

O REAL E O POSSÍVEL (1)

As Fronteiras do Possível

1. O sonho, a arte e a ficção alargam, para além do que já se conhece ou experimentou, as fronteiras do Possível.

2. Naturalmente que o Possível, que se estende até aos limites do Nada mas fica sempre aquém, tem duas faces distintas:

a) Uma é a das condições gerais de toda a experiência, que são idênticas à estrutura ontológica do Sujeito, a partir do qual se constitui. Na verdade, se o Sujeito for *anulado*, tudo acabará; a própria hipótese da existência de um mundo material abandonado a si mesmo, sem ninguém que o contemple, é necessariamente formulada por um Sujeito. Mas se este for *ignorado*, ou construiremos um universo objectivo, mas artificial, como o faz a Ciência, ou ficaremos passivamente mergulhados no interior de um caleidoscópio de aparições gratuitas e fugazes.

b) A outra face do Possível é a de um ventre fecundo, mas oculto, de onde podem brotar maravilhas imprevisíveis, como as de todas as obras-de-arte nascituras; mas também monstruosidades, cataclismos e sofrimentos sem conta, com a desvantagem de o não podermos fecar, como à caixa de Pandora.

(1) Comunicação apresentada no *Colóquio de Homenagem a Vergílio Ferreira* promovida pela Faculdade de Letras do Porto nos dias

Nas palavras proferidas antes da sua leitura se disse, em resumo, que ela não tratava directamente da obra do homenageado, mas se limitava a ser uma reflexão sobre a temática filosófica que a dinamiza, e era devida, antes de mais, à admiração que o ficcionista-pensador nos merece.

3. Essa abertura do Possível, de onde nos virá todo o futuro é, pois, de sua natureza, ambígua e perigosa.

E, na circunstância, se não devemos valer-nos da simples prudência, virtude medíocre que nos pode empobrecer o destino, não devemos tão pouco atrevermo-nos a uma temeridade orgulhosa e fáustica que nos poderá perder, sem honra nem proveito. Toda a temeridade falhada é ridícula, se a move o simples orgulho. Coisa diversa é a teimosia de Sisifo, e a recusa de Ulisses à imortalidade oferecida por uma deusa apaixonada. Num caso como no outro, houve a fidelidade a valores humanos já experimentados.

A Ficção

4. Tal ambiguidade dramática é mais grave na arte e no sonho do que na ficção. Isso nos obriga a deixá-la de lado, depois de tentar, para nos justificarmos, apontar-lhe as características essenciais, a cuja análise dedicámos aliás, noutra ocasião, um pouco mais de tempo⁽²⁾. Diremos agora só e muito resumidamente, que o objectivo prioritário da ficção é *divertir*. (Também este tópico do divertimento, que não escapou ao génio de Pascal, deixaremos de lado, por brevidade, apesar do seu grande interesse antropológico). E diremos ainda que, para o conseguir, a ficção se serve necessariamente de um enredo, ou de uma história (apetecia grafar *estória*, à brasileira), contada de forma a prender a atenção do leitor.

Por certo que um enredo pode servir de suporte a uma obra de arte dramática (que já não seria rigorosamente ficção), em que fossem urdidas e apresentadas situações humanas e personagens *exemplares* (como Édipo, Quixote, Fausto) e não meramente *típicas*, ou pelo menos, *identificáveis*. Na verdade, se as personagens e situações fossem absurdas e sem sentido, não haveria divertimento, e a ficção seria um aborto stupidificante para hipnotizar crianças inocentes, ou imbecis. (Infelizmente, quantos abortos desses não abundam nos programas televisivos...). Embora seja possível que, ainda assim, então se veiculem valores estéticos, como veremos, mais adiante, quando falarmos do "surrealismo".

(2) ABRANTES de SOVERAL, Eduardo, *Educação e Cultura*, 1993, Lisboa, Estudo Geral, Instituto de Novas Profissões, págs.

Anote-se também que a ficção típica não pode incorporar valores puramente artísticos para lá de uma magra percentagem que não perturbe, no leitor ou no espectador, a vivência psicológica característica do divertimento. De facto, as formas típicas, sejam da Natureza sejam da Cultura, têm uma profunda razão de ser, e não devem misturar-se. Efectivamente, os híbridos e os monstros, se fossem fecundos, seriam o primeiro passo a caminho do caos.

