instância), de modo a determinar a **interactividade da instância** (a sua reactividade), processo este que implica uma **reflexão rizomática** (que determina o seu valor causal) firmando-o enquanto **utilizador** (aquele que usufrui);
- Se a denotação ocorrer de forma **integrativa** (em que o perceptor é convocado a intervir na instância), o perceptor fará uma **tradução retórica** (argumentando com a instância), de modo a determinar a **replicabilidade da instância** (a sua reprodutibilidade), processo este que implica uma **reflexão acresciva** (que determina o seu valor acrescentado) firmando-o enquanto **laborador** (aquele que intervém).

Fenomenologicamente, é-nos possível notar que o perceptor exerce resistência sobre a sua própria percepção, uma interferência provocada pela relação entre o seu repertório individual e a dinâmica da carga informativa. A atenção que o perceptor consegue disponibilizar, é proporcional ao seu repertório (conjunto de memórias e convicções com que define as suas convenções) na relação com aquilo que ele convencionou como déficit ou excesso de informação. O desinteresse que o perceptor manifesta face a uma determinada instância é então fruto da resistência que esta oferece, quer seja por excesso ou déficit de informação. No entanto, teremos ainda que considerar que é a estabilidade do excesso ou do déficit de informação que potenciam a resistência, na medida que levam o perceptor a abandonar a experiência, que completar-se-ia através do intervalo de mitificação.

Separando os modos de recepção dos modos como a interpretação é integrada, o intervalo de mitificação é o espaço em que o perceptor se reconhece por aquilo que é (*Nosce te Ipsum*), e aquilo que ele é, é nada mais do que a narrativa da qual escolhe participar. Jean Paul Sartre dirá que “o homem está condenado a ser livre”, mas talvez seja mais preciso dizer que o homem está condenado a ESTAR livre, implicado em cada uma das suas escolhas, mesmo aquelas de que se demite, pois essa demissão é em si uma escolha.

Porque escolher é preterir, é preferir uma narrativa entre tantas outras em potência. A escolha assemelha-se a uma perda, que na verdade é uma transformação conducente à aprendizagem. Ao eleger de entre os conceitos inacabados de bem, justo e certo, aquele que será o mote para a sua aprendizagem, o perceptor escolhe como pretende integrar aquela experiência que aprofundará a sua percepção do bem, do justo e/ou do certo:

- Quando o perceptor busca o entendimento do **bem**, infere da instância o **prazer ou desprazer** que lhe permite reequacionar as suas **paixões**. Sendo o seu conhecimento estruturado a partir do **pathos**, este poderá ser apelidado de **homo ludens**, o lúdico.
- Quando o perceptor busca o entendimento do **justo**, infere da instância a **dignidade ou indignidade** que lhe permite reequacionar o seu **carácter**. Sendo o seu conhecimento estruturado a partir do **ethos**, este poderá ser apelidado de **homo legens**, o conseqüente.
- Quando o perceptor busca o entendimento do **certo**, infere da instância a **habilidade ou inabilidade** que lhe permite reequacionar as suas **acções**. Sendo o seu conhecimento estruturado a partir da **technê**, este poderá ser apelidado de **homo faber**, o artesão.

$\frac{3}{4}$ Da Alquimia da Acção (possibilidade material)

“...e talvez bastasse uma só experiência diversa na sua vida, um simples e só encontro, para que o seu destino fosse diverso.”⁸³

A mulher carrega a criança no ventre; a criança habita esse ventre, este é o seu mundo. A mulher é um, a criança é outro, os dois prefazem a unidade e assim não estão sós. Mas esta mulher sente esse peso, o da solidão, pois o gerar de um novo ser é a sua maior empresa desde o seu próprio nascimento. Desde cedo que percebeu que a vida não está nas suas mãos, apenas a morte, e por isso tem medo de não amar o suficiente. A criança, por seu lado, não conhece o medo, mas escuta esta mulher e ama-a como se ela fosse o tudo, que na verdade é. A criança não se inibe de expressar a dor e o prazer que sente, pois o ventre é o seu universo, por natureza infinito e, assim, não a limita, mas nutre. A criança ensaia a sua dádiva (o movimento), na certeza que a mulher a perceberá, confiando plenamente nela, não imaginando que esta a pode trair, nem sequer que a traição existe, pois aquilo que para ela existe, existe sem fim. Esta começa e acaba no outro, e assim se sente inteira, a sua relação com a mulher é a demonstração da eternidade no presente.

Porém, com o nascimento tudo mudará. A criança é convidada e/ou forçada a abandonar o seu mundo infinito em que tudo está revelado, para encontrar um mundo que lhe é desconhecido. Sem querer, aquela mulher que a criança ama, traiu a sua confiança. Graças ao seu olhar curioso, a criança descobrirá que neste mundo a ideia de finitude é omnipresente, as coisas que agora existem, esgotam-se e desaparecem da sua vista. No entanto, é seu desejo que as coisas não cessem de existir, porque se as coisas cessam de existir, também aqueles que ela ama poderão deixar de existir. É neste contexto que o medo se instaura pela primeira vez, para nunca mais a abandonar. Fruto do confronto entre o desejo de eternidade e o constatar da finitude, o medo edifica-se enquanto memória inexistente de que o indivíduo é incapaz de suportar o insuportável. A ansiedade

⁸³ Pasolini, P. P. (1974) *Carta aberta a Italo Calvino: aquilo de que sinto saudade, publicada em “Paese sera”* (trad. Alexandre Pilati). in. <http://www.alexandrepilati.com/blog/2014/07/horizonte-cerrado-6-a-saudade-anticapitalista-de-pasolini/> [consultado a 22-08-2015].

gerada, extingue-se no conhecer do desconhecido, apenas para se atear novamente perante o novo desconhecido:

A angústia, porém, é a disposição que permite que se mantenha aberta a ameaça absoluta e insistente de si mesma, que emerge do ser mais próprio e singular da presença. Na angústia, a presença dispõe-se frente ao nada da possível impossibilidade da existência. A angústia se angustia pelo poder-ser daquele ente assim determinado, abrindo-lhe a possibilidade mais extrema.⁸⁴

Sob o ponto de vista da criação artística, é precisamente esta memória inexistente que condiciona a potência expressiva de cada um, daí que na prática teatral se desenvolvam exercícios de confiança que trabalham a auto-estima através da auto-imagem ou vice-versa, pois a confiança não existe senão sob a forma de um equilíbrio instável entre as duas. A falta ou excesso de confiança, reflectem a debilidade do ego, são máscaras que, como todas as máscaras, ocultam para revelar a atracção ou repugnância pela condição patética da humanidade. O repto lançado através dos exercícios de confiança não é, no entanto, pela anulação destas emoções, mas pela harmonização do patético no indivíduo, pois ao revolver as pedras do ridículo, o indivíduo poderá encontrar debaixo destas a eternidade do belo que reestruturará a sua prática teatral.

Sendo o teatro um espaço de encontro em que a humanidade se experimenta, este poderá ser equiparado ao sonho, pois ambos se constituem como reconfigurações do vivenciado, que nos revelam os medos e as paixões que apenas a nós pertencem, em oposição aos medos e paixões que nos ocupam sem, no entanto, nos pertencerem. As escolhas que nestes se simulam, auxiliam-nos no desvelar da nossa própria história, a ficção que nos trouxe até aqui.

A escolha é sempre um acto de coragem, de transgressão do medo que a própria escolha acarreta, o de não corresponder aos próprios desígnios, de não estar à altura destes. A questão é que, se o indivíduo não estiver à altura, não deixará de ser quem é, nem estará fora do caminho que traçou, desde que caminhe na direcção deste. A predisposição para a confiança no eu reside na realização de que a própria falha é uma inevitabilidade, do mesmo modo que a predisposição para a confiança no outro, reside na realização de que a falha alheia é uma inevitabilidade. No entanto, não confundamos esta fruição do erro com

⁸⁴ Heidegger, M. (2006) *Ser e Tempo* apud. Rose, R. E. *A Angústia e o Existencialismo*, publicado em 29-04-2011 in. <http://www.consciencia.org/a-angustia-e-o-existencialismo> [consultado a 19-10-2015]

um acto de piedade ancorado numa retórica conformista: fruir o erro, é estabelecer um diálogo com aquilo que é inconformável, e aquilo que é inconformável por excelência, é o tempo. “O animal que caminha com quatro pés pela manhã, dois ao meio-dia e três à tarde”⁸⁵ rejeita a sua própria condição de mortal, do mesmo modo que rejeita o erro como um espaço para se recriar, pois procura o Céu Empíreo (dentro ou sobre o fogo/pira), onde habitam os imortais, em vez de edificar a sua própria pira funerária, ou seja, de aceitar a sua natureza mutável, a sua condição ignípide (pés de fogo).

...[Sófocles] associa frequentemente o nome do herói a *oida* (saber), sugerindo a condição ambígua do rei tebano que, se mostra sabedoria ao solucionar o enigma da Esfinge, revela ignorância quanto à própria identidade. Assim, é possível entrever no sarcasmo com que Édipo trata Tirésias, a ironia do próprio Sófocles, no episódio em que o rei tebano recorda que ninguém fora capaz de derrotar a Esfinge, somente ele, “Édipo, o que nada sabe”, conforme a tradução literal da expressão grega *ho mêden eidôs Oidipous* (397), em que *eidôs* (particípio de *oida*: “o que sabe”) repercute em *Oidi-pous*. Ironia e ambiguidade estão também presentes na decifração do enigma da Esfinge. A “cadela cantora” pergunta qual ser possui dois, três e quatro pés – *dípous*, *trípous*, *tetrápous*. *Oidipous* responde acertadamente “homem”, isto é, *oi-dipous* (os de dois pés). “Mas”, comenta Vernant, “esta resposta só é um saber na aparência; ela mascara o verdadeiro problema: o que é então o homem? O que é Édipo? A pseudo-resposta de Édipo abre-lhe todas as grandes portas de Tebas. Mas, instalando-o na chefia do Estado, ela realiza, dissimulando-a, sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso.”⁸⁶

Para que o indivíduo se conheça a si mesmo (*Nosce te Ipsum*), este terá que *ver-se* no espelho do seu passado e encarar essa dor; Édipo não suportou o sofrimento e, assim, escolheu vazar os seus próprios olhos. Sangrando, este constata e consuma, simultaneamente, a sua existência que não pode ser extinta, sabe que a morte não é sinónimo de esquecimento. As escolhas são a presença no tempo presente, são a vida nas intermitências da morte anunciada, a inscrição do indivíduo num tempo que *tudo tira e tudo dá; em que tudo se transforma; em que nada se destrói*, onde as acções permanecem como uma sombra, barroca e crua, prontas a ser o suporte das acções de um outro.⁸⁷

⁸⁵ Enigma colocado a Édipo pela Esfinge na tragédia *Édipo Rei* (429 a.C) de Sófocles.

⁸⁶ Vieira, T. (2000) *Édipo: Entre a Razão e o Daímon*. publicado em Revista USP, São Paulo, n.46, p.92. in. <http://www.usp.br/revistausp/46/07-trajano.pdf> [consultado a 09-05-2015].

⁸⁷ Tal como acontece com Laio e Jocasta (pais de Édipo) e acontecerá com Antígona e seus irmãos (filhos de Édipo).

O enigma da esfinge diz-nos então que só descobrimos aquilo que somos - o significado último de ser homem - não pela sagacidade racional, mas pela experiência directa da própria existência. [...] Só o desconhecimento abre caminho para a sabedoria e só aquele que superou a ignorância originária no reconhecimento e este no desconhecimento é não só sagaz mas verdadeiramente sábio.⁸⁸

Como se deduz do aforismo de Heráclito – *Ethos Anthropos Daimon* (“o carácter é o destino do homem”) – é no encontro com o seu próprio carácter que o homem desvela o seu próprio destino, pois o carácter é para o homem *daimon*⁸⁹, o *daimon* que o assombra no seu dia-a-dia, que o acompanha enquanto estremece com o ritmo com que alterna entre canal levantado pelas paixões e pilar esmagado pelo medo. A tragédia grega assume-se, assim, como uma realidade aumentada em que as fragilidades do homem são expostas senão para que cada indivíduo distinga nestas as suas próprias fragilidades, deixando de esperar compaixão por parte do tempo⁹⁰. Se o tempo não tem memória, pois é a memória em si, a tentativa humana de distrair as *moiras* torna-se a negação da vida que se deseja preservar. No entanto, o indivíduo pode deixar de pôr à disposição do tempo a sua carne, passando a escutar a disposição da mesma – o carácter que o impele a superar-se. Nada o impede, para além de ele mesmo, de abraçar o devir, deixando de antecipar o futuro; só ele pode realizar as escolhas íntegras que o libertarão do arrependimento.

Se “somos concebidos na imundice e fedor, paridos com tristeza e dor, alimentados e

⁸⁸ Maia, J. C. *O Enigma da Esfinge* publicado a 23-04-2012 in. <http://kyrieeleison-jcm.blogspot.pt/2012/04/o-enigma-da-esfinge.html> [consultado em 04-01-2015].

⁸⁹ “Kirkwood associa *daimon* à moira (fado) e à T'ykhê (acaso), registando a ocorrência de “uma qualidade pessoal no sentido de *daimon*; ela é concebida como uma força activa, condutora”: “O ‘demoníaco’ não fornece explanação moral ou teológica do sofrimento ou da crueldade das circunstâncias. Ele significa como Reinhardt diz, a inclusão em si mesmo de algo estranho a si mesmo, um fado interno que é personalizado e em certo grau externalizado. É o *daimon* que dirige um homem em seu curso ignorante, pois só os deuses têm conhecimento da *aletheia*. O ‘demoníaco’ é o modo de Sófocles deixar na penumbra um elemento da experiência humana; a catástrofe descende inesperada e inevitavelmente de algum lugar. Mas aparentemente não há razão moral para a sua descida, nem a natureza divina nem a humana é o agente deliberado. [...] Na leitura de Reinhardt, *daímon* ocupa o lugar central. O filólogo alemão observa que, no âmbito da experiência humana, “ser” e “aparência” (*alétheia* e *doxa*) são mesclados, “numa união que não é exterior nem formal, porém solicitada pelo *daimon*”. Édipo não seria uma tragédia do destino, mas da “aparência”, a qual não se confunde com o falso, mas se apresenta como um modo de ser em cujo horizonte o homem vive a precariedade do júbilo” Vieira, T. *Édipo: Entre a Razão e o Daímon* in. Revista USP, São Paulo, n. 46, pp. 93 e 94, Junho/Agosto 2000 in. <http://www.usp.br/revistausp/46/07-trajano.pdf> [consultado a 09-05-2015].

