

FOTOGRAFIA, PALAVRA E TRANSCENDÊNCIA

Em torno de algumas afirmações de Vergílio Ferreira

1. Em três momentos diferentes de **Pensar** (P. 65, 85, 138) ⁽¹⁾ encontramos aquilo que pode ser considerado como problemática essencial da dinâmica produtiva artística, de raiz imitativa, enunciada de forma tão elementar como profunda. Nos citados passos, a fotografia é convocada como modo básico de um processo de instauração formal cujo modelo, ou motivo, é a 'realidade'; e é a partir deste plano de representação que um movimento ascendente parece poder abrir-se, em percurso que o termo 'transcendência' a um tempo inicia e encerra.

Se os momentos apontados pertencem ao último livro de V. F., a temática não é nova; de facto, já em **Arte Tempo** escrevera o Autor: "Mas, se a arte é a transcendência até do real imediato, nós entendemos que a própria fotografia, pelo isolamento do objecto, o ângulo de incidência, a luz, a sua *separação* do real e o mais, pode já aceder não bem à transcendência mas ao que de certo modo a evoca. Uma simples fotografia pode emocionar-nos e tentar o acesso aos domínios da arte, porque nós podemos rodeá-la assim de uma certa transcendência metafísica como ao

(1) Vergílio Ferreira, **Pensar**, entradas n.ºs 65, 85, 138. No presente texto, todas as citações seguidas de P. e um número, respeitam à obra indicada, correspondendo os números às entradas (ou fragmentos...) que se apontam. Dispensa-se, assim, qualquer outro tipo de nota, — bem como a referência à página em que se encontram. A edição usada foi a 1.ª Liv. Bertrand, Amadora.

real que figura." (2). Agora, em *Pensar* podemos ler: "Mas se se fotografar um objecto, mesmo conhecido, que é que faz que olhemos o objecto e a foto e sintamos uma *diferença*? Que olhemos a foto com um especial interesse ou fascinação com que não olhamos o objecto? (P. 65); e logo: "A transcendência da realidade começa na fotografia e termina na palavra" (P. 85), — assim radicalmente reiterando uma dinâmica ascendente, porque "Do real à palavra vai uma distância infinita. É a que vai da bruteza ou confusão à essencialidade oculta, a que vai do ver material do anónimo ou imaginário aberto por um ver subjectivo que lhe dá uma significação" (P. 85), enquanto todo o percurso, entendido a esta luz, é do domínio do excesso e reconhecidamente metafísico. "Mas todo o real é metafísico, se um pouco nos detemos a perscrutá-lo. Uma flor, uma estrela, uma couve. Um halo de espanto se nos abre no silêncio com que as olhamos e transcendemos, uma interrogação que não ousa se nos ergue da nossa estupefacção. Mas é na arte que mais perceptível se levanta esse excesso de ser. (...) É esse excesso que se anuncia mesmo numa fotografia e nos leva a prestar-lhe uma atenção (...). Porque a simples fotografia transcende o objecto pelo simples facto de o apontar à nossa atenção, como para lhe descobrirmos o invisível do seu visível, pela razão de se *separar* dele, o transpor a uma dimensão em que ele perde a irreduzibilidade densa de ser real." (P. 138).

Passagens breves, talvez um pouco ambíguas pela terminologia e construção usadas..., mas fundamentais — porque o que nelas se deixa ver é a interligação de duas dimensões irreduzíveis que, de acordo com as afirmações transcritas, comandam toda a constituição da obra de arte: uma, um projecto de acesso, ou uma disposição de acesso, à *transcendência* (ou a uma forma de transcendência...), dinamismo existencial limite, origem e sustentação de toda a prática instauradora; a outra, a da descoberta e exercício dos meios capazes de cumprirem tal vocação, numa estratégia de obtenção de eficácia máxima, a qual, para Vergílio Ferreira, na palavra encontrará o seu meio privilegiado. E se esta dupla instância se constitui e expressa, num processo que

(2) Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, p. 27/8, Ed. Rolim, Lisboa.

o termo *transcendência* aglutina, o que assim se impõe é o reconhecimento de que o exercício entificativo artístico se manifesta a partir de uma erótica radical (chame-se-lhe desejo, ou excesso, ou...), a qual impedirá qualquer abordagem e tratamento dos objectos constituídos numa base exclusivamente circunstancial (qualquer que seja o aspecto considerado: formal, social, ...; e independentemente das óbvias implicações que a todos estes níveis têm de ser definidas), para exigir a entrada num campo em que a tensão ontológica e metafísica assume a dimensão fulcral de todo o percurso.

2. A esta luz, o que parece dever, desde logo, acentuar-se, é o irreduzível desejo de V.F.: desejo de *transcendência*, de encontro com esse algo que como *transcendência* possa ser dito; e se "Toda a obra de arte é uma *transcendência* sensível ou emotiva do real" (P. 65), escusado pensar que esta reflexão possa instalar a obra (e a Obra, de que cada 'obra' é um momento particular) numa dimensão alheia à que o próprio artista, enquanto pessoa viva e finita, assume. A *transcendência* da obra, se se constitui como uma "*transcendência* (...) do real", necessariamente expressa a apetência e capacidade transcendentalizadora do homem, a sua procura mais funda; e é por esta capacidade, pela tensão que a anima, que o fim visado pode ser dito, eventualmente atingido (?), — qualquer que seja a consciência que o autor haja de que a sua finitude é real, irreparável e incontornável, num percurso de progressiva agudização. É que é sobre esta consciência da finitude que o esforço superador se instala, e desenvolve, e se torna radical, — numa exigência tanto maior quanto maior, e angustiante, for uma tal consciência, e a consciência da singularidade individual, do Eu que se é e se procura salvar.