Impensável e Impensado

5. Convirá pois analisar as noções de sonho e de arte; não só pelo receio "pequeno-burguês" de nos perdermos por "caminhos que não a parte nenhuma"; mas, sobretudo, para não abirmos mão, por ignorância, desinteresse ou falta de coragem, da possibilidade de atingirmos alturas (e profundidades) insuspeitadas, que afinal estavam ao nosso alcance.

Esclarecermos desde já que se não trata de uma racionalização *menor* do entusiasmo poético, mas de o tornar lúcido e tão ciente dos seus poderes como dos seus limites e fragilidades.

6. Reconhece(mos) que há um argumento sério contra esta nossa posição. Não será, como preveniu Heidegger, que o pensado anuncia o impensado? A segurança das nossas certezas não nos fará seus prisioneiros? Não se estenderão, para lá da Lógica, as regiões mais ricas do Ser? E não será o entusiasmo temerário dos poetas capaz de nelas se alongar?

É certo que o sujeito limitado que somos, — o "ser-para-si" tragicamente esvaziado de toda a substância, ainda que aberto a um crescimento ontológico sem fronteiras visíveis, — nunca poderá ser um Absoluto. Quanto mais não fosse, a pluralidade das conscientes nicidades humanas lho proibia.

E certamente também — assim o creio — sobre nós jubilosamente se derrama a revelação infindável de Deus. Mas a verdade é que os nossos olhos de criaturas nunca poderão percorrer toda a Sua imensidade.

Parecerá assim que o *Impensável* necessariamente se estende para além de todo o pensar.

Mas não é verdade. Entre o revelado e o incognoscível não há diferença essencial. O que o Absoluto nos mostra de si é tão

íntimo como aquilo que nos oculta, por força da nossa finitude. Trata-se pois de uma Impensável *de facto*, ou seja, com mais rigor, de um *Impensado*. E para nele nos rasgar caminho, o entusiasmo dos Poetas terá de ser lucidamente crítico.

Aliás — e é importante sublinhá-lo — para que a revelação seja possível, o Absoluto terá que servir-se da nossa linguagem materna e transmitir-nos, através dela, algo que, para que possa ser efectivamente *revelado*, tem de possuir um *sentido*, sentido esse que, *a posteriori*, iluminará a nossa anterior sabedoria.

O *impensável* ou é, para nós, *um ainda não pensado* que pode iluminar com nova luz, ampliar e aprofundar o nosso saber, ou é a precoce e insensata aceitação de uma realidade inumana. Precoce porque só um cepticismo terminal seria justificado. Insensata porque esse hipotético cepticismo terminal se anteve desde logo como contraditório: a sua eventual fundamentação o anularia. É claro que esta crítica (cedo registada aliás na história da gnosiologia), peca, quanto a nós, por abrir uma contraposição demasiadamente radical, deixando de fora a possibilidade de um conhecimento limitado, que é, afinal, aquele de que o Homem é capaz. De qualquer forma, descarta, liminarmente, a legitimidade de um cepticismo absoluto.

Filosofia e Estética

7. Vamos pois tentar provar, antes de mais, que não é possível reduzir a Filosofia à Estética, ou seja, que a criação estética não é o supremo acto espiritual, e que o seu mais profundo sentido se não encontra nele implicitto.

8. Sejam os breves: uma filosofia estética que se propusesse ser o mero desenvolvimento de uma integral experiência matriz constituiria necessariamente, — por muito que pretendesse diluir o sujeito no caleidoscópico das suas aparições — um Humanismo integral. Na verdade, não há experiências anónimas. O sujeito, hipnoticamente extrovertido, pode, por momentos, ignorar-se, e partir — até feliz — para longe de si. Mas a hora do regresso é inevitável. E então verá quanto o longe afinal era perto, ou mesmo íntimo.

