

Sobre a Atenção

em Simone Weil, Iris Murdoch e Susan Sontag

Maria Inês Silva Alves

Dissertação em Estética e Estudos Artísticos

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Mai 2024

Sobre a Atenção
em Simone Weil, Iris Murdoch e Susan Sontag

Maria Inês Silva Alves

Dissertação em Estética e Estudos Artísticos
Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Maió 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, realizada sob a orientação científica de

Maria João Branco e Paulo Pires do Vale

AGRADECIMENTOS

O documento que aqui apresento acompanhou uma fase de grandes e importantes mudanças, pelo que foi do mais especial percorrer estes vários meses com três autoras de tão grande mundo.

Gostaria de agradecer a todos os meus colegas que indiretamente aqui estão presentes, ao Kha, exemplo vivo de tudo o que escrevi, à Wai Ching por me introduzir generosamente a Iris Murdoch, ao Rúben, à Catarina, à Jessica, e em especial à Lucía pelo apoio, cuidado e ajuda atenta e carinhosa,

Aos meus amigos e colegas do CHL, casa-comunidade nos últimos dois anos, a todos os meus amigos pela amizade tão luminosa, sem os quais teria sido um percurso sem dúvida solitário e ansioso. Ao Andrés, cujo abraço se tornou casa,

Aos meus orientadores, Maria João Branco e Paulo Pires do Vale, pela paciência, generosidade na partilha e entusiasmo constante no tópico de pesquisa.

Gostaria, por último, de agradecer aos meus pais, nada seria possível sem o seu apoio incondicional.

SOBRE A ATENÇÃO

em Simone Weil, Iris Murdoch e Susan Sontag

ON ATTENTION

in Simone Weil, Iris Murdoch and Susan Sontag

RESUMO

Propõe-se no documento que se segue uma exploração da faculdade da atenção como ponto de encontro entre o corpo de trabalho de Simone Weil (1909-1943), Iris Murdoch (1919-1999) e Susan Sontag (1933-2004). Esta reflexão ambiciona um aprofundamento da atenção enquanto capacidade a exercitar continuamente, desenvolvendo as suas implicações éticas e espirituais, e de como se mostra pertinente, necessária e entusiasmante aquando da experiência estética. Como se relacionar de forma cada vez mais atenta com uma obra de arte é uma questão a que se pretende equivaler com a capacidade de prestar cada vez melhor atenção ao mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Atenção, exercício, espiritualidade, visão, amor, graça, esvaziamento, experiência estética.

ABSTRACT

In the following document, it is proposed an exploration of the faculty of attention as a meeting point between the work of Simone Weil (1909-1943), Iris Murdoch (1919-1999) and Susan Sontag (1933-2004). This reflection aims to deepen the concept of attention as a continuous exercise, its ethical and spiritual implications, as well as its pertinence, necessity and joy when related to the aesthetic experience. How to constantly establish and improve connections with works of art is a question that will be paired with the ability of paying constantly better attention to the world.

KEYWORDS

Attention, exercise, spirituality, vision, love, grace, emptiness, aesthetic experience.

ÍNDICE

Introdução.....	1
1. A atenção como exercício	4
1.1 A filosofia como modo de vida e exercício espiritual.....	4
1.2 Ginástica da atenção	10
1.3 Visão moral.....	15
1.4 Perfeição enquanto progresso.....	19
1.5 A santidade como criatividade	22
1.6 <i>Suzanne Daveau</i> , de Luísa Homem (2019)	25
2. A atenção como esvaziamento	35
2.1 A relação com o outro e consigo mesmo.....	35
2.2 Agir e(ou) obedecer.....	40
2.3 Renúncia e consentimento, vontade e desejo	46
2.4 A linguagem da religião como linguagem poética	48
2.5 Silêncio	53
2.6 <i>Andrei Rublev</i> , de Andrei Tarkovsky (1966)	57
3. A arte como graça.....	69
3.1 A experiência estética como modo de olhar	69
3.2 Imaginação vs Fantasia	74
3.3 A graça e o dia de hoje	81
3.4 O caso do cinema	84
3.5 <i>Sayat Nova</i> , de Sergei Parajanov (1969)	88
Conclusão.....	97
Bibliografia	100
Índice de Imagens	102

Introdução

O presente estudo pretende explorar o conceito de atenção como uma faculdade a *exercitar*, tomando como orientação principal o seu enquadramento no pensamento de Simone Weil (Paris, 1909 - Ashford, 1943), de Iris Murdoch (Dublin, 1919 – Oxfordshire, 1999) e Susan Sontag (Nova Iorque, 1933 - 2004).

A faculdade da atenção pode, à partida, definir-se como um esforço de concentração ou uma consideração especial para com uma pessoa ou objeto. *Prestar atenção* implica uma disposição do corpo num apurar dos sentidos, implica alguma tensão em, conscientemente, tentar captar a realidade de forma o mais completa, abrangente, rigorosa ou perspicaz possível. É-se *atencioso* quando se assume algum cuidado extra, quando se demonstra zelo, cortesia ou amabilidade. *Chama-se à atenção* quando se pretende algum destaque ou advertência, alguma crítica ou reparo.

Compreende-se nestas aceções da atenção uma alteração de estado, uma tentativa ou desejo de mudança para um estado mais consciente de uma presença física no mundo, onde se agudizam as várias formas de perceção da realidade e das relações que nela se estabelecem. Defender-se-á neste documento que prestar atenção ao mundo de forma geral, e à arte em particular (desenvolve-se este estudo no âmbito da Estética), implica um posicionamento cada vez melhor nele, cada vez mais envolvido, mais consciente – se associarmos à consciência não só uma conotação intelectual, mas também afetiva, sensível. Tal evolução constitui, admito, um lugar-comum – com experiência ganha nas relações e circunstâncias de vida naturalmente que se estará cada vez mais ciente das implicações das ações próprias, de perspetivas e limitações. Entende-se por ‘melhor’ como um crescimento gradualmente mais sensível, mais informado, mais presente, continuamente mais consciente de transições e conclusões, não se concebendo como possibilidade um posicionamento ‘pior’. ‘Pensar *com*’ a arte (‘sentir *com*’ a arte), com o outro, consigo mesmo, talvez seja a expressão que melhor traduz a intenção a desenvolver. Ao acontecer de forma contínua, consciente ou inconsciente, será necessariamente uma forma de progresso ou aprendizagem, um alargamento ou dilatação, não me sendo possível conceber um ‘recoo’.

Recorrendo principalmente às autoras mencionadas, pretende-se desenvolver não só o papel central da faculdade da atenção e de como é decisiva no experienciar da criação artística, mas também no desenvolvimento de uma ‘postura’ em relação ao mundo, uma forma de estar que antecede o surgimento de um objeto, pessoa ou situação a que prestar atenção. Esta atitude reflete uma forma de autodisciplina, *askesis*, em direção a determinado ideal, uma ideia de um trabalho de si sobre si mesmo enquanto um ser em construção. Será esta atitude perante a realidade que se ambiciona desenvolver – como se relacionar cada vez melhor com uma obra de arte é uma questão a que se pretende equivaler com a possibilidade de prestar cada vez maior (e melhor) atenção ao mundo e a si próprio.

Começar-se-á com um primeiro capítulo dedicado à noção de exercício, como defendido por Pierre Hadot na sua noção de ‘exercício espiritual’ recuperados da Filosofia Antiga. Pretender-se-á salientar a caracterização da atenção enquanto exercício, destacando não só o seu carácter contínuo, mas principalmente o seu potencial transformador, que persegue uma ideia de progresso espiritual do sujeito que os pratica. Esta ideia de progresso, veremos com Iris Murdoch, é tornada equivalente à ideia de perfeição, uma vez que esta última representa algo de imensurável e inatingível, restando-nos, enquanto seres imperfeitos, o seu exercício, uma tentativa de melhoramento constante.

No segundo capítulo, intitulado ‘A atenção como esvaziamento’, pensar-se-á a faculdade da atenção de modo relacional, e de que forma tanto no pensamento de Weil como Murdoch, este está profundamente ligado com os conceitos de amor e justiça. Destacar-se-á que uma visão que se pretenda genuína, assente e presente o mais possível no mundo real, representará uma forma de obediência a um imperativo - para Simone Weil esse imperativo é de ordem divina, enquanto Murdoch o adapta para uma visão secular profundamente envolvida com a arte e a experiência estética. Ambas requerem do sujeito um tipo de anonimato, de esvaziamento de si mesmo, almejando uma visão disponível, vulnerável, o mais possível sem preconceito, de modo a possibilitar um envolvimento genuíno com algo de exterior a si, seja uma outra pessoa, uma situação ou uma obra de arte. Ver-se-á como o exercício da atenção gera um alargamento contínuo da imaginação própria, permitindo que o sujeito conceba constantemente novas versões de si mesmo, novas formas de habitar o mundo.

Por último, no terceiro capítulo, focar-se-á principalmente o pensamento da arte e da experiência estética, equiparando a noção de 'graça', de Weil, à própria arte, na medida em que ambas possuem um poder re-orientador, criativo, regenerador ou mesmo redentor. Uma obra de arte oferecendo a sua própria existência, pela aleatoriedade de existir enquanto uma esfera puramente independente do ser humano, representa um esforço de imaginação e criatividade *à luz do qual* o observador poderá aprender e evoluir. Terminar-se-á com a exploração do modo como o que se desenvolve ao longo do documento se verifica nas particularidades do cinema, na medida em que este gera uma percepção imediata de uma segunda realidade, uma realidade emocional.

Enquadrar-se-á a reflexão com três obras cinematográficas, desenvolve-se este estudo no âmbito da vertente curricular de Cinema e Fotografia, não se pretendendo apenas ilustrar os conceitos desenvolvidos pelas autoras principais, mas antes o estabelecimento de um diálogo, um enquadramento que possa contribuir para crescer com o seu imaginário. São as obras *Suzanne Daveau* (Luísa Homem, 2019), *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966) e *Sayat Nova* (Sergei Parajanov, 1969). Encontram-se as reflexões no final de cada capítulo, estando relacionadas com os conceitos-chave tratados – exercício, esvaziamento e graça respetivamente.

1. A atenção como exercício

1.1 A filosofia como modo de vida e exercício espiritual

O ato filosófico não se situa somente no domínio do conhecimento, mas no domínio do 'si' e do 'ser'. (Hadot, 2002, p.23)

Para enquadrar a análise do conceito de atenção no início deste estudo, gostaria de recuperar a noção de *exercício* particularmente de *exercício espiritual*, como defendida por Pierre Hadot no âmbito da sua proposta da filosofia enquanto um modo de vida, enquanto algo propiciador de transformação e progresso espiritual.

Recuperando algumas linhas de pensamento do estoicismo na Antiguidade, em Hadot o âmbito da filosofia ultrapassa largamente a sua designação enquanto disciplina, enquanto um objeto meramente passivo de estudo. Para além de um sistema de conhecimento teórico, lógico e/ou abstrato, a filosofia representa primeiramente uma 'arte da vida' (Hadot, 2002), uma prática de orientação existencial a exercitar quotidianamente capaz de transformar e orientar o ser humano eticamente, em direção a uma vida boa, completa, realizada e feliz. Neste contexto, o filósofo representa um educador ou um conselheiro que aclara o caminho na direção desta transformação interior.

Para além de ser ensinada, estudada e aprendida, Hadot defende que a filosofia pode ter uma potencialidade principalmente prática e performativa, atendendo às principais inquietações do ser humano e oferecendo ferramentas a incorporar, levando a cabo uma autotransformação profunda, um novo *ethos*, um novo modo de ser e estar (Faustino, Testa et al., 2022). Sendo o ser humano naturalmente imperfeito, implica uma constante tentativa de melhoramento, de progresso espiritual e de crescimento pessoal – ainda que em direção a um estado ideal que nunca se terá certezas de alguma vez conseguir atingir. Conhecer-se a si mesmo, equivale a conhecer-se como não-sábio – não como *sophos*, mas *philo-sophos*, a caminho da sabedoria' (Hadot, 2002, p.41).

Um indivíduo comprometido com esta forma de viver filosoficamente compromete-se não só a desejar para si essa constante transformação individual, mas também a fazê-lo

diariamente através do que Hadot denomina de ‘exercícios espirituais’. Estes representam um conjunto de práticas que pretendem formar uma melhor direção de consciência, um mais completo exame de si e das representações, o exercício da atenção, concentração e meditação ou exercícios de leitura e escrita, de diálogo ou de relação com os pares.

Os ‘exercícios espirituais’ não são, no entanto, práticas que *se acrescentam* ao discurso da filosofia e ao pensamento filosófico. A filosofia é, ela mesma, encarada como exercício, assim como o discurso interior que orienta as nossas ações (Hadot, Carlier & Davidson, 2001), abrangendo não só o aspecto cognitivo do ser humano, mas todo o seu ser, traduzindo a teoria para a vida prática. Os exercícios espirituais realizam-se como forma de adensar e conscientizar a experiência humana adicionando-lhe, quando possível, um tipo de discurso interior – realizam-se ‘para e dentro do pensamento’ (Hadot, Carlier & Davidson, 2001, p.144). Existe para esta fórmula o termo *epilegein*, que significa precisamente esta prática: ‘acrescentar a determinada situação um discurso interior’ (Hadot, Carlier & Davidson, 2001, p.144). Uma aula, exemplifica Hadot, pode constituir um exercício espiritual, se gerar no aluno (ou no professor) através da atenção, da escuta, e/ou do diálogo (etc), alguma forma de transformação, de crescimento ou progresso - *formando* o espírito mais do que apenas informando-o. Da mesma forma que uma visita a uma exposição, um passeio ao ar livre, ou, por exemplo, uma conversa com um desconhecido, se podem também considerar exercícios deste âmbito.

A expressão ‘exercícios espirituais’, pode, através do segundo termo, ‘espiritual’, parecer obsoleta atualmente. Pode remeter para um universo místico ou religioso, ou, em alguns casos, parecer descredibilizar o que se tenta afirmar. Dependerá, talvez, da experiência prévia do leitor do que significará ‘espiritual’. Neste estudo, e tendo em conta os percursos individuais de Weil, Murdoch e Sontag, abraça-se o termo espiritual como a crescente totalidade do ser, o que está *para além de*, transcendendo a dimensão consciente e racional do ser humano para uma sua extensão espiritual. Em *Filosofia como modo de vida*, em referência ao contributo de Foucault neste tema, afirma-se uma definição de ‘espiritualidade’ que gostaria de manter presente, como linha orientadora para este estudo. Afirma-se que a espiritualidade engloba um conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões

do olhar, as modificações de existência etc. que constituem, não para o conhecimento, mas para o sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade (Faustino, Testa et al., 2022, p.28). Ainda que a expressão ‘preço a pagar’ possa transmitir uma ideia de obrigação tendo em vista uma recompensa, engloba a perspectiva das implicações de uma visão religiosa do mundo – o alimentar de uma atitude proativa, flexível, tolerante. Porém, não se esgota nessa visão religiosa, compreendendo práticas existentes noutros contextos, ainda que tenham, em traços gerais, a mesma motivação – a procura pela verdade.

Hadot clarifica que, de forma inversa, se recorrer a outras expressões, como ‘exercícios intelectuais’, ou ‘do pensamento’, ainda que estes se destinem a uma mutação e melhoramento do pensamento e da vida interior de cada um, e que recorram a faculdades intelectuais como a leitura, a escrita, o raciocínio, ou a argumentação, estas expressões tendem a negligenciar a relevância das faculdades da imaginação e da sensibilidade. Inversamente, ‘exercícios éticos ou morais’ revela-se também insuficiente pois os exercícios não se destinam apenas a aspetos comportamentais e éticos da vida de um indivíduo, mas sim à totalidade do seu ser (Hadot, 2002, pp20-21).

Os exercícios espirituais como desenvolvidos por Hadot não correspondem a uma visão religiosa¹ na medida em que uma forma religiosa de vida se baseará na fé, na oração e num sentido de obediência a uma autoridade externa (deus). A confiança cega nos poderes de uma graça divina, a que Hadot denomina de ‘supranaturalismo’ (fr. *Surnaturalisme* em Hadot, Carlier, & Davidson, 2001, pp53-54), a ideia segundo a qual apenas através de uma intervenção sobrenatural se conseguirá modificar de comportamento - fará com que se descredite o papel ativo que se tem na própria vida, redirecionando o poder de mudança a uma graça sobrenatural - através da oração e da crença numa força interior persistente sair-se-á de qualquer dificuldade que se aproxime. A Filosofia, por outro lado, pressupõe uma vida de acordo, não com convenções sociais, mas com a razão, que se deseja universal. Uma forma de viver filosoficamente pressupõe um comprometimento com uma visão cósmica do mundo, em constante progresso e aperfeiçoamento em direção a um estado de que não se tem

¹ O percurso individual de Hadot (de orientação católica) pode suscitar alguma ligação precipitada com os já existentes *Exercitia Spiritualia* de Inácio de Loyola, datados de 1548. Esta associação parece ser subestimada por Hadot, que afirma terem as duas visões apenas uma origem em comum – a filosofia antiga. Os exercícios de Santo Inácio de Loyola adaptam práticas já existentes a uma visão e modo de vida cristãos.

certezas de conseguir algum dia atingir. A condição imperfeita e insatisfeita do filósofo implica que viverá uma vida de exercício, de progressiva transformação em direção a uma razão universal, a uma busca pela verdade, a uma perspectiva do Todo, 'eternizando-se na superação de si mesmo' (Hadot, 2002, p.21).