De facto, se a morte é sempre o limite reconhecido, e obsessivo, a dinâmica superadora está perfeitamente implicada nos projectos da individualidade assumida como a consciência de um Eu que exige, igualmente, uma justificação da situação do Eu no Mundo (e uma justificação da existência do próprio Mundo...), condição indispensável para uma harmonização equilibrante.

Ora, ao assumir hoje, e radicalmente, a finitude que a morte não deixa esquecer, toda a questionação se agudiza. E V.F., em ensaio antigo sobre um Autor que lhe é seguramente caro, não deixa de estabelecer uma ligação fundamental, ao escrever: "Para

Malraux, como para todos nós, decerto, foi o Cristianismo que deu ao homem a consciência da sua individualidade. Ele parece ser a escola donde derivam todas as sensações graças às quais se forma a consciência que o indivíduo toma de si próprio, como se diz em *La Tentation (...)*" (3). E logo, por esta afirmação do Cristianismo como matriz de consciência de individualidade (afirmação que, a certos níveis, importaria discutir; mas que, ao aceitar-se, abre problemas curiosos, ou mesmo decisivos, para toda a abordagem da história cultural) se interliga a individualidade com aquilo que pode ser considerado uma 'transcendência objectiva': Deus, que por mediação de Si mesmo, enquanto Jesus Cristo, é dado à Humanidade. A esta luz, como é óbvio, a interligação realiza-se por, e consubstancia-se em, aquilo que a 'Graça' constitui; e, por Esta, um máximo de consciência de individualidade tende a exigir um máximo de consciência de transcendência, pela transcendência que, agora, no homem habita. A circularidade, que não é nova no espaço ocidental, — veja-se o caso de Platão...; e veja-se também como V. F., entre outros passos, a ela se dispõe, embora questionando Platão em virtude do impossível "lugar donde" (P. 69)... —, instala-se, afirma-se e radicaliza-se; e a finitude do homem assume então a sua parcela de 'infinito divino' — se é que não podemos dizer que é o 'infinito divino' que invade o homem —, por essa dimensão resolvendo, ou ultrapassando, o problema da própria finitude. Mas logo V. F. tem de reconhecer no mesmo ensaio: "Eis que, porém, da individualidade do Homem, ligado porém a Deus, ficou apenas para o homem, essa individualidade: descoberta a morte, perdida a crença em Deus, e no além, Garine reconhece que o revolucionário pode jogar tudo, sendo a sua expressão mais fiel o terrorista (...)" (4); e se esta passagem não deixa dúvidas a propósito da situação resultante da perda da crença em Deus e no além, acrescenta ainda V. F.: "Toda a violenta tragédia, portanto, do homem de Malraux está na fundamental oposição entre a conquista de liberdade, a assunção do próprio destino, a glória de conquistarmos e de nos conquistarmos — e a necessidade de uma transcendência perante a qual nos justifiquemos." (5).

(3) Vergílio Ferreira, **André Malraux**, p. 30, Ed. Presença, Lisboa, 1963.

(4) Vergílio Ferreira, **André Malraux**, p. 31, Ed. Presença, Lisboa, 1963.

(5) Vergílio Ferreira, **André Malraux**, p. 31, Ed. Presença, Lisboa, 1963.

Homem de Malraux? Malraux expressando-se por interpostas personagens? V. F. falando de si falando de Malraux? Mas esta sequência vai mais longe quando escreve: "O longo itinerário de Malraux é uma grandiosa tentativa de criar para o homem uma transcendência saída das suas próprias mãos." (6), para logo acrescentar: "Grandiosa e naturalmente falhada; mas a grandeza de uma obra está também precisamente no que há de grande na sua falência."

Deste modo, enunciada por interposta personalidade, a vocação de V. F., ele mesmo, torna-se clara. Se o Cristianismo era matriz de individualidade, ele era também, se aceite, estrutura capaz de satisfazer o desejo de inteligibilidade do Mundo (obra de Deus...), de justificação do homem (feito por Deus à Sua imagem e semelhança...), de aceitação da finitude e de quadros de valores estáveis (regresso a Deus, pelo exercício do que permite a salvação prometida...), de...; mas, agora, perdida essa estrutura, a morte e o mistério tornam-se omnipresentes, — e se a primeira, na sua crueza e definitiva brutalidade, não consente qualquer refúgio, o mistério alarga-se e desdobra-se, como que se abrindo para um espaço que nenhuma palavra alcança: "Todas as coisas têm em si um halo de mistério (...). Vives rodeado de mistério e jamais o dominarás." (P. 156), escreve V. F., para logo acrescentar, em outro fragmento: "Há um mistério em tudo, que nos faz sinais e que todavia não existe. Sentimos-lhe a presença que nos transporta de arrepio e plenitude. E que não há." (P. 322); e mais tarde, falando da obra de arte: "Toda a grande obra de arte tem um núcleo de questões a que se vão dando respostas através dos tempos. Mas ao que se pretende dar respostas é ao mistério que está antes delas e que a não tem. (...) Não confundas todavia o mistério com o indecifrável. O mistério é da ordem do indizível de uma presença (...)." (P. 411). Ora, se esta última referência é feita tendo em apreço algo produzido pelo homem, a obra de arte a que se alude, — no que se refere ao Mundo o pensamento de uma 'presença' abre para uma mais radical ainda indizibilidade que, talvez, em qualquer teologia negativa se podia recolher: espaço angustiante de uma impotência