Ora o Humanismo — o entendimento de tudo a partir do Homem — tem uma estrutura essencial que não pode ser ignorada. E logo ela se revelou nas suas formas mais antigas e naturais: nos atomistas gregos e em Aristóteles. Apesar de terem os homens como mortais e terrenos, não hesitaram em destacá-los da restante Natureza, reconhecendo-lhes, como primacial, o que só a eles pertence: *uma subjectividade reflexiva onde a razão, a sensibilidade axiológica e a vivência da liberdade lhes permite que pretendam tomar posse de si e cuidar do seu destino*. E essa subjectividade reflexiva não lhes consente a aceitação dogmática de qualquer *dado*: nem mesmo o dado de uma vivência potencialmente integral que saiba que as suas raízes são originárias e se julgue capaz da invenção de novas formas. Mesmo a assumpção dessa interioridade nascente e desse iniciar de uma "epifania", não pode ser passiva e desinteressada mas exige um acto que a veja "de fora" e eticamente a avalie.

9. Eu sei que os olhos que vêem "de fora" são os mesmos que vêem "de dentro" e que a marca dos sentidos condiciona todas as experiências humanas. (Felizmente, talvez, nunca conseguiremos livrar-nos do verde, nem do cheiro das violetas...). Será isso um bem? Será um mal?

É precisamente a possibilidade dessas perguntas que abre espaço ao exercício da nossa liberdade e nos leva a aceitar o mundo dos valores, que é independente da empírica e da mera fenomenalidade ou aparência em que toda a Estética se confina.

Análise da Estética. A Imaginação

10. Isto posto, provado que a Estética não é totalitária, não pode reduzir a si a Filosofia, e fica portanto legitimamente exposta à reflexão crítica, compete-nos agora proceder à sua análise. Assim o sabemos fazer bem.

11. Na raiz de todo o inventar está a imaginação que é a mensageira das Musas. E se ela faltar, a Arte não acontece. Tentemos pois apreender-lhe a essência.

12. Parece oportuno começar com uma análise sobre a maneira defeituosa como muitos contrapõem hoje a razão à imagi-

nação e à vivência, ou seja, a toda a experiência interna organizada e personalizada.

(A experiência inteira e definitivamente anônima e caótica, — alheia a todas as estruturas determináveis pelos polos "noético" e "noemático" tão lucidamente analisados por Husserl, — mesmo que, por hipótese, possa ser admitida a sua ocorrência, não poderá ser fixada, nem relatada).

A razão (dinamismo subjectivo relacionador e unificador) não se lhes opõe, por actuar num momento e num plano diferente. O seu exercício só é possível depois do desdobramento reflexivo da consciência, e a teia organizadora que tece é meramente formal, ou seja, essencialmente genérica, e, portanto, irreductível à concretude helética do que é *dado* em todas as experiências, e mesmo aos vestígios e dependências empíricas — indispensáveis — de todo o imaginar.

Também os outros elementos constitutivos da consciência reflexiva (a verificação da inevitável possibilidade de actuar e pensar livremente — ainda que em termos mais ou menos limitados — e a abertura aos valores) — estão além da sua estrutura genérica, formal, quantitativa e unívoca.

A razão actua sempre, pois, sobre e a partir de algo de concreto dado na experiência, proposto pela imaginação, ou revelado pela palavra, e não pode aspirar assim a um poder criador.

A sua função — importantíssima, mas sem qualquer relevância do ponto de vista ôntico — é defender-nos dos enganos, impedindo-nos de "tomar a nuvem por Juno", e de aceitar passivamente os absurdos. Também o encadeamento evidente das suas relações nos permitirá, a partir dos dados verídicos, atingir as fronteiras do Uno Absoluto; e concluir mesmo pela necessidade da sua existência. Mas, se o Absoluto se não revelar, nada a razão poderá dizer a seu respeito, salvo em termos negativos.

Alguns dizem ainda, justificadamente, que ela baliza também os limites do Possível, e que lhe compete instituir *a priori* a estrutura de toda a realidade.