Descreve Hadot que a possibilidade de experiências 'de consciência de si mesmo e da sua presença num Todo', 'comoventes e fascinantes', 'aterradoras e deliciosas' (Hadot, Carlier, & Davidson, 2001, pp.23-24), ligadas, de uma forma ou de outra, à contemplação da natureza, mas desligadas de um percurso religioso, comprovam igualmente a possibilidade de uma 'evolução interior' de grandes dimensões. Tal como o chamado 'sentimento oceânico', uma sensação de imersão ou de simultânea dissolução e dilatação do eu num todo, externa a uma presença ou intervenção divinas, a perspectiva do filósofo segundo Hadot, situa-se ao nível de um puro fascínio por existir. A palavra espiritual oferece então uma abrangência suficiente para uma implicação do total da psique de cada indivíduo e da sua visão e posicionamento na realidade, *apesar* de uma possível conotação religiosa.

Os exercícios espirituais que Hadot introduz compreendem, portanto, uma série de práticas diárias e voluntárias em direção a uma transformação pessoal, destinadas sobretudo a combater um 'estado de semiconsciência' de um quotidiano pautado por hábitos automatizados. Podendo tomar diversas formas, e sendo produto de várias escolas da filosofia antiga, podem ser de ordem física, discursiva, ou intuitiva, e ambicionam uma mudança gradual na vida interior do sujeito que as pratica, progredindo espiritualmente.

Podemos apontar como exemplos de exercícios espirituais, exames de consciência e concentração, exercícios de memorização, a contemplação da natureza e do cosmos, práticas de argumentação, raciocínio, e diálogo, ou de leitura, escuta, estudo, escrita e memória; ou ainda hábitos de ordem física como práticas de meditação ou a tipologia da alimentação. Inclui também aspetos relacionais como a amizade ou o amor, a distinção e reflexão sobre o que está ou não sob controlo próprio, ou a preparação interior para a morte, a doença ou o sofrimento. A finalidade procurada por todas as escolas filosóficas, cada uma com as especificidades que lhes são próprias, é o

melhoramento e a realização plena de si mesmo, objetivo a atingir através da livre escolha destes exercícios (Hadot, 2001, p.61).

A atenção, *prosochè*, uma ‘concentração no momento presente’, representa ‘o segredo’ dos exercícios espirituais (Hadot, 2001, p.27). Hadot caracteriza a atenção como uma *atitude espiritual*, referente, como vimos até agora, tanto a alguma noção de totalidade do ser, como de postura ou posicionamento perante a realidade. Uma vigilância fundamental, uma presença de espírito contínua, uma consciência sempre desperta de si mesmo em todas as alturas do dia, valorizando ‘o valor infinito de cada instante’ (Hadot, 2001, p.27). Tem um poder libertador e emancipador do novelo de emoções que caracteriza o quotidiano, permitindo, através dessa distância, uma aproximação a uma ‘consciência cósmica’, a uma perspectiva universal.

Esta ‘perspetiva universal’ defendida na Antiguidade, consiste, é necessário admitir, em algo distinto do que representará atualmente. Faustino afirma que ‘uma verdadeira reativação do modelo da filosofia como modo de vida hoje implicaria, necessariamente, todo um novo campo de reflexão e experimentação, que a adaptasse e reinventasse de acordo com os desafios e condições materiais atuais’ (Faustino, 2022, p.106). É também importante considerar que esta visão – que, resumidamente, afirma que a motivação última da filosofia seria em primeiro lugar uma transformação interior em direção a uma melhoria prática e não só intelectual; em segundo que deveria existir alguma conexão e consistência entre ideias filosóficas e o seu comportamento; e ainda, em último lugar, que ações serão mais significativas que palavras ou pensamentos (Faustino, Testa et al, 2022, p.67) – não será a única possibilidade existente de pensar a filosofia, nem a única existente na Antiguidade Clássica. Procurar o saber com a finalidade de viver uma vida ‘filosófica’ (em concordância com uma série de princípios), ou viver uma vida ‘filosófica’ com a finalidade de procurar o saber (Faustino, Testa et al, 2022, p.73), será o que, muito simplisticamente, distinguirá uma via humanística de uma científica, ou até da filosofia analítica da continental, sendo, portanto, uma distinção que acompanhou a disciplina e deu origem a correntes distintas ao longo da História.²

² Na Europa Ocidental, a compreensão da filosofia como um modo de vida foi deixando de caracterizar o pensamento filosófico, em parte por influência da Igreja Católica, tendo a filosofia se adaptado ao serviço da teologia, e sobrevivendo autonomamente enquanto discurso mais teórico, abstrato, lógico e conceptual. Alguns autores, no entanto, situam esta perspectiva de Hadot, de recuperação (atualizada) da

Os desafios que a atualidade apresenta a nível ético, moral, político, social ou económico ‘parecem voltar a pedir’, como afirma Faustino, ‘com cada vez maior urgência, o tipo de reflexão filosófica que está em causa na filosofia como modo de vida’ (Faustino, 2022, p.107) – uma de construção, de tentativa de melhoramento e crescimento o mais independente possível de interesses egoístas e tendo em vista um desenvolvimento espiritual não só individual como comunitário. Como Susan Sontag evidencia na abertura de ‘The Aesthetics of Silence’, é necessário que cada época reinvente o seu ‘projeto espiritual’ de modo a conseguir dirigir-se às ‘dolorosas contradições’ que caracterizam não só a sua consciência como o seu contexto (Sontag, 2002, p.3).

Defende-se neste estudo que o exercício da atenção, como uma ferramenta, representa algo de essencial para a construção desta ideia de progresso que se encontra em constante atualização, ‘que não tem de necessariamente equivaler a uma forma de terapia’, de aumentar a ‘sensação de felicidade ou bem-estar’ ou de corresponder a uma forma de ‘consolação’ (Faustino, 2022, pp.102-103), mas que nos serve para se aprender, exercitando, a *ser*. A *ser*, defende-se, cada vez melhor, recuperando o que Hadot denomina de ‘verdades antigas’, aspetos indissociáveis da vida interior de cada um em qualquer época. ‘Cada época deve reaprender essa tarefa, aprender a ler e a reler essas ‘verdades antigas’ (Hadot, 2002, pp.73-74).

A expressão ‘exercícios espirituais’ tem também, é importante referir, origens estéticas. Pierre Hadot afirma ter-se sentido aliciado pela expressão através de um título de um artigo do jornal *La Fontaine*, chamado ‘A poesia como exercício espiritual’, ou ainda no facto de Beethoven chamar ‘exercícios espirituais’ aos pequenos exercícios de composição que dava aos seus alunos com a intenção de desenvolver uma ‘sabedoria estética’ (Hadot, Carlier & Davidson, 2001, p.151). É na perceção do mundo e do modo de presença no mundo, no ser e no estar, que se podem situar estes exercícios, na passagem de uma presença interessada a uma desinteressada, isto é uma experiência disponível a ir ao seu encontro e a se surpreender. Deste modo, para Hadot, a experiência do filósofo junta-se à experiência do poeta ou do pintor (Hadot, Carlier &

filosofia como modo de vida, como uma ‘terceira via’ se se tomar como medida a distinção entre uma via analítica de uma continental, não se conseguindo ‘encaixar’ inteiramente com nenhuma, e oferecendo ambas as possibilidades tanto de compreensão (desinteressada) do mundo como de transformação da própria vida - numa linguagem que recusa adotar um academismo algo indecifrável, apenas acessível a especialistas. (Faustino, 2022, p.97)

Davidson, 2001, p.156). O cultivar da atenção e o seu exercício constante é o que aproxima a filosofia às belas-artes, à música, ao cinema, ao teatro ou à literatura. Juntas contribuem para a ampliação e concentração do nosso sentido de realidade, muito mais que representam exercícios de distração (Innerarity, 1996, p.32).

Hadot associa também outros termos da filosofia grega antiga à prática destes exercícios espirituais. Entre eles *paideia*, a ideia de que a transformação pessoal decorre em conformidade não com convenções sociais, mas com a natureza humana, a razão. *Askesis*, uma ideia de autodisciplina em direção a um determinado ideal, e ainda, *techné tou biou*, uma arte de viver. Tal como outras formas de arte, no sentido de técnica, *techné* consiste num tipo de conhecimento não apenas teórico, mas necessariamente prático, que necessita ser posto em prática, exercitado - praticar a filosofia significaria exercitar como viver. E por último, *gymnasium*, referindo-se a uma tipologia de treino, de ginástica mental, tal como o exercício físico estimula os músculos do corpo também o modo de experienciar o mundo poderá ser exercitado (Hadot, 2002). O atleta dá ao seu corpo uma forma e uma força novas através da ação repetitiva - o mesmo poderíamos associar à chamada memória muscular de um músico, são os dedos de um instrumentista que memorizam o exato local onde a afinação é perfeita. Trata-se de uma forma de trabalho sobre si mesmo, um 'exercício de si sobre si' (Hadot, 2002, p.310).

1.2 Ginástica da atenção

Ao mencionar esta ligação entre ginástica do corpo e ginástica da mente, Hadot faz ainda referência a uma expressão de Plotino que gostaria de destacar, não só por se encontrar no seguimento do objetivo desta prática de exercícios espirituais como também por confrontar a matéria/corpo e o espírito – a ideia de ser-se capaz de 'esculpir a própria estátua' (Hadot, 2002, p.62). Embora se afirme por oposição à prática da pintura, uma prática que 'adiciona', enquanto a escultura, por seu lado, 'revela', introduz a ideia de que estátua já pré-existe num bloco de mármore, necessitando apenas que se lhe retire o supérfluo para se dar a ver.

Ainda que esta imagem seja aparentemente inversa ao que gostaria de desenvolver aqui – uma imagem de expansão, dilatação e alargamento - é neste confronto entre

depuração e crescimento que nos encontramos. Hadot menciona também o pensamento de Foucault numa certa oposição entre a sua imagem dos exercícios espirituais como superação de si mesmo e a de Foucault como um trabalho sobre si, uma construção de si próprio como também uma obra de arte. Talvez sejam conceitos que possam existir em simultâneo, ou, como tentaremos desenvolver pela estrutura deste estudo, de forma complementar. 'Pergunto-me se estes dois aspetos não serão idênticos' (Hadot, Carlier & Davidson, 2001, p.138).

Ao mesmo tempo que se desenvolve uma ideia de rutura com o 'eu', de perda de um sentido de si mesmo e de autoconsciência, menciona uma transformação de si na medida em que se sente uma intensificação de si mesmo, numa imagem de dilatação ou expansão. Numa primeira instância, é necessária uma fase de depuração - de esvaziamento, como Simone Weil lhe chamará, - seguida de uma expansão, de um período de *graça*. Talvez seja na necessidade de confronto, ou equilíbrio, entre estas duas direções, de depuração e de dilatação, que se encontra a Arte.

No pensamento de Simone Weil encontramos esta dualidade bem presente através da utilização da imagem da gravidade e da graça, de peso e ascensão. 'Há duas forças que regem o universo: a luz e a gravidade' (Weil, 2003, p.1). A ideia de exercitar dedicadamente uma concentração máxima no momento presente afastando-o de uma consciência enganadora de si mesmo, não só constitui para Weil das únicas finalidades da vida humana, como também a única ação que o ser humano é verdadeiramente livre para empreender – 'Não existe nenhum outro ato de que sejamos absolutamente livres para empreender – apenas a destruição do 'eu'' (Weil, 2003, p.26). Até este exercício de destruição de uma ideia de si próprio ser bem-sucedido, o ser humano encontra-se à mercê das leis do mundo, 'mas não é que uma pedra que cai'. 'Se olharmos com um ar verdadeiramente atento, (...) vemos que por todo o lado onde a virtude da luz sobrenatural está ausente, tudo obedece a leis mecânicas tão cegas e tão precisas quanto as leis da queda dos corpos. (Weil, 2009, p.116)

Para Weil, a filosofia representa sobretudo um campo de ação e prática (Bell, 1998, pp.14-15), um exercitar do que representa ser-se humano significa uma tentativa contínua de encontrar um equilíbrio entre uma postura atenta e vulnerável, totalmente

envolvida no mundo, com uma certa dimensão de recusa, de espera (ainda que ativa) pelo divino, numa espécie de meditação ‘A ação é o ponteiro da balança. Não devemos tocar no ponteiro, mas nos pesos’ (Weil, 2003, p.49). Por esta razão, poderei lê-la no âmbito que nos referimos acima, para além de constituir uma filósofa que incorpora os ideais que defende no seu próprio percurso individual, fazendo da filosofia um modo de vida. Fê-lo de um modo extremo ao longo do seu percurso, interrompido precocemente aos 33 anos.

Na obra *Gravidade e Graça*, constituída por fragmentos dos seus vários diários editados postumamente, Weil utiliza a expressão ‘ginástica da atenção’ quando se refere ao que defende ser a motivação última dos estudos escolares e a sua íntima relação com a vida espiritual. Para Weil, o exercício cada vez mais consciente da atenção, tal como é necessário num método consciente na prática da ginástica, levará a uma prática da oração cada vez melhor, a uma cada vez melhor aproximação a uma esfera divina. A finalidade da atenção, para Weil, é a oração – se for bem-sucedida, a atenção ela mesma, pura, sem mistura ou intervenção, equivale à oração (Weil, 2003, p.117)³. Relembrando Malebranche, para quem a atenção é a ‘oração natural do espírito’ em direção ao ‘verdadeiro mestre’ de modo a receber dele ‘alguma instrução’, (Malebranche, 2006a, p.406) uma ‘manifestação da sua substância’. ‘É apenas através da atenção do espírito que todas as verdades se descobrem e todas as ciências se aprendem: a atenção do espírito mais não é que o regresso e reconversão a Deus’ (Malebranche, 2006b, p.112).

É na direção de uma atenção forte, uma meditação ou concentração do espírito, que cada aluno deverá ter em mente aquando dos seus estudos. Para Weil, cada exercício escolar, seja qual for a matéria focada e mesmo se a resolução do exercício não for atingida, representa um esforço na direção do progresso espiritual – essa é a sua principal finalidade. O progresso em direção a uma atenção que procura distanciar-se de si mesmo para uma entrega cada vez mais completa ao objeto da atenção, representa um método para o exercício da inteligência que consiste em *olhar* (Weil, 2003) e

³ Tradução pessoal de ‘Absolutely unmixed attention is prayer’, sendo o original ‘l’attention absolument sans mélange est prière’. (Weil, 2023, p.192)

constitui um esforço negativo - representa um esvaziamento de si mesmo para ganhar espaço interior.

A expressão 'ginástica da atenção' destaca também a noção de corpo, no sentido em que o ser humano não é concebido como um ser que apenas se vai distanciando espiritualmente, mas que vive e habita um corpo. Um corpo que 'toma parte em toda a aprendizagem' e que 'como toda a aprendizagem, exige esforços e tempo', ainda que pareça uma noção paradoxal, pretende-se um esvaziamento e distanciamento através do enraizamento no mundo e no momento presente. Toma em consideração que o ser humano habita um corpo que sente e sofre, que é capaz de desejar ardentemente - 'a grande dor da vida humana é que olhar e comer sejam duas operações distintas' (Weil, 2009, p.170) - e não descarta as dificuldades implícitas na forma de meditação que sugere, por isso enfatiza a importância do exercício, da tentativa e erro, incorpora que existirão falhas desde cedo, desde os exercícios escolares que se mencionou anteriormente. 'Como se aprende a ler, como se aprende um ofício da mesma forma se aprende a sentir em cada coisa, antes de tudo e quase unicamente, a obediência do universo a Deus. Trata-se verdadeiramente de uma aprendizagem (Weil, 2009, pp. 119-120).

A referida obediência a deus, e o vocabulário do domínio da religião que tem vindo a ser empregue provém do facto de Weil propor como única solução para um envolvimento verdadeiro com o mundo, o acolhimento de e entrega a uma dimensão espiritual, entrelaçando (e alicerçando) uma visão filosófica a uma profundamente religiosa e mística. No entanto, penso que será possível mantermos algumas das suas ideias, e enquadrá-las e adaptá-las para o pensamento da atividade artística. Com Iris Murdoch no subcapítulo seguinte, essa ligação tornar-se-á mais clara, sendo o conceito de atenção como apresentado por Weil um dos conceitos fundamentais no pensamento de Murdoch.

Weil oscila entre a valorização e desvalorização da arte. Por um lado, e como herdeira de Platão, defende que muito facilmente degenera em idolatria, encarando uma obra de arte como uma falsa, enganadora e necessariamente incompleta tentativa de capturar verdades fundamentais como a beleza ou a verdade. Discorda que a arte represente uma

finalidade em si mesma, afirmando que sábios, artistas e escritores ‘usurparam tão estranhamente o lugar dos sacerdotes’. Por outro, reconhece que o ‘jogo destas faculdades [as artísticas] está entre as formas mais elevadas do desenvolvimento e da realização da pessoa humana’ (Weil, 2022, p.28) e da busca pela beleza (Weil, 2009). Uma obra de arte, diz Weil, que não reflita de forma justa e pura a beleza do mundo, que não represente uma abertura direta sobre a beleza do mundo, não é propriamente bela, não é ‘de primeira ordem’ (Weil, 2009, p.173).