(6) Vergílio Ferreira, **André Malraux**, p. 32, Ed. Presença, Lisboa, 1963.

assumida, espaço aberto que a morte, a um tempo, aponta e cerra. E mesmo que V.F. tenha dito, tocando no limite das potencialidades humanas, ou da sua fragilidade, como conviver com o **mistério** vivo: "Vive-o, respira-o. E dorme nele como no seio de uma floresta." (P. 156), — tal conselho não deixa de integrar o vocábulo 'floresta', floresta que como 'obstáculo', 'labirinto', ou..., tem as mais óbvias conexões, floresta na qual é possível, contudo, abrir 'caminhos que não conduzam a parte alguma'... **Holzwege**, como dirão os alemães... e Heidegger explicitará.

Assim, entre o desejo de inteligibilidade do Mundo e o desejo de superação da finitude, toda a dinâmica transcendentalizadora do homem se desenvolve, como afirmação de humanidade, e de individualidade, e como 'maldição'. Produção artística, filosofia, acção política, ..., parecem ter uma mesma raiz, comum e inesgotável; e se o afirmado *mistério* encontra na palavra um outro e ainda misterioso dado, a verdade ausenta-se como limite inatingível enquanto universal e positiva. Agora, a reflexão só pode ser a de que "Devemos ter atingido o limite do possível de quaisquer verdades. Devemos ter atingido o limite em que qualquer uma é admissível, ou seja, nenhuma." (P. 126); e, a partir daqui, à "maior sabedoria" só se pode chegar em "negativo" (P. 126), num entrelaçamento em que gnosiologia e ética se instalam sobre uma impossibilidade reconhecida. E é sobre este ponto, "negativo", que uma eventual esperança se diz: "subitamente, tudo começou a esclarecer-se-nos no seu vazio (...) tudo começou a não ter sentido no sentido que lhe demos." (P. 211), — para, num reforço de relativismo (ou de crença no homem...), afirmar: "A verdade és tu. O mais que se segue já não interessa à conversa." (P. 541).

Entretanto, e sem que ainda hoje o possamos esquecer, há muito tempo V.F. escrevera: "(...) sabemos de quanta coisa, meu amigo, nos coadjuva à superfície e é aí eficaz, e é aí uma 'verdade'. Mas conhecemos o apelo de mais longe." (7); e é possível que tal apelo, apesar de tudo, vivamente persista.

3. É no interior de toda esta tensão que uma aparentemente discreta referência a Baudelaire assume um lugar determinante.

(7) Vergílio Ferreira, **Carta ao Futuro**, p. 95/6, Liv. Bertrand, Amadora, 3.ª ed., 19 .

Diz V. F. em *Arte Tempo*: "Compreendemos assim melhor a arte em si, a procura nela do homem redimido, a aspiração interminável ao absoluto da criação. Quem antes de Baudelaire poderia coerentemente assinalar o infindável dessa busca? A angústia que nela se exprime? Nós sabemos que toda a beleza é um limite para o ilimitado de nós e que o absoluto de uma realização é o relativo de uma realização impossível." (8); e se esta passagem integra o nome do Poeta francês, e o toma como charneira, — é a própria noção de *modernidade*, no sentido que o autor de *Les Fleurs du Mal* lhe concede, ao introduzir tal vocábulo no espaço do Ocidente, e do Ocidente culto, que aparece como definitivamente presente. Agora, e aqui, a remetência para Baudelaire é o reconhecimento (pela própria terminologia empregue: 'infindável', 'busca', 'angústia', 'ilimitado', 'absoluto', ...) de um posicionamento, e de um projecto que como *moderno*, e *romântico*, tem de ser visto: a de quem procura, como projecto limite, "inserir o poético no histórico, tirar o eterno do provisório" (9).

Ora, se esta última citação encerra a passagem em que Baudelaire caracteriza a 'ideia' de *modernidade*, o que assim se mostra é a radicalidade metafísica de querer extrair do 'provisório' (e de qualquer provisório, de que a 'moda' é uma forma tão ambígua como forte) aquilo que se configure como 'eterno', definitivo, superador do tempo, e da necessidade. Procura incessante, projecto de óbvio cariz metafísico, — é o próprio Baudelaire que, afirmando a 'ideia' que introduz, a liga ao *romantismo* (10), entendendo este termo numa perspectiva que hoje, possivelmente, teremos de assumir como correspondendo a uma categoria transhistórica. "Inserir o poético no histórico, tirar o eterno do provisório" é, agora, também, o fim confessado da arte, nas concepções de V. F.; por isso, escreve: "Toda a grande obra de arte começa no seu tempo mas acaba na eternidade" (P. 122), — reiterando o que antes dissera: "Todo o artista, mesmo grande, está dentro da História. Mas a grande obra dele está dentro e fora." (P. 107). E se estas passagens poderiam bastar, uma outra

(8) Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, p. 39/40, ed. cit.

(9) Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, em *Écrits sur l'art*, T. II, p. 1150, Le Livre de Poche, Ed. Gallimard e Lib. Gén. Française, Paris, 1971.