Outros vão mesmo longe de mais, e, — identificando platonicamente a Matéria com o Nada, — entendem o que há de obscuro e resistente nas coisas é um resíduo, fruto da nossa ignorância, que o progresso do relacionamento racional acabará por dissolver, sendo a diversa unidade dos concretos dada pela forma própria da sua organização formal. Ainda assim, essa concretude mera-

mente formal seria, por si só, destituída de onticidade bastante para aceder à existência, e só poderia inscrever-se no real, (ou seja, no plano onticamente substantivo das *unicidades*), de duas maneiras:

- a) ou como forma de uma matéria necessariamente distinta do Nada, (então daria origem à multiplicidade atômica de uma única substância homogênea);
- b) ou como fruto de uma Vontade racional e criadora que, ao construir essa complexa e diferenciada unidade de relações formais lhe desse, simultaneamente, a assistência ôntica autónoma de uma *criatura*.
Isolada em si mesma, seria sempre uma unidade típica e nunca uma *unicidade*.

Mas não vamos continuar agora a crítica desta tese sobrevalorizadora da razão, até porque ela também é atingida pelo mais sério argumento que é possível levantar contra o conhecimento: que ele é necessariamente *objectivador* e que configura assim o que há a conhecer sob a forma impessoal de um *isto*, não possibilitando nunca portanto a apreensão de um *tu*.

Seria obviamente deslocada aqui uma análise deste verdadeiro "problema essencial do conhecimento", em que radica afinal o interesse ignósico de todas as hermenêuticas.

Diremos só o seguinte: ao contrário do que é comum julgar-se, a razão apresenta-se como sendo mais apta do que a experiência, e do que a própria imaginação, para ultrapassar a aporia. É que o *princípio de identidade*, fundamento e motor de toda a relação lógica, é muito mais fecundo quando aplicado a seres vivos e históricos do que a coisas inertes. De pouco importa a verificação de que *esta pedra é esta pedra*; mas interessa muito afirmar que *eu* — que neste momento, em acto, parcialmente me conheço — sou o mesmo que já fui e que serei.

Aliás, se é verdade que a inevitável objectivação cognitiva espontaneamente se configura sob a forma de um *aquilo*, é igualmente certo que cada um de nós espontaneamente se apreende — também objectivado pela consciência reflexiva — mas *fora* do modelo coisificante.

E se, no plano empírico, a indeterminação de alguns sensíveis (dos líquidos, dos gases, do fogo, e de todas as manifestações

energéticas) — é um defeito a corrigir para que sobre elas seja possível o conhecimento quantitativo que lhes é adequado, já nos seres vivos interessa fixar o mais perfeito equilíbrio entre as possibilidades de existir contidas na sua potência e o meio ambiente; e, no que respeita aos homens, o seu conhecimento é, por essência, aberto, aproximativo, precário, e só possível na medida em que cada um se revelar na mais profunda autenticidade do seu perfil ético.

Nestes dois últimos casos, pois, a objectivação cognitiva não é coisificante.

Anote-se a propósito que Leonardo Coimbra considerava precisamente a espontânea, mas facilmente abusiva, tendência coisificante, como fonte da maior parte dos nossos erros.

Imaginação e Memória

13. A imaginação e a memória são irmãs siamesas. Não é possível imaginar sem recordar; e, as mais das vezes, não é possível também recordar sem imaginar. Além dessa inesperada aliança com a faculdade que nos permite manter a nossa individualidade apesar de mergulhados num tempo irreversível que nos arrasta, minuto a minuto, para as sombras do que já foi, — a imaginação desempenha muitas outras preciosas funções.

Na própria experiência externa, por mais prosaica e pragmática que seja, o que efectivamente percebemos é uma magra fatia do mundo vasto que a imaginação constrói sobre ela, e nós tomamos como real. Para não falarmos já da apropriação da experiência alheia através da palavra, ou de outros sinais expressivos, que é, toda ela, obra da imaginação.

Por outro lado, não há projecto sobre o futuro a que a imaginação não dê um corpo, que pode não chegar a vir à luz, mas nos será sempre *grato e desejado*.

E aproveitemos a ocasião para sublinhar que a imaginação selecciona sempre, nos dados sensíveis com que joga, e na fabulação dos seus enredos, o que há de mais agradável (salvo nos casos anómalos em que não conseguimos libertar-nos de obsessões infernizantes).

Imaginação e Criação Artística

14. Assim nos parece que a actividade estética, que tem na imaginação o seu órgão próprio, fica também vocacionada de raiz para este *agrado*, que é aliás um dos traços característicos da Beleza.

Entendemos, na verdade, que a obra-de-arte que não pretenda ser bela e gratificante estará lamentavelmente equivocada.