Uma obra de ‘primeira ordem’ seria aquela que não admite o desejo da sua não-existência. Este é um fator curioso. Weil refere também o absurdo de um professor que, ‘à custa de um belo poema’, se entregar ao que chama de ‘explicação do texto’ (Weil, 2009, p.180). O que se aproxima do pensamento de Sontag que veremos mais adiante. Admite que uma obra de arte simplesmente é, e pode ajudar simplesmente por existir, oferecendo um tipo de contacto único e insubstituível (Weil, 2003, p.65). O artista, na que considera a ‘verdadeira’ aceção do termo, cria como quem obedece, escreve como quem traduz (Thibon. Prefácio. in Weil, 2003, p.XI), responde a um imperativo interior.

Para um poema verdadeiramente belo (...) a palavra está ali porque convinha que estivesse. A prova dessa conveniência é que ela está ali e o poema é belo. O poema é belo quer dizer que o leitor não deseja que seja outro. (Weil, 2009, p.179)

Representando um papel central, será através da faculdade da atenção que se possibilita a que o eterno e imutável se transporte e materialize no mundo material (a que denomina de *graça*), possibilitando a que cada sujeito acolha, nele próprio, o ‘essencial’. (Bell, 1998, p.16)⁴

A atenção à obra de arte, o contacto com a beleza desta natureza, permite um envolvimento espiritual com o mundo distinto do conhecimento científico e racional, e representa algo de semelhante a uma visão mística do mundo, que se escolheu exemplificar com Weil. O estabelecimento de diferenças e semelhanças nesta afirmação não representa um objetivo deste estudo, mas antes o desenvolvimento desta predisposição do olhar. A atenção prestada à obra de arte, na medida em que permite

⁴ Tradução pessoal do original, ‘To wholly desire the incarnation of the eternal into time, into the everyday actions. (...) to draw God down into real human affairs’.

uma reorientação de uma energia naturalmente egocêntrica em direção a algum objeto que existe apesar de si próprio pode ser do mais benéfica para a aprendizagem e crescimento moral. Com Iris Murdoch nos subcapítulos seguintes, construir-se-á uma ligação entre o pensamento de Weil e uma visão secular do mundo, abraçando a ideia de purificação e reorientação da atenção, adaptando alguma da eficácia das práticas religiosas de modo que nos ajude e molde a agir e viver de forma cada vez melhor.

1.3 Visão moral

É uma tarefa vir a compreender o mundo tal como ele é. (Murdoch, 1999, p.375)⁵

Em Iris Murdoch, herdeira do pensamento de Weil, o exercício da atenção corresponde a um exercício moral, deve sobretudo ajudar-nos em momentos decisivos em que vários rumos de ação possam ser tomados, a realizar a melhor escolha. No conjunto de ensaios ‘The Sovereignty of Good over other concepts’, é estabelecido que o sentido da visão pode servir de base para uma visão avaliativa, para o estabelecimento de um paradigma moral individual. Através do exercício de uma observação com uma qualidade exploratória, a perceção do mundo à nossa volta torna-se justa, paciente e disponível para aprender e evoluir – o ser humano é, no seu entender, um ‘peregrino moral’. Um modo justo de ver e de atender à realidade decorrerá da construção de bons hábitos que afastem um certo egoísmo da consciência através do exercício contínuo desta tipologia do olhar.

Recorri à palavra ‘atenção’ que tomo de empréstimo a Simone Weil, para expressar a ideia de um olhar justo e carinhoso perante uma realidade particular. Acredito que é a característica própria de um agente moral activo. (Murdoch, 1999, p.327)

Para Murdoch, a ideia de algum conjunto de máximas por onde o ser humano orienta o seu comportamento, a ideia de que todas as ocasiões exigem um certo curso de ação a tomar, só poderá ser *exercitada*. Agir de forma corajosa ‘quando for realmente necessário’, por exemplo, provém de um esforço do exercício desse valor da coragem noutras ocasiões, no dia-a-dia. A força para uma ação corajosa virá não de uma vontade

⁵ Tradução pessoal do original: ‘It is a task to come to see the world as it is.’

súbita de agir de tal forma, mas da qualidade de consciência desenvolvida em ocasiões anteriores. Do mesmo modo, a faculdade da atenção exercitar-se-á constantemente, não é algo que se consiga 'ligar e desligar' consoante a exigência do dia-a-dia, ela acompanha o ser humano na construção do seu quotidiano.

Não 'sabemos' simplesmente, apenas através da razão e da linguagem corrente, o significado de todas as palavras morais de que necessitamos (...) O meu ponto pode ser entendido como: termos morais devem ser tratados como concretos universais. E se alguém a esta altura disser: bem, porquê parar em conceitos morais, porque não afirmar que todos os conceitos universais são concretos. Eu responderia, porque não, realmente? Porque não considerar o vermelho como um ideal a atingir, um conceito a ser infinitamente aprendido, como um objeto de atenção e amor individual? Um pintor pode dizer, 'Tu não sabes o que o 'vermelho' significa'. Isto representaria, através de um contra-ataque, o destacar da ideia de valor (...) talvez todos os conceitos possam ser considerados desta forma, o que afirmo aqui é que alguns conceitos o são. (Murdoch, 1999, p.323) ⁶

Neste sentido, Murdoch defende que o crescimento da vida humana como constituindo um 'tecido da existência/ tecido do ser' – a '*fabric of being*' (Murdoch, 1999, p.323) – um movimento de contínua aprendizagem moral, por oposição a aparições descoordenadas e isoladas de escolhas e decisões. O ser humano é um produto de uma 'história individual', liderada na maioria dos casos pelo seu próprio eu e seguindo as vontades de um 'ego gordo e implacável', '*a fat relentless ego*' (Murdoch, 1999, p.342). O que acontece *entre* as ocasiões em que é necessário tomar decisões importantes, durante o decorrer mais ou menos banal ou rotineiro do dia-a-dia é que se revela importante para o desenvolvimento desta capacidade de olhar. Nestas ocasiões, chamemos-lhes 'banais', em que se consegue mais facilmente fabricar uma narrativa acerca de si próprio que pode não corresponder necessariamente à realidade, é que se torna crucial a disponibilidade e vulnerabilidade para a aprendizagem.

Na passagem acima salienta-se também que conceitos morais devem ser tratados como realidades concretas, no sentido em que a própria linguagem representa simultaneamente 'um instrumento e um sintoma da aprendizagem (Murdoch, 1999,

⁶ Tradução pessoal do original: 'We do not simply, through being rational and knowing ordinary language, 'know' the meaning of all necessary moral worlds. (...) My view might be put by saying: moral terms must be treated like concrete universals. And if someone at this point were to say, well, why stop at moral concepts, why not claim that all universals are concrete, I would reply, why not indeed? Why not consider red as an ideal end-point, as a concept infinitely to be learned, as an individual object of love? A painter might say, 'You don't know what 'red' means.' This would be, by a counter attack, to bring the idea of value (...) Perhaps all concepts could be considered in this way: all I am arguing is that some concepts must be.'

p.324). Desenvolve-se a linguagem através do olhar (Murdoch, 1999, p.326)⁷, no sentido em que se usa para descrever, delimitar, enquadrar ou comparar as coisas, os objetos, as pessoas, os relacionamentos. No entanto, o modo como se utilizam as ferramentas da linguagem reflete o tipo de aprendizagem e o contexto de quem o enuncia – através da descrição que se faz de determinados eventos, é possível destacar ou descartar aspetos que, com um outro sujeito enunciador, seriam sujeitos a uma outra escolha. A linguagem depende de contextos de atenção e determina-os simultaneamente.

Também em relação à linguagem e ao risco de poder conter conceitos vazios ‘de tão carregados’, em ‘The Power of Words’, Simone Weil salienta a dificuldade em delimitar e enquadrar entidades abstratas. Ao olhar e pensar sobre o discurso político da sua época, afirma que se perdeu coletivamente o recurso a ‘ferramentas básicas da inteligência’, como as ‘ideias de limite, medida, grau, proporção, relação, comparação, contingência, interdependência, inter-relação entre meios e fins’ (Weil, 2005, p.242) – discurso esse povoado, afirma, por ‘mitos e monstros’. Neste ensaio, Weil salienta o vazio que representam conceitos como ‘nação’, ‘segurança’, ‘capitalismo’, ‘comunismo’, ‘fascismo’, ‘ordem’, ‘autoridade’, ‘propriedade’, ‘democracia’, que, para diferentes grupos da sociedade representam uma realidade absoluta, livre de quaisquer condições, ou um objetivo absoluto, ou um mal absoluto, independente de qualquer curso de ação a tomar. A crua realidade a que Weil se dirigia (também aquela em que nos movimentamos hoje), assente sobre um terreno em constante e alucinante mudança e alteração, sujeita ao ‘jogo casual das necessidades’, criando e estabelecendo novos condicionamentos moldando os seus limites, mantém, no entanto, como referência e bandeira conceitos abstratos que não só parecem não se relacionar entre eles, como alicerçar-se na realidade. ‘as únicas batalhas que sabemos travar são contra moinhos de vento’ (Weil, 2005, p.243).

Pegando num exemplo mais simples, em ‘The Sovereignty of Good’ (1999, pp.312-313), através da descrição de uma hipotética relação entre M, uma mãe, e D, a sua nora, Murdoch exemplifica no que pode constituir a capacidade humana de ‘crescer através do olhar’, a que nos referimos anteriormente. M, apesar de demonstrar um

⁷ Tradução pessoal do original: ‘We develop language in the context of looking, the metaphor of vision again.’

comportamento impecável em relação a D, no seu íntimo considera-a vulgar, imatura, e indigna das qualidades do filho. No entanto, ao supor que D já não se encontra presente na história, e reconhecendo M que pode ter sido influenciada por ideias antiquadas ou preconceituosas, M tenta olhar novamente para D de uma forma renovada, justa e atenciosa. D é agora vista como refrescantemente simples, espontânea e juvenil. Salienta-se neste exemplo que esta mudança no modo de atender à situação ocorre unicamente no íntimo de M, não tendo ela alterado o seu comportamento exterior que nunca terá transparecido anteriormente algum desagrado para com D.

Apesar de várias outras motivações de M que se podem associar a este exemplo, o que Murdoch pretende salientar é que ao empreender num esforço de reorientação da sua atenção, ao tentar ativamente atender à situação de forma diferente e livre de possíveis preconceitos, M consegue substituir um modo de pensar por outro. D passa-se a descobrir 'não como vulgar, mas como refrescantemente simples, não como inoportuna, mas espontânea' (Murdoch, 1999, p.313). O exercício da liberdade individual de cada um, ao invés de consistir em 'saltos' inconsequentes movidos por uma vontade algo indiscriminada, consistirá numa tentativa de progressivamente ir ao encontro da clareza na visão do mundo, mesmo que tal processo se desenrole, em parte, de maneira inconsciente - 'apreendemos mais do que conseguimos claramente clarificar, e crescemos *vendo*' (Murdoch, 1999, p.326). Este exemplo traz ao de cima alguma inadequação de conceitos enquanto designações, e enquanto formas aplicáveis e visíveis de comportamento. 'As palavras elas-mesmas não contêm sabedoria. Palavras ditas a certas pessoas em certas ocasiões podem ocasionar sabedoria (...) O vocabulário desenvolve-se através de uma atenção particular e apenas conseguimos compreender o outro se partilharmos até certo ponto o seu contexto (por vezes tal não é possível)' (Murdoch, 1999, p.325). Também em *Gravidade e Graça* encontramos uma passagem que refere alguma desta dissonância entre os relacionamentos humanos, 'invariavelmente um diálogo entre surdos':

Nós *lemos* o outro, mas também *somos lidos*. Interferências nestas leituras. Forçar alguém a ler-se a si mesmo como nós o lemos (escravatura). Forçar os outros a ler-nos como nos lemos a nós mesmos (conquista). Processo mecânico. Invariavelmente um diálogo entre surdos. (Weil, 2003, p.135)

O constante crescimento de uma pessoa ao passar pelas várias fases da sua vida, a constante reavaliação e redefinição de conceitos base constitui a formação de uma 'história individual'. Desta forma, como exemplifica Murdoch, palavras como 'coragem' ou 'arrependimento' abrangem conteúdos distintos aos 15 anos de idade, aos 30, ou aos 60.

É importante referir que a posição que Iris Murdoch toma surge por oposição a filósofos seus contemporâneos, nomeadamente a figura de Stuart Hampshire, de quem discorda abertamente em 'The Sovereignty of Good' (1999). Afirma que a descrição por ele feita do 'homem contemporâneo', produto principalmente do liberalismo, do utilitarismo e do existencialismo, é confiantemente racional, julga-se totalmente livre, cego pelo seu próprio ego e cujas qualidades morais são julgadas eminentemente pelas suas ações, negligenciando a importância da sua vida interior. 'monarca de tudo o que examina e totalmente responsável pelas suas ações. Nada o transcende.' (Murdoch, 1999, p.288)

Contrariamente, Murdoch defende que o progresso espiritual depende de se aprender a *ver*, através de um certo tipo de meditação - como demonstrado no exemplo de M e D. Recuperando o pensamento de Weil, enfatiza a 'espera' e a atenção, apontando que se perdera algum 'vocabulário moral' nos seus contemporâneos (Murdoch, 1999, p.159). O que será mais revelador que as escolhas individuais que cada um toma, é perceber de onde veem essas escolhas – de um sentido próprio e individual de moralidade. Murdoch propõe um 'retorno' de uma visão autocentrada do conceito de sinceridade para uma visão centrada no outro (Murdoch, 1999, p.293). Uma visão autocentrada deixa-se levar pela fantasia, pelo fascínio, por uma deturpação do sentido de realidade, que erroneamente se considera independente. Para Murdoch, o ser humano está totalmente embrenhado na realidade não se conseguindo isolar do seu contexto.

1.4 Perfeição enquanto progresso

A ideia de progresso, essa é a ideia de perfeição (Murdoch, 1999, p.318).

Como demonstra o exemplo de M e D, e apesar de noutros pontos do texto Murdoch partir da suposição que o ser humano é um ser naturalmente egoísta, confiantemente

racional, mas profundamente consciente das suas limitações e alienações (Murdoch, 1999, p.365), ele é também capaz de reconhecer no seu próprio contexto aquilo que é verdadeiramente Bom, e de se aproximar dele. Mantendo o foco num ideal exterior, se se tentar verdadeiramente atender aos factos como realmente são, não só se evita possíveis interesses meramente pessoais como a ação a tomar se tornará evidente, e agir de forma justa assemelhar-se-á, como Weil também defende, a uma forma de obediência. É importante salientar que esta afirmação não significa que o ser humano não é livre. Significa apenas que o exercício da liberdade é fragmentado, ocorre continuamente ao invés de apenas através de saltos grandiosos e sem qualquer obstáculo, movidos apenas pela força da vontade, em momentos de escolha. Decorre da tentativa de atender à realidade com cada vez maior clareza (Murdoch, 1999, p.317). É o que acontece *entre* esses momentos de escolha, como vimos anteriormente, que é crucial. (Murdoch, 1999, p.329)

Esta é uma tarefa necessariamente sem fim, a atividade de M é capaz de ser continuamente aperfeiçoada. A forma de olhar e atender à realidade é necessariamente infinita, porque nem o sujeito nem a realidade são estáticos, ambos são inesgotáveis. Exercitar uma postura vulnerável e disponível significa considerar sempre a possibilidade de se poder sempre ver mais, e melhor, numa situação. Tal como estabelecido anteriormente, conceitos e especialmente valores morais, crescem com cada sujeito e refletem o crescimento do sujeito que os nomeia. Assim, o progresso moral e espiritual de cada um depende da qualidade da sua atenção.

Como desenvolvido na passagem abaixo, o argumento de Murdoch irá unir o realismo de uma tentativa de captar a realidade como ela realmente é, com este sentido de contemplação e disponibilidade que terá forçosamente de encarar a existência do mal no mundo, de injustiça e de miséria – sem que caia num desejo expresso e suplicante por consolação e conforto. Para um leitor não religioso, Murdoch tenta estabelecer as condições de existência da ideia do Bem como um objeto de atenção que, tal como a ideia de deus, representa um conceito uno, perfeito, transcendente, não-representável e necessariamente real.