⁹⁰ Ver anexo X.

educados com angústia e labor”, como aponta Pierre Boaystuaau em *Theatrum Mundi* (1566), é porque enquanto indivíduos ignoramos que o mal radical que dá sentido à expressão popularizada por Thomas Hobbes em *Do Cidadão* (1642) – *Homo homini lupus est* (“O homem, lobo do homem é”) terá que ser completada com as originais palavras de Plauto em *Asinaria* (195 a.C.) – *Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit* (“O homem, lobo do homem é, quando não sabe que homem é”). Do mesmo modo, também carecem de ser completadas as palavras de Sêneca nas suas *Epístolas* (65) – *Homo, sacra res homini* (“O homem é coisa sagrada para o homem”), quando sabe que homem é. Mas poderá o indivíduo realmente saber que homem é, comugando em si os princípios Apolíneo e Dionisíaco que Nietzsche aponta em *A Origem da Tragédia* (1871)?

A partir da definição irreduzível em que Nicolau de Cusa afirma que "Deus é não-outro que Deus e que algo é não-outro que algo, e que nada é não-outro que nada, e que não-ente é não outro que não-ente"⁹¹, depreende-se que também cada indivíduo é não outro que cada indivíduo, implicando, numa última instância, que a resposta se liga à pergunta como a boca se liga à cauda do *ouroboros*⁹². O homem reconhece-se inteiro, quando aceita por inteiro o corte e a continuidade que o abocanhar simboliza, ou seja, a mutabilidade do definido que se redefine através do processo de definição, tal como acontece com o herói, cuja heroicidade se consuma na superação das provações que o revelam como herói além-do-berço.

A partida, a educação e, posteriormente, o regresso representam, o percurso comum da aventura mitológica do herói, sintetizada na fórmula dos ritos de iniciação *separação-iniciação-retorno*, partes integrantes e inseparáveis de um mesmo e único mito [monomito]. Separando-se dos seus e, após longos rios iniciáticos, o herói inicia suas aventuras, a partir de proezas comuns num mundo de todos os dias, até chegar a uma região de prodígios sobrenaturais, onde se defronta com forças fabulosas e acaba por conseguir um triunfo decisivo⁹³.

⁹¹ Cusa, N. (1462) *de non aliud*. apud. Lyra, Sonia. (2012). *A Força da Palavra em Nicolau de Cusa*. Revista da Abordagem Gestáltica, 18 (2), 155-160. in.

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672012000200005&lng=pt [consultado a 06-09-2015].

⁹² **Ouroboros** do grego *oura* “cauda” e *boros* “devora”. A sua iconografia é uma serpente (basilisco) que morde (devora) a própria cauda. É um símbolo da eternidade, do ciclo da evolução que se volta sobre si mesmo, num movimento contínuo de auto-fecundação e/ou eterno retorno.

⁹³ Machado, L. C. S. *A Raça dos Heróis*, publicado a 05-05-2012. in.

<https://herculeseseus12trabalhos.wordpress.com/category/5-cosmogonia-as-racas-dos-homens/> [consultado a 09-03-2015].

Apesar de se tratar de um percurso solitário, a solidão abandona-o à medida que caminha, pois é precisamente o caminhar que lhe permite religar-se àquilo que lhe é exterior e, conseqüentemente, diferente de si, distinguindo-se senão para reconhecer em cada um a sua unicidade. O herói torna-se um campeão da liberdade quando é exemplar e não quando é excepcional, ou seja, para que o herói não sacrifique a dignidade que jurou proteger, este terá que apresentar-se como aquilo que o homem pode ser e não como aquilo que o homem não é. Cabe a cada um encontrar a heroicidade que o capacita para defesa da sua própria dignidade, tomando consciência que a liberdade implica que o indivíduo seja aquele um, que não outro.

Se o herói tem um nascimento difícil e complicado; se toda a sua existência terrena é um desfile de viagens, de arrojado, de lutas, de sofrimentos, de desajustes, de incontínência e de descomedimento, o último ato de seu drama, a *morte*, se constitui no ápice de sua prova final: a morte do herói ou é traumática e violenta ou o surpreende em absoluta solidão. A morte do herói transforma-o num intermediário entre os homens e os deuses, num escudo poderoso que protege a *pólis* contra invasões inimigas, pestes, epidemias e todos os flagelos. Participa de uma imortalidade de cunho espiritual, garante a perenidade de seu nome, tornando-se um modelo exemplar para quantos se esforçam por superar a condição efémera do mortal e sobreviver na memória dos homens⁹⁴

Superação e florescimento são uma e a mesma coisa, a causa e consequência da acção do homem que se deixa guiar pela *flor seminal*⁹⁵ que o inquieta e impele na busca do sentido da sua existência – arrancar o *mal radical* do mundo – aquele que cada indivíduo concebe como o duplo da *flor seminal* que enlouquece o seu *daimon*. A loucura que esta traz consigo não é mais do que o ímpeto criativo e/ou subversivo, em suma, fértil, que permite ao homem entender o mal ou o feio como mais do que o inferno do bem ou do belo. Participando de um *Theatrum Chemicum*, o homem experimenta-se nos homúnculos⁹⁶ que cria, pois sabe que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não

⁹⁴ Idem Ibidem.

⁹⁵ Conceito do autor que parte da observação das obras de Hieronymus Bosch alusivas à pedra da loucura. Como conceito, visa harmonizar as dimensões simbólicas da pedra da loucura e da pedra filosofal, através da realização das mesmas enquanto uma só, a flor seminal, cuja subtileza e/ou fragilidade se encontram intrinsecamente ligadas à fertilidade do pensamento.

⁹⁶ “Pequeno homem”. Ser mitológico criado alquimicamente a partir da mistura do material genético do seu criador (sêmen) com elementos naturais. Como resultado, obtém-se um ente de pequenas dimensões, homólogo ao seu criador. Disponível em: <http://pt.encydia.com/es/Homúnculo> [consultado a 30-10-2015]

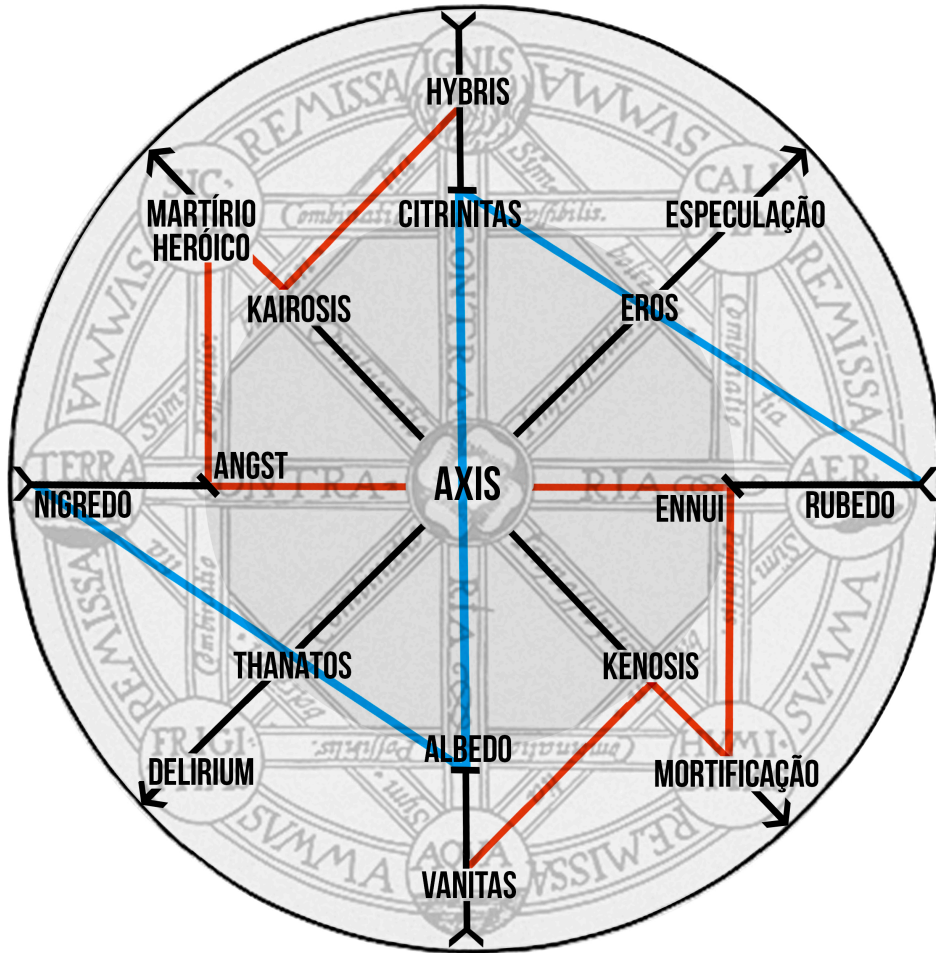
somos, mas o que poderíamos ser”⁹⁷. Um destes homens em potência, tem o potencial de arrancar a raiz do mal, dando assim forma ao seu destino. O homúnculo é a metáfora, não para um ente ficcional, mas utópico, um ente transformado pelo fogo e nutrido pela água, que muda aquilo que tem de ser mudado, destruindo, portanto, a concepção de morte como limite. Perante a ruína do *factum*, o homem olvida o dualismo entre aquilo que ele é e aquilo que ousa ser. Assim, a vida afirma-se como o seu único limite, tornando-se o cabouco do *fictum* que permitirá ao homem cumprir-se, ser aquilo que ousa ser. Nada deleita mais o *daimon* individual do que este facto, pois esta é a manifestação última de que o indivíduo se reconheceu como não outro, que a *eudaimonia* (florescimento humano) foi enxertada na sua memória.

«I AM WHAT I AM.» É esta a última oferenda do marketing ao mundo, o estádio último da evolução publicitária, para lá, muito para lá de todas as exortações a sermos diferentes, a sermos nós próprios e a bebermos Pepsi. Décadas de conceitos para aqui chegar, à tautologia EU=EU. Ele corre na passadeira à frente do espelho do ginásio. Ela volta do trabalho ao volante do Smart. Será que se vão encontrar? «EU SOU AQUILO QUE SOU.» O meu corpo pertence-me. Eu sou eu, tu és tu, e *isto não vai nada bem*. Personalização de massa. Individualização de todas as condições- de vida, de trabalho de infelicidade. Esquizofrenia difusa. Depressão galopante. Atomização em pequenas partículas paranóicas. Histerização do contacto. Quanto mais quero ser Eu, maior é a sensação de vazio. Quanto mais me exprimo mais me esgoto.⁹⁸

Se compararmos esta passagem de *A Insurreição Que Vem*, com o parágrafo que a antecede, notaremos o quão ténue é o que separa a sagacidade do louco, da ignávia do tolo. O caminho do homem não só é individual como também solitário, e neste o ego toma diversas formas; cabe então ao homem estar atento, pois aquilo que o liberta também o pode matar. A figura *Ars combinatoria* da página seguinte servir-nos-á, assim, para mapear e analisar estes trajectos internos do homem no caminho para a *eudaimonia*, tendo em conta a célebre inscrição alquímica: V.I.T.R.I.O.L. «Visita Interiorem Terrae, Rectificandoque, Invenies Occultum Lapidem», que convida o homem a visitar o interior da terra para encontrar a pedra oculta, a metáfora para a alquimia do ser, a *magnum opus* que permite ao indivíduo transformar o que existe de autómato em si em autónomo de si, através do reconhecimento.

⁹⁷ Gil, J. (1994) *Monstros*. p. 10.

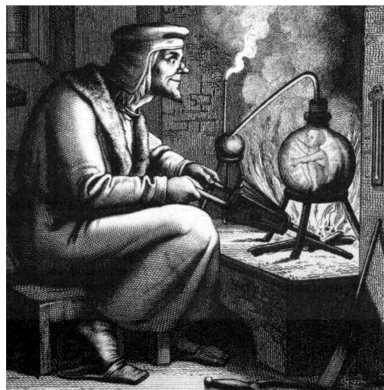
⁹⁸ Comité Invisível (2010) *A Insurreição Que Vem*. p. 14.



FLOR SEMINAL
[ERÓTICO-NOTURNO]

↑
VERSUS

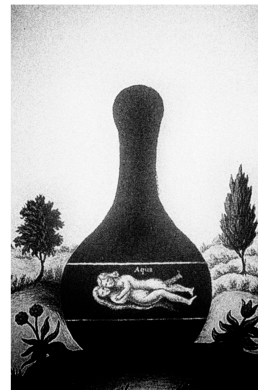
MAL RADICAL
HOMO HOMINI LUPUS EST
[TANÁTICO-DIURNO]



THEATRUM CHEMICUM
[TANÁTICO-NOTURNO]

RUÍNA DO FACTUM
DESTRUIÇÃO DA MORTE COMO LIMITE

...QUOM QUALIS SIT NON NOVIT.
...QUANDO NÃO SABE QUE HOMEM É.