Terá a ver com a pedagogia, com a política, ou com a religião; será a sublimação de desesperos insanáveis; será a ante-câmara para uma descida aos infernos; será uma malfeitoria sádica; apesar das aparências e dos propósitos, será tudo menos uma obra-de-arte...

15. Todavia, esta espontânea tendência da imaginação para seguir pelos caminhos do que desejamos e nos é agradável, (que deve marcar também, como dissemos, as obras-de-arte), sofre, como a memória, de uma grande limitação. Se as imagens, que são por essência *visuais*, e a subjectivação das impressões auditivas conservam muita da sua riqueza afectiva quando recordadas ou por outra forma trazidas à consciência, — já a livre renovação interior das experiências facultadas pelos restantes sentidos, — os cheiros, os sabores, as impressões tácteis, — só são possíveis por intermédio de representações indirectas, e quase não atingem a afectividade.

16. Isso nos impede de trocar a vida real pela vida sonhada, e nos prende às experiências perceptivas, apesar das suas impurezas, das suas resistências, e dos seus riscos.

A arte, que só utiliza imagens e sons ⁽³⁾, pode ferir-nos profundamente a afectividade mas só por breves momentos, como veremos, poderá ocupar o plano substantivo da existência.

(3) Diz-se que a culinária é uma arte. E que também o seria a preparação de bebidas e perfumes. Todavia ninguém poderá saborear um livro de cozinha, nem cheirar qualquer fórmula para a mistura de odores... Isto é, nestes casos, a objectivação é indirecta, *a posteriori*, e não possui qualquer possibilidade de provocar uma experiência relativa à modalidade sensível que representa. O que não acontece com as obras de arte sonoras, também objectiváveis indirectamente, depois de descoberta a *escrita* musical. Aí, é no momento da transcrição do acto criador que se constitui a obra de arte; e quem souber *ler* música, poderá ouvir mentalmente as partituras.

A Transfiguração Estética do Real

17. A vida real, em compensação, pode ser transfigurada esteticamente. E quando o milagre acontece, tudo em volta refulge, por momentos, de uma insuspeitada beleza.

18. Observe-se, de passagem, que tanto na transfiguração estética da vida real, como na criação artística, ou na fruição das obras-de-arte, são possíveis breves momentos de plenitude em que é vivenciada a Eternidade.

É que, como existentes mergulhados num tempo irreversível, será sempre essa a única forma de eternidade de que somos capazes. Nada mais podemos esperar do que um renovar infindável de momentos plenos. Nesta vida como na outra.

Acontece porém que esses breves momentos de plenitude são mais fáceis na Arte.

E isso deve-se — ao contrário do que poderia parecer — ao facto de a plenitude artística ser, por essência, *fictícia*, ou seja, que lhe bastam, para que aconteça, o simples *aparecer* das suas figurações.

Daí que a Arte possa ser a "mística" de quantos se não sentem directa e imperiosamente interpelados por Deus.

19. E seja permitido dizer, entre parêntesis, que a transfiguração estética do meio perceptivo, essa mágica descoberta de que tudo esconde uma íntima beleza, essa intensa alegria de viver, esse súbito amor por todas as coisas olhadas, — seriam muito mais frequentes e gerais se houvesse a disponibilidade e o gosto pelo meditar e pela contemplação; se não tivéssemos sido violentados (principalmente nós, os ocidentais) por uma pedagogia que ignora a nossa interioridade e pretende anulá-la, para inteiramente nos dispor à vida do trabalho e do consumo, e, nas "horas vagas", nos induzir às "diversões" que nos mantêm afastados de nós mesmos. (Para quando o claro entendimento de que o ensino das artes é indispensável, por ser, além do mais, particularmente formativo?).

Os Poderes da Imaginação

20. Os poderes da Imaginação, tão versáteis e surpreendentes, obrigam-nos a prosseguir na análise. Para maior clareza, tentemos determinar todas as suas funções.

A nosso ver, são elas as seguintes:

1. Auxiliar e completar a experiência (interna como externa) e ajudar a memória na elaboração dos suas recordações.
2. Pré-figurar os projectos de toda a acção futura.
3. Por fim (esta função é-lhe exclusiva) povoar o mundo que lhe pertence — o mundo das aparências puras e da ficção — liberta das sujeições ao real, e permitindo-se mesmo utilizar e transfigurar, a seu prazer, os dados da experiência.