Como se pode interligar o realismo, que deve envolver uma contemplação clara da miséria e do mal do mundo, com um sentido de um bem incorruptível, sem que o último represente um mero sonho consolador? (Penso que isto representa um problema central na filosofia moral) E ainda, o que representa, para alguém que não é crente nem místico, apreender uma forma separada do bem, para além das várias facetas do bom comportamento? (Murdoch, 1999, p.349)⁸

A criação artística e a apreciação estética requerem, para Murdoch, o mesmo tipo de disciplina e atenção que o comportamento moral (O'Connor, 1996, p.65). A experiência da Arte representa um papel crucial no fundamento da conceção de transcendência para Murdoch, não só porque entrelaçam a ideia de exercício ou campo de prática da moralidade, mas porque ao fazê-lo, momentaneamente, 'deixamos de 'ser' para atender à existência de outra coisa' (Murdoch, 1999, p.348). Murdoch consegue conectar, através da experiência da arte, uma forma de experiência da transcendência que, alicerçada no realismo e afastada de noções consolatórias, consegue desenvolver melhores pessoas. A apreensão da beleza pode conectar a realidade e uma dimensão que a transcende através dos conceitos de indestrutibilidade e incorruptibilidade – estabelecem um sentido de separação da experiência do tempo (Murdoch, 1999, p.348). Aquilo que é verdadeiramente belo é inacessível e não pode ser possuído ou destruído – relembra-nos de alguma forma a separação entre olhar e comer que vimos anteriormente.

A ideia de perfeição e de existência necessária estão, para Murdoch, diretamente conectadas com a ideia de transcendência. Um conhecimento profundo e um envolvimento total com uma qualquer atividade humana (a pintura por exemplo) envolve um alto grau de respeito pela matéria em questão, de reconhecimento de sucesso por um lado, e de fracasso, por outro. Este facto conduz de igual modo ao reconhecimento de que raramente se encontra um exemplo de perfeição em dada matéria. Consoante o crescimento e desenvolvimento de níveis de tolerância, vamos apercebendo-nos de diferentes escalas, expectativas, transições, áreas mais ou menos cinzentas.

⁸ Tradução pessoal do original: 'How is one to connect the realism which must involve a clear-eyed contemplation of the misery and evil of the world with a sense of an uncorrupted good, without the latter idea becoming the merest consolatory dream? (I think this puts a central problem in moral philosophy) Also, what is it for someone, who is not a religious believer and not some sort of mystic, to apprehend some separate 'form' of goodness behind the multifarious cases of good behaviour?.'

A ideia de perfeição envolve um campo de estudo, ou de exercício, produzindo mais um sentido de direção que de objetivo, de perseguição mais do que de chegada. De facto, pode até ser uma ideia vazia (Murdoch, 1999, p.350). A ideia de perfeição corresponde melhor a uma ‘produção própria’ de um sentido de ordem. À *sua luz* um artista é capaz de tomar decisões, é capaz de tomar um quadro por terminado, é capaz de conjugar determinados elementos de uma certa ordem e não de outra – guiado unicamente pela sua própria visão. Considerando a Alegoria da Caverna de Platão, Murdoch refere-se ao Sol como ao Bem (Murdoch, 1999). Ainda que não seja visível e representável, sendo apenas capaz de encandear e ofuscar quem para ele olha diretamente, pode ser encarado como aquilo ‘à luz do qual’ as coisas *se vão revelando*. A ideia de perfeição é sinónima de progresso, de insistência, de reiteração, de reinvenção, de constantes reorientações de energia, na medida em que oferece um objeto de atenção que serve de direção.

1.5 A santidade como criatividade

Um novo tipo de santidade é uma irrupção, uma invenção (Weil, 2009, p.90).

Murdoch defende que a atenção pode ‘esticar’ a imaginação, ‘alargar’ a visão e fortalecer o discernimento (Murdoch, 1999, p.374). A própria etimologia da palavra atenção, do latim *attendere*, remete para esse sentido de dilatação – *a + tendere* (esticar, alongar). Susan Sontag, a terceira autora sobre a qual se refletirá, defende também essa dilatação como a consequência tanto do fazer artístico como do observar da arte. ‘A arte é uma forma de concentração da atenção, de aprendizagem de técnicas da atenção’ (Sontag, 2002, p.13), afirmando que o importante atualmente no experienciar da arte é um recuperar da abrangência dos sentidos, o desenvolvimento de uma presença física no mundo que nos ensine a ‘ver mais, ouvir mais e sentir mais’ (Sontag, 2009a, p.14).

Num pequeno ensaio sobre Simone Weil, Sontag destaca o seu nome como uma das personalidades que representam uma quase reconstrução do conceito de ‘santo’, ‘se se puder empregar o termo num sentido estético e não religioso’ (Sontag, 2009a, p.51). De certa forma, se se levar ao extremo tanto o que Weil como o que Murdoch defendem, chegaremos a uma figura próxima da santidade – no sentido em que representa um

esforço raro de obediência a um paradigma moral e, simultaneamente, de criatividade. Afirmo criatividade pois representam um símbolo de um percurso de vida excepcional, que permite um espanto ou admiração tal nos seus leitores que se materializa no reconhecimento de uma sua qualidade rara e misteriosa, uma qualidade que ultrapassa uma visão objetiva da realidade e que aponta para fora dela (Sontag, 2009a, p.51). Ninguém desejaria para si mesmo ou para o seu círculo de pessoas mais próximas o grau de autossacrifício quase absurdo a que Weil se submeteu, no entanto, não deixa de lhe conferir uma aura de autoridade, originalidade e respeito para com um nível de espiritualidade que está longe do alcance da maioria dos seus leitores. Encontra-se longe, mas não inacessível, oferecem precisamente uma extensão dos limites do que significa ser-se humano. 'Não fazemos inteira justiça ao santo quando pensamos que os sacrifícios a que se impõem o afligem tanto como nos afligiriam a nós' (Murdoch, 1965, p.84).

É através desta capacidade de surpresa que algumas personalidades conseguem alimentar e alargar um sentido comum de criatividade ou imaginação na comunidade que os observa, em relação à amplitude que a vida humana pode vir a tomar se se viver com um sentido de dever enormemente acima da média. 'Guardadas as devidas proporções, e cada coisa à sua escala, é quase o análogo de uma nova revelação do universo e do destino humano. É o desvelar de uma larga porção da verdade e da beleza até aí ocultas por uma espessa camada de pó.' (Weil, 2009, pp.90-91)

Desta forma, toda a verdade é superficial: e algumas (mas não todas) distorções da verdade, alguma (mas não toda) insanidade, alguma (mas não toda) insalubridade, algumas (mas não todas) recusas da vida são testemunhos da verdade, produzem sanidade, criam saúde, e melhoram a vida. (Sontag, 2009a, p.51)⁹

A afirmação acima não se pretende interpretar enquanto glorificação ou romantização de traços obsessivos de personalidade como único garante de uma visão promissora ('algumas, mas não todas') - a própria Sontag critica a utilização por parte de escritores e ensaístas da doença enquanto metáfora para estados mais sofisticados de perceção da realidade. Encara antes a possibilidade de que a graça que Weil convictamente procura e aguarda, embora possa não se concretizar enquanto movimento religioso, mantém a

⁹ Tradução pessoal do original: 'In this sense all truth is superficial; and some (but not all) distortions of the truth, some (but not all) insanity, some (but not all) unhealthiness, some (but not all) denials of life are truth-giving, sanity producing, health creating, and life-enhancing.'

sua coerência, relevância e semelhança num universo laico, para além de se encontrar em constante atualização e adaptação consoante a época histórica em que nos encontramos. Abre-se numa conceção mais lata e transiente, 'a necessidade da verdade não é constante', abre-se numa possibilidade de alargar e adensar a experiência e a imaginação humanas consoante o que o seu contexto necessita. Alguns aspetos da distorção da visão que figuras deste tipo apresentam, algum grau de loucura ou fragilidade surpreendentes, podem ser, diz Sontag, esclarecedores, perspicazes, saudáveis, podem dar vida - pois dão a ver. Por isso afirma a necessidade de cada época reinventar coletivamente o seu próprio projeto de espiritualidade, consoante os desafios que enfrenta, tal como necessita de uma nova conceção de santidade, de ideal (ainda assim) possível de atingir.

Em 'Espera de Deus', Weil considera que 'um novo tipo de santidade é uma irrupção, uma invenção' (2009, p.90) - depende de um exercício de imaginação, de um constante alargar dos limites de cada um. 'Hoje, mesmo ser um santo nada significa, é necessária a santidade que o momento presente exige, uma santidade nova, também ela sem precedente.' (Weil, 2009, p.90).

Com este elogio da figura do santo envolvida na realidade, parece que se exclui a dimensão e intervenção divina - de certa forma, sim. Apesar da figura divina tomar um papel predominante e decisivo na construção do pensamento de Weil, a sua visão pode ter alguns pontos em comum com uma visão ateia. Se se olhar para a religião apenas como meio de consolação, este é um prejuízo para a fé, afirma Weil em *Gravidade e Graça*, esta passa a constituir um interesse superficial, neste sentido o ateísmo é uma forma de purificação (2003, p.115). Ao defender que, 'rigorosamente falando', 'deus não 'serve' para nada ao homem, precisamente porque deus não é um objeto que esteja ao serviço do homem' (Carrolo, 1968, p.789), Weil coloca-o como fundamento completamente externo à realidade, não participando de qualquer relação de causalidade que se jogue no mundo. Cabe ao ser humano o total exercício da sua vida, a sua finalidade é que, ela sim, pertencerá, segundo Weil, à ordem divina. A sua forma de conceber a criação do mundo por deus como uma forma de abdicação de um papel interventivo, de conceber a sua presença por forma de ausência, tornam a visão de Weil, de certa forma, ateia - 'é dentro do mesmo mundo que se devem buscar as razões

explicativas das leis que o orientam’ (Carrolo, 1968, p.789) e não numa intervenção divina externa.

De certa forma, a figura do santo se se puder afirmar num sentido estético e não religioso – estético porque se refere à experiência - enquanto ela própria um exercício de criatividade, aproxima-se do que se afirmou anteriormente em relação à concepção de Foucault da vida enquanto obra de arte. A faculdade da atenção, na medida em que permite uma presença cada vez mais consciente no construir de si mesmo, aproxima-se a uma aprendizagem da escultura própria - a ‘nossa própria vida é a obra que nos é incumbida realizar’. (Hadot, 2002, p.308)

1.6 *Suzanne Daveau*, de Luísa Homem (2019)

As obras cinematográficas que se escolheram como objetos de atenção possuem todas como ponto de partida uma pessoa, personalidades de alguma forma excepcionais através das quais (e através do filme) se pretende crescer e alargar a abrangência da visão – cada uma na sua forma particular, e cada filme através das particularidades da sua linguagem. *Suzanne Daveau*, o primeiro caso, trata-se de um filme documental realizado por Luísa Homem em 2019, que percorre a vida da geógrafa franco-portuguesa Suzanne Daveau, narrado pela própria principalmente através das suas próprias fotografias e alguns registos vídeo. Imagem atrás de imagem, percorremos visualmente as várias paisagens que Daveau estudou e que fizeram parte da sua vida pessoal e profissional. Desde as várias texturas e formações geológicas de África - foi convidada a participar na criação do curso de Geografia na primeira Universidade de Dakar - de França - de onde é natural, e onde cresceu e estudou - até chegarmos a Portugal - para onde se mudou com o marido Orlando Ribeiro, também ele geógrafo, em 1966.

Na sequência inicial do filme, a uma luz lindíssima, vemos as mãos de Suzanne Daveau cuidadosa e carinhosamente examinarem a textura, a cor, as saliências de vários fragmentos de pequenas rochas de formas curiosas - uma alongada, cravada e esculpida até moldar uma das pontas, como uma ferramenta, uma outra visivelmente mais rugosa, outra mais lisa, outra uma esfera quase perfeita, quase anti natura. Vemos as suas mãos,

também elas com a pele texturada, onde a luz revela as marcas do tempo e o movimento gera novos padrões e saliências. As mãos afastam os objetos ligeiramente, supondo que para os ver melhor, calmamente passa-os de uma mão para a outra, exhibe-os para a câmara, sentindo na pele as variações da superfície ora com a palma da mão e o interior dos dedos, ora com as pontas, como para ter a certeza do que as suas mãos estão a ver. Tateamos com os olhos junto com ela, preparando-nos para o exercício que se segue - pergunta-nos Weil se haverá algo mais belo que a gravidade nas dobras quase eternas das montanhas ou no continuo regresso das ondas do mar. Esta sequência de apenas dois minutos confere o mote ao filme: tentaremos então, através do olhar do geógrafo, tatear as imagens e a beleza da obediência da matéria da paisagem à força da gravidade.

Enquadrando-se no género de documentário, este é um filme 'sobre fotografias' (Oliveira, 2022), num encontro entre a imagem em movimento e a imóvel, como num jogo entre a fotografia e o cinema. Com *Suzanne Daveau* vamos treinando o olhar para se adaptar à forma do documentário, acostumando-se continuamente a uma nova imagem e o que ela oferece, deixando ir a anterior – têm todas, mais ou menos a mesma duração. O tempo do filme impõe-se de maneira irreversível, sentindo-se imediatamente saudade de uma bela imagem que de repente dá lugar a outra – como se nunca se houvesse tempo suficiente para a absorver. Estando integradas num filme, 'as fotografias deixam de ser objetos colecionáveis' (Sontag, 1986, p.15), encontram-se 'tão próximas de nós quanto a nossa própria autoconsciência deixar, e atropelam-nos com a inevitabilidade do tempo.' (Murdoch, 2019)

Simultaneamente vemos a força da paisagem que permanece e cujo tempo nos ultrapassará - quantas gerações já se sentaram à sombra da mesma árvore? – e a constante intervenção humana que altera e vai moldando a paisagem à sua necessidade – tanto para o bem como para o mal. O que demonstra um entrelaçamento constante entre uma postura passiva e ativa de atender ao filme e à paisagem enquanto temática. Se por um lado, a paisagem não 'exige' nada ao espetador, pedindo a sua ausência e recuo, que não lhe 'acrescente' nada' encorajando a um 'esquecimento de si próprio' (Sontag, 2002, p.16), por outro, não deixa de pedir, efetivamente, que seja olhada, que seja 'ativada' através do olhar – a limitação última do ser humano seria o imaginar de uma paisagem não mediada pelo seu olhar e pela sua consciência, e, no entanto, assim

existiu durante milhares de anos antes do aparecimento da espécie humana e da profissão do geógrafo. Não existiria paisagem num mundo onde não existissem olhos para a ver.

Oscar Wilde faz referência ao nevoeiro londrino que apenas passou a ser vivido como tal depois de poetas e pintores terem salientado os seus efeitos (2015) - ao que Sontag acrescenta que também a subtilidade e variedade no rosto humano não terá sido propriamente experienciada até o desenvolvimento do cinema. A Natureza, diz Wilde, não é a grande mãe que nos criou, 'é a nossa própria criação, e só desperta para a vida através do nosso cérebro. As coisas existem porque nós as vemos, e o modo como as vemos depende das artes que nos influenciaram' (Wilde, 2015, p.54). A experiência da arte não só consegue enquadrar como também construir modos de ver e sentir o mundo. O cinema fez-nos ver e sentir de modo diferente as várias relações humanas que vamos estabelecendo, e o contacto com a paisagem faz-nos também projetar-lhe, ainda que indiretamente, valores humanos.

Com a linguagem aparentemente científica e racional do geógrafo que fotografa o seu objeto de estudo, em *Suzanne Daveau* o confronto com a paisagem, e especialmente neste género de imagens de arquivo, provam esta ambivalência – entre um pedido de contemplação, de redução de meios numa não-intervenção do ser humano na paisagem (e na imagem da paisagem), e o seu oposto, o envolvimento total do ser humano no seu ambiente, as consequências das suas ações e vivências no meio ambiente. Ainda que nunca transpareça nenhum sentimento de nostalgia exagerado, todas as fotografias são um *memento mori* (Sontag, 1986, p.24) - a belíssima sequência inicial que descrevemos há pouco, tem um relógio elegantemente pousado no pulso das mãos que examinam as rochas.

Entramos lentamente no conjunto de fotografias dos seus arquivos pessoais que se enlaçam num 'círculo infundável' de memórias, apontamentos, registos de visitas de campo ou álbuns de família, que formam duas narrativas em simultâneo. A primeira, aquela que é narrada pela própria, aos 97 anos, em voz-off (e que vamos imaginando interiormente) e a segunda, a que vai surgindo através das fotografias e na sua sucessão

numa sequência livre de texturas, formas e paisagens – ainda que acompanhem cronologicamente o período relatado.

Diz Luís Miguel Oliveira no segmento de crítica que lhe dedicou no jornal Público (2022), que não é a voz que comenta as imagens, mas as imagens que estão a comentar o relato oral. Apesar de se acompanharem mutuamente, mais ou menos paralelamente, por vezes estas duas linhas cruzam-se, e Daveau debruça-se sobre a imagem que o observador tem naquele momento à frente, dando a ver alguns dos seus detalhes. Por um lado, grande parte das imagens são dadas ao observador, para que ele mesmo explore a paisagem por si mesmo e se vá perdendo neste convite – anteriormente desenvolveu-se que *ver* é uma tarefa infinita e ambivalente. Por outro, nestes casos de cruzamento, Daveau convida a desvelar os detalhes da paisagem, convida a que olhemos com atenção o que a imagem nos pode revelar sobre a dinâmica da natureza que lhe deu origem. Os efeitos do vento de areia, por exemplo, e como se traduzem na formação de diferentes padrões no solo, com ondulações com maior ou menor comprimento, com ou sem a proteção de tufos de erva – estes conseguem cortar e proteger pequenas zonas do solo da intensidade do vento. ‘São dunas criadas por um vento visivelmente proveniente da esquerda (...) é a marca da última grande rajada’ (Homem, 2019, 49:25 – 50:33).