(10) Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, ob. cit., T. I, p. 146.

torna-se definitivamente significativa: "O que mais fascina na arte 'realista' não é o 'real' que se supõe recuperar, mas a sua dissolução no imaginário, ou seja a transposição para o domínio da eternidade. Assim o tempo se transfigura na intemporalidade, e a corrupção no incorruptível e a determinação no indeterminável. A arte é o lugar privilegiado dessa transfiguração. Mas a imaginação vulgar do simples devaneio é já um meio de acesso à transmutação do real. Porque ele perde aí o imediatismo de ser, o contorno táctil, o peso da degradação. Assim a corrupção do tempo e o que ao real condenou são uma violência à voz divina que fala em nós. Por isso o superamos para onde é a nossa divindade e a negação que o nega. (...)." (P. 407); e, a este nível, de discurso e terminologia, todas as oposições se podem começar a esbater a partir da actuante 'voz divina' que nos atravessa e nos toma como mediadores (?), porque "Há o que tem limite e o que é sem limite. A arte é a forma perfeita de coincidência destes opostos" (P. 326), — e o artista é, necessariamente, o *pivot*, ou a articulação actuante, deste exercício; e se se poderia esperar que este posicionamento outorgasse ao artista (ou a tais artistas: aos que pela 'voz divina' são possuídos) uma 'salvação' reconhecida, todo o projecto se torna, a um tempo, tão privilegiado como 'maldito': o Tempo é ainda, e sempre, dominante, a eternidade ameaçada na corrupção que a todos os corpos domina. O imaginário concentrado e irradiante nas formas produzidas, e interior à História, é ele também um imaginário ameaçado pela possibilidade de dissolução dos objectos que o consentem; e se, apesar de tudo, é previsivelmente superior a duração destes, ou das reproduções que os sustentem, também elas poderão desaparecer, — enquanto o próprio artista se confronta com a degradação física do seu corpo, num trânsito que a morte cobrirá.

4. Se o projecto de V.F. é da ordem da transcendência, e da sua procura, — esta, agora, já não é dirigida a uma entidade positiva e aos valores que tal entidade pode suscitar, e sustentar, mas insere-se num campo cultural que, pela afirmação da individualidade, o Cristianismo terá determinado, ou radicalizado, e ainda indirectamente alimenta. E, a esta luz, é na sequência dos desenvolvimentos de uma tal matriz, e das virtualidades sem limite que ela possui, que Romantismo e Iluminismo racionalista

se apresentam como veios divergentes e como polos aglutinadores de posicionamentos dispaes; mas se esta opposição se pode estabelecer, e se em muitos momentos e situações aspectos de profunda controvérsia se desencadeiam entre as duas correntes, — talvez nada espante que haja entre elas alguns pontos de contacto e que a obra de numerosos autores (e V.F. poder-se-á integrar nesse grupo) reflecta tal conjugação.

É que, recusada (ou tornada impossível) uma fé justificante e interior a quadros estáticos e que como mais ou menos ortodoxos podem ser qualificados, à figura totalizante de Deus sucede-se, enquanto permanece e agudiza, a categoria da *Totalidade*, necessariamente colocada por qualquer entidade que como *parte* (e, logo: como *finita*) se reconheça, categoria que como limite real e conceptual se impõe, tão omnipresente e incircunscrevível que jamais se pode esquecer; e se esta omnipresença é incontornável e incaptável, ela deixa-se apenas apontar através de termos, ou formulações, que no concreto circunstancial do nosso quotidiano surgem como indicações, ou extremos, que para ela remetem e que é suposto convirem-lhe. Vocábulos, ou noções, como 'infinito', 'ilimitado', 'eterno', 'absoluto', ... — têm uma presença tão forte quanto aquela a que a Totalidade é dado realizar, e que a disposição humana, a um tempo restrita e transcendentalizadora..., é obrigada a tornar explícita. De facto, se o Todo pensável é inapreensível, ele deixa-se predicar segundo as categorias mais amplas que visam a sua caracterização: a *qualidade* (e o Todo é *absoluto*), a *quantidade* (e ele é *ilimitado*, sendo *infinito* e *eterno* os limites conceptuais desta ilimitação), a *modalidade* (e o Todo é *existência*), e a *relação* (e o Todo é, enfim, *espírito*); e se estas categorias, indissociáveis, passam de atribuições, reconhecíveis pelo homem, de uma entidade exterior: Deus, que nelas se cerra e se abre, enquanto poder actuante, — elas restam como os modos possíveis de colocação do Todo (ou do Ser...) o qual, sem contornos objectivos, estrutura a parte pensante que do Todo (ou ainda, e de novo, do Ser...) se reclama como meio limite de assegurar o seu próprio estatuto de parte que, sendo parte, É.

Assim, palavras como as apontadas: 'infinito', 'absoluto', 'eterno'..., ao figurarem no discurso, apresentam-se como as marcas mais profundas, e possíveis, de uma aspiração inesgotável: procura do Todo (ou do Ser), superação da finitude, exercício transcendentalizador. Procura que se realiza, ou actualiza, nos

objectos que, finitos e particulares embora, como manifestações do *espírito* se dão, como os românticos, e Hegel que aos românticos se opunha, sabiam. E por isso, talvez, também V. F. pode escrever: "A transcendência é isso — a criação de um universo no infinito de nós." (P. 65), embora necessariamente sabendo, desde muito antes, ou desde sempre..., que, na nossa precaridade, e como outra voz poderia sussurrar, "este sonho de absoluto é um mísero arremedo de outro ou dos outros que se perderam, é um pobre absoluto de segunda ordem..."⁽¹¹⁾, enquanto o confessado encontro do 'limite' com o 'sem limite', na obra de arte, terá de surgir como a possibilidade mais densa de acesso, ou de re-ligação, ao Todo, em que o limitado, ou ilimitado?, homem se insere. Por isso, num campo de indizível contorno, V. F., pode clamar: "Toda a verdadeira arte é uma expressão de sagrado." (P. 570), — porque "o que traz os sinais da plenitude perdida é o máximo que pode inventar-nos em humanidade e grandeza."⁽¹²⁾.