DAÍMON DELECTO
[ERÓTICO-DIURNO]

↓
CABOUÇO DO FICTUM
AFIRMAÇÃO DA VIDA COMO LIMITE

↓
EUDAIMONIA
ANAGNÓRISE DO EU COMO NÃO OUTRO

Fig. 12 Autor, *Ars combinatoria*, 2015

O trilha para que o indivíduo se reconheça enquanto único, tem vindo a ser traduzido de diversos modos, quer nos ritos religiosos, quer nas ciências, como são exemplos o Processo de Individuação na psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961), a Jornada do Herói ou Monomito do mitólogo Joseph Campbell (1904-1987) e a Espiral Dinâmica do filósofo Ken Wilber (1949), que visam “libertar o espírito pela matéria, libertando a matéria pelo espírito.”⁹⁹

Apesar do sofrimento existente no caminho para a *eudaimonia*, esta não se consoma na tragicidade da marterização ou da mortificação, pois a *eudaimonia* resulta do caminho – o caminho para o meio caminho entre o puro delírio e a pura especulação, onde está o eixo do mundo e do próprio homem, que lhe permitem habitar a utopia existencial de ter esperança sem nada esperar. Para tal, e como se pode observar na Fig. 12, é exigido do homem que se transforme, que reconheça a existência dos princípios elementares e motrizes¹⁰⁰ que imprimem a dinâmica passional no indivíduo que, através da acção de velar e desvelar, o envolvem num vórtice de reconhecimento em que, assim, o conhecimento se renova continuamente.

A alquimia do Ser inicia-se com a sua insustentabilidade, com a constatação de que a segurança da vida que o indivíduo conhece, não é maior que a da morte que desconhece, o que apenas ocorre quando o negrume da sombra, oculta a possibilidade de o indivíduo permanecer onde e como está. O primeiro estágio da alquimia, o *Nigredo*, processa-se pelo calcinar da matéria que posteriormente será dissolvida, fazendo com que o homem se separe do mundo que conhece. Cruzando *Thânatos*, este supera a ideia de que a morte o limita e, assim, precipita-se no desconhecido em direcção ao *Albedo*. Neste segundo estágio, o homem inicia o harmonizar do conjunto do seu ser, realinhando-o axialmente de modo a imprimir um movimento interno que possibilite a sua transmutação. No *Citrinitas*, o ser reconhece-se diferente daquilo que era, encontrando-se desperto para a sua nova condição. No entanto, por ainda se encontrar ausente do mundo reconhecível, o ser necessita de retornar a este. Na viagem de regresso, o ser atravessará a fronteira do *Eros*, afirmando a vida como o seu único limite, reconhecendo-se finalmente no *Rubedo*

⁹⁹ Anónimo

¹⁰⁰ Os elementos a que me refiro são a terra, que suporta; o fogo, que transforma; a água, que nutre; e o ar, que sustém; já as forças motrizes são as dos ventos seco, que isola; cálido, que expande; húmido, que reúne; e frio, que contrai.

como não outro. Este último estágio, é aquele em que o ser encontra a *eudaimonia*, que, como acabámos de observar, sempre esteve presente, na medida em que o cumprir do monomito é o florescimento humano em si.

Para verdadeiramente compreender este processo de alquimia interior, teremos também que analisar as predisposições passionais do homem, que o seduzem noutras direcções, como ocorre, por exemplo, com Ulisses no episódio do canto das sereias, na *Odisseia*. As predisposições a que nos referimos, apresentam-se polarizadas, pois são traduções do excesso do nada (verso) e da carência do tudo (reverso). Aquele que pretende cumprir-se na grande obra, corre o risco de sucumbir tanto à *Vanitas* (vacuidade) como à *Hybris* (soberba), pois tem que enfrentar dentro de si o *Angst* (medo existencial) e o *Ennui* (aversão existencial). Grande é, então, a probabilidade de o homem ficar aprisionado na *kenosis* (esvaziamento da vontade própria) assim como na *kairosis* (instante decisivo para cumprir a vontade própria), impelindo-o, respectivamente, para a mortificação e para o martírio heróico, expressões máximas do desequilíbrio axial, já que tanto se assemelham ao puro *delirium*, como à pura especulação. Estas tentações com que o homem se depara, são as provações que este terá que superar de modo a praticar a *katharsis*, a catarse que purga do ser aquilo que tem de ser purgado:

Sabemos que, nos alvares da Grécia Antiga, o teatro surgiu nas festividades de Dionísio, que celebravam a fertilidade na sobrevivência. No mito, Dionísio é morto, mas volta à vida. O teatro marca originalmente a relação entre vida e sofrimento em comunidade (paixão). O teatro deriva originalmente da avalanche de linguagem que são os mitos. Orienta-se para a extração dos nexos de determinação do vir a ser que se destaca do angustiante horizonte do *nada* que vem a ser a indistinção do *todo*, esse desconhecido.

Na orgia dionisíaca, a comunidade se mostra no esquecimento transitório das noções de tempo e espaço individuais pelos ritos num transe coletivo que celebra o sofrimento na morte e a vida que sobrevêm. Com o teatro, a narrativa trágica passa a encenar repetidamente então não mais o sofrimento e a sobrevivência de um deus, mas de seres humanos especiais - os heróis, os semideuses, no momento em que a política grega e em especial a democracia ateniense alcança o seu apogeu e enfatiza o aparecimento do espaço público em sua intersubjetividade. [...]

O teatro então surge como tal, quando se apropria dos elementos miméticos (representações) do mito de Dionísio para criar representações vivas do comportamento humano a partir da poética. O teatro aí faz aparecer o espectador, aquele que, em comunidade, contempla em afastamento reflexivo [*theorein*] o que é encenado, é narrado; conquanto nos ritos dionisíacos isso não acontece, na medida em que não aparece esse afastamento na participação orgiástica.

Mimese é a verossimilhança das ações humanas representadas. Não o que é, mas o que pode vir a ser ou acontecer (recorrendo ao uso da ilusão e imaginação, e não da imitação). Na narrativa trágica, a mimese faz aparecer o universal da humanidade na comunhão dos sentimentos de terror e piedade entre os espectadores e os personagens. Essa comunhão acontece na injunção (conexão) das ações narradas (intriga, enredamento) que com ele o texto narrativo revela suas qualidades. O texto dramático então é literário e também performático, daí que o texto narrado não é só poesia, mas já carrega uma preocupação cênica, de contexto material, seu suporte fático. Tal integração já leva a pensar constantemente nas questões que ligam a arte dramática à vida, seja num contexto pedagógico, seja num contexto antropológico, seja no contexto do entretenimento.¹⁰¹

O homem que se forma a si mesmo, forma a sociedade para que se forma – Arcádia floresce nos punhados de terra que pisa. O homem que habita este lugar imaginado, em tudo se assemelha ao actor que, ao habitar o texto, cumpre a narrativa senão para se cumprir. O actor é um desordeiro, não obedece à palavra do encenador mas escuta-a, pois sabe que é no constrangimento, na aparente ausência de opção, que o homem redescobre os limites da sua força, ou seja, da sua inventividade. Como criaturas de Prometeu que, com ele, aprenderam a iludir os deuses oferecendo-lhes ossos e gordura, para poder vestir as peles e comer a carne, os homens experienciam a mentira como uma parte integrante da verdade e ademais necessária a esta.

A verdade da arte habita sob o véu da mentira, pois a arte vive da curiosidade do perceptor, do mistério da obra e do desejo do autor se velar que, neste contexto, assume o duplo sentido da palavra, pois é através da vigília do eu que o autor se oculta. Assim se conclui que o velar é para a arte o seu objecto, e que “o pensamento e a linguagem são para o artista instrumentos de arte”¹⁰² para deleitar o *daimon* que o assombra. O *daimon* precede a própria criação, despoleta-a, apoderando-se da carne do indivíduo, inculcando neste a urgência de o satisfazer. O indivíduo disponibiliza-se para o desconhecido pois, apesar de não saber como o fazer, sabe que tem de o fazer – esta é a essência do devir artístico, em que o homem uma vez mais se assemelha a Prometeu. O titã não criou os homens porque chorou, mas chorou para que as suas lágrimas se misturassem com o húmus com que moldaria os homens. O homem ainda não secou e, assim, deforma-se nas

¹⁰¹ Krueger, G. *Justiça e Teatro na Democracia*. publicado a 06-02-2014 in. <http://guilhermekrueger.blogspot.com/2014/02/o-direito-e-o-teatro-na-democracia.html> [consultado a 11-05-2015].

¹⁰² Wilde, O. (2000) “Prefácio” *O Retrato de Dorian Gray*.

mãos das incertezas e das paixões, redescobrimo-se na impossibilidade de se inscrever na História cristalizada, mas não no ígneo mito, pois o texto continua a ser aquilo que sempre foi – *textus* – um tecido em movimento, cujas formas se actualizam. O seu entrelaçamento poderá ser mais ou menos belo, mas sempre será um espaço de sublevação no palco e fora deste, pois o *Theatron* é o lugar onde se vê a *Theama* (o que vale a pena ser visto) e aquilo que vale a pena ser visto é aquilo que nos inquieta. Assim, o teatro manifesta como “as pessoas e os grupos sociais têm o direito a ser iguais quando a diferença os inferioriza e o direito a ser diferentes quando a igualdade os descaracteriza”¹⁰³, indo assim *mais longe no reconhecimento do outro*.

O próprio processo artístico reflecte este confronto de forças, a acrasia autoral opõe-se à autarcia operativa, procurando conformá-la a uma realidade que, outrora, figurava como subjectiva, mas que agora se exprime intersubjectivamente. Para que a obra surja enquanto unidade, Autor e Operador necessitam de existir como dois para satisfazer um só princípio, o *daimon*. Autor e Operador participam assim de uma *folie à deux* (ilusão partilhada) que se alimenta da volição dos dois, o que significa que assim que a volição de um desvaneça, a criação artística perece. A obra necessita igualmente da sabedoria urânica do autor e da telúrica do operador; como a copa de uma árvore, o autor é inquieto por natureza, erguendo-se em direcção ao sol que está sobre si (zénite). Já o operador, é como as raízes que possuem um estar tranquilo e no entanto eruptivo, pois são os lençóis de água que estão em baixo (nadir) que o atraem.

O lugar introspectivo do autor advém da sua volição por açambarcar a perenidade do mundo das ideias; assim, o autor constrói em si, por si e para si, uma realidade influída e imanente, que o retém num espaço-tempo que se fecha sobre si mesmo. O lugar determinativo do operador, advém da sua volição pelo usufruto da efemeridade do mundo sensível; assim, o operador experimenta em si, por si e para si, o agora que o liberta para um espaço-tempo em constante actualização. No encontro destes dois egoísmos (que tratam apenas dos interesses próprios), opera-se o milagre da interpretação mimética, que não replica modelos, nem mesmo de novidade, originalidade ou genuinidade, pois é meramente a expressão da metafísica inerente ao conflito entre a circunscrição autoral e a transgressão operativa.

¹⁰³ Santos, B. S. (2003) *Reconhecer Para Libertar: Os Caminhos do Cosmopolitismo Cultural*. p. 56. Disponível em: <http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/boaventura/reconhecerparalibertar.pdf>



Fig. 13 Autor, Metafísica da criação, 2015

O autor define os limites para mobilizar o operador, para que este indague a possibilidade de levar esses limites ao seu próprio limite; nada imobiliza mais um operador do que a infinidade de possibilidades, ou seja, a total indefinição. Em última instância, o que os autor(es) e operador(es) procuram é deleitar o *daimon*, oferecer-lhe o excesso sem que este se traduza em defeito, ou seja, atingir o grau de suficiência das acções, afim da criação artística avançar para o estágio da representação, em que outros (perceptores) serão evocados a integrar o dispositivo artístico. Citando Elbert Hubbard “a arte não é uma coisa – é um caminho” que o homem trilha ao encontro de si mesmo. Neste sentido, uma obra de arte é sempre uma obra aberta à heterodoxia, mesmo tendo em conta os conceitos de suposição e superstição, parasitários da metafísica da criação, que invertem a ordem natural dos juízos, ou seja, antecipam o juízo de valor ao juízo de facto, proporcionando a experiência de (in)satisfação de algo não experienciado.

A nossa época sofre de elefantíase do espectacular. A realidade obriga o teatro a um trabalho apressado, a partos prematuros, a abortos. Para quem trabalha no teatro, e cria espectáculos - o que nos nossos dias significa, muitas vezes, que trava um combate para preservar a essência do teatro - é importante saber que existe um outro que concentra toda a sua atenção sobre a preparação, que se ocupa da arte como veículo.¹⁰⁴

As palavras de Grotowski não são fruto de um puritanismo artístico mas da plena noção de que a arte está em guerra com a indústria do agrado, que a esvazia até a negar, tal como Frie Leysen constata:

Para os políticos, falamos com argumentos políticos; para os patrocinadores, falamos de expectativas económicas e de grandes públicos; ao público falamos de entretenimento enquanto, com a imprensa, utilizamos argumentos superlativos e de exclusividade; por fim, confirmamo-nos entre os pares.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Grotowski, J. apud. por Solmer, A. *Grotowski: O Teatro Pode Desaparecer*, publicado no Jornal Público em 18-01-1999 in. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/grotowski-o-teatro-pode-desaparecer-127727> [consultado a 21-10-2015]

¹⁰⁵ Leysen, F. *2015 Australian Theatre Forum (ATF) speech fragment* (trad. do autor). apud. Watts, R. *Disturbing, Not Pleasing, Should Be Art's Role* publicado a 28-01-2015. in. <http://performing.artshub.com.au/news-article/news/performing-arts/disturbing-not-pleasing-should-be-arts-role-246981> [consultado a 30-01-2015].