21. Nesse imaginar, nessa "epifania" de figurações, cenas e enredos, — que se alimenta, como dissemos, do que já foi vivido mas lhe dá novas formas, livres de toda a carga representativa e da coacção própria dos projectos de vida, — haverá ainda que fazer quatro distinções:

a) As imaginações que acompanham, ziguezagueando, toda a experiência e toda a acção real, em cortes e desvios que só uma persistente atenção consegue pôr de lado, ou subordinar ao núcleo central das vivências que orientámos num determinado sentido.

b) O devaneio, ou sonhar acordado, que tem, em cada idade, o seu diverso sortilégio. É todavia para os adolescentes que oferece o maior interesse; serve-lhes para ante-viverem os vários futuros que o largo leque das suas perspectivas existenciais lhes permite.

c) A imaginação onírica que nos possui durante grande parte de cada um dos nossos dias de vida, e que, em termos quantitativos, de pouco perde para o tempo de que dispõe a consciência desperta, vigilante e activa.

d) A imaginação poética, criadora das obras-de-arte, dos mitos e das ficções.

Análise da Imaginação Onírica

22. Só estas duas últimas modalidades do imaginar nos interessa ver agora.

Começemos pelo sonho fisiológico e psicológico que todos vivemos, o sábio e o ignorante, a criança e o velho, o são e o doente. Este não é, nem nunca foi, apesar disso, um tema banal. Pelo contrário, esteve sempre na encruzilhada dos caminhos para um conhecimento da vida do Homem.

E é também — penso — a perspectiva mais penetrante e reveladora para encarar toda a problemática estética.

É óbvio que não poderíamos abranger aqui este tópico, tão complexo e profundo, em toda a sua extensão. Só nos ocuparemos, e com severa brevidade, de dois pontos: a análise fenomenológica da sua estrutura, que faremos a seguir, e a avaliação do seu interesse para a Estética, que adiante examinaremos, quando tratarmos do Surrealismo. Aliás, aproveitaremos para também falarmos então da imaginação criadora.

23. A característica mais saliente dos sonhos do nosso sono é, a meu ver, a sua fundamental tendência para *visualizar* todas as vivências que nunca são constituídas só por elementos ópticos, e algumas vezes nada têm de visual (⁴).

Isso força a que a vida onírica se manifeste através de uma "linguagem" simbólica *que é sempre eficaz*, porque para o ser lhe basta que aconteça.

Ora, — como veremos a seguir, mas é conveniente sublinhar desde já — é impossível transpor esta eficácia semiótica para a consciência desperta.

Aliás, não poderemos verdadeiramente falar aqui de linguagem. O dinamismo psíquico necessitado de vir à luz, na cons-

(⁴) Será legítimo perguntar aqui como poderão ser visualizados os sonhos de um cego de nascença.

É certamente que terá interesse conhecer a análise feita por um invisual dos seus sonhos.

Sublinhe-se todavia que, em termos estritamente metodológicos, esta lacuna não implica qualquer prejuízo. O sujeito que pensa e experimenta de modo radical e paradigmático é aquele que está na posse plena de todas as faculdades humanas.

Apresso-me a esclarecer que isso não significa que considere os invisuais incapacitados para atingirem, no plano do pensamento, designadamente da filosofia, o mais alto nível.

Penso que a experiência do que dispõem, embora limitada, lhes permite conseguir uma adequada conceptualização do mundo exterior. E certamente que, no que toca aos problemas existenciais e metafísicos, estão em pé de igualdade com todos os outros, e, — quem sabe? — talvez mais motivados ainda para reflectirem sobre eles.

E mesmo no que respeita à análise fenomenológica, melhor do que ninguém poderão descrever a representação mental dos fenómenos auditivos, que para eles é básica.

ciência descomandada dos adormecidos, pretende sempre repôr, ou manter, o equilíbrio psíquico da personalidade de cada um.