5. É no interior desta busca essencial que o termo *transcendência* enuncia e instala, que uma outra reflexão tem de ser feita: a que permite conceber e executar (ou, tão só: sofrer...) uma estratégia capaz de ir tão longe quanto possível nesse esforço transcendentalizador.

Que a obra de arte seja, em tal esforço, um meio privilegiado, já se reconheceu; mas, para V. F., escritor, a este meio privilegiado um outro parece corresponder com afins potencialidades: a palavra. É que esta permite ir mais longe que o exercício fotográfico, o qual, por mais que comporte certos aspectos separadores do real dado e bruto, jamais atingirá a *transcendência* visada. Atin-gi-la-á a palavra? não se sabe, — ou sabe-se que todo o 'absoluto' será, aqui, 'de segunda ordem'; mas a fotografia, essa, pode apenas "aceder não bem à transcendência mas ao que de certo modo a evoca", para usar a passagem em que o 'não bem' é tão curto como eloquente.

Ora, o que esta questão assim sucintamente levantada comporta, — como todas as restantes citações apresentadas no início

(11) Vergílio Ferreira, *Carta ao Futuro*, p. 93, ed. cit.

(12) Vergílio Ferreira, *Carta ao Futuro*, p. 93, ed. cit.

e em que a ligação fotografia/palavra se propõe, por igual estabelecem —, é um grande problema que atravessa toda a reflexão ocidental e que tem a ver, também, com toda a problemática que a arte mimética comporta. Representar é sempre constituir um outro corpo, autónomo e, em si mesmo, referenciável; e se, desde cedo, as reflexões de Platão e Aristóteles sobre a imitação constituem pontos fundamentais para todos os discursos posteriores, o segundo, liberto de constrangimentos de cariz ético-religioso que ao primeiro condicionavam na sua maior exigência crítica e existencial, pode aceitar, e abertamente afirmar, embora indiretamente, que toda a imitação é *diferença*, ao artista cabendo a constituição de conjuntos formais que, pelas suas próprias virtualidades, sejam lugares de encontros significativos e fruíveis. E se V. F., referindo-se a Aristóteles, pode dizer que após ele "se teoriza *depois* do que se criou, para haver teorização" (P. 93), não deixa o filósofo grego de afirmar que "imitar é conatural ao homem", daí partindo (pela tripla dimensão do acto imitativo: "o que se imita; com que meios, e como se imita"...), para noções como as de 'catarse' e 'prazer', a que a de 'novo' (ou novidade, ou diferença) se deve juntar; e, por tais dimensões não deixa essa reflexão de comportar dois aspectos fundamentais, sem os quais toda a teoria falha, ou se torna tão restritiva que nada pode ser devidamente compreendido: o primeiro, a de que todo o acto imitativo, por conatural ao homem que seja, se impõe a alguns por uma capacidade, ou vocação, de adesão ao real dado que instala a relação afectiva como algo de verdadeiramente decisivo, exigindo a partir de um grau de saturação muito elevado a dinâmica entificativa (saturação que, também, como 'excesso' pode ser dita...), — e o outro, segundo, o de que a dinâmica diferenciadora, de que a 'transfiguração' pode ser o limite, impõe a consideração de um plano em que o objecto constituído comporta em si a própria marca do esforço que o consente, ou exige, assim se abrindo a (ou instalando em) um campo outro de acrescida capacidade provocatória, do objecto fazendo um *signal* manifestador da humana procura de essencialidade através das configurações materiais que, num campo cultural específico, a veiculam.

Se, por aqui, toda a abordagem meramente formalista se torna redutora, pela incapacidade, ou desinteresse, em ultrapassar as dimensões segundas ou circunstanciais, por mais entrelaçadas que com a exigência primeira se apresentem, — o que parece

evidente é que a procura da 'diferença' é, (nos múltiplos aspectos e planos em que se pode cumprir), e para lá de todas as utilizações que do pensamento de Platão e Aristóteles possam ter sido feitas ao longo dos séculos, uma procura que o homem realiza tendo em vista a obtenção de uma *evidência*, de um *em si* autónomo e superior, de si, para si, para os outros; e esta *evidência* é tanto mais forte e densa quanto ela concentra, e pode ser assumida como, o conjunto de problemas (existenciais, técnicos, culturais, ...) que a constituição do objecto arrasta, determinando respostas tão mais amplas quanto maior for a capacidade de resposta que o espectador, ou o leitor, houver a partir das formas constituídas.