$\frac{4}{4}$ Da Indisciplinaridade da Paixão (impotência ideal)

Exactamente. E sabe que gesto [os manifestantes de Hong Kong] usaram? O de Ferguson – mãos ao alto, não dispare. Outro gesto que está a correr mundo e é muito curioso – este: [levanta três dedos juntos no ar]. É do filme Os Jogos da Fome. Três dedos – revolução. Um gesto vindo de um acontecimento real, outro vindo da ficção, de livros e filmes para adolescentes sobre revolução social, revolução violenta, sobre como depor um poder instalado. Isto é muito, muito interessante.¹⁰⁶

Ao longe, ouvimos corpos gritar por dignidade, vozes que trazem as barricadas; a est(ética) é o seu vernáculo. Com este, rasurar-se-ão as fronteiras manchadas de sangue e lavar-se-ão os povoados refractários. Não é nada de novo sobre a terra, apenas o desvínculo da babelização social, logo, não é nada de novo no homem, apenas o escutar das paixões que o movem. Que mais se pode dizer do povoado refractário sem inverter a sua atitude subversiva em estatutária? O homem livre, só o é se gozar de liberdade para o ser, o que necessariamente implica que, tanto este homem, como a comunidade onde se insere, o reconheçam enquanto tal. Neste sentido, dificilmente poderemos falar de uma harmonia social, pois esta é na sua génese massificadora, mas certamente poderemos falar de uma harmonia partilhada por e para os indivíduos que povoam um determinado lugar. Federico Fellini lembra-nos como a pérola é a autobiografia da ostra. Logo, a arte não pode ser senão autobiográfica. A pérola é a história que a ostra conta de si e para si, que, no entanto, não é necessariamente literal, pois como foi dito acima, o desejo do artista é velar-se. Neste sentido, a locução latina *Opus artificem probat*, (“a obra mostra o artista”) revela a camada inferior deste dinamismo – a obra mostra aquilo que o artista oculta e, aquilo que ele oculta, não é necessariamente a sua história, mas o seu carácter. Tal como no teatro se distingue a teatralização do texto, do encontrar neste a sua teatralidade, o carácter do artista transparece sempre na obra revelando maneirismos, quando a arte manifesta uma resposta *alla maniera di* (“à maneira de”), ou um estilo, quando a arte manifesta um questionamento particular.

¹⁰⁶ Rosler, M. *em entrevista ao Jornal Público*, publicado a 08-12-2014 in. <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/qual-o-papel-do-artista-nos-jogos-da-fome-do-seculo-xxi-o-de-resistente-1678683?page=-1> [consultado a 15-08-2015]

Não há a pretensão de, com estas palavras, reduzir a arte ao seu *éthos*, pois a *techné* ocupa um lugar de igual importância e ademais indissociável, como nota o poeta Vladimir Mayakovsky: “Só a técnica liberta o talento”. No entanto, a compreensão deste aforismo, implica ir além da técnica como habilidade e do talento como dom, pois talento deriva etimologicamente do grego antigo *tálanon* (“um peso ao qual corresponde um valor”) e a palavra técnica deve ser lida neste contexto como perícia, que é, invariavelmente, o resultado de um processo infundável de repetições que visam a depuração técnica. Neste sentido, o artista partilha da condição de Sísifo:

Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde ela caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. [...] Neste, vê-se simplesmente todo o esforço de um corpo tenso, que se esforça por erguer a enorme pedra, rolá-la e ajudá-la a levar a cabo uma subida cem vezes recomeçada; vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de um ombro que recebe o choque dessa massa coberta de barro, de um pé que a escora, os braços que de novo empurram, a segurança bem humana de duas mãos cheias de terra. No termo desse longo esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a finalidade está atingida. Sísifo vê então a pedra resvalar em poucos instantes para esse mundo inferior de onde será preciso trazê-la de novo para os cimos. E desce outra vez à planície.¹⁰⁷

No sopé da montanha, Camus imagina Sísifo feliz, consciente de que o rochedo lhe pertence e de que este pertence ao rochedo; assim, o que os põe em movimento, é a força da sua paixão por movê-los. Transpondo este conhecimento para a prática artística, compreendemos que a força da obra de arte e/ou a sua aura, são o produto do vínculo existencial entre o artista e a obra. Entre o artifício que a obra constitui e a artificialidade da obra, reconhece-se uma dialética, de excessos e defeitos de potência e presença, da qual a distinção e criação dos (pre)textos de ruptura com a permanência dos espectros, que agrilhoam o indivíduo, está dependente. No entanto, reconhece-se simultaneamente que existe algo assustador no limiar entre a teatralidade e a expressão pura.

De que falamos então, quando falamos do cubo branco e da caixa negra, senão das catacumbas da modernidade, lugares assépticos onde o espectador, respectivamente, se demarca da obra ou imerge no seu interior? O cubo branco que se esforça por nos fazer contemplar a *mirabilia* criada pelo homem, estimulando a nossa curiosidade analítica, e a

¹⁰⁷ Camus, A. (2002) *O Mito de Sísifo*. pp. 121-123.

caixa negra que procura informalizar a relação entre obra e perceptor, na medida em que convida a fazer parte daquele microcosmos, onde o seu dever é reagir. De que falamos, quando falamos de espaço público e de arte pública? Das obras *site-specific* que, tal como a arte tumular, habitam no meio do ruído do mundo, procurando redesenhar a relação entre o perceptor e o espaço; ou da arte móvel, que se alimenta e alimenta o colecionismo que valoriza a relação de posse sobre o objecto, num momento em que a arte se debate com a desmaterialização que a era digital propõe e a desvalorização que a cultura de consumo impõe? De que falamos quando falamos de desmaterialização? Da informação registada nos *bytes*, ou de música?

Para superar a condição de homem mercadoria e de mercadoria humanizada, é necessário transpor a superfície, esgotarmo-nos. Ardendo no ritual em que o corpo especula sobre as suas possibilidades, encontramos-nos com a sua potência. Assistimos ao olhar ser consumido pelo fogo. Este acto não é um espectáculo, pois não é para ser visto, e a teatralidade que lhe reconhecemos não está lá; esta é a dança macabra, o transe dos inumanos, a alquimia da ilusão que permite ao homem apoderar-se da brutalidade do seu corpo.

A natureza bruta do homem é confirmada pela sua atracção e simultânea repulsa pelo *abysmo*. As imagens que uma vez me chegaram numa corrente de *e-mail*, mostravam uma mulher paulista, cujo companheiro estropiara, rapando-lhe o cabelo e trinchando-lhe os membros para, por fim, a abandonar na laje da casa da sua mãe. Imagens como estas são capazes de despertar no humano a sua curiosidade mórbida, a sua necessidade de vampirizar através do olhar, mas são igualmente capazes de despertar uma outra face da brutalidade do homem, a volição de devolver a beleza àquele corpo, alterando a sua história. Para que a dignidade daquele corpo pudesse ser restaurada, seria necessário que outro corpo ousasse suplantar a realidade imediata, imaginando aquele corpo mitografado. A performance “Corpos”¹⁰⁸, executada em 2010, talvez não tenha sido mais do que revisitar a lenda do nascimento da pintura segundo Plínio, o Velho, mas a mancha do vazio que aquela figura ocupava, ficou-me na memória.

¹⁰⁸ Ver Anexo XI.

(...) O ceramista Dibutades de Sicyone foi o primeiro a modelar relevos humanos em argila. Mas esta invenção deveu-se à sua filha. Conta-se que o fato ocorreu em Corinto. A filha do ceramista amava um jovem que estava de partida para uma longa viagem. A fim de guardar de algum modo a figura do mancebo, com o auxílio de uma lâmpada, ela projetou a sombra do amado sobre uma parede, e a contornou com carvão. O pai preencheu o contorno com argila, fazendo um relevo que figurava o rapazote. Este célebre contorno foi considerado a origem da pintura, do relevo e de todas as artes que dependem da linha e também da sombra.¹⁰⁹

Quando intervirmos sobre a projecção do corpo daquela mulher, com as mãos tingidas de negro, delineando os seus contornos ausentes, penteando os seus cabelos cortados, espalhando na sua pele aquela a massa de tinta materialmente pura e informe, percebi como a forma que parece transforma a *vanitas*, e o conteúdo que permanece, transporta a *hybris*, pois esta é sempre canalizada contra aquilo que é aparentemente imutável e que, no entanto, se deseja mudado. O potencial transcendente da obra de arte é tão maior, quanto mais se aproximar da mitografia, pois esta é o lugar da transição em que uma acção que simula algo que poderia ser real, é tida como uma acção que faz crer nessa possibilidade. Neste sentido, para além das duas categorias de acções que Richard Schechner aponta nos seus *Performance Studies* (2002), nomeadamente, as acções que fazem crer (*Make-belief*), vistas como reais, e as que simulam realidades (*Make-believe*), poderemos afirmar a existência de uma terceira categoria que existe no seu intervalo: a acção que, ao simular, se faz possibilidade. Em suma, uma acção cuja potência afecta a presença:

A PERFORMANCE THAT MAKES-BELIEVE WHAT COULD BE REAL
MAY BE SEEN AS A PERFORMANCE THAT MAKES-BELIEF IT CAN BE REAL

Mas, sendo que o indivíduo vê aquilo que crê e quer ver, os espectros não podem ser reduzidos a meras representações, pois afectam o corpo e a sua relação com a história. A ordem da espectacularidade, manifesta no ficcionar da História e na historicização da ficção, ganha corpo ao apoderar-se da carne, isto é, das acções e do carácter dos homens. Por isso, não é exagerado afirmar que toda a arte é simultaneamente poética e política, na medida em que sustenta ou renega as convenções a partir das quais se edificam os

¹⁰⁹ Plínio, o Velho em *Naturalis Historia* (79), (trad. anónima) in. <http://esteticadoexilio.blogspot.pt/2009/09/o-nascimento-da-pintura-segundo-plinio.html> [consultado a 02-05-2015].

discursos na *polis*. No entanto, “conferir à produção de arte um carácter socialmente *meritório*, fazer dela uma função social venerada, isso falsifica gravemente o verdadeiro sentido...”¹¹⁰, pois atribui à arte uma causa exterior a si mesma, colocando-a, por conseguinte, num lugar de subserviência.

“...A produção de arte é uma função própria e unicamente individual e, por consequência, profundamente antagonista de qualquer função social. Não pode deixar de ser uma função anti-social ou, pelo menos, a-social.”¹¹¹ Existe, portanto, uma diferença fundamental entre expressar as concepções individuais do mundo e demonstrá-las através de uma arte engajada com uma ideologia política, económica, religiosa, ou outra. O militantismo na produção artística, destrói o jogo de enganos através da qual a arte se constitui, revelando ademais um artista que subjugou ou abdicou das suas paixões aquando do acto criativo.

A arte é desinteressada para não se tornar desinteressante, para que no autor subsista espaço para reconhecer no acaso a intuição do destino, ou seja, para que no autor habite a dúvida de quem estará em controlo, o artista ou a obra que, progressivamente, ganha forma diante dos seus olhos.

A forma do conteúdo está no conteúdo da forma, revelando-se apenas na acção, o que quer dizer que as propriedades formais também carregam em si dimensões simbólicas que, ao dialogar com o conteúdo da obra, o rescrevem. O artista, enquanto ser, não pode saber (o que a obra será), mas o seu estar tem que saber (que a obra será) e, assim, disponibiliza-se para o desconhecido, onde o vínculo existente entre os valores éticos e estéticos se faz notar na obra que ganha forma diante de si. Estes valores manifestam-se quando o artista se ocupa de si, quando está em tensão, mas sem intenção – são as suas criações que fazem dele criador, não o inverso. A obra de arte total não é evolutiva nem revolucionária, mas a *mimesis* da utopia, uma autotelia paradoxal, cujo sentido se encontra na própria definição de utopia: “A utopia é a experiência na qual se observam a possibilidade de transformação de um elemento e os efeitos que ela provocaria naquele fenómeno composto a que chamamos vida.”¹¹² A arte é, assim, um meio para desenvolver a *phronesis* (sabedoria prática), na medida que experimenta possibilidades, apresentando-as,

¹¹⁰ Dubuffet, J. (1971) *Cultura Asfixiante*. p. 14.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Musil, R. (2008) *O Homem Sem Qualidades I*. (trad. João Barrento). p. 338.

tornando-as presentes para o indivíduo e para o colectivo, dialogando com os seus *estarno-mundo*. A questão não está portanto em afirmar que qualquer coisa pode ser arte, nem tampouco que qualquer um pode ser artista, como fizeram, respectivamente, Marcel Duchamp e Joseph Beuys; a questão está em realizar a criação artística como um laboratório de acções e não como um reforço destas.

A possibilidade é sempre um espelho, não do que se é, mas do que se pode ser. Quando uma obra faz com que nada reste ao homem senão olhar para si próprio na relação com o mundo, a arte deixa de reflectir a vida, o espelho quebra-se, a vida é percebida como a obra em si, ou mais precisamente, a arte de si. Distinta do ritual, a prática teatral apenas se transforma em teatro através da teatralidade, da mesma forma que a prática pictórica se transforma em pintura através do pensamento pictórico. O palco, a moldura ou, em última análise, a afirmação e justificação de que algo é arte, nada representam para além de enquadramentos, formas de dar a ver objectos, cujo sentido só se constitui na relação da forma-conteúdo manifesta no dispositivo artístico, do qual também faz parte o perceptor. A anulação do proscénio como meio de aproximação dos públicos, será sempre uma falsa questão, se a mesma não superar a diluição da noção de perceptor (indivíduo) na de público (colectivo). O mesmo se passa com as abordagens *site-specific* que, adequando as formas ao espaço, não adequam o conteúdo ao tempo. Descartando o contexto, estas mais não fazem do que “arrumar” a obra, pois se o pretexto da criação decorre da relação do artista com o contexto de criação, o descartar deste último resulta invariavelmente num empobrecimento do texto da criação. Outra falsa questão, encontra-se nas obras imersivas que, oferecendo liberdade de escolha dentro das escolhas pré-determinadas sem, simultaneamente, requerer implicação na escolha por parte do perceptor, acabam por oferecer uma experiência de controlo, no lugar de uma experiência de liberdade.