Vemos areia levada pelo vento, a formação das dunas, de planaltos, de barcanas, ou ainda os vários equipamentos para a montagem do acampamento, viajamos no lugar de trás de um jipe olhando o vidro da frente e a nuca dos condutores, pelas ruas de aldeias, vilas, cidades de vários países, observando o movimento das pessoas, dos carros ou dos animais – o observador torna-se ele mesmo o geógrafo que observa vários tipos de registo do seu objeto de estudo, um planeta vivo e a vida que sobre ele habita. ‘Parece uma imagem completamente vazia, mas é em grande parte modelada pelo homem e pelo seu gado’ (Homem, 2019, 57:06 – 57:15).

Com naturalidade e pragmatismo, ouvimos o relato da sua história de amor com Orlando Ribeiro, narrado como se tivesse sempre sido evidente que a sua carreira iria desaguar a Portugal e a estabelecer-se em Vale de Lobos. A primeira frase do filme – depois de um ‘posso?’ que nos prepara para ouvir uma história, agora que, sim, ‘está a gravar’ – é ‘Vi

e ouvi falar pela primeira vez de Orlando Ribeiro em 1951', talvez antes de ser um filme 'sobre fotografia' como se afirmou antes, seja um filme sobre amor. O amor deste casal e o amor que tinham pela sua matéria de estudo. 'a nossa vida e o nosso trabalho eram a mesma coisa, esta foi uma das coisas que nos ligou profundamente' diz, a certa altura, no seu depoimento, 'não há ciência nem progresso no conhecimento, sem amor, sem paixão, sem identificação, mesmo quando se trata de um tema aparentemente desprovido de vida, como a evolução de uma vertente ou a génese de um aguaceiro. Pode-se, talvez, aplicar rotineiramente uma técnica com pura objetividade, não se pode com certeza, descobrir algo de novo sem que o investigador se implique por completo no tema que tenta elucidar'. Refere a importância de se embrenhar no território que está a estudar e, importantíssimo, falar a língua local para poder falar com as pessoas e realizar entrevistas. A ambição de Orlando Ribeiro de publicar um livro de geografia sobre o território português levou-a a embrenhar-se na paisagem portuguesa e descobrir o seu território e as tradições. Dos registos mais longos em vídeo que vemos no filme são registos do Carnaval de Lazarim e na catarse da queima do Entrudo - haverá relação mais direta ou primitiva com a terra e com os ciclos das estações como as tradições de Carnaval?

Trabalha na criação da secção de Geografia da então recém-criada Universidade de Dakar, a primeira universidade que França cria fora de França - ainda que com a intenção de copiar o modelo tradicional, de cultura francesa, e transpô-lo para Dakar. Daveau pertencia a uma geração de geógrafos mais nova, naturalista, com uma visão mais progressista que defendia a necessidade urgente do estudo da realidade local africana e de realizar trabalho de campo local - decisões que entraram em certo conflito com colegas que defendiam um saber mais livresco e de 'sala de aula'. 'Estudar os Alpes ou o rio Sena podia ser muito interessante, mas era muito mais importante estudar o rio Senegal ou o rio Níger' (Homem, 2019, 34:40 – 34:57). Assistimos a fragmentos e relatos de visitas de campo com os seus alunos, tendo trabalhado nos atuais Mali, Senegal, Mauritânia e Burkina Faso, territórios que por consequência de séculos de ocupação colonial encontravam-se muito pouco estudados ao nível da geografia e com uma riqueza antropológica de grande importância.

Para além da utilização das imagens de arquivo, Luísa Homem capta também novas sequências, em Super 8, que, com uma textura e grão próprios, nos dão a impressão de penetrar silenciosamente no seu ambiente doméstico, em Vale de Lobos. No seu escritório e sala de estar vemos a suas várias coleções de fotografias, em arquivos, guardadas em pastas e cadernos de apontamentos com a designação do seu local de origem e ano de produção, mas também espalhadas sobre a mesa de trabalho, colocadas lado a lado, ligeiramente sobrepostas, de modo a completarem-se e expandirem o horizonte que as fronteiras do papel delimitam. É curioso vermos um filme quase estático em termos formais, e, na sua última parte, em filme, a fotografia tentar sair do seu molde, abrir o ângulo de abrangência da câmara e continuar-se noutras fotografias.

Acompanhamos também um relato de uma das profissões que mais alterações absorveu em termos de avanços tecnológicos no curso de relativamente poucos anos. Toda a sua vida de geógrafa acompanhou avanços brutais, que, ao início da sua carreira não seriam mais que saltos de imaginação. Testemunhamos nesta sequência de belíssimas imagens e registos vídeo o poder destes meios de congelar o tempo que retratam, a sua efemeridade e constante mutabilidade - uma forma de fazer geografia que também ela já não existe, já se renovou. Na fotografia a paisagem permanece intacta, há algo da força da paisagem, da beleza da força da gravidade que permanece com o passar dos anos.

Vemos Daveau à secretária rodeada de mapas e fotografias aéreas, e salientar a certo ponto a importância do saber manusear um atlas aos seus alunos da Faculdade de Letras – um objeto que hoje se tornou algo quase obsoleto. ‘Quem queria conhecer o mundo’, conta-nos, até ao final do séc XVIII conhecia-o apenas viajando. Já no séc XIX o aparecimento dos mapas constituiu uma ‘verdadeira revolução na aprendizagem geográfica’ permitem um registo visual para a perceção do espaço muito mais completa do que o olho permite. Mais tarde, o surgimento das fotografias aéreas consiste em um salto de evolução ainda maior, conferindo uma perspetiva completamente diferente e alargada de olhar o território. ‘É impossível prever onde estaremos daqui a dois anos apenas’.

A capacidade de absorver as várias inovações que se impõem torna-se essencial, e o ritmo da renovação é tal que, afirma, aos 97 anos já não consegue acompanhar. Somos hoje sem dúvida sobrecarregados de imagens atrás de imagens, num *scroll* infinito que de alguma forma nos dessensibiliza, nos amolece a capacidade de prestar atenção e adormece a capacidade de resistência. Talvez a noção de exercício da atenção seja sobretudo uma forma de combater um tipo de poluição mental.

Um vivo desejo da beleza, de acabar com a investigação do que se encontra por baixo da superfície, da redenção e celebração do corpo do mundo – todos estes elementos da sensação erótica se afirmam com o prazer que as fotografias nos dão. (Sontag, 1986, p.32)

Nos capítulos seguintes, mencionar-se-á o apelo de Sontag para uma necessidade de um erotismo na arte, de uma atenção especial à experiência dos sentidos na experiência estética para além de um envolvimento principalmente intelectual. Não descreditando o papel de alguma monotonia, que na primeira visualização do filme pode fazer por vezes perder o rumo de partes da narração de Daveau, o som da marimba consegue reorientar de volta ao presente, saboreando o diálogo entre grandes momentos de silêncio, outros apenas de imagem com a música – como se se estivesse numa longa viagem de carro, apenas por vezes a par do tema de conversa entre os outros ocupantes.

Nas visualizações seguintes tentou-se conscientemente encontrar uma disposição de concentração e atenção redobrada, apercebendo-me de partes da narrativa que me tinham escapado anteriormente – existia também já o desejo de escrever sobre o filme e de tentar encontrar algum ângulo por onde começar. Destacou-se a secção em que Daveau descreve algumas fotografias no deserto - apetece ficar por lá e ver mais dunas, tocar na areia. Havia algo na forma quase demasiado pragmática como a paisagem era descrita e desmistificada que levavam a desejar um envolvimento mais emocional – há um plano lindíssimo de texturas de areia do filme ‘A Mulher da Areia’ (1964, Hiroshi Teshigahara), em que se conseguem quase descortinar lágrimas na areia que escorre, indiferente ao facto de aprisionar os personagens. Retomando Oscar Wilde por um instante, ‘é tão indiferente a Natureza, tão insensível’ (Wilde, 2015, p.17). no meio dela tornamo-nos abstratos, impessoais.

É sempre possível deparar-se constantemente com imagens que parecem novas e que se sente estar a ver pela primeira vez - apenas se consegue reter de uma visualização para a seguinte algumas das centenas de imagens que aparecem. A forma repetitiva do filme dá a ideia que não se dirige a lado nenhum, acompanha-se simplesmente a própria vida, testemunho de uma geografia literal que não lhe cabe dentro. O filme constitui um exercício constante de convivência com um objeto de atenção que não tem fim.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

2. A atenção como esvaziamento

2.1 A relação com o outro e consigo mesmo

Como se desenvolveu acima, concluímos que dos exercícios espirituais se ambiciona alguma tentativa de controlo da impulsividade no experienciar do mundo - nos pensamentos, desejos ou ações - numa tentativa de combater um estado de 'semiconsciência' e de atingir alguma imparcialidade ou capacidade de um certo distanciamento - de distinguir o que está ou não sob controlo próprio, de exercitar disponibilidade para admitir o erro e evoluir no decorrer do diálogo. A filosofia, como se estabeleceu anteriormente, poderá afirmar-se como um esforço de se despojar de 'desejos desordenados', ou 'crenças exageradas' (Hadot, 2002, p.23) em direção a um pensamento livre de condicionantes individuais, atingindo uma perspetiva do 'Todo'. Depreende-se que, embora as emoções fortes sejam próprias da natureza do ser humano, está em causa o exercício do seu combate, a tentativa constante de criar alguma distância em direção a uma perspetiva mais abrangente, que não se foque somente em si mesmo.

Como também vimos acima com Murdoch, esta é uma tarefa a *ir exercitando*, a ideia de que o progresso pode equivaler a uma ideia de perfeição, visto que a perfeição em si mesma dir-se-á inatingível, ou ser mesmo indesejável. Tomemos como exemplo o domínio total de todas as emoções - um estado de quase letargia pressupõe um alheamento à existência de outras pessoas e de certas convenções sociais essenciais para o convívio comunitário pacífico e saudável. Se se tomar em conta o exemplo dado pelo cinismo, 'o princípio do dizer-a-verdade ilimitado e corajoso' é capaz de se transformar em 'intolerável insolência' (Faustino, Testa et al, 2022, p.29). A capacidade de prestar atenção revela-se, tal como a afirmámos enquanto atitude espiritual, como essencial na distinção do que cada situação pede ou exige, desenvolvendo um tipo de sabedoria sensível¹⁰, de meditação, de perspicácia. 'A imaginação e a afetividade devem associar-se aos exercícios do pensamento.' (Hadot, 2002, p.28)

¹⁰ Em Hadot esta característica não é tão clara como no pensamento de Weil ou Murdoch, que mencionam abertamente uma conexão necessária entre a atenção e o amor ou a justiça para com o outro, no entanto, julgo ser ainda possível distinguir em Hadot, através de algumas expressões, a necessidade da sensibilidade – terá sido por essa razão que escolheu o termo 'exercícios espirituais' ao invés de

A afetividade e a empatia são dos aspectos mais importantes na obra de Weil, que serão mais tarde também adotados por Murdoch. Constituem o entrelaçamento da faculdade da atenção com o conceito de amor e dos que maior comprova o profundo envolvimento do percurso individual da filósofa no seu contexto. A atenção para Weil afirma-se primeiramente como uma ação perante alguém e perante o mundo, uma tomada de posição moral perante a situação do outro, ‘tornamo-nos inteiramente humanos ao agir de forma inteiramente humana perante os outros – ou seja, prestando atenção’ (Bell, 1998, p.47).

O pensamento de Weil apela, de forma apaixonada e persistente, a um sentido de comunidade e dever cívico, a uma revisão do sistema legal e educativo, e ainda a uma civilização que supere o peso da arrogância e do poder que impedem um envolvimento genuíno com o mundo (Bell, 1998, p.8). Assim, o conceito de atenção para Weil está intrinsecamente ligado com outros conceitos como os de amor, justiça, compaixão mas também de obrigação, obediência, trabalho, educação, consentimento ou comunidade (Bell, 1998, p.6), podendo ser implicados na experiência estética e entrelaçados numa ‘geometria da vida humana’ constantemente à procura de um equilíbrio em relação à ‘ordem natural em que se insere’ – esta ‘ordem natural’ refere-se a uma visão mística da realidade que posiciona deus e a aproximação à esfera divina como finalidade última da vida humana (Bell, 1998, p.7). Esse equilíbrio entre a ideia de liberdade do ser humano e obediência a uma vontade divina é regido sobretudo pela noção de consentimento - que desenvolveremos mais à frente - pelo poder de recusa e enquadramento da vontade, pela atenção a diferentes pontos de vista, por uma espera ativa e desejosa pelo divino e por uma procura que o traga para a ‘arena do tempo e da ação’ (Bell, 1998, p.7). Implica humanidade, perspicácia e disponibilidade perante o outro, reconhecendo a relevância do que o condiciona no seu percurso individual.

A propósito do pensamento de Weil, de quem não esconde a influência na sua própria visão, Murdoch comenta a possibilidade de se apontar como possível crítica que alguém

‘intelectuais’, ‘éticos’ ou ‘do pensamento’. O encontro com o outro e o confronto com a alteridade representam um dos exercícios que desenvolve, representando simultaneamente um encontro e confronto consigo mesmo. ‘Apenas aquele que for capaz de um encontro verdadeiro com o outro é capaz de um encontro genuíno consigo mesmo. O inverso é igualmente verdade.’ *‘Seul celui qui est capable d’une vrai rencontre avec autrui est capable d’une rencontre authentique avec lui-même et l’inverse est également vrai.’* (Hadot, 2002, p.44)

que reconheça constantemente imagens de deus ou do bem na realidade, ou de alguma oportunidade de ascensão espiritual, ou até que seja ele próprio 'alguma forma de artista', representa alguém, acima de tudo, muito sortudo, 'ridiculamente otimista e sentimental'. Uma visão assim disponível parece negligenciar a miséria, crueldade e perversidade que existem no mundo, parece sugerir que a espiritualidade representa ela mesma um 'prazer egoísta' de ascensão espiritual quando o único rumo possível a tomar para cada pessoa seria o de aliviar o sofrimento humano cada vez que com ele se deparar (Murdoch, 1992, p.498). Mesmo a imagem de cristo na cruz tornou-se de tal forma presente e banalizada que é difícil conectá-la com o sofrimento humano real e cotidiano (Murdoch, 1992, p.499).

Estas eram preocupações que certamente atormentariam Weil e que a levaram a tomar as muitas posições extremas que ao longo da sua vida empreendeu. Reconhecer a realidade da infelicidade, do mal e da dor implicou para Weil uma mudança radical no pensamento que tinha vindo a desenvolver até meados dos anos 30, quando abandona uma posição como professora de Filosofia para trabalhar numa fábrica metalúrgica. Implicou reconhecer no outro uma semelhança e igualdade com o próprio, na medida em que pertencem igualmente à referida ordem natural do mundo que a qualquer momento pode abater qualquer violação sobre o próprio.

No ano de 1934, com a intenção de melhor compreender a experiência de um trabalhador fabril e para melhor escrever e caracterizar o seu contexto, candidata-se a uma posição na linha de montagem de uma fábrica da Renault, e, mais tarde, a uma fábrica metalúrgica, onde trabalha durante um ano. Neste contexto, Weil testemunha diariamente a brutalidade da rotina daquele grupo de trabalhadores, condição a que compara à de um escravo, afirmando que tamanha opressão causada pelos meios de produção industrial teve como consequência a obediência, a apatia, o fazer mecanizado e completamente desumanizado. A humilhação tão devastadora de quaisquer direitos humanos (condição de infelicidade, *malheur*) impossibilitou tê-los como conceito base da sua visão de justiça, pois tais eram ainda uma reivindicação distante e desadequada dessa realidade. 'Já não existe capacidade suplementar de energia para suportar o livre arbítrio' (Weil, 2003, p.28). Defende que seria necessário recuar a uma visão empática, pelo que a restauração da dignidade humana neste contexto se tornou a sua principal

preocupação. ‘A justiça está enraizada no espírito de atenção e de amor’ (Bell, 1998, p.46).

Peter Winch salienta a necessidade de se ser cuidadoso em como se expõe o conceito de justiça no pensamento de Weil, no sentido em que deve ser visto não só como um ideal moral e social a almejar, mas também enquanto um ponto de vista, um posicionamento que pressupõe uma visão possível sobre a vida humana que não é independente do ponto de vista social, moral ou religioso de cada um (Winch, 1989, p.179). A faculdade da atenção procura uma tentativa de encontro e compreensão genuína da visão do outro e não um comprovar de uma visão já existente, ‘eu não presto atenção tendo em vista alguma coisa, a minha atenção é uma expressão da minha tentativa de compreensão – tanto os outros como a mim mesmo’ (Winch, 1989, p.187).