Certamente que a questão é convertida. Várias outras motivações têm sido propostas para as dramatizações oníricas. Mas penso que, no plano gnóstico, só o sonho premunitório admitido por Yung, avisando para futuros e maléficos acidentes de saúde ou de comportamento, se afasta desta nossa posição. E julgo que o próprio Freud — despertado para o tema pela presença clínica de *sonhos ineficazes* — partiu deste mesmo ponto de vista, embora o tenha encarado, como era do seu feitio, de uma forma radical e apaixonada: primeiro, reduzindo todo o dinamismo psíquico à busca do prazer erótico (não confundir com genital); e depois, já no fim da carreira, à luta eterna entre o Amor e a Morte, retimando assim o tema inevitável de todas as mitologias.

Arte e Linguagem

24. Vendo bem, a eficácia expressiva dessa simbólica está muito mais próxima da arte do que da linguagem.

A linguagem, mesmo a linguagem materna, é sempre convencional e representativa. Na simbólica onírica, (como aliás na espontânea expressividade emotiva) o que é manifestado incorpora e dá forma aquilo que se quis manifestar no próprio acontecer do acto semiótico. Outro tanto, tendencialmente, se verifica no acto areístico.

Há todavia uma diferença fundamental a assinalar: na Arte, essa fusão não é pura nem automática; o artista está sempre prisioneiro de sistemas semióticos de dimensão social e histórica que se lhe apresentam como se fossem originários.

O seu acto criador é pois mais complexo e falível. Não se trata só de dar forma ao dinamismo estético que interiormente o pressiona, directa e eficazmente, como no sonho, mas de o incorporar, também eficazmente, na simbologia do sistema semiótico em que está mergulhado. O sonho pode ser absurdo porque nele os elementos sensíveis que utiliza e as situações existenciais a que está ligado são deliberadamente desarticuladas porque não lhe interessa representar nada, mas atingir uma catarse curativa de tipo emocional. A Arte não. Não pode ser automática nem absurda.

O Surrealismo é uma Estética Absoluta?

25. Para melhor vermos este ponto convirá fazer uma breve referência ao Surrealismo.

A meu ver há no Surrealismo (refiro-me ao Surrealismo "ortodoxo" dos manifestos de Breton) seis pontos fundamentais:

A. A atribuição ao Amor de um poder ôntico: "o que tu amas existe". Breton não hesitou em percorrer as ruas de Paris, batendo de porta em porta, à procura da Nadja, a mulher amada e inventada pelo seu coração. E não estava propriamente a brincar, nem era louco. (Note-se, à margem, como esta atitude coincide — quem o diria? — com a mais profunda verdade da teologia cristã: foi o Amor que levou à Criação).

B. Por outro lado, e contrapondo-se a esta fé saudável no poder do Amor, a atitude e o exercício implacável de um "humor negro", ácido que corroía todas as satisfações, com a perversa curiosidade de ver o lado abjecto e absurdo das coisas. E ainda a aceitação do destino humano como antecipadamente frustrado. Se a imagem não fosse excessiva, quase diríamos que os surrealistas, ao assumirem estes dois princípios antagónicos, se atreveram à impossível simbiose de S. Francisco de Assis com Mefistófoles... Convirá todavia sublinhar que, apesar disso, eles se proibiram as soluções fáceis do niilismo: nem o suicídio, nem os "paraísos artificiais" da droga eram permitidos pelo código existencial e estético de Breton; havia que penetrar e explorar, com dignidade e empenho, o mundo da "super-realidade", sem o cuidado limitador de ter um fim feliz.

Sendo o Surrealismo o movimento doutrinário que mais valorizou a Arte e atribuiu aos valores estéticos a primazia sobre todos os outros, — interessa reparar como há, nos meus princípios, um lugar fundamental para uma atitude ética que se situa aliás na tradição naturalista dos atomistas gregos e de Aristóteles, que atrás deixámos caracterizada: neste caso, o Homem deve assumir, com coragem e inteira independência, o seu destino trágico e mergulhar temerariamente, sem se render, nas entranhas da realidade circundante, por mais absurda que ela seja.

Este mesmo sentido positivo vai reflectir-se na concepção da Arte; e não metodologia da sua criação, como veremos a seguir.