Ora, a estes princípios gerais, sucintamente postos, sucede-se a reflexão e escolha concretas que cada artista, num dado lugar e momento histórico, lhes dá. Desde logo, pôr o problema da distância que vai da fotografia à palavra, e da representação por um e outro dos meios, só tem sentido a partir da terceira década do século XIX, por razões óbvias; mas nem por isso deixa de constituir a radicalização de um processo milenar que encontra agora, na prática fotográfica, um modo limite de *imitar*. E se V. F. coloca tal questão, e pela repetição indicia o peso que ela possui, é que ela se lhe apresenta como questão nuclear a ser dilucidada; e se, ainda, como escritor que é, defende a *palavra* como meio mais poderoso, ou mesmo: o *meio* ..., de procura da transcendência, dois aspectos devem ser considerados: um, decorrente da própria disposição pessoal do autor, que encontrará na palavra o meio mais dúctil e mais adequado para a representação de tudo quanto pretende *imitar*, sabendo que a sua atenção, ou 'fascínio' (para usar um termo sartreano...) se dirige não apenas sobre realidades 'estáticas' mas sobre 'acções', por essa dupla intencionalidade referencial exigindo a congregação de dispares vectores; — e outro, que não parece dever ser ignorado, é a de que o uso da palavra integra quem radicalmente a usa na possivelmente mais forte linhagem do pensamento ocidental, aquela em que a palavra se associa a, ou manifesta, o *logos*, termo que é assumido instrumento universal, e ele mesmo como *transcendente* tido, de manifestação da dimensão humana.

6. Se a posição de V. F. em relação à fotografia não é seguramente já aquela que Baudelaire expunha quando, em páginas de impiedosa crítica a uma sociedade que, a seu ver, perdia

ideal, de tal processo técnico de representação dizia: "É preciso que ela (a fotografia) reentre no seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, mas a muito humilde serva, como a impressão e a estenografia que nem criaram nem suprimam o que falta à literatura."⁽¹³⁾ — tal não impede, mesmo assim, V. F. de deixar a fotografia à porta da *transcendência* ou do exercício que a ele conduz. Ou, se não à porta, pelo menos no patamar: as opções e actos que o exercício de fotografar comportam não parecem ser suficientes para atingir a dimensão que a *palavra* consente, ou que, de algum modo, ela mesma, pela sua própria existência, e enquanto possibilidade e estrutura específica, já manifesta.

Assim, o que aqui está em causa, ou parece estar, é o carácter eminentemente subordinado e estático que a fotografia, e toda a fotografia, comporta: se ela permite hoje fixar um instantâneo do real presente (mesmo em tempos recuados e iniciais o tempo de exposição não consentia a alteração do modelo em 'transe' de estar a ser fotografado...), e elevá-lo a uma dimensão máxima de presentificação, e de presentificação através de uma distinção óbvia, ela não deixa de ser, na sua essência, um modo de fixação mecânica e química de algo preexistente, e do qual a fotografia obtida, ou a imagem obtida, jamais se pode desligar por completo. Escusado procurar nos artificios anteriores: escolha de filme e lentes, e velocidade, e filtros, ..., ou posteriores, ao nível da revelação, fixação, ampliação, ... uma alteração desse estatuto; jamais se poderá fotografar, ou introduzir numa fotografia, a conjugação de realidades temporal e espacialmente diversificadas, — a menos que previamente haja uma montagem que interligue imagens autónomas dessas realidades que a fotografia depois fixará. Mas o que está sempre em causa é esse carácter a um tempo *mecânico* — que impulso ou acomodação corporal consente o disparar de um obturador, senão a maior concentração suspensiva de toda a emoção que permita não tremer ou desfocar? — e *circunstancializador* — que transfiguração essencial (se esta associação não é pleonástica...) permite a impressão 'instantânea' de uma película com determinações insuperáveis, por mais que prévias e controladas disposições permitam escolher entre efeitos

(13) Charles Baudelasre, *Salon de 1859*, ob. cit., T. II, p. 23.

a obter? —, que a fotografia manifesta. E se a fotografia é uma forma de fixar (e de 'imitar') uma parte da realidade tal qual ela pode aparecer em determinado momento, o que dela se ausenta é a instância *corpo*, com as virtualidades 'fisiognomonicas' que todo o acto instaurador directo comporta. Entre fotografar um rosto ou uma paisagem e pintar tais motivos há diferenças essenciais: as que vão da fixação global instantânea à construção pela continuada produção de formas parcelares sucessivamente ocorrentes, cada uma resultante de um encontro, singular e privilegiado que o corpo — a mão, os movimentos do braço e do pulso, as tensões internas suscitadas pelo próprio encontro e sua tradução posterior, na passagem da 'sensação' ao 'sentimento', com todas as aportações interligáveis, ... —, actualiza. Assim, o acto de pintar arrasta, consigo, o *tempo*: da reflexão e da entificação, sobre uma disposição amorosa (erótica, ainda), que é tanto o da tensão do encontro como o da conservação dessa tensão enquanto possibilidade de exercício continuado do esforço produtivo; e mesmo que o motivo inicial se abandone ou parcialmente esqueça em nome da própria possibilidade produtiva do objecto a constituir, é um *tempo* de realização que permite todas as aportações e integrações de referentes e significantes diversificados, constituindo um quase mapa das inquietações, ou fixações..., do artista, — numa disposição que por igual consente os exercícios retóricos e transfiguradores de elementos básicos e que o real fornece. Mas ainda, e mais: o acto de pintar comporta uma possibilidade de organização dos elementos disponíveis segundo estruturas e hierarquizações perceptivas que podem subverter a designada 'perspectiva de observação', a única que, com maiores ou menores, mas sempre pequenas variações (grandes angulares,...) a fotografia consente.