Eu não consigo entender a aflição do outro do ponto de vista da minha própria posição de privilégio; ao invés disso, eu terei de me compreender a mim próprio do ponto de vista do sofrimento do outro, no sentido em que a minha posição de privilégio não faz parte da minha natureza essencial, constitui antes um acidente do destino. (Winch, 1989, p.182) ¹¹

Esta é uma premissa importante de distinguir de uma tentativa de compreensão do outro com a finalidade de se compreender a si mesmo, mas antes na aceitação de que o tipo de conhecimento que se procura ao prestar genuinamente atenção ao outro impede que exista, ou se sinta, uma distinção entre compreender o outro e compreender-se a si próprio - precisamente porque nos encontramos em posição de igualdade perante o mundo. *Atender* ao outro exige um tipo de distanciamento de si mesmo que consiga conceber-se tanto como sujeito como enquanto *um* outro, o que requer alguma disciplina – um tipo de esvaziamento, de espera – e que pressupõe a existência de algo de impessoal, ou sobrenatural como também refere. Este domínio do impessoal, é aquilo que, para Weil, constitui o sagrado, onde residem também a verdade e a beleza, que se tratarão no terceiro capítulo. A passagem para o sagrado opera-se, e permite-se, através da atenção, ‘uma atenção de qualidade rara’ (Weil, 2022, p.31).

¹¹ Tradução pessoal do original: ‘That is, I cannot understand the other’s affliction from the point of view of my own privileged position; I have rather to understand myself from the standpoint of the other’s affliction, to understand that my privileged position is not part of my essential nature, but an accident of fate.’

O que é sagrado está muito longe da pessoa, é aquilo que, num ser humano, é impessoal. (...) a pessoa em nós é a parte que em nós há de erro e de pecado. Todo o esforço dos místicos visou sempre conseguir que não houvesse, na sua alma, uma única parte que dissesse 'eu' (Weil, 2022, p.28-31).

Segundo Weil, deve ser exercitado um esforço de autoanulação, não no sentido em que se apagam e esquecem possíveis erros - na medida em que esta preocupação continua de certa forma a ser autocentrada, faz parte 'da pessoa que há em nós' - mas numa reorientação da energia e do olhar verdadeiramente para fora de si. Estabelece-se assim o carácter paradoxal deste conceito, enquanto se dedica ao outro, se entrega e direciona para os seus objetos de atenção, 'não deve estar concentrada em nada em particular, pois a condição necessária para a sua eficácia é que seja exercitada vazia de conteúdo' (Dargan & Veto, 1994, p.42). Deve se exercitar completamente vazia, isto é disponível para ser penetrada, disponível para receber a surpresa, o espanto.

Várias contradições povoam o pensamento de Weil, encontra-se numa interseção, ou numa procura de equilíbrio entre forças opostas, a gravidade e a graça, obediência e liberdade, a presença por forma de ausência de uma figura divina, e uma ideia de purificação através do ateísmo. Estes são pontos que, afirma, provam a imperfeição da condição humana – uma realidade contraditória é a única realidade que nos é dada a conhecer e que prova precisamente a sua pertença ao um mundo real (Weil, 2003, p.98) – por oposição a um divino. A correlação que provém destas várias contradições, afirma em 'Gravidade e Graça', é o esvaziamento ele mesmo – a necessidade de encontrar equilíbrio e distância. 'A correlação das contradições é o distanciamento' (Weil, 2003, p.101).

A este respeito pode-se dizer que o seu pensamento se desenvolve em duas direções – horizontal e vertical (Dargan & Veto, 1994, p.44) num cruzamento. A faculdade da atenção pode jogar-se 'horizontalmente' através das várias relações humanas, representando o mais alto grau de perfeição alcançável ao ser humano – desta capacidade nascem a beleza da arte, descobertas científicas, filosofia que se aproxima da sabedoria, um amor genuíno pelo próximo, ou a prática da oração (Dargan & Veto, 1994, pp.44-45). É através da faculdade da atenção que o espírito humano se consegue abrir para o exterior e deixar-se atravessar pela força vertical da possibilidade de uma presença divina – a que Weil associa a imagem da gravidade, uma separação definitiva

de deus. Desta forma, encontrando-se como facilitadora deste cruzamento, a atenção é uma faculdade criadora. ‘a atenção extrema é o que constitui a capacidade criativa no ser humano’ (Weil, 2003, p.117).

2.2 Agir e(ou) obedecer

Se prestar genuinamente atenção não terei qualquer escolha a fazer, essa é a condição última a desejar. (Murdoch, 1999, p.331) ¹²

Caracterizar a faculdade da atenção como criativa, representa para Weil a possibilidade de se predispor a uma força exterior que inundará o sujeito com algo de inimaginável. Não se refere a um fruto da imaginação humana, não resultará na produção de uma ‘imagem’ – a graça e a predisposição para a receber terão necessariamente de representar uma não-existência, pois a sua tradução para a esfera da existência, numa imagem, seria um ato redutor. Esta predisposição, descreve Weil, constitui uma necessidade, e reconhecer-se-á instintivamente se se comprometer a uma primeira escolha – a da orientação para a obediência a uma vontade divina.

É importante clarificar que, para Weil, o conceito de obediência é consideravelmente distinto de subserviência, submissão ou servilismo – vimos anteriormente que o consentimento em liberdade representa uma condição fundamental, ‘a obediência deve constituir obediência a uma necessidade, e não à força (o terrível vazio da escravidão)’ (Weil, 2003, p.49). Provém antes de uma necessidade, isto é, de uma consciência cada vez mais perspicaz da presença própria na ‘ordem do mundo’, de um desejo pela graça, de um sentimento de incompletude. A utilização da imagem da gravidade reforça o sentido de inevitabilidade, ‘se olharmos de perto, com um olhar verdadeiramente atento, as almas e as sociedades humanas, vemos que, por todo o lado onde a virtude da luz sobrenatural está ausente’ – onde estiver presente, a graça anulá-la-á, permitindo uma forma de ascensão espiritual – ‘tudo obedece a leis mecânicas tão cegas e tão precisas quanto as leis da queda dos corpos’ (Weil, 2009, p.116).

¹² Tradução pessoal do original: ‘If I attend properly, I will have no choices and that is the ultimate condition to be aimed at.’

Se se atender verdadeiramente ao mundo e se exercitar o esforço de se esvaziar a si mesmo, isto é, se se praticar um esforço para ‘transportar o nosso coração para fora de nós mesmos’, o mecanismo da terra surgir-nos-á de modo totalmente diferente. ‘O que parecia necessidade torna-se obediência’ (Weil, 2009, p.117). Se se tiver esta intenção sempre em mente, se se encarar cada exercício escolar, como desenvolvemos anteriormente, como um exercício de atenção e de compreensão do mundo para lá de si próprio, a finalidade última de cada ação será vazia de egoísmo, e sujeita à vontade divina - agir de determinada forma em detrimento de outra afirmar-se-á como evidente, como um tipo de obediência.

Afirma que, tal como uma planta, que não exerce qualquer controlo ou escolha sobre o seu próprio crescimento, o ser humano tem como única escolha a de se expor, ou não, à luz (Weil, 2009, p.118). Como vimos no primeiro capítulo, o desenvolvimento da faculdade da atenção, exercitando uma concentração total no momento presente e tentando anular-se a si mesmo, constitui para Weil, paradoxalmente, a única ação que o ser humano é verdadeiramente livre para empreender – ‘Não existe nenhum outro ato de que sejamos absolutamente livres para empreender – apenas a destruição do ‘eu’’ (Weil, 2003, p.26).

A natureza, toda a matéria que constitui o mundo, é a expressão máxima da obediência divina, e conseqüentemente, onde reside a beleza – nos efeitos visíveis da força da gravidade – que trataremos no terceiro capítulo. ‘Nada é tão belo como a gravidade nas dobras fugidias das ondulações marítimas ou nas dobras quase eternas das montanhas.’ (Weil, 2009, p.117).

Este é um ponto importante também desenvolvido por Murdoch, que, tal como Weil, defende que se se prestar verdadeiramente atenção ao mundo, se se tentar continuamente tomar consciência do que determinada situação implica e exige, o desenvolvimento de uma moralidade interior individual será natural, e agir assemelhar-se-á a obedecer – obedecer a si mesmo, a uma construção interior do que será o Bem, que ditará como agir perante determinada situação. Atender ao mundo de modo genuíno e verdadeiro, implica reconhecer que a liberdade de cada um não representa a possibilidade de agir inconseqüentemente, mas antes de ‘se habituar disciplinadamente

a uma forma de autoanulação' (Murdoch, 1999, p.378). Não confundindo quase com uma forma de modéstia, no sentido em que simplesmente se apaga ou elimina a própria agência e voz de determinado contexto por timidez ou pudor, mas antes no reconhecimento da dificuldade de encarar a complexidade da realidade, possuindo, e exercitando, um 'enorme respeito abnegado pela realidade'. A humildade vista desta forma, como um reconhecer que o papel que o próprio representa no total do seu contexto não tem o peso que os seus receios o fazem crer, representa uma das virtudes mais difíceis e centrais da vida humana (Murdoch, 1999, p.378).

Murdoch afirma que atender a uma pessoa ou a uma situação com amor, como vimos anteriormente no primeiro capítulo, com o exemplo de M e D, consiste em conseguir vê-la como ela é, em almejar a uma visão o mais precisa possível, entrelaçando a visão com o amor. Tal como em Weil, o amor é uma orientação de energia, uma direção do olhar não apenas um estado de espírito, 'é na capacidade de amar, isto é, de *ver*, que a alma se liberta da fantasia' (Murdoch, 1999, p.354). A finalidade última da visão e do exercício da visão, é uma capacidade de prestar atenção de tal forma que não existirão escolhas morais a fazer.

Murdoch distingue um conjunto de ocasiões isoladas em que o exercício de determinadas escolhas é posto em prática exigindo um qualquer posicionamento moral, de um desenvolvimento de uma certa 'disciplina da atenção', um movimento contínuo no estabelecimento de um comportamento próprio *entre* essas várias ocasiões. Movimento esse que levará a um 'afunilamento' na capacidade de ponderação ou consideração dos vários rumos a tomar - agir tornar-se-á, tal como em Weil, numa forma de obedecer. Da qualidade da atenção prestada *entre* ocasiões significativas, dependerá a retidão, ou justiça, ou altruísmo, da ação a tomar em momentos que são realmente importantes. 'Se considerarmos em que consiste a atenção, o seu carácter contínuo, e como constrói estruturas de valor quase impercetivelmente à nossa volta, não nos devemos surpreender quando em momentos cruciais de tomada de posição, grande parte da tarefa da escolha já tenha terminado' (Murdoch, 1999, p.329). O que não significa que o ser humano não seja livre, apenas que o exercício da sua liberdade ocorre continuamente neste processo de atender ao mundo, e não em 'saltos' dados em

ocasiões isoladas, como se fosse uma capacidade que se pudesse 'ligar e desligar' (Murdoch, 1999, p.329).

Existem também ocasiões nas quais apenas o recurso à vontade não é suficiente para concretizar determinada ação. Amar, ou deixar de amar alguém, os exemplos que Murdoch refere (Murdoch, 1999, p.345), são apenas numa pequena parte resultantes de decisões conscientes e esforços explícitos, na sua maioria resultam da orientação (ou reorientação) de energia, do encontrar de novos objetos de atenção. A liberdade entendida desta forma, não corresponderá apenas ao exercício da vontade, mas antes à experiência de uma visão precisa.

Tal como se desenvolveu no capítulo anterior, no pensamento de Murdoch conceitos morais estão intrinsecamente ligados com o modo de visão da realidade. Se duas pessoas tiverem valores incompatíveis e diferentes opiniões morais sobre a mesma situação, essa diferença resulta não de uma seleção de diferentes objetos sobre os quais devem atender, mas porque ambas veem, na realidade, mundos distintos (Murdoch, 1999, p.82).

De certa forma, o próprio conceito de 'realidade' pode ser múltiplo e também ele paradoxal em Murdoch, definido tanto enquanto uma 'coleção de várias realidades individuais' em simultâneo, num primeiro nível, como num segundo nível, corresponde a algo de unitário e transcendente - embora Murdoch nunca tenha estabelecido claramente esta distinção (O'Connor, 1996, pp.73-74). Por um lado, a realidade é 'fabricada' pelo sujeito, movido por uma autoconsciência algo ilusória e por impulsos autocentrados, instáveis, fantasiosos ou sexuais, cuja percepção constitui uma tarefa infinita que nunca poderá ser inteiramente concretizada na impossibilidade de atender a todos os seus detalhes. E por outro, é igualmente possível, através de um esforço contínuo de concentração e atenção (e de amor) de incorrer numa espécie de purificação da percepção do mundo de modo a conseguir lê-lo de forma cada vez mais imparcial.

Pensar no desaparecimento da escolha em determinada situação não está muito distante da atividade do artista. No decorrer do trabalho criativo, a própria obra dita, pede, ou mesmo exige, determinada ação para a sua concretização – seja para recorrer

a determinado tipo de gesto, de cor, som, forma, ou textura - um qualquer modo de 'resolver' a tensão que se levantou, ou problematizou, no seu começar. Trata-se de uma obediência relativa, o artista deve ser completamente livre de escolher, fazer, escrever, pintar o que quer que deseje, no entanto, o crescimento e amadurecimento traz consigo um critério, poder-se-á chamar-lhe, do que *não* fazer. Qualquer pintor saberá como não pintar um pôr do sol, ainda que seja uma temática tão válida como qualquer outra – prende-se com uma depuração da própria prática, de uma aprendizagem com o próprio erro e de um abdicar do poder próprio sobre a obra, para deixá-la a ela 'falar', ditando os próximos passos. Nesta ocasião, o trabalho do artista assemelha-se a um tipo particular de obediência, segue-se o próprio trabalho, obedece-se a si próprio.

Mesmo que atualmente a própria palavra 'obediência' possa soar, de certa forma, a terreno movediço – aprendeu-se comunitariamente a valorizar e preservar o mais possível o valor da liberdade, por terem existido, e existirem ainda, vários contextos em que tal é posto em causa – como Weil desenvolve em 'The power of words', palavras utilizadas como 'chavões' tendem a ser abstratas, vazias, e a corresponder a quaisquer intenções de quem os proferir, se não forem propriamente desenvolvidas.

Descreditando um pouco o papel da inspiração no quotidiano do artista no seu atelier, ainda que possam existir (e existirão certamente) casos excepcionais, é mais comum encontrar-se a criatividade numa certa noção de disciplina diária, até ao surgimento de um indício de fertilidade numa ideia. Uma boa solução plástica virá provavelmente da insistência no exercício dessa disciplina, que numa espera pela inspiração. 'Permitir-se a si mesmo, quando se arrisca a pensar que as coisas estão a correr bem (ou não muito mal), apenas para continuar a remar. Sem esperar pelo empurrão da inspiração' (Sontag, 2009b, p.264). Encontrar a 'liberdade interior' no ato de criar provém em grande parte do exercício da sua falha, da sua insuficiência, de um percurso interior de depuração até se chegar a um resultado que simultaneamente se deseja e que nunca se imaginou – até à surpresa de o ver surgir perante os seus olhos.

Sontag ao partilhar a própria experiência com a escrita diz-nos que escrever para si representa 'uma série de permissões que confere a si própria' (Sontag, 2009b, p.264) num género de desdobramento de personalidade. Confere permissão 'para inventar,

para saltar, para voar, para cair’, numa luta constante entre a sua versão consciente, e uma força interior sobre a qual apenas até certo ponto consegue exercer algum tipo de controlo – ‘Não consigo evitar. Estás a perceber?, *ela* escreve’ (Sontag, 2009b, p.261). ‘A arte não é a consciência ela mesma, mas antes o seu antídoto – evoluindo de dentro da própria consciência’ (Sontag, 2002, p.4). Num diálogo consigo mesmo, que ultrapassa o próprio poder, ‘o *eu* que escreve é uma transformação do *eu* que vive (...) O que eu realmente sinto é que [os meus livros] são feitos através de mim, pela literatura, sendo eu a sua serva (Sontag, 2009b, p.259).

De um modo mais extremo, para Simone Weil o ato criativo equivale a um ato de tradução, ‘a realidade da escrita é escrever como se se traduzisse’ no sentido em que cada obra, na sua gramática própria, necessita de uma depuração de tal modo sincera que filtre apenas o essencial. Um esvaziamento ‘*fuller than all fullnesses*’ (Thibon. Prefácio. em Weil, 2003, p.XI-XIII), permite a ação da gravidade através do artista, levando-o a obedecer ao seu próprio imperativo – que por sua vez representará uma obediência a uma luz e vontade divina num duplo movimento, ‘replicando uma segunda vez, através do amor, a obra da gravidade. Aí reside ‘a chave’ da arte (Weil, 2003, p.150). Existe algo de essencialmente anónimo numa obra de arte, que imitará o anonimato da criação divina, copia a criação como forma de renúncia, o que representa o mais elevado que o ser humano conseguirá realizar, ‘através da arte, o ser humano recria a aliança entre o seu corpo e a sua alma’ (Weil, 2003, p.179). Um bom artista, defende Weil, não possuirá autoridade sobre a própria obra, representa apenas um meio através do qual a beleza do mundo é atentamente absorvida – ‘o belo poema é aquele que é composto com a atenção direcionada para uma inspiração inexprimível’ (Weil, 2003, p.97).

O ato de criar equivalerá a uma quase obsessão – penso que qualquer artista se identificará com esta afirmação também. O impulso criativo vem de um sentimento de absoluta necessidade, de um fogo que arde nas mãos, não se conseguindo muito bem definir para além de uma impaciência, e quase urgência, em concretizar. ‘É necessário executar, sem falha nem hesitação, tudo o que surge manifestamente como um dever’ (Weil, 2009, p.36). O que salienta que à expansão do conceito de obediência que se tratou aqui, não corresponde unicamente uma passividade, uma reação servil, mas numa simultânea ação ativa e enérgica – que se tratará no terceiro capítulo.