C. A valorização da experiência onírica, por se entender que ela está mais perto da fonte transbordante de todo o real, e por se entender também que a normalidade da consciência desperta, a rotina medíocre do dia-a-dia, a ordem pública, a própria Natureza prosaicamente contemplada pelos negociantes, e mesmo pelos cientistas, — nada mais é do que a face menos pura e verídica de todo esse prodigioso mundo interior. Por isso o grupo dos primeiros surrealistas gostava de se fotografar, publicamente e para a posteridade, com os olhos fechados...

D. A valorização também (neste ponto, como no anterior é visível a influência de Freud) de tudo o que, vindo do seu sub-solo, sem pedir autorização, — violenta e incomoda a consciência pragmática e logicamente organizada.

E. Igual valorização de todos os movimentos espontâneos e automáticos, — mas descomandados — da consciência desperta.

F. Paradoxalmente (outra vez) uma fé inabalável em que a vida onírica, como toda a vida sub-consciente, tem um sentido oculto. Mais: que o espírito humano, se for adequadamente provocado, acaba por dar sentido aos contra-sensos. Essa será a missão pedagógica da Arte. Salvador Dali afirmava que as suas telas tinham um significado, embora ele, de momento, o ignorasse; e propôs até, para a sua descoberta, o método "paranóico-crítico". A pintura surrealista, quando juntava, no mesmo quadro, objectos que aparentemente nada tinham de comum, pretendia, precisamente, forçar o espírito a ir além de si. E não importa para o caso, saber se isso é ou não possível. Importa sim atentar no facto de a criação artística não ser, para os surrealistas, nem gratuita, nem valorizadora do absurdo como tal.

A Metodologia Surrealista da Criação Artística

26. Mas, para maior clareza, convirá tratarmos este tópico no plano da metodologia surrealista da criação artística.

Como de alguma forma já deixámos antever, os seus processos são os seguintes:

a) Aproveitamento das associações espontâneas e automáticas de imagens, especialmente na Literatura. (Há aqui um paralelismo parcial com o processo psicanalítico das associações livres).

b) Aproveitamento de associações de imagens "induzidas" a partir de um motivo objectivo casual, muito utilizado na pintura. (Conforme o exemplo clássico, partindo dos veios de uma tábua para as figurações a que espontaneamente dessem origem). Observe-se porém que os resultados destes automatismos estão subordinados a uma escolha estética, e podem ser excluídos.

c) Aproveitamento da recordação de imagens oníricas.

d) Deliberada aproximação de objectos e noções sem nada de comum, com o fim de criar, *pedagogicamente*, uma situação absurda a *superar*.

e) Expressão, sobretudo na Literatura e nos filmes (Buñuel) de enredos frustrados, temperados pelas várias matizes do "humor negro", e em que o curso central da acção permanentemente falha na obtenção dos fins que persegue com um desejo obsessivo, em contraste com as fáceis e bem sucedidas acções marginais.

27. Estes processos, — que certamente se podem misturar, — são animados todos, como já sublinhámos, pela intenção positiva de encontrar um *sentido surreal*, ou seja, mais profundo do que a superficial e acomodatória realidade quotidiana.

Nem visam um niilismo trágico, nem pretendem o que seria pior — o culto fácil e pouco sério do absurdo, não já para *épater le bourgeois* (isso não é mais possível), mas para atrair as atenções e fazer carreira; ou, simplesmente, por leviandade.

28. Infelizmente, a tradição e as sugestões do primeiro surrealismo francês foram em grande parte continuadas num associacionismo ocasional e mecânico, sem profundidade, sem paradoxos estimulantes, sem acidez, sem qualquer espécie de "humor" e cuja banalidade gratuita, nem a violência sonora e visual, incansável e agressiva em que se expressa, consegue esconder.

29. Uma última pergunta será ainda necessária: não será afinal o Surrealismo uma Estética absoluta? Superando a consciência desperta e lógica, não irá mais fundo na busca do real do que a própria Filosofia?

30. Pensamos que não. Por mais inéditas e insuspeitadas que sejam as nossas experiências, o seu sentido será sempre um sentido para a consciência vigilante e crítica. O contra-sentido é sempre provisório, como o reconhecem os próprios surrealistas...

Àfinal, só a clarividência pode encarar os absurdos e passar além deles...

Eduardo Abranches de Soveral