Deste modo, se entre a pintura e a fotografia há tais diferenças, e tão óbvias diferenças, — algo deve ser, desde já, referido: é que uma posição que outorgue à fotografia um estatuto que apenas lhe permita aceder "não bem à transcendência mas ao que de certo modo a evoca" está (ou estará) menos preocupada com o objecto constituído na sua dimensão meramente formal, do que com o objecto enquanto sinal de uma dinâmica existencial que, em cada objecto, se possa cumprir, — e a este nível a dimensão estética alarga-se, integrando vertentes que necessariamente dela fazem uma região privilegiada de uma procura ontológica essencial. De facto, o objecto, permitindo a fruição particular que o distingue

no campo dos objectos, e vendo essa fruição resultar da harmónica integração de díspares determinações, é um sinal de uma individualidade em busca de uma totalidade — totalidade que o próprio objecto visa, se não ser pelo menos concentradamente significar, ou apontar —, enquanto as referências a 'infinito', 'absoluto', ..., explicitam a vocação que o consentiu.

Vocação. E é aqui que a palavra vai assumir a sua força maior, alargando, ou aprofundando, o campo que a pintura, no seu particular exercício, mais abria: "Olho um quadro e o que imediatamente se acciona é um impulso de baixo para cima. Mas a música apazigua-me." (P. 30), escreve V. F. (que, curiosamente, não integra nenhuma entrada para *pintura* em *Pensar*), que mais tarde acrescenta: "Olho um nascer do sol, uma pedra. Se passarem a um quadro (o nascer do sol, por exemplo, no 'Impressões' de Monet) a sua realidade é logo outra. Mas a palavra torna-os ainda mais intensos." (P. 85), — assim amplificando um processo na base de algo que o adjectivo *intenso* consagra. Porque, e claramente, o que se expõe é uma procura de *intensidade*, concentração da sensação, e do sentimento que por ela se suscita, no *eu* que sobre si mesmo se debruça e duplamente frui a partir de uma consciência do fenómeno e do sentir, e de todas as aporções que a própria constituição pictórica, a seu modo, já integrava; e se a palavra é um signo não figurativo, a distância a que ele se mantém do real que significa não faz mais que crescer a tensão que alimenta a presença do que como ausente se dá, — enquanto todas as virtualidades irradiantes quer do real quer da palavra se mantêm intactas.

A esta luz, a palavra comporta, pela não figurabilidade explícita que instala, o tempo e o espaço que toda a distanciação exige; e se, para o escritor, é legítimo pensar que este exercício da palavra assegure uma concentração reflexiva, e óptica, de acrescida densidade, é porque mesmo sobre uma "representação pictórica do mesmo real (...) a palavra transpõe-no para um máximo de irrealização, porque é necessário reconstruí-lo e fixá-lo no puro imaginar. (...) O real está do lado das coisas. O imaginário do lado do homem. Mas o real não existe se o homem não o fizer existir." (P. 85), — enquanto a imaginação assume agora o seu estatuto mais amplo: "E a imaginação é sempre mais eficaz que o real" (P. 85), assim quase se recolhendo, nesta pequena passa-

gem, o estatuto de "rainha das faculdades" com que, há quase século e meio, Baudelaire a caracterizava.

7. Agora, a "voz divina que fala em nós", como dizia V. F., é, a um tempo, um mistério e uma evidência que nenhuma racionalização dissolve, "Há na palavra, no *verbo*, qualquer coisa de sagrado que nos impede de fazer dela um jogo de acaso", escreveria ainda Baudelaire⁽¹⁴⁾. E se entre os dois autores, o romântico francês e o português que, no nosso tempo, parece interligar, assumindo-as, díspares linhagens: a do romantismo e do racionalismo crítico, há óbvias diferenças, um e outro sabem que a sua vocação passa pela mediação e afirmação do Eu, e do Eu histórico na História, — História que é, enquanto actuação do Espírito (divino? laicamente absoluto, como Hegel proporia ...?), possibilidade de constituição e manifestação da própria historicidade do Eu, a um tempo sujeito e mediador de todos os desenvolvimentos, talvez autónomo constructor no sonho da sua independência; e Eu que é, ele mesmo, lugar e agente de mundos múltiplos que um corpo físico, indecifrável e finito, unifica, sofre, torna diversos e radicaliza. Qualquer que seja o sentido mais fundo que se lhe queira atribuir, uma circularidade instala-se, circularidade que parece atravessar todo o pensamento ocidental, de Platão a Hegel, passando pelo Cristianismo sempre referenciado, — enquanto a vocação transcendentalizadora, por ínvios caminhos, retornará, como limite, à *palavra*. "Ao princípio era o Verbo", dir-se-á, citando S. João; e ao *verbo* se volta, inapelavelmente.

É que, menos do que saber se ela é o primeiro meio de comunicação e de mostraçãõ e apreensão, ela é, em termos culturais, a que se tornou e surge como universalmente partilhada; e, por aí, o campo de comunicação dilata-se, ao mesmo tempo que as clivagens mais fundas se tornam patentes: entre os que da palavra se servem com um sentido tão 'primitivo' como 'essencial', e os que a utilizam despreocupada e de forma meramente, e distraidamente, mecânica. "Nos primitivos, o significado do nome encontra-se vinculado ao próprio ser da coisa (...). Contém em si a revelação da própria coisa, na sua mais íntima natureza.

(14) Cit. por Jean-Claude Renard, *Notes sur la foi*, p. 41, ed. Gallimard, Paris, 1973.