2.3 Renúncia e consentimento, vontade e desejo

Renúncia. Imitação da renúncia de Deus na criação. De certa forma, Deus renuncia a ser tudo. Nós devemos renunciar a ser alguma coisa. Esse é o nosso único bem. (Weil, 2003, p.33)

A criação do mundo é vista por Weil como um ato de retraimento de deus, de renúncia ao seu próprio poder, ao invés de representar um ato de expansão de si mesmo (Weil, 2009, p.152). Pertencendo-lhe, mas estando simultaneamente totalmente fora do seu alcance - se correspondesse a um ato de expansão de si estaria sob as suas mãos, sob o seu controle - Weil afirma que a matéria do mecanismo do universo constituirá uma distância entre deus e deus, sendo por isso completa passividade, completa obediência (Weil, 2009, pp.116-117), não possuindo deus qualquer poder interventivo sobre a realidade. Esta visão torna o problema do mal, para Weil, numa questão inteiramente humana.

No ato de abdicar da parte de deus é que se encontra o 'fundamento primordial da presença-ausência de Deus no mundo' (Carrolo, 1968, p.780), da sua presença enquanto uma forma de ausência. Afirma Weil que 'Deus não é todo-poderoso porque é Criador. Mas é todo-poderoso porque a abdicação é voluntária. Ele conhece os efeitos e quer-os' (Carrolo, 1968, p.780). A liberdade não é uma propriedade, mas está na própria essência de deus, a 'essência do ser e da criação é um *deixar ser*', uma forma de consentimento. 'Deus consentiu que fôssemos livres, livres mesmo de renunciar conscientemente à dependência do Criador' (Carrolo, 1968, p.780).

Quando Weil afirma uma dimensão criadora da faculdade da atenção, a que nos referimos no final do subcapítulo anterior – a atenção permite a existência da graça - refere-se a uma possibilidade que afirma ser dada ao ser humano de replicar o ato da criação divina num género de intuição. Não deve ser confundida com um produto da imaginação humana, como apenas uma 'imagem' - o objeto da atenção terá necessariamente de representar uma não-existência, pois traduzi-lo para a esfera da existência, numa imagem, seria um ato redutor. A capacidade criadora revela-se sobretudo numa promessa (de 'preenchimento'), um certo tipo de intuição que não é traduzível por meios inteiramente perceptíveis ao ser humano.

‘Experiência do transcendente: pode parecer contraditório, e, no entanto, o transcendente pode ser conhecido somente através do contacto uma vez que as faculdades são incapazes de o inventar.’ (Weil, 2003, p.121)

Este processo de passagem de um estado para outro através da atenção - de um primeiro em que a consciência se acredita autónoma para um segundo em que é entregue à vontade de deus - consiste num processo de de-criação. A condição para esse processo é a contemplação da realidade exterior, uma atenção ‘de qualidade rara’ que procura uma continuidade (Weil, 2022, p.31). Weil distingue, em Gravidade e Graça, uma ação de de-criação de uma de destruição, à primeira constitui uma passagem, uma transição, enquanto a segunda corresponde ao nada, ao fazer desaparecer (Weil, 2003, p.32). A condição para a contemplação, essa que deseja continuidade, é o consentimento – a atenção é movida pelo desejo dela, pelo seu exercício esforçado e consciente. A atenção e o desejo são as faculdades humanas que permitem estas duas atitudes, a contemplação e o consentimento (Dargan & Veto, 1994, p.41).

A atenção está entrelaçada com o desejo. Não com a vontade mas com o desejo – mais precisamente ao consentimento. (Weil, 2003, p.118)

Ao mencionar estes dois fatores, a atenção e o desejo, levanta-se a questão da necessidade de acreditar nos frutos deste esforço antes de os ter experienciado. É necessário conduzir o corpo como se neste objetivo acreditasse para que este objetivo se transforme numa certeza - mesmo a própria Weil admite que tal possa constituir ‘uma espécie de contradição’ (Weil, 2009, p.98). A vontade, aquela que ordena a contração dos músculos, consegue controlar apenas movimentos musculares, associados com a mudança de posição de objetos por exemplo. Faculdades da alma, como ‘a pureza interior, inspiração, verdade, genuinidade do pensamento’ (Weil, 2003, p.116), não são objetos da vontade no sentido em que não são movidos por ela - poder-se-ia incorrer no erro de usar os músculos errados. ‘O que poderia ser mais despropositado que contrair os músculos e cerrar os dentes pela virtude, ou pela poesia, ou pela solução de algum problema. Atenção é algo de distinto’ (Weil, 2003, p.116).

Pelo contrário, defende Weil, aquilo que distingue o desejo da vontade toma corpo na súplica, na intuição de que falávamos anteriormente ‘Apenas podemos suplicar [por uma pureza interior]’ (Weil, 2003, p.116). ‘É assim, a partir de um certo nível, com todos os conhecimentos úteis ao progresso espiritual’ (Weil, 2009, p.98). Talvez seja este aspeto

o que constitui a fé, - 'uma fé primeiramente sombria, sem luz'. Uma fé que represente um desejo vazio, inclui não desejar encontrá-la, 'simplesmente desejar, e não tentar concretizá-la' (Weil, 2003, p.118). De tal forma é assim que 'o desejo de luz produz a luz. Há verdadeiramente desejo quando há esforço de atenção' (Weil, 2009, p.99).

Mantendo, de qualquer forma, o alerta contra o seu excesso, contra a idolatria e contra a perda da individualidade em organizações coletivas. 'no caso de uma devoção excessiva tornamo-nos dependentes do objeto dos nossos esforços' (Weil, 2003, p.117). Aqui reside a distinção entre desejo e vontade, o desejo deve ser totalmente desinteressado, até mesmo da sua própria realização. Também Murdoch alerta para esse perigo, 'Quando uma ideia se torna uma consolação, a tendência para a falsificar cresce cada vez mais: daí o problema comum em prevenir que a ideia de Deus degenera na mente do crente' (Murdoch, 1999, p.346).

2.4 A linguagem da religião como linguagem poética

A incapacidade da imaginação humana postular a ideia de graça autonomamente comprova, na visão de Weil, a necessidade de uma dimensão religiosa, ela fundamenta uma 'verdadeira' experiência do mundo. Peter Winch diz-nos que será mesmo absurdo ler Weil de forma secular não tendo em consideração o seu fervor religioso, pois apenas a partir da intensidade dessa atitude é que mostra plenamente a beleza da sua natureza (Winch, 1989, p.188). Ainda que tentemos entrelaçar esta visão com a visão secular de Murdoch e de Sontag, mantendo o carácter transcendente da criatividade, posiciono-me perante a pressuposição inicial de que, ao colocarmo-nos enquanto ouvintes-leitores de figuras como esta, assumimos à partida que as suas palavras são significativas, são merecedoras de consideração e atenção, e que a sua análise levará à sua transposição para o terreno da vida, onde se jogarão plenamente e onde verdadeiramente importam (Ricoeur, 1995, p.217).

No ensaio 'Piety without content', Sontag identifica um comportamento em algumas personalidades na esfera cultural ao seu redor que denomina de 'religious fellow-travelling' (Sontag, 2009a, p.250). Nesta categoria, integra personalidades que mantêm tanto uma nostalgia pela perda do sentido de 'sagrado' como um alívio por um 'peso

enorme' ter sido removido dos seus ombros – o peso da religião institucional enquanto organização histórica. 'Esta é uma devoção sem conteúdo, uma religiosidade sem fé nem disciplina.' (Sontag, 2009a, p.267) Afirma que, para o homem moderno pós-religioso, o museu, tal como a arte para o espectador de arte, não tem paredes, 'ele pode escolher o que gostar, e comprometer-se com nada à exceção da sua própria reverência como espectador' (Sontag, 2009a, p.267).

Esta é uma liberdade que, no entanto, acolho de bom grado, a flexibilidade de adaptar o conceito de 'sagrado' ao contexto e quotidiano de cada um parece-me uma abordagem fértil e entusiasmante, a possibilidade de estabelecer os próprios 'mandamentos' ou locais de reflexão, de imaginar novos rituais e encontrar deus onde quer que o local o chame – ou considerar como 'deuses' escritores, artistas, cineastas. O que não se pretende afirmar num sentido idólatra, mas enquanto um reconhecimento da sua capacidade formadora – cresce-se constantemente enquanto resultado do que se vê, lê, consome. Compreende-se que o foco que se está a tentar desenvolver não está na religião em si mesma, mas numa etapa anterior, num tipo de reverência que vem de dentro, numa predisposição que se projeta para o mundo cá fora, a que Sontag chama 'reverent spectatorship', uma 'reverência do espectador'. Por isso o foco deste documento está no ato de prestar atenção - na primeira instância de um (apenas possível) envolvimento espiritual, de um envolvimento disponível e vulnerável aos acontecimentos do mundo.

Em 'Naming God' (1995), o filósofo Paul Ricoeur considera a hipótese de um desdobramento da linguagem utilizada na religião, e na denominação de deus(Deus), numa linguagem poética. Ao questionar processos de referenciação e adequação descritiva, no sentido em que a poesia, e a arte de forma geral, não criam conhecimento, mas propõem um novo mundo, não o descrevem simplesmente, mas revelam-no enquanto um campo infinito de possibilidades. Ao referir-se a um modo diferente de relacionamento no mundo (e com o mundo) anterior à separação entre 'sujeito' e 'objeto', abre espaço para uma nova conceção de verdade, de verdade como revelação ao invés de adequação. Neste sentido, e neste sentido apenas, pode a linguagem religiosa ser encarada como linguagem poética, como reveladora de um relacionamento pessoal com o mundo, como, também ela, um exercício espiritual. 'Desta forma, nomear

Deus é uma atividade poética que não se alicerça de todo na sua função descritiva: ou seja, sem qualquer compromisso com conhecimento verdadeiro sobre o mundo' (Ricoeur, 1995, p.221). Tal como a experiência da arte, o texto religioso incita o leitor a compreender-se a si mesmo através dele e a desenvolver, através da imaginação, e da empatia, uma nova concepção de si mesmo, atualizada, capaz de habitar o novo mundo que se apresenta. Como está presente na citação abaixo, 'o mundo do texto' incita a que o observador vá desvelando uma 'nova proposta', uma realidade que, estando disponível para a receber, agora inclui o texto ou a obra que se experienciou.

O mundo do texto é que incita o leitor, ou o ouvinte, a compreender-se a si mesmo perante o texto, e a desenvolver, através da imaginação e da empatia, o eu capaz de habitar este mundo explorando as suas possibilidades nele. Neste sentido, a linguagem religiosa é uma linguagem poética. (Ricoeur, 1995, p.232) ¹³

A leitura que Murdoch faz do conceito de religião também se pode enquadrar como um modo de compreensão de um sentido de moralidade individual, 'por religião quis caracterizar uma atitude religiosa e forma de vida, e não uma aderência literal a um dogma particular' (Murdoch, 1992, p.301). Referindo-se a uma forma 'natural' de misticismo, para além de um mais extremo e ascético, caracteriza-o como uma apreensão aprofundada e purificada do que nos rodeia. Aquele que procura a verdade é atraído 'magneticamente' por uma 'realidade independente, transcendente e multiforme', que através de uma atenção desinteressada consegue quebrar a barreira que o 'eu egoísta' levanta (Murdoch, 1992, p.301).

Religião e moralidade convergem e diluem-se um no outro na medida em que a ideia do absoluto como verdade e como certeza encontra-se implícita no nosso comportamento. 'A cada dia, a cada hora e a cada minuto' construímos, exercitando (e falhando o exercício) a captação da verdade na realidade, descortinando o que sentimos como ilusório ou não. Ainda que se possam atribuir variadas imagens a esta ideia de absoluto, como 'um templo no final da peregrinação', um objetivo moral distante, uma condição de perfeição possível de vislumbrar, mas impossível de atingir (Murdoch, 1992, p.304), ela já se encontra implícita dentro do conceito de verdade independentemente de qual

¹³ Tradução pessoal, The world of the text is what incites the reader, or the listener, to understand himself or herself in the face of the text and to develop, in imagination and sympathy, the self capable of inhabiting this world by deploying his or her ownmost possibilities there. In this sense, religious language is a poetic language.

a ‘resposta’ comportamental que lhe dermos – a justificação de um erro, ou de uma falha neste exercício, comprova e homenageia este sentido de responsabilidade perante a realidade.

É importante afirmar, no entanto, que a linguagem da religião não poderá ser livremente reduzida a uma forma ‘simplesmente poética’, descartando todo o seu enquadramento histórico, político, social. A possibilidade desta conceção trata-se de uma particularidade, uma ‘interpretação excêntrica’ como refere Ricoeur. Também Sontag alerta para algumas consequências indesejáveis importantes de manter em consideração ao tomar este ponto de vista. A primeira será a perda de sentido do próprio conceito de ‘religião’, torna-se frágil ao ponto de representar quase uma desonestidade intelectual - apenas uma mera transposição nostálgica de conceitos como seriedade, sinceridade, convicção, paixão ou moralidade, relacionando-os, ingenuamente, com religiosidade. A religião, para Sontag, existe enquanto prática, enquanto exercício, ao invés de uma abstração, dando como exemplo o ato de falar um idioma. ‘Falar português’ não existe enquanto generalidade, pratica-se a sua pronúncia, gramática etc., exercita-se dentro de um conjunto já estabelecido de normas, (Sontag, 2009a, p.269) práticas que pertencem necessariamente a um universo simbólico de uma instituição histórica, independentemente de alguma reinterpretação que queiramos conferir.

Sontag caracteriza Thomas Mann, ironicamente, quando tem oportunidade de o conhecer ainda enquanto estudante, como um ‘deus no exílio’ num texto intitulado de ‘Peregrinação’ (Sontag, 1987). Afirma-o quase como uma homenagem a um carinho especial pela devoção que lhe dedicava na época, recordando principalmente o estado de espírito em que se encontrava em adolescente. Afirma também com igual ironia em entrevista a Christopher Lydon, ‘Eu não acendo velas a ninguém, eu releio as obras de quem eu admiro’ (1992). A mais adequada homenagem que se poderá fazer, para exorcizar ou transpirar esta reverência da parte do espetador pode traduzir-se unicamente através da sua leitura, da sua escuta, da assiduidade nas exposições destes artistas-deuses que se admira – formas de se aprender, ou exercitar, a *ser* e a *estar* com as suas obras.

A atenção criadora consiste em prestar realmente atenção ao que não existe.
(Weil, 2009, p.155)

O exercício da disponibilidade e vulnerabilidade significa, em termos práticos, um reconhecimento do carácter algo ilusório, incompleto ou fragmentado, da realidade se se mantiver constantemente virado para dentro, e tiver em consideração apenas interesses próprios - como vimos anteriormente, é possível o ser humano convencer-se a si mesmo de uma narrativa alternativa, moldando o mundo consoante o que desejar ver. 'Esvaziar-se' a si mesmo significará exercitar a disponibilidade total, deixar o pensamento livre, vazio, expectante, 'sem nada procurar, mas pronto a receber, na sua verdade nua, o objeto que o vai penetrar' (Weil, 2009, p.103). Desejar este tipo de disponibilidade e vulnerabilidade representa das virtudes mais bonitas, e mais difíceis, que se poderá exercitar, um exercício de uma presença física no mundo, tanto consciente como inconsciente, sujeita ao que vier ao seu encontro.

Relacionando com a experiência estética, deparamo-nos igualmente com a necessidade do exercício de um olhar puro, que nada procura, ideal e constantemente em renovação, despido de preconceitos e de associações constantes com experiências anteriores semelhantes. Disponibilizamo-nos a *estar* apenas com determinado objeto. A experiência da atenção 'absolutamente pura' possibilita a surpresa, permite alargar a própria imaginação, ultrapassando continuamente os seus limites, 'o espaço abre-se' (Weil, 2009, p.64). 'A virtude desta prática [de uma atenção absolutamente pura] é extraordinária e surpreende-me toda e cada uma das vezes, porque apesar de a experimentar todos os dias, ela ultrapassa sempre, de cada vez, o que era a minha expectativa.' (Weil, 2009, p.64). Weil descreve uma ocasião em que o seu pensamento é 'arrancado do seu corpo' e levado a um lugar 'fora do espaço' onde não há perspectiva nem ponto de vista.

A abertura do espaço representa um espaço de potencial a descobrir, de alargamento de possibilidades. Neste sentido, e retomando a experiência da arte, Sontag alerta-nos para o perigo da interpretação de uma obra de arte, da associação constante com um exercício de correspondência, criando um mundo superficial de significados, 'X na verdade significa A, Y quer dizer B, e Z realmente é C' (Sontag, 2009a, pp.5-7). Ao incorrer neste exercício, ao experienciar uma obra desta forma, 'transforma-se o mundo, neste mundo' (Sontag, 2009a, p.7) - projeta-se o mundo interior de cada um, apressa-se em traduzi-lo para *este* mundo, diminuindo drasticamente as possibilidades a levantar. O

contributo da psicanálise para uma ideia de si mesmo enquanto algo altamente poderoso e nem sempre facilmente conhecido pelo próprio – um ‘ego gordo e implacável’ (Murdoch, 1999, p.342) - torna a viragem para dentro, para a constante análise dos impulsos próprios como uma nova tipologia de ‘autoridade’, descreditando a importância da experiência no tempo presente, afastada de si.