Deste modo se compreende como o todo é muito mais do que a soma das partes, e qualquer parte é muito mais do que uma mera fracção do todo; a teatralidade está para o teatro, como a volição está para o homem, conforma-se no princípio hermético da correspondência exposto na mítica Tábua de Esmeralda:¹¹³ “O que está em cima é como o que está em baixo, e o que está em baixo é como o que está em cima”. Não se trata de uma tautologia, mas da relação entre a diferença (das causas) existente na repetição (dos

¹¹³ “*Tabula Smaragdina*” é o texto fundador da alquimia, atribuído a Hermes Trismegisto.

princípios), que resulta nos ciclos de reacabar da criação. A teoria manifesta na página seguinte, parte da convicção de que as acções humanas se estruturam a partir de quatro polarizações: a artística, que almeja alcançar a transcendência, fá-lo recorrendo à expressão individual; a crítica, que almeja produzir julgamentos, fá-lo recorrendo à inflação do ego; a propagandística, que almeja intervir socialmente, fá-lo recorrendo à agenda individual; e a lúdica, que almeja despertar a afecção, fá-lo recorrendo à alienação do ego. Estas polarizações surgem combinadas de diversas formas, sendo assim de maior importância analisar o modo como o conjunto de signos se organiza em cada instância, pois o espectáculo (social) é “o discurso ininterrupto que a ordem faz de si própria”¹¹⁴ e “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.”¹¹⁵

“O menor sussurro nas folhagens o assusta. [...] Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes.”¹¹⁶ A narrativa única, a realidade ‘objectiva’ que contamos todos os dias como forma da precarização e submissão da nossa condição subjectiva, não nos permite escutar os pássaros que continuam a cantar, a mitografar. A mitografia não destrói a ordem, mas fá-la estremecer e, assim, enfraquece o poder que esta exerce sobre o indivíduo. Próximos da mitografia, **Unpower** (desvínculo do poder), **Disempower** (precarização do poder), **Empower** (atribuição do poder) e **Overpower** (avultamento do poder)¹¹⁷, são quatro modos discursivos que requerem um outro saber que permita a tradução do *não-ser* em *a-ser*.

Manifestando indiferença face ao poder, os objectos **unpower** posicionam-se antes deste, ocupando um tempo em que este ainda não existia; assim, exploram a tragicidade do homem onde este poderá reconhecer que já existiu de outro modo. Os objectos **disempower** procuram ridicularizar o poder revelando as suas fragilidades, recorrendo à comicidade para que a sua destruição se manifeste. Com o ênfase na individualidade, os objectos **empower**, procuram produzir a catarse no indivíduo daquilo que o oprime, superando o seu dramatismo. Por fim, os objectos **overpower** recorrem à sátira revelando o *ad infinitum* da natureza do poder, permitindo ao indivíduo deduzir dialecticamente o seu lugar e o das suas acções, na relação com o lugar e as acções de um outro.

¹¹⁴ Debord, G. (2010) *A Sociedade do Espectáculo*. p. 15.

¹¹⁵ Benjamin, W. (s/d) *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política* p. 204.

¹¹⁶ Idem. pp. 204 e 205.

¹¹⁷ Conceitos apropriados e compilados pelo autor.

Para completar esta análise, teremos ainda que distinguir o que em arte é agir politicamente e o que é representar o político, relacionando-os, simultaneamente, com a educação pela arte, pois como nota Tania Bruguera:

Há uma diferença fundamental entre educação e arte. A educação transmite elementos de consenso, a arte causa a sua disrupção. A educação é a transmissão e memorização de elementos que nos fundam enquanto colectivo, baseando-se num sentido de verdade previamente acordado à transmissão desses mesmos elementos. A Arte é um espaço que leva a uma nova organização de sentidos e que às vezes fá-lo através do caos ou do confronto com o sentido de verdade estabelecido.¹¹⁸

Se a educação procura integrar o indivíduo na sociedade, enquanto a arte procura a relação integral entre o indivíduo e a sociedade, não poderemos, no limite, conceber que a educação desfigura e a arte reconfigura? Quando o entendimento de educação está subjugado ao de aculturação, e esta é o veículo para que a ordem instaure uma verdade hegemónica, então a educação torna-se um meio de coerção para que essa mesma verdade não seja desestabilizada. No entanto, quando a educação é, na sua génese, heurística, esta torna-se reflexiva. O mestre ensina o aprendiz a ler, decompondo os signos que constituem o texto, mas apenas na medida daquilo que o aprendiz está a ser para si mesmo. O mestre torna-se o seu espelho, devolvendo-lhe aquilo que este, muitas vezes, não consegue ou não quer ver. Deste modo, o conflito ideológico entre democratização e elitização da educação (ou da arte), é suprimido por uma prática autotélica, em que a negação do errado ou a afirmação do certo não são as causas, mas as consequências desta mesma prática. O aprendiz “pode tornar-se um mestre arqueiro, mesmo que não acerte sempre. Os tiros certos não passam de provas exteriores e confirmações do grau máximo de ausência de intenção e de libertação do Ego”.¹¹⁹ A banalidade não satisfaz o aprendiz e, por isso, este rejeita-a. Aquilo que é importante para si está ao alcance da sua ousadia, da sua capacidade de reconhecer a importância de ser humilde o suficiente para reaprender do zero, quantas vezes for necessário. Sabe que “ao questionar, será tonto por cinco minutos, mas não eternamente, como aqueles que não se questionam.”¹²⁰ A sua realização última é conceber que a auto-superação não está na retórica (“arte de bem falar”), mas na “arte de bem

¹¹⁸ Bruguera, T. (2006) *Teaching Statement* (trad. do autor) in. <http://www.taniabruquera.com/cms/389-0-Teaching+Statement.htm> [consultado a 26-09-2015]

¹¹⁹ Herrigel, E. (2007) *Zen e a Arte de Tiro com Arco*. p. 68

¹²⁰ Provérbio chinês (trad. e adaptação do inglês pelo autor)

escutar”, que não só lhe oferece as respostas que procura, como também lhe despoleta outras questões, que desestabilizam o seu círculo hermenêutico.

Nenhum conceito pode ser tomado por tabu porquanto almejarmos ir além deste, o que quer dizer que, se o bem e o certo existirem em arte, estes não se constituem como um dever (conformado), mas como um devir inconformável. Neste mesmo sentido, as distinções entre artes maiores e artes menores, entre alta cultura e baixa cultura, entre a arte presente no espaço mediático (*mainstream*) e a que existe nas suas franjas (*underground*), afiguram-se como profanações do conceito de arte. Como não se pode conformar o inconformável, aquilo que está verdadeiramente em causa é a eficácia do *marketing* em detrimento do discurso artístico. Posto isto, uma série de questões tornam-se prementes: Será que estes mesmos mecanismos se aplicam aos clássicos? O que faz de uma obra um clássico? Um clássico foi e sempre será um clássico?

Admitindo que existem quatro tipologias de obras – as clássicas, as modais, as tradicionais e as brutas – cuja relação é indestrinçável¹²¹, verificamos como a obra clássica foi outrora bruta, ou seja, a sua natureza efémera e móvel colidiu anteriormente com a natureza efémera e fixa da moda que a tolhia. Ao desestabilizar a moda, a obra bruta nutre a cultura, reunindo-se posteriormente na obra clássica sob a forma de um novo estrato perene e fixo, deixando, naturalmente, de ser bruta. Por sua vez, os elementos da obra clássica são remediados pela tradição, cuja natureza perene e móvel, reflecte o seu carácter transitório. O clássico “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.”¹²²



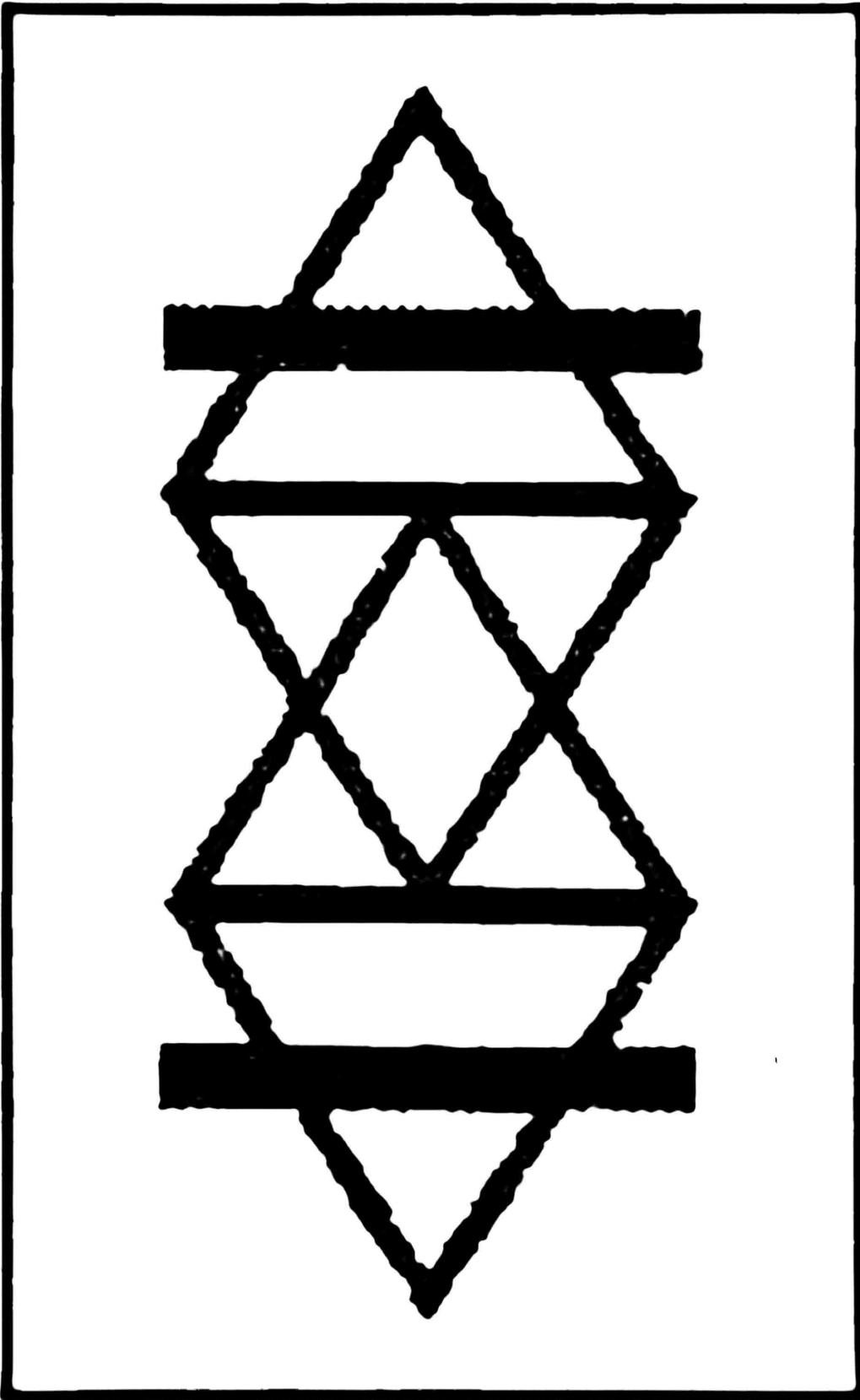
Fig. 15 Paul Cézanne, *Trois crânes*, óleo sobre tela, 34,9 x 61cm, 1900

¹²¹ Ver fig. 14

¹²² Calvino, I. (2009) *Por Que Ler os Clássicos*. p. 11

CONCLUSÃO

Theatrum Chemicum ad Theatrum Mundi



1º MANIFESTO PÓS-BRUTALISTA

- das Paixões ao Povoado Refractário -

O pós Arte Bruta é a manobra de arte do homem inumano, do bruto, do monstro que, ao ver-se no escudo espelhado, se faz húmus, no lugar de pedra.

O reflexo da violência do medo é o medo da violência.

Os que desconhecem a violência que existe em si têm medo da Flor que esta protege.

Petrificam a Loucura para não se transformar.

Apagam a memória do que está em baixo e escrevem sobre o que está em cima.

Extraem da sombra o mistério.

Encarnam o real absurdo que impede a quebra do espelho.

Os espectros existem sem estar, fazem temer o golpe diferido na carne.

O sangue que escorre não se deixa ver, só se escuta a reverberação dos estilhaços que ribombam do chão para a pele, penetrando fundo nas artérias da cidade.

Esta não se convulsiona, a sua contenda é a compressão.

O pós-brutalismo contempla a deformação est(ética).

Herda e manifesta a Flor primordial oculta nos escombros da verdade histórica.

Crê no reacabar da realidade.

A Obra de Arte Total não é evolutiva nem revolucionária, mas o ruir dos pilares que nos separam.

O ruído é distorção, a distorção é a torção do dissenso.

Chegámos à linha de sombra. O que se seguirá? Porque algo se seguirá, sempre.

Os grilhões da espera calcinaram na carne bruta dos homens que já nada esperam.

A angústia do pouco é tão pior que a do nada, sentimo-la centrifugar o ego, despejando-o na insanidade que vagueia nas ruas.

Teme-se a perda a cada esquina. É o horizonte de quem possui.

É aquilo que sempre foi, um espaço a ser preenchido por algo novo. Ou, talvez, apenas um lugar de passagem, de alquimia.

O tempo não tem princípio nem fim, é o meio transitório. Algo se seguirá, sempre.

A volição é a sombra que antecede os passos deste corpo-memória.

Pois também este é um símbolo em busca do signo que o fará suprir a intenção.

O livre-arbítrio é uma concepção pré-determinada.
A natureza não é cruel, mas crua. Despe as nossas cercas, galgando com as suas raízes o espaço que convencionámos como nosso.
O erro da ordem humana revela-se no ruído da ordem natural.
A compreensão do mistério não assenta na explicação colectiva, mas na recordação egoísta, a que busca satisfazer as paixões que lhe dão corpo.
A carne apodrece quando o eu não se apodera desta.
O povoado refractário é o seu crime passional.
A consequência da criatura se cumprir como criadora.
Que tem por causa primeira, no extremo do egoísmo, o eu desejar o outro.
Naquele espaço com outro tempo, este ensaia a dádiva.
Fractura os limites de quando nos dividimos pelo espaço e espalhámos pelo tempo.
Participa do ritual que se fez a primeira teoria, a primeira convenção especulativa, o primeiro teatro de convicções.
Reconhecendo-se no informe, os inumanos deambulam por entre as ruínas da razão, escutam os rumores da potência do corpo. O monstro que espreita, deixa-os alerta.
É a imaginação que eclipsa o vazio, impressionando no corpo o nada.
Dando espaço à mentira.
Para que no seu intervalo a verdade seja desvelada.
Se este ritual fosse contemplável, não se tornaria teatral?
O acaso épico, que qualificamos como sublime, é aquilo que nos propomos a habitar.
Procuramos experiências que transcendam o potencial est(ético) do indivíduo.
Que o façam recordar.
Como num transe.
Que aquele outro também sou eu.
Entrando em ressonância com a obra de arte, a sua memória entra em ressonância com o eterno que a acção impregnou.
O teatro tem a capacidade de nos transportar para esta anterioridade.
Onde a condenação de estar livre, de escolher aquilo que se é, que se herda e se deixa como herança, acontece agora.
A natureza do símbolo faz com que o signo se transforme.