(...) Saber o nome é ter poder sobre a coisa (...)”, escreve G. Gusdorf ⁽¹⁵⁾; ou ainda: “O primeiro homem aparece-nos, assim, como aquele para quem a linguagem permanece sob o regime da aliança ontológica” ⁽¹⁶⁾; — por esta via se abrindo, e em cada momento se buscando, nos limites de todo o cansaço e consciência histórica e cultural, e pela qual pode voltar à originalidade de uma autêntica ‘origem’, a ‘aliança’ perdida, a re-ligação sonhada.

Puro sonho? Afirmção de radical perda? Ao mistério só pode responder, ainda, outro mistério, porque “a palavra é misteriosa” (P. 275). E V. F. claramente o sabe: “Abrir-me ao deslumbramento do mistério, da verdade oculta das coisas. Como é que isso podia passar pelo dizer? Que palavra pode abrir ao místico a sua possibilidade de ver? Como é que o mistério pode estar num dicionário. Deve talvez haver palavras. Mas tenho de ser eu a inventá-las no que está para além delas ou no que elas não sabem que está.” (P. 75), — formulação quase críptica onde o ‘inventar’ instala uma possibilidade constitutiva que é, a um tempo originante e regressiva, primitiva disposição ainda, secreta e sagrada, e projectiva, e explosiva; e se “a palavra é a morada do Ser”, na expressão de Heidegger que V. F. seguramente subscreveria, o Ser na palavra se abre, irradiantemente livre na invenção que é apreensão e disponibilidade, — como “Ser selvagem”, para usar a radical terminologia de Merleau-Ponty. “O que desejo fazer, é reconstituir o mundo como sentido de Ser absolutamente diferente do ‘representado’, a saber, como o Ser vertical que nenhuma das ‘representações’ esgota e que todas ‘atingem’, o Ser selvagem.”, escreve o pensador francês, que logo acrescenta: “Isto é para ser aplicado não somente à percepção, mas também ao universo das verdades predicativas e das significações.” ⁽¹⁷⁾; e é este ‘Ser selvagem’ que, talvez

⁽¹⁵⁾ Georges Gusdorf, **A fala**, p. 14/15, ed. Despertar, tr. João Morais Barbosa, Porto, s/d.

⁽¹⁶⁾ Georges Gusdorf, ob. cit., p. 16.

⁽¹⁷⁾ Maurice Merleau-Ponty, **O visível e o invisível**, p. 229, tr. José A. Gianotti e A. Mora d'Oliveira, ed. Perspectiva, S. Paulo, 1971.

indirectamente, se aponte na perplexidade com que V. F. se interroga sobre as próprias palavras que veicula, ou instaura: "Mas até onde é verdade o que fixamos em palavras? Elas evoluem-se de nós e uma vontade estranha a nós orienta-se para onde não sabemos, constroem em si mesmas um todo que a si se basta e em que não sabemos que parte de nós aí se comprometeu" (P. 186); e logo a seguir: "Criar uma palavra é criar um ser e isso é maior do que nós, porque vive em si mesmo na sua estranha independência. Que é que dizemos na palavra que dizemos? Que é que a palavra diz para lá do que diz? Porque toda a palavra é um foco de irradiação que todos os domadores dela não conseguem domar." (P. 186). E ao carácter 'selvagem' corresponde, agora, a impossibilidade da domesticação...

Assim, é no campo cultural que a palavra, captativa e preensiva embora, deflagra; e se a palavra concentra, assumindo, tempos, espaços e disposições, são todas estas determinações, transfiguradas, que agora por igual se espalham, abrindo novos campos de reflexão que têm, com todos quantos os fixaram, uma relação tão forte como fluida: a que o espírito, na sua dimensão imaginante, consente, — ou suscita e acolhe.

A procura de *transcendência*, a esta luz, torna-se, também, construção de 'lugares' de transcendência: pântanos? ou paióis?, — os que resultam da busca, e a explicitam. E se o escritor se compromete com a *palavra*, ele instala-se no campo extremo onde a grandeza e a morte, o poder e a finitude, e todas as tensões, e tentações, do homem se entrelaçam; — enquanto, escritor, no acto de escrever, todas as determinações se mediatizam e radicalizam: compromisso do corpo (e, por aqui, V. F. pertencerá talvez ao grupo dos que, quase necessariamente, recusará gravador ou máquina de escrever, talvez mesmo a esferográfica..., para exigir que um aparo dúctil permita dar conta dos impulsos e incertezas que a mão, e o pulso, tornam pressentíveis...), por ele se passando de uma caligrafia a uma, como já alguém disse, 'ontografia'; abertura total ao Mundo e ao Tempo, num trânsito que, da percepção à entificação, faz assumir a quem escreve um estatuto demiúrgico, — seguramente ameaçado, seguramente trágico. Por isso, assumindo esta problemática, e a dimensão globalizante que dela decorre, V. F. pode dizer, sobranceiro ou apenas desgostoso, manifestamente irónico, e referindo-se a todos quantos das palavras se servindo não ultrapassam o plano da mera e unidimensional-

zadora facticidade, e que ainda com palavras julgam poder desembaraçar-se de questões e pessoas incômodas: "Num baldio não se exige bilhete de entrada".

É que a universalidade da linguagem permite-lhe ser o meio onde, pela aparente semelhança, as mais dispares das diferenças se podem, discreta e manifestamente, explicitar: as essenciais.

Diogo Alcoforado