O abysmo está no indivíduo.

Mesmo com o ruído suburbano, que respira na viagem de comboio que o toma para a cidade.

No terminal, esqueceremos o que não sabemos, lembrar-nos-emos do que sabemos.

Daquilo que nos aproxima.

A transumância.

O mito é a nossa história.

A anagnórise a nossa acção.

Henreles Henrique

Addendum

A dissertação apresentada é resultado do compromisso assumido pelo autor de elaborar uma colectânea de propostas est(éticas) que se traduzissem num manifesto, de forma a ocupar o espaço vazio que a palavra Pós-brutalista comportava. Se Pós-brutalista começou por ser um adjectivo dado por outro, que não eu, às obras que produzia, julgo que esta dissertação se constitui, antes de mais, como um processo de apropriação, mas também como um pretexto de indagação da dimensão alquímica, ou seja libertária, do acto criativo.

Contrariamente à acção política, o acto criativo permite ao indivíduo experienciar a utopia sem a ânsia de a cumprir, sendo, portanto, um tempo de excelência para o questionamento dos próprios desígnios. Neste sentido, as três questões fundamentais que emergiram desta dissertação e cuja pertinência encontro para a prática teatral, são:

- Existe uma harmonia possível entre a polis e as paixões individuais?
- Qual o papel da arte neste processo?
- O que faz de uma obra de arte, uma obra alquímica?

Acreditando que as questões contêm as respostas, produzi uma série de cartografias que tornaram visíveis as estruturas que identificava, rectificando-as incontáveis vezes para que as mesmas estivessem de acordo com o sentido que encontrava. Penso que este foi o principal êxito deste processo e, simultaneamente, a sua maior fragilidade, uma vez que o fez progredir exponencialmente. No entanto, e paradoxalmente, a resposta às questões acima enunciadas é de grande simplicidade: é na criação de possibilidades que a arte se torna alquímica, e este é o seu papel na harmonização das paixões individuais com a polis, na medida que fomenta a heterodoxia.

Se a obra revela o artista e aquilo que o artista procura é resolver-se, poderei afirmar que este processo transformou profundamente o meu olhar sobre a condição humana, tornando o horizonte de possibilidades mais vasto, precisamente o que procuro na prática artística. Assim, concluir esta dissertação é concluir uma etapa da investigação cuja continuidade será dada através do desenvolvimento teórico e prático dos conceitos expostos.

BIBLIOGRAFIA

- Abbott, E. A. (2006) *Flatland - Uma Aventura em Muitas Dimensões*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Afonso, N. (2010) *Manifesto: O Tempo Não Existe*. Lisboa: Dinalivro
- Aristóteles (1993) *A Poética* (trad. Eudoro de Souza), São Paulo: Ars Poética
- _____ (2006) *A Política* (trad. Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Martins Fontes
- _____ (2001) *Da Alma* (trad. Carlos Humberto Gomes). Lisboa: Edições 70
- Artaud, A. (1988). *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena Editora
- _____ (2006). *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda.
- Antunes, D. (2008). *A Magnanimidade da Teoria*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bachelard, G. (1972) *A Psicanálise do Fogo*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Baudrillard, J. (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água
- Benjamin, W. (1955) *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf
- Beuys, J. (2010) *Cada Homem um Artista*. Porto: 7 Nós
- Blanqui, L. A. (1872) *L'Éternité par les astres - Hypothèse Astronomique*. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/L'Éternité_par_les_astres
- Boétie, E. L. *O Discurso Sobre a Servidão Voluntária ou O Contra Um*. Disponível em: <http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/02/discursodaservidaovoluntaria-etienedelaboetie.pdf>
- Bornheim, G. (2005) *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: ed. Cultrix
- Bosing, W. (2003) *Hieronymus Bosch ca. 1450-1516*. Lisboa: Público | Taschen
- Brook, P. (2008) *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro
- Bucchieri, J.P. (2011). *O Terceiro Corpo na Escrita Cénica Contemporânea: Uma Proposta de Intervenção Para a Formação do Intérprete*. Tese de Doutoramento não publicada. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Calvino, I. (2009) *Por Que Ler os Clássicos* (Trad. Nilson Moulin). São Paulo: Companhia de Bolso
- Campbell, J. (1997) *O Herói de Mil Faces* (Trad. Adail Ubirajara Sobral). São Paulo: Cultrix/Pensamento
Disponível em: <https://projetophonesis.files.wordpress.com/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>
- Camus, A. (2002), *O Mito de Sísifo, Ensaio Sobre o Absurdo*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil

- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1994) *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema
- Comité Invisível (2010) *A Insurreição Que Vem*. Lisboa: Edições Antipáticas.
- Cusa, N. (2012) *O não-outro. De non aliud*, (trad. e notas por João Maria André). Porto: Ed. Afrontamento
- Danchev, A. (org.) (2011) *100 Artists Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Classics.
- Debord, G. (2010) *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas.
- Dubuffet, J. (1971) *Cultura Asfixiante*. Lisboa: Dom quixote
- Duchamp, M (2002) *Engenheiro do Tempo Perdido – Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Eco, U. (dir.) (2007) *História do Feio*. Lisboa: Difel.
- Fourier, C (1996) *Fourier* (Escolha de textos, tradução, prefácio e notas de Ernesto Sampaio). Lisboa: Salamandra
- Gil, J. (1994) *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Goffman, K. (2007) *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Random House LLC.
- Goldberg, R. (2007) *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gombrich, E. H. (2007) *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes
- Gombrich, E. H. (2005) *A História da Arte*. Lisboa: Público.
- Grotowski, J. (2008) *Towards A Poor Theatre*. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Hesíodo (1990) *Os Trabalhos e os Dias* (trad. Mary de Camargo Neves Lafer), São Paulo: Iluminuras.
- Holanda, F. (1545) *De Aetatibus Mundi Imagines*. Disponível em:
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000137315>
- Eliade, M. (1992) *Mito do Eterno Retorno* (trad. José A. Ceschin). São Paulo: Mercuryo. Disponível em:
http://inspirasi.co/jbcontents/14265243278299750_o_mito_do_eterno_retorno.pdf
- Herrigel, E. (2007) *Zen e a Arte de Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Huxley, A. (2013) *As Portas da Percepção*. Lisboa: Antígona
- James, W. (1890) *The Principles of Psychology*. Disponível em:
<https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft>

Jaspers, K. (1965) *Origin and Goal of History*. London: Yale University Press. Disponível em: <http://www.collegiumphaenomenologicum.org/wp-content/uploads/2010/06/Jaspers-The-Origin-and-Goal-of-History.pdf>

Jaynes, J. (2000) *The Origin of Consciousness In The Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Mariner Books. Disponível em: http://s-f-walker.org.uk/pubsebooks/pdfs/Julian_Jaynes_The_Origin_of_Consciousness.pdf

Jung, C. G. (2011) *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Editora Vozes

Leloup, J. Y. e Boff, L. (2001) *Terapeutas do Deserto*. Petrópolis: Editora Vozes. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/tera-peut-as.html>

Lévinas, E. (s/d) *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/127217505/Totalidade-e-Infinito-Levinas>

MacLean, P. D. (1990) *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions*. New York: Plenum Press. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=4PmLFmNdHl0C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Musil, R. (2008) *O Homem Sem Qualidades I* (trad. João Barrento). Lisboa: Dom Quixote

Negreiros, J. A. (1921) *A Invenção do Dia Claro*. Disponível em: <https://archive.org/stream/ainvenododiaclar22801gut/pg22801.txt>

Néret, G. (2000) *Miguel Ângelo*. Alemanha: Taschen.

Nietzsche, F. (1994) *A Origem da Tragédia* (trad. de Álvaro Ribeiro). Lisboa: Guimarães Editores.

Orwell, G. (2002) *1984*. Porto: Público

Ovídio (2007) *Metamorfoses* (trad. de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Livros Cotovia.

Palmquist, S. (2007) *The Tree of Philosophy*. Disponível em: <http://staffweb.hkbu.edu.hk/ppp/tp4/toc.html>

Pessoa, F. (1997) *O Banqueiro Anarquista*. Lisboa: Antígona.

Rancière, J. (2010) *O Espectador Emancipado*. Lisboa. Orfeu negro.

Roob, A. (1997) *O Museu Hermético – Alquimia & Misticismo*. Lisboa: Taschen.

Ruskin, J. (2011) *The Crown of Wild Olive*. Digibooks.

Russell, K. (1990) *Kenosis, Katharsis, Kairosis: a Theory of Literary Affects*. Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada à University of Newcastle. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1959.13/28951>

Santos, B. S. (2003) *Reconhecer Para Libertar: Os Caminhos do Cosmopolitanismo Cultural*. Disponível em: <http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/boaventura/reconhecerparalibertar.pdf>

- Schechner, R. (2002). *Performance Studies – An Introduction*. New York: Routledge.
- Sófocles (2004) *Édipo Rei* (Apresentação por J.Guinsburg, trad. Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva.
- Stirner, M (2004) *O Único e a Sua Propriedade*. Lisboa: Antígona.
- Tucherman, I (2004) *Breve História do Corpo e dos Seus Monstros* Lisboa: Nova Vega.
- Vasari, G. (1986) *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Torino: Einaudi. Disponível em: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf
- Vergani, T. (1995) *Excrementos do Sol – A Propósito de Diversidades Culturais*. Lisboa: Pandora
- Walton, K. L. (1990) *Mimesis as Make-believe – On the Foundations of the Representational Arts*. London: Harvard University Press. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/243028413/Walton-Kendall-Mimesis-as-Make-Believe-On-the-Foundati-pdf>
- Wilde, O. (1998) *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Relógio d'Água
- Zi, Lao (1998) *O Livro de Tao / Tao Te Ching*. Macau: Edições Mar-Oceano,
- Zamiatine, E. (1999) *Nós*. Lisboa: Antígona

Outras Fontes

- Ἡθoς Ἀνθρoπω Δαμμων*. *Heráclito [B.119]* publicado a 20-03-2010. Disponível em: <http://efg-filosofia.blogspot.pt/2010/03/heraclito-b119.html>
- Albert Camus ou: Eu me Revolto, logo, Nós Existimos*, publicado a 22-03-13. Disponível em: <http://divagacoesligeiras.blogs.sapo.pt/248535.html>
- Alzina, A. (s/d) *Hipócrates – Filosofia e Mistérios na Medicina Grega*. Disponível em: http://www.nova-acropole.pt/a_hipocrates.html
- Anthony, J. (2014) *The-O ring: Theory, Theorem, Theology, Theosophy?* Disponível em: <http://www.laetusinpraesens.org/musings/theo.php>
- Benjamin, W. (s/d) *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Disponível em: [http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/BENJAMIN,%20Walter_O%20narrador%20\(._\).pdf](http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/BENJAMIN,%20Walter_O%20narrador%20(._).pdf)
- Bruguera, T. (2006) *Teaching Statement*. Disponível em: <http://www.taniabruquera.com/cms/389-0-Teaching+Statement.htm>

Castro, F. S., & Landeira-Fernandez, J. (2011). Alma, Corpo e a Antiga Civilização Grega: as Primeiras Observações do Funcionamento Cerebral e das Atividades Mentais. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 24. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722011000400021>

Cesariny, M. (s/d) *Faz-me o favor* Disponível em: <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v604.txt>

Hauck, D. W. *Chart of Correspondences*. Disponível em:
<http://www.alchemylab.com/correspondences.htm>

Dolan, R. P. (2012) *Predictive Metaphysics: A Quantum Consciousness Model of the Physical Universe*. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~dolascetta/Predict.pdf>

Dow, T-I. (1989) *Yin-Yang Dialectical Monism: An New Attempt to Explore the Symbiotic Relationship of Man and Nature through Reformulation of the Confucian-Taoist Metaphysical System*. Disponível em:
<http://www.thomehfang.com/suncrates/7Dow.html>

Edwards, B. (1979) *Drawing on the Right Side of the Brain* (trad. Juan Manuel Ibeas). Disponível em:
http://eugeniousbi.tripod.com/cap_003.html

Fincher, D. (1999) *Fight Club*. Disponível em:
http://www.dailymotion.com/video/x2cnq10_fight-club-1999_shortfilms

Haack, S. (2012) *Seis Sinais de Cientificismo*. Publicações da Liga Humanista Secular do Brasil. Disponível em <http://lihs.org.br/cientificismo>

Hauter, W. (2012) *Foodopoly*. Disponível em <http://www.foodopoly.org/infographics/>

Homúnculo. Disponível em: <http://pt.encydia.com/es/Homúnculo>

How Banks Got Too Big to Fail, publicado em Mother Jones Janeiro/fevereiro 2010. Disponível em:
<http://www.motherjones.com/politics/2010/01/bank-merger-history>

It's the Inequality, Stupid - Eleven Charts that Explain what's Wrong with America, publicado em Mother Jones Março/Abril 2011. Disponível em: <http://www.motherjones.com/politics/2011/02/income-inequality-in-america-chart-graph>

Joki (2012) *Convergence Alimentaire*. Disponível em: www.convergencealimentaire.info

Kazlev, M. A. *Khepher – Transformation – Evolution – Metamorphosis*. Disponível em:
<http://www.kheper.net/index.htm>

Khan, L. I. (1961) *Forma y Diseño*. Disponível em:

https://alojamientos.uva.es/guia_docente/uploads/2012/474/46063/1/Documento2.pdf

Khan, L. I. (1960) *Order Is*. Disponível em:

<http://documenta-akermariano.blogspot.pt/2011/03/louis-kahn.html>

Kocher, H. (comp.) *Dicionário de Expressões e Frases Latinas*. Disponível em:

http://www.hkocher.info/minha_pagina/dicionario/0dicionario.htm

Krueger, G. *Justiça e Teatro na Democracia*. publicado a 06-02-2014. Disponível em: <http://guilhermekrueger.blogspot.com/2014/02/o-direito-e-o-teatro-na-democracia.html>

Kuilman, M (2013) *Quadriformis Ratio*. Disponível em: <https://quadriformisratio.wordpress.com/>

Kwak, J. '13 Bankers' In 4 Pictures: Why Wall Street Profits Are Out Of Whack, publicado em The Huffington Post a 15 de Junho de 2010. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/james-kwak/13-bankers-in-4-pictures_b_537886.html

Lições preliminares de Direito: o Direito e as Ciências afins. Disponível em: <http://resumodaobra.com/miguel-reale-licoes-preliminares-direito-ciencias-afins/>

Macedo, A. (2007) *Os Mistérios Antigos*. Disponível em: http://triplov.com/Coloquio_07/Antonio-de-Macedo/Os-misterios-antigos.htm

Machado, L. C. S. *A Raça dos Heróis*, publicado a 05-05-2012. Disponível em: <https://herculeseseus12trabalhos.wordpress.com/category/5-cosmogonia-as-racas-dos-homens/>

Maia, J. C. *O Enigma da Esfinge* publicado a 23-04-2012. Disponível em: <http://kyrieeleison-jcm.blogspot.pt/2012/04/o-enigma-da-esfinge.html>

Maxwell, N. *Do We Need a Scientific Revolution?* publicado em Mother Pelican, vol. 7 nº5 Maio 2001. Disponível em: <http://www.pelicanweb.org/solisustv07n05page4.html>

Nicolescu, B. (2010) *Science, Meaning & Evolution: The Cosmology of Jacob Boehme*. Disponível em: <http://www.jacobboehmeonline.com/nicolescu>

O Nascimento da Pintura segundo Plínio, o Velho. publicado a 29-09-2009. Disponível em: <http://esteticadoexilio.blogspot.pt/2009/09/o-nascimento-da-pintura-segundo-plinio.html>

O poder do mito / Joseph Campbell, com Bill Moyers. (1988) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XW3zHA9THvY&list=PLval1j0RBjD3mh8zJmxVcYF8lbyCDy9s>

Open for discussion: Graham Hancock and Rupert Sheldrake from TEDxWhitechapel Disponível em: <http://blog.ted.com/open-for-discussion-graham-hancock-and-rupert-sheldrake/>

Pasolini, P. P. (1974) *Carta aberta a Italo Calvino: aquilo de que sinto saudade, publicada em "Paese sera"* (trad. Alexandre Pilati). Disponível em: <http://www.alexandrepilati.com/blog/2014/07/horizonte-cerrado-6-a-saudade-anticapitalista-de-pasolini>

Piroalquimista (2010) *A visão alquímica dos metais*. Disponível em: <http://piroalquimista.blogspot.pt/2014/12/a-visao-alquimica-dos-metais.html>

Rocca, A. V. *Foucault; 'Los Anormales', una genealogía de lo monstruoso*. Revista Observaciones Filosóficas - Nº 11 / 2010. Disponível em: <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucaultlosanormales.htm>

Rose, R. E. *A Angústia e o Existencialismo*, publicado em 29-04-2011 Disponível em: <http://www.consciencia.org/a-angustia-e-o-existencialismo>

Rosler, M. *em entrevista ao Jornal Público*, publicado a 08-12-2014. Disponível em:
<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/qual-o-papel-do-artista-nos-jogos-da-fome-do-seculo-xxi-o-de-resistente-1678683?page=-1>

Saúde na Mitologia: Asclépio (Esculápio) e Família. publicado a 14-01-2012. Disponível em:
<http://aves.edu.pt/tas/?p=490>

Sena, J. (3/6/1952) *Epígrafe à arte de furtar*. Disponível em:
http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/portugal/jorge_de_sena.html

Siqueira, S. (2013) *Do Théatron Grego à Caixa Mágica Barroca*. Disponível em:
<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1206/945>

Solmer, A. *Grotowski: O Teatro Pode Desaparecer*, publicado no Jornal Público a 18-01-1999. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/grotowski-o-teatro-pode-desaparecer-127727>

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/>

Talvez Sejamos Irmãos – Carta de Resposta do Chefe Índio Seattle à proposta de aquisição das terra onde vivia a sua tribo, ao Presidente dos Estados Unidos da América, Franklin Pierce – 1854. Disponível em:
http://www.ff.ul.pt/~jcabrita/saude_publica/carta_do_indio.html

Telmo, A. *Entrevista... por Ângelo Monteiro*, publicada no jornal *Encontro*, n.º 16, 2000. Disponível em:
<http://liceu-aristotelico.blogspot.pt/2012/02/filosofia-operativa-de-antonio-telmo.html>

The Alchemy Web Site. Disponível em: <http://www.alchemywebsite.com/>

The Arcadian Sheperds. Disponível em:
http://www.artble.com/artists/nicolas_poussin/paintings/the_arcadian_shepherds

The Eastern Reflector, 28 de Outubro 1896. Disponível em: <https://digital.lib.ecu.edu/17819>

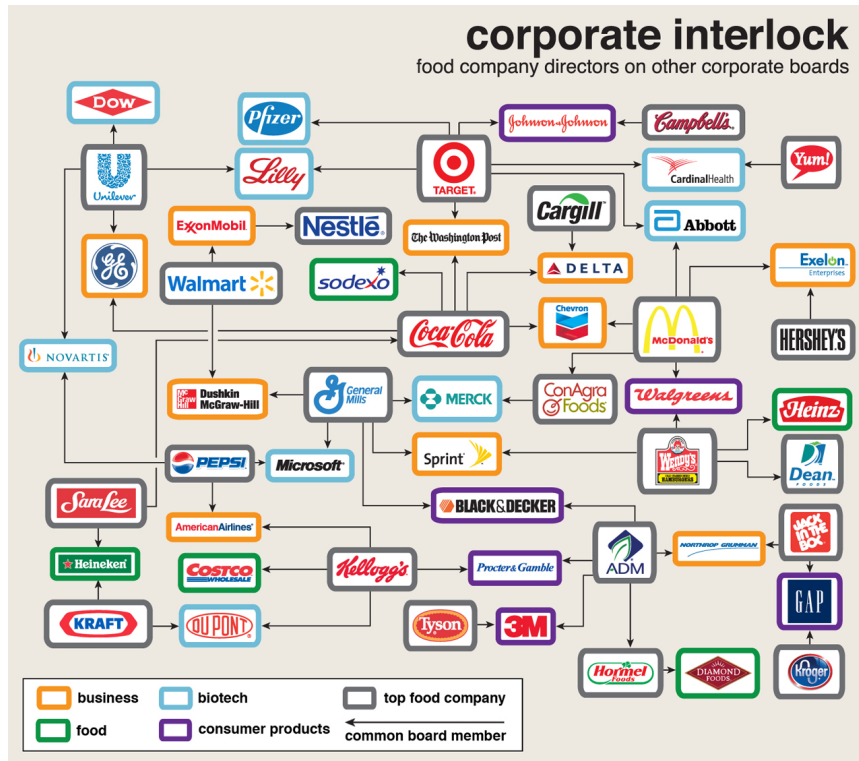
Theorie et Symboles de la Philosophie Hermetique tire de l'Oeuvre d'Oswald Wirth. Disponível em:
<http://taosophie.free.fr/Tarot/Oswald%20Wirth/Philosophie%20Hermetique.htm>

This Is The Biggest Problem Facing The World Today: 9 Countries Have Debt-To-GDP Over 300%, publicado em ZeroHedge a 23 de Fevereiro 2015. Disponível em: <http://www.zerohedge.com/news/2015-02-23/biggest-problem-facing-world-today-9-countries-have-debt-gdp-over-300>

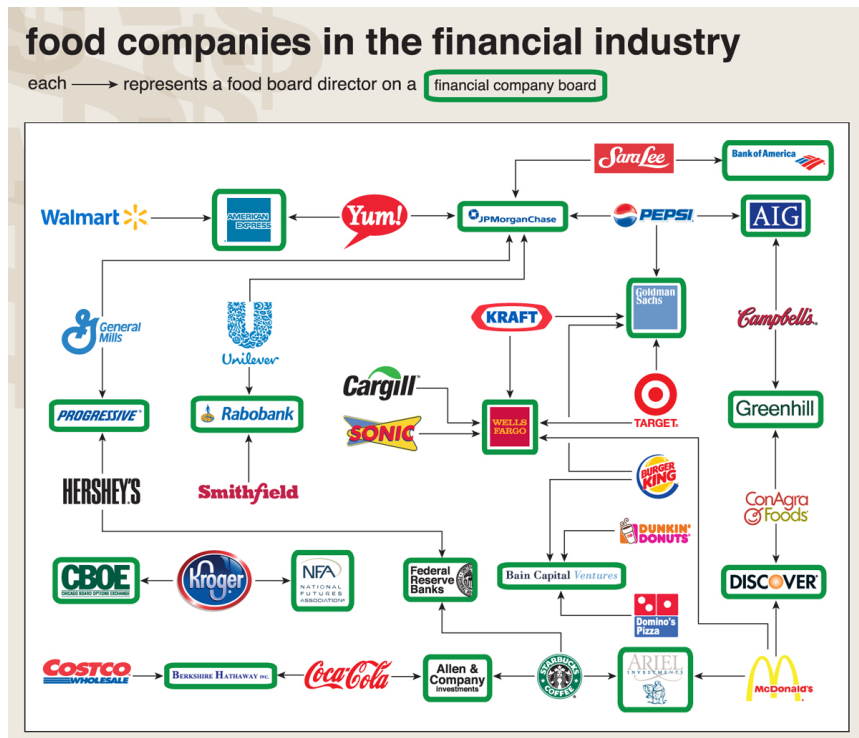
Vieira, T. (2000) *Édipo: Entre a Razão e o Daímon*. publicado em Revista USP, São Paulo, n.46, p.92. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/46/07-trajano.pdf>

Watts, R. *Disturbing, Not Pleasing, Should Be Art's Role*, publicado a 28-01-2015. Disponível em:
<http://performing.artshub.com.au/news-article/news/performing-arts/disturbing-not-pleasing-should-be-arts-role-246981>

ANEXOS



Anexo II Ligações de altos cargos directivos da indústria alimentar com outras corporações.
via www.foodopoly.org



Anexo III Ligações de altos cargos directivos da indústria alimentar com a banca.
via www.foodopoly.org

Change in debt-to-GDP ratio since 2007 by country

Ranked by real economy debt-to-GDP ratio, 2Q14¹

Advanced economy
 Developing economy
 Leveraging
 Deleveraging

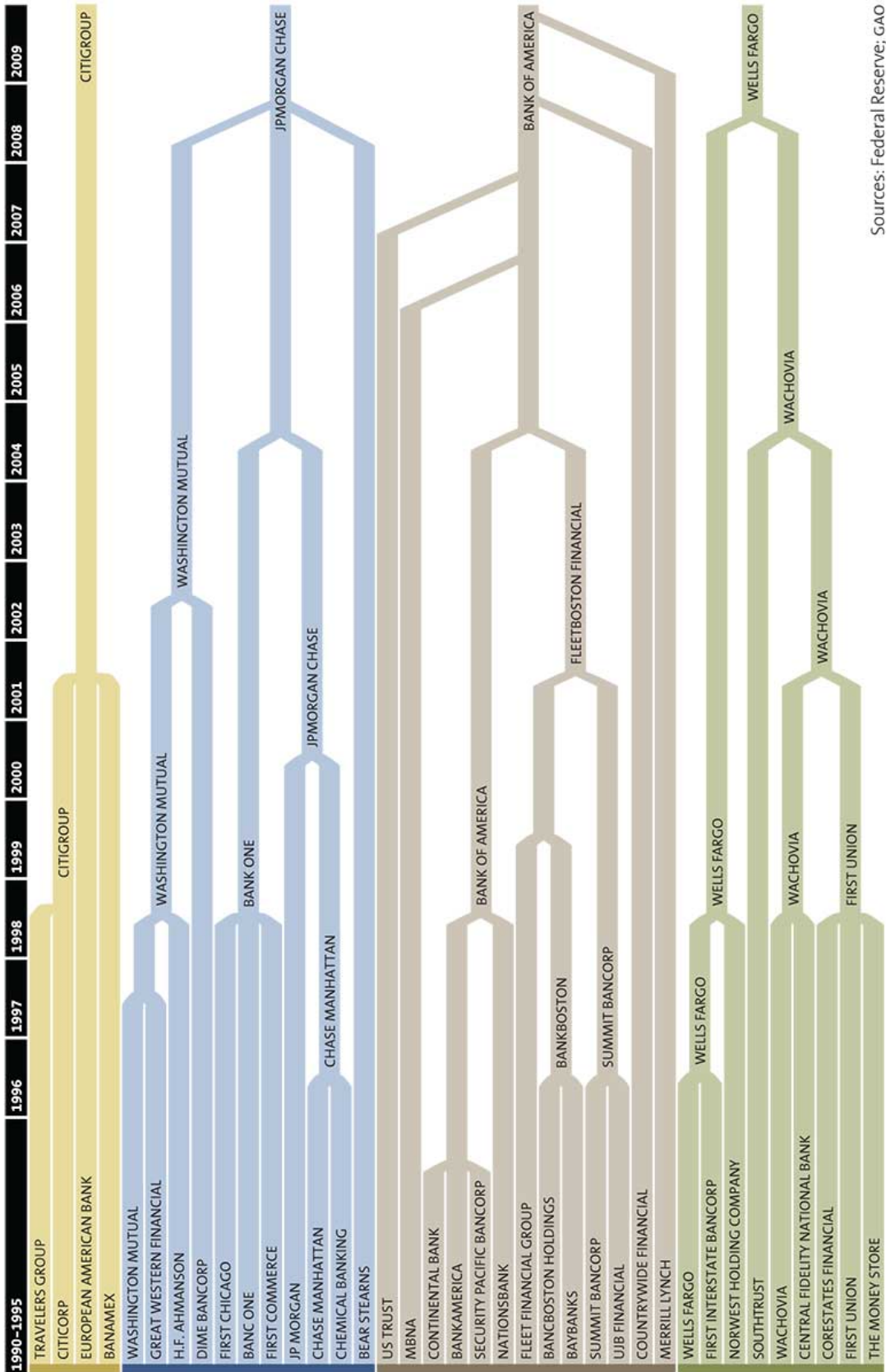
Rank	Country	Debt-to-GDP ratio ¹ %	Real economy debt change, 2007–14 Percentage points				Financial sector debt change
			Total	Government	Corporate	Household	
1	Japan	400	64	63	2	-1	6
2	Ireland	390	172	93	90	-11	-25
3	Singapore	382	129	22	92	15	23
4	Portugal	358	100	83	19	-2	38
5	Belgium	327	61	34	15	11	4
6	Netherlands	325	62	38	17	7	38
7	Greece	317	103	70	13	20	1
8	Spain	313	72	92	-14	-6	-2
9	Denmark	302	37	22	7	8	37
10	Sweden	290	50	1	31	18	37
11	France	280	66	38	19	10	15
12	Italy	259	55	47	3	5	14
13	United Kingdom	252	30	50	-12	-8	2
14	Norway	244	13	-16	16	13	16
15	Finland	238	62	29	17	15	24
16	United States	233	16	35	-2	-18	-24
17	South Korea	231	45	15	19	12	2
18	Hungary	225	35	15	21	-1	10
19	Austria	225	29	23	6	0	-21
20	Malaysia	222	49	17	16	16	6
21	Canada	221	39	18	6	15	-6
22	China	217	83	13	52	18	41
23	Australia	213	33	23	-1	10	-8
24	Germany	188	8	17	-2	-6	-16
25	Thailand	187	43	11	6	26	21
26	Israel	178	-22	-4	-21	3	-2
27	Slovakia	151	51	28	8	14	-5
28	Vietnam	146	13	10	-1	5	2
29	Morocco	136	20	8	7	5	3
30	Chile	136	35	6	20	9	9
31	Poland	134	36	14	9	13	9
32	South Africa	133	19	18	2	-2	-3
33	Czech Republic	128	37	19	9	9	4
34	Brazil	128	27	3	15	9	13
35	India	120	0	-5	6	-1	5
36	Philippines	116	4	-3	9	-2	-5
37	Egypt	106	-9	9	-18	0	-8
38	Turkey	104	28	-4	22	10	11
39	Romania	104	-7	26	-35	1	-4
40	Indonesia	88	17	-5	17	6	-2
41	Colombia	76	14	1	8	5	3
42	Mexico	73	30	19	10	1	-1
43	Russia	65	19	3	9	7	-4
44	Peru	62	5	-10	11	5	2
45	Saudi Arabia	59	-14	-15	2	-1	-8
46	Nigeria	46	10	7	1	2	-1
47	Argentina	33	-11	-14	1	2	-5

¹ Includes debt of households, non-financial corporations, and government; 2Q14 data for advanced economies and China; 2013 data for other developing economies.

NOTE: Numbers may not sum due to rounding.

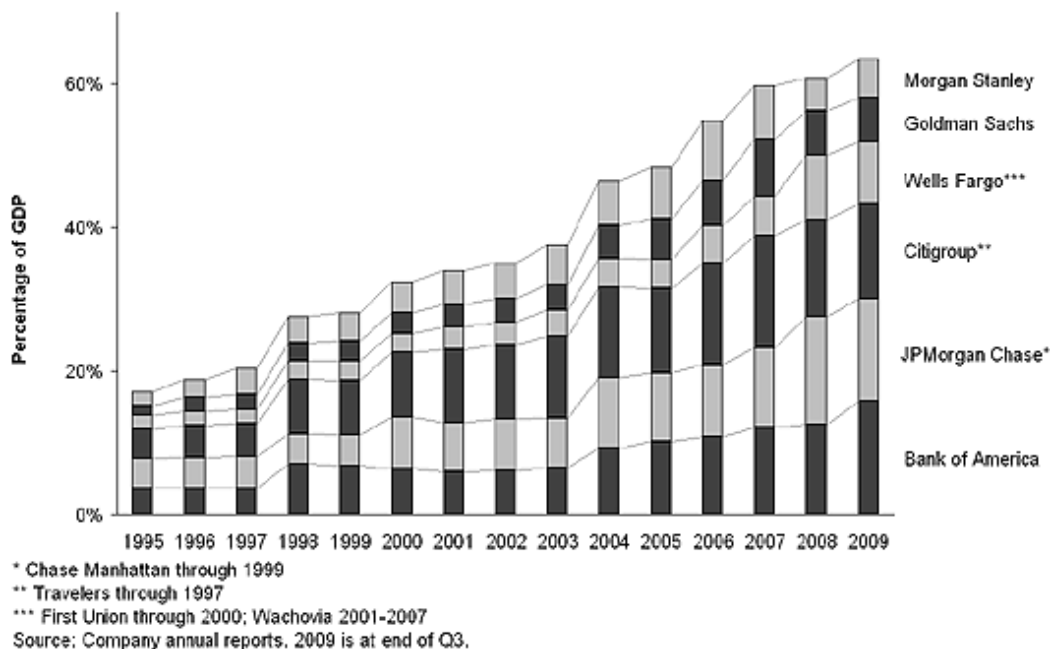
SOURCE: World economic outlook, IMF; BIS; Haver Analytics; national central banks; McKinsey Global Institute analysis

Anexo IV Alterações percentuais na relação Dívida-P.I.B. de 47 Países entre 2007 e 2014.
via www.zerohedge.com

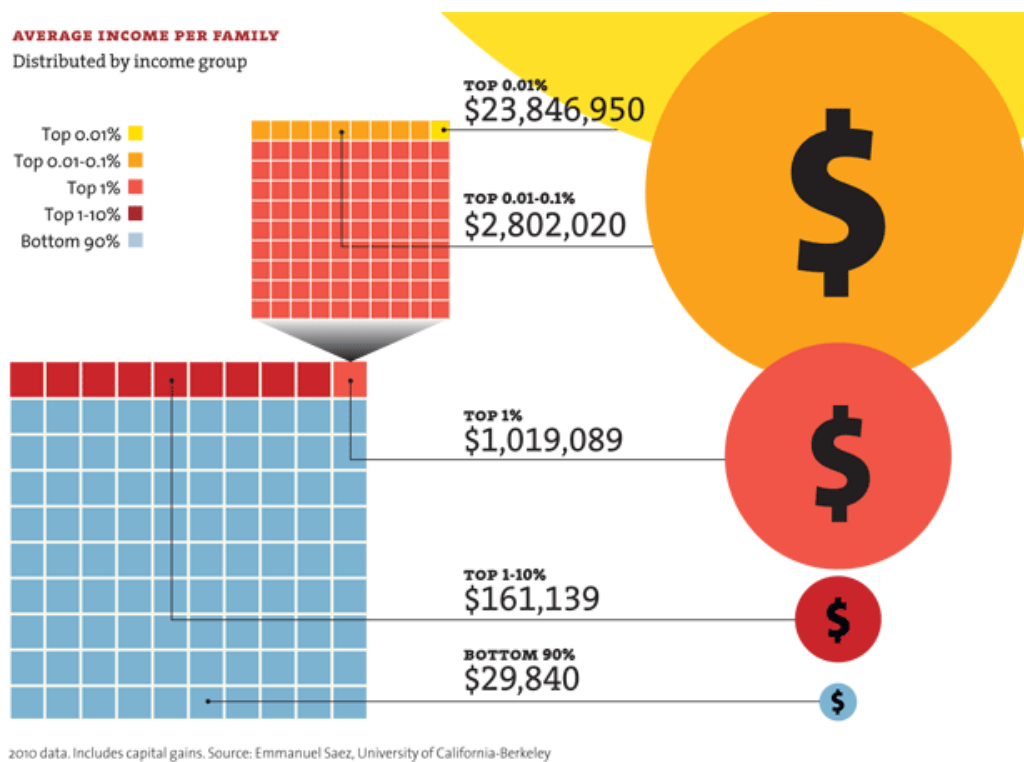


Sources: Federal Reserve; GAO
 via www.mothersjones.com

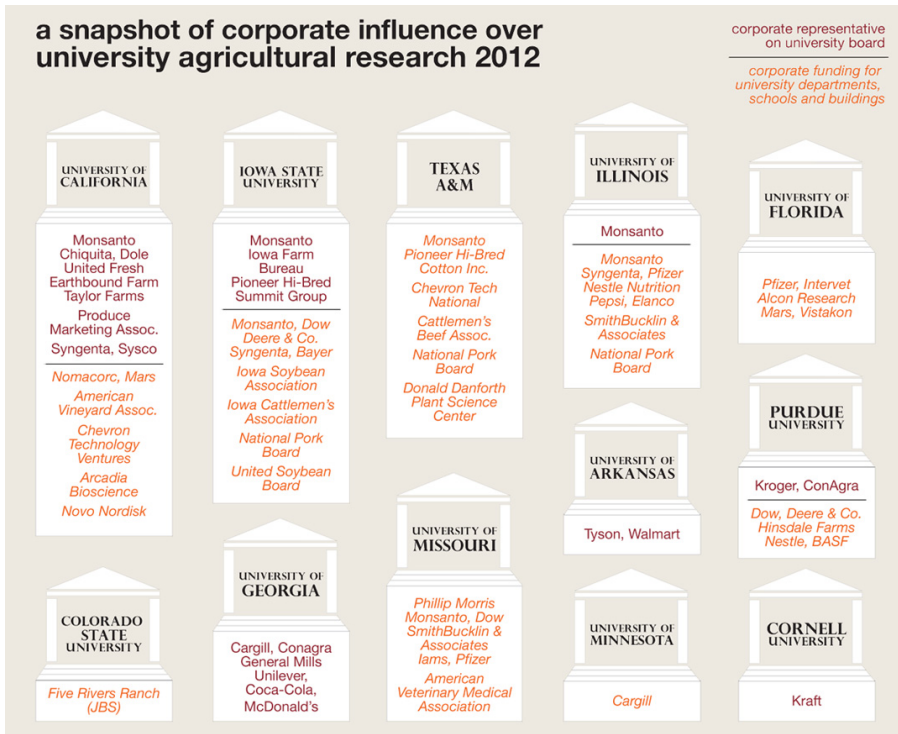
Anexo V Diagrama representativo da consolidação bancária nos E.U.A. entre 1990 e 2010.



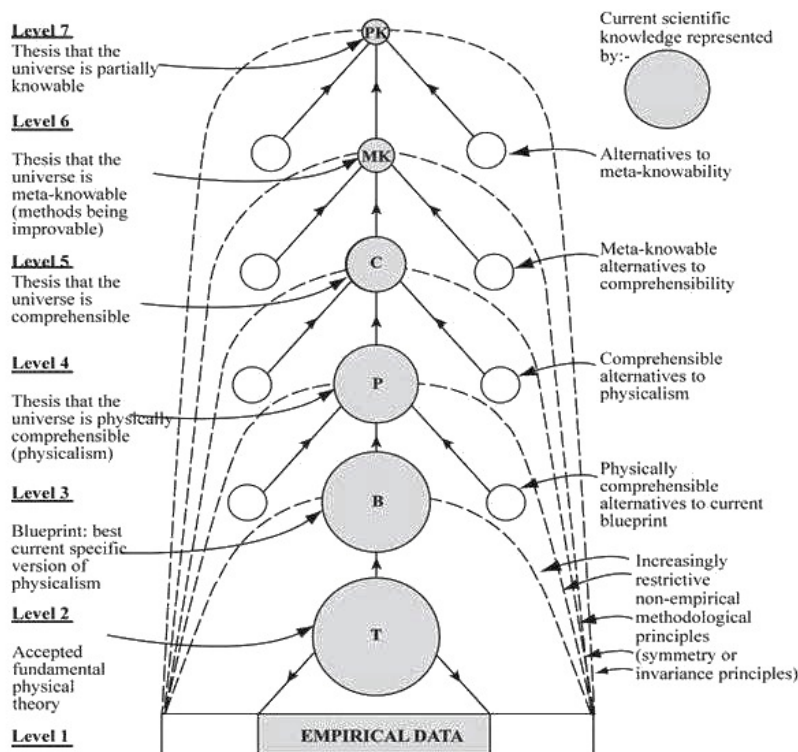
Anexo VI Evolução da relação percentual do P.I.B. afecto a seis bancos nos E.U.A.
 via 13bankers.com



Anexo VII Infográfico demonstrativo da iniquidade na distribuição da riqueza nos E.U.A.
 via www.motherjones.com



Anexo VIII Influência corporativa na investigação científica nos E.U.A.
via www.foodopoly.org



Anexo IX Afectação do conhecimento produzido pelo reducionismo científico.
via <http://www.pelicanweb.org/solisustv07n05page4.html>

ON A BRASS SUNDIAL

[Dated 1579.]

You have marked the passing hours
Upward of three hundred years,
But there is never a sign nor a trace
Of all you have seen and known,
Never a glimpse in your face
Of the gladness, the joy and the tears
That have past in three hundred years.

You have only to count the hours,
Not the sorrows and woes of men,
The hopes that were crushed and blighted,
The deeds that still live in story,
The lives that were love united,
For love, alike now as then,
Is the mightiest power among men.

Time, which destroys so much,
Whose servant and slave you are,
Who holds the world in his grasp
And who slayeth all men at last—
For none may escape his clasp—
On love leaves never a scar;
He is powerless to hurt and mar.

For time is of this world only,
And, though he doth all things slay,
Yet for us remaineth a distant shore,
Where he shall be powerless to harm us,
Where love is triumphant forevermore,
And doubt and distrust are passed away,
And that which was faithful will ever stay.
—Academy.

Anexo X A/d, *On a Brass Sundial*, publicado em *The Eastern Reflector*, Oct 28, 1896.

via <https://digital.lib.ecu.edu/17819>



Anexo XI Autor, *Corpos* (registro), Performance 8'00", 2010.