Ainda que não se refira à experiência estética, mas à aproximação ao sagrado, a forma como Weil descreve esta passagem para o eterno através da atenção, penso ser bastante próxima da forma de pensar a arte como forma de dilatação, de expansão de horizontes próprios e coletivos. Afirma que ‘renunciar à nossa situação central imaginária’, representa ‘acordar para o real, para o eterno, ver a verdadeira luz, escutar o verdadeiro silêncio’ (Weil, 2009, p.164), o que, no fundo, representam transformações na ‘raiz da sensibilidade’, na forma de atender ao mundo – e numa capacidade de distinção e reconhecimento do que, para cada um, representará, por oposição, uma falsidade, uma luz falsa ou um silêncio falso.

2.5 Silêncio

O silêncio é uma metáfora para uma visão purificada, sem interferências, adequada para obras que não reagem até serem vistas, invioláveis na sua integridade pelo escrutínio humano. (Sontag, 2002, p.16)¹⁴

O que pretendo salientar com a visão de Murdoch e Sontag ao interpretar as noções de Weil prende-se sobretudo com o modo como a faculdade da atenção expande e aprofunda a experiência individual do tempo. Exercitar um modo de estar cada vez mais consciente no mundo ensina-nos um modo de habitar o tempo presente, encarando a experiência estética quase como uma forma de ritual. Byung Chul Han em ‘Do desaparecimento dos rituais’ (2020), caracteriza o ritual como ‘uma instalação em casa’, um transformar da experiência temporal numa experiência espacial, tornando o tempo habitável (Han, 2020, p.2). Permitem que a pessoa não se perca ‘como um punhado de areia’ no constante fluxo do tempo através da capacidade renovadora da repetição. A

¹⁴ Tradução pessoal do original: ‘Silence is a metaphor for a cleansed, non-interfering vision, appropriate to artworks that are unresponsive before being seen, unviolable in their essential integrity by human scrutiny’.

ação de atender é, também ela, repetitiva, é constante, torna-se numa forma de ritual individual, no sentido em que se torna uma forma de medir o próprio tempo – à medida que se vai crescendo vai-se construindo uma constelação própria, um universo individual profundamente envolvido com a experiência emocional e intelectual própria sendo apenas parcialmente ‘partilhável’. O desenvolvimento desta experiência com o crescimento caracteriza o que significará *estar em casa* em si mesmo, e crescer através do olhar.

Precisamos e queremos *voltar a casa* ao que é categórico e não hipotético, regressar ao presente, onde essencialmente vivemos. Existem padrões e existem acontecimentos, existem instantes e ‘longos presentes’. Existem atividades ocupadas e preocupadas, um olhar obsessivo, uma visão concentrada, atenção, meditação. Olhamos para as árvores e para aparelhos de televisão. Estas utilizações fundamentais do nosso tempo podem ser difíceis de delinear. Tornamo-las nossas; podemos mover-nos de tons suaves de comportamento em direção a tonalidades ainda mais suaves, podemos movimentar-nos em direção ao que ainda é ainda menos identificável, mas, sem dúvida, presente. (Murdoch, 1992, p.305)¹⁵

O exercício de esvaziamento de si mesmo, isto é, de apenas *estar* com um objeto de atenção – os ‘longos presentes’ da citação cima, a concentração, atenção e meditação, (sem descurar o papel desempenhado pela igual convivência com o imediato e a sobre-estimulação da televisão ou das redes sociais) – representa uma disponibilidade para entrar no mundo que cada forma sugere, levantando uma condição - um tipo de silêncio interior. Emudece-se o ‘eu’ para que a obra ‘fale’, só assim se disponibiliza o corpo para o objeto, numa forma de respeito abnegado, como Murdoch referiu, perante a realidade. Este é um termo ético - respeito - pressupõe uma ligação com um tipo de comportamento a adotar a que nos referiremos no início do próximo capítulo. No ato de emudecer, de criar ou manipular o silêncio encontra-se um dos fatores mais importantes nesta analogia do esvaziamento – antecipando o passo seguinte, a ascensão, a possibilidade da graça.

¹⁵ Tradução pessoal do original: ‘We need and want to come home to what is categorical not hypothetical, to return to the present, where we also and essentially live. There are patterns, and there are events, there are moments and ‘long presents’. There is busy preoccupied activity, obsessed gazing, concentrated watching, attention, meditation. We look at trees and television sets. These fundamental uses of our time may be hard to delineate. We make them our own; we can move from fine shades of behaviour to finer shades, we can move toward what is less readily identifiable but indubitably present’.

Em 'The Aesthetics of Silence', o silêncio na arte é sobretudo tratado como um espaço potencial, múltiplo, abrindo-se em várias possibilidades de liberdade. Pode constituir um espaço relacional, pois nunca deixa de referenciar e depender do seu oposto, 'da mesma forma que não existe 'alto' sem 'baixo' ou 'esquerda' sem 'direita' (Sontag, 2002, p.11), e dialético, constitui um diálogo entre estas forças opostas, um jogo. O silêncio permanece uma forma de comunicação, uma tipologia de linguagem, pois a total e completa vacuidade é impossível de existir – tal como 'não existe forma de ascetismo que, independentemente da intenção, não produza alguma forma de ganho (e não de perda) na capacidade para o prazer' (Sontag, 2002, p.8).

O silêncio, como apresentado por Sontag, representa 'inescapavelmente' uma forma de discurso (Sontag, 2002, p.11) apesar da sua, por vezes, 'relutância em comunicar' (Sontag, 2002, p.6). Este ensaio de Sontag demonstra a extrema dificuldade de se lhe dirigir recorrendo à linguagem verbal, a uma linguagem racional que com Weil e Murdoch já estabelecemos as dificuldades e contradições. O silêncio da obra (ou perante a obra) pode representar um espaço de purificação e reflexão, enquanto 'veículo permanente para a ambição espiritual'; um espaço de autoanulação e renúncia, 'arte deve tornar-se anti-arte', ('art must tend towards anti-art'); um espaço de libertação, 'o silêncio é o último gesto sobrenatural do artista. Através dele, libera-se de uma ligação servil para com o mundo, que lhe aparece como chefe, cliente, consumidor, antagonista ou árbitro' (Sontag, 2002, pp.5-6), mas também numa forma de auto-castigo, abdicando o artista, por vezes, da própria sanidade, num ato de desespero.

O silêncio constitui uma metáfora para uma visão limpa, que não intervém, apropriada para obras que se mostram 'indiferentes' antes de serem 'vistas' (Sontag, 2002, p.16). Idealmente, o espetador aproximar-se-ia de uma obra como se aproxima de uma paisagem, como referimos anteriormente com *Suzanne Daveau*, sem nada lhe exigir - a contemplação que a paisagem pede é uma que 'não lhe acrescenta nada' - ainda que tal constitua uma contradição. O objeto não só precisa como depende da relação com o observador. Esta relação dialética, do observador consigo mesmo, do artista consigo mesmo, da obra consigo mesma, Sontag afirma constituir uma 'agressão' contínua, um certo tipo de violência sobre si mesma, uma forma de auto-manipulação (Sontag, 2002, p.18), de reavaliação constante de si própria.

Todas estas formas que permitem um esvaziamento individual e, conseqüentemente, uma receção de algo novo, constituem sobretudo estratégias para o cada vez melhor exercício da percepção da obra de arte. 'As noções de silêncio, vacuidade e depuração esboçam novas formas de olhar, ouvir, etc – que promovem uma experiência mais imediata e sensorial da obra de arte, confrontando-a de um modo mais consciente e concetual' (Sontag, 2002, p.13). Conseguir aproximar-se desta analogia de um esvaziamento, diz Sontag, passa necessariamente por uma análise ao que nos 'preenche', como um boneco - que palavras, que gestos, que automatismos constituem o interior que se pretende esvaziar. Apenas aí, em confronto com a matéria, pode surgir o 'anjo' (Sontag referencia nesta analogia uma imagem dada por Rilke) – uma possibilidade mais elevada. O ser humano mantém-se neste limbo não sendo nem boneco nem anjo.

Enquanto a linguagem aponta para a sua transcendência no silêncio, o silêncio aponta para a sua própria transcendência – para um discurso para além dele (Sontag, 2002, p.18).

O pensamento de Sontag e Murdoch converge no sentido em que consideram a arte como forma de meter em prática, orientando e direcionando a faculdade da atenção, para o desenvolvimento de ferramentas da atenção (Sontag, 2002, p.13). Desenvolve um tipo de percepção sensível para além do que a linguagem verbal e concetual consegue materializar, 'faltam-nos as palavras, embora tenhamos demasiadas' (Sontag, 2002, p.22). A linguagem que ativamente tenta 'explicar' o conteúdo de uma obra de arte, que reúne os mais variados esforços para o interpretar, convida a uma 'hiperatividade disfuncional da consciência' (Sontag, 2002, p.22) impedindo um envolvimento emocional e sensorial genuíno.

Quando Sontag menciona a necessidade de um sentido erótico na arte (Sontag, 2009a) está a salientar a necessidade de reaprender o exercício dos sentidos na sua experiência, não apenas das faculdades intelectuais - ainda que seja impossível de separá-los inteiramente. 'Precisamos de ver mais, ouvir mais, sentir mais' (Sontag, 2009, p.14).

2.6 *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovsky (1966)

A *Paixão segundo Andrei*, ou *Andrei Rublev*, realizado por Andrei Tarkovsky em 1966 é o segundo filme sobre o qual refletiremos neste estudo. Se com *Suzanne Daveau* se desenvolveu principalmente a ideia de exercício, com *Andrei Rublev* pretende-se expandir a ideia de depuração, esvaziamento e silêncio que se abordou ao longo do segundo capítulo.

Refletindo sobre a criação artística enquanto um ato de fé, Tarkovsky é um dos principais exemplos do acolhimento de uma dimensão espiritual no cinema. Invariavelmente as suas personagens enfrentam situações de grande exigência moral, impondo a si próprias formas extremas de atenção e sensibilidade ao mundo, numa concentração focada em objetivos que se encontram fora dele, só se podendo classificar como espirituais (Toymentsev et al, 2021, p.210). Recuperando por breves momentos a noção de ‘exercício espiritual’ que desenvolvemos ao início, é possível afirmar que tanto Tarkovsky como Hadot pretendem ‘rejuvenescer a prática de viver’ (Toymentsev et al, 2021, p.216), pretendem dar-lhe novas ferramentas de autorreflexão de modo a permitir um envolvimento sempre atualizado com o mundo que desafie algum automatismo habitual. Com *Andrei Rublev* pretendeu-se lidar com a contemporaneidade do personagem (Tarkovsky, 1989, p.35), cultivando uma leitura ‘viva’, ‘que respira’, que pertence ao quotidiano, apesar dos detalhes e factos históricos remontarem à Idade Média.

O filme acompanha Andrei Rublev (c. 1360 - 1430), um dos maiores pintores de ícones da Idade Média e personagem central do filme, ao longo de 24 anos do seu percurso, pela crueza e violência da Rússia medieval, pintando o panorama histórico e emocional que envolve e antecede as suas obras. Longe de representar um documentário biográfico ou documental, Tarkovsky afirma o seu desejo de investigação da natureza do génio artístico e consciência cívica da criatividade, usando como exemplo Andrei Rublev (Tarkovsky, 1989, p.34), cuja obra de significação intemporal começava a ganhar novamente destaque a nível nacional. O pintor representa uma das personagens recuperadas da história russa utilizadas pelo regime soviético após a segunda guerra mundial para enaltecer a identidade nacional e cultural soviética. Após a morte de Estaline, período fortemente ateu, estabelece-se um período de relativa liberdade

cultural e onde se dão algumas tentativas de tornar a igreja ortodoxa de novo parte desta simbologia nacional, servindo como união favorável entre a população e o estado. Demonstra-se no filme como o desejo por união e fraternidade num período tão feroz e perverso consegue 'dar à luz' ícones como os de Rublev (Tarkovsky, 1989, p.34). Ícones esses que apenas vemos fragmentos, e apenas no final do filme, quase como um posfácio (um momento de graça), a cores, depois de todo o desenrolar do filme a preto e branco. Rublev nunca aparece propriamente 'a pintar', um fator de que Tarkovsky estaria convicto desde o começo do planeamento do filme, o pintor limitar-se-ia 'a viver'. A câmara percorre lenta e atentamente cada detalhe, cada dobra de tecido, cada sombra, cada brilho, procurando quase entrar na pintura – relembra o desejo de se olhar um quadro de Rothko com o rosto apenas a um palmo de distância da tela.

A recepção do filme pelas autoridades não foi favorável, considerando distorcido o retrato do país com a demonstração dos vários conflitos internos, especialmente da crueldade tártara, a representação de um povo miserável, pagão e faminto, e o retrato do pintor como um homem hesitante, que se recusa a pintar, e cujo comportamento nem sempre revela o indicado para um monge, chegando mesmo a matar um ser humano - ainda que em defesa de uma mulher de uma violação.

Escrito em dez secções, ou episódios, incluindo uma secção no início e outra no final a que poderei chamar de prólogo e epílogo respetivamente (Gunnlaugur & Thorkell et al., 2006, p.190), o filme cobre um período de 24 anos do percurso do monge Andrei Rublev. Quase como dez poemas, não se encontram conectados por uma narrativa linear, o fio condutor do filme é a própria vida que se desenrola naquele espaço de tempo, entre 1400 e 1424, naquele contexto social na Rússia medieval.

Todas as secções nos servem para o exercício da faculdade da atenção que falávamos no primeiro capítulo - esta poderá ser uma afirmação aparentemente simples, poderemos afirmar que qualquer filme representa um exercício de atenção porque nos convida a olhá-lo. No entanto, a ausência de uma narrativa linear na sequência dos episódios, a longa duração dos takes, a montagem e sequenciação de cenários cuidadosamente desenhados, a construção de uma produção monumental nas cenas com dezenas, senão centenas, de figurantes, o tratamento da imagem, dos rostos e olhares dos personagens,

a quase impossibilidade de fixar a caracterização de um personagem (à exceção do próprio Rublev) numa primeira visualização, servem para que a atenção plena do espectador seja verdadeiramente invocada para se submergir no filme – ou para abraçar uma visão fragmentada (apreendemos mais do que conseguimos claramente identificar *explicando e crescemos vendo*) (Murdoch, 1999, p.324).

Numa ‘frustração das regras de continuidade narrativa de Hollywood’, na sua ‘lógica de ação e reação’ que direciona o ponto de vista do observador, a cinematografia de Tarkovsky convida a ‘mudar de um sentido de visão humano da realidade, em que os nossos valores dependem das nossas emoções, para uma visão ‘natural’ das coisas’ em que cada evento se movimenta no seio de uma perspectiva universal da natureza, desafiando a ‘percepção habitual’ do observador’ (Toymentsev et al, 2021, p.214). Retomando uma das passagens de Sontag, convida ao silêncio da parte do espectador, convida, através da metáfora do silêncio a uma visão purificada. O realizador afirma desejar que o observador ‘respire’ a atmosfera das relações da época - tal como espera, ‘clandestinamente’, que com as reflexões publicadas no livro *Esculpir o Tempo*, os seus leitores se tornem seus semelhantes, ‘my kindred spirits’ (Tarkovsky, 1989, p.35). Na impossibilidade de filmar o interior da alma, quanto mais crua for a realidade material que apresenta, maior a perseguição de deus no desenrolar dos seus filmes - onde deus não parece estar presente, a fé dos personagens é verdadeiramente posta à prova. ‘Quanto mais desesperado o mundo parecer na obra do artista, mais claramente se conseguirá vislumbrar o ideal que se opõe – de outra forma a vida seria impossível!’ (Tarkovsky, 1989, p.35).

Na primeira secção, vemos Yefim, um camponês que consegue, através da construção de um balão de ar quente muito rudimentar, voar da torre da igreja e sobrevoar a região e os olhares estupefactos da sua comunidade. Num marco do primeiro anacronismo (o primeiro registo de uma tentativa de voo humano numa grande esfera-balão na Rússia data de 1731), marca-se o compromisso do filme não com a realidade histórica, mas com a realidade artística – a primeira secção é sobretudo um *happening* (Serra, 2013, p.193), um acontecimento espontâneo, podemos dizer teatral, levado a cabo por um sujeito, um ator, no sentido em que mesmo naquele contexto terá representado algo de absurdo, perante uma audiência espantada. É também uma ocasião em que o ponto de vista do

observador assume um papel distinto do resto do filme, pois toma o ponto de vista de Yefim. Quase como num sonho, voamos através de uma câmara que treme, entorta, atravessa a paisagem e vê o mundo cá em baixo, que primeiro o olha surpreso, mas que rapidamente se aproxima e aproxima até o receber despenhado na margem de um lago. Esta secção anuncia que tomaremos parte do sonho que começa, que entraremos nele tal como no final entraremos na pintura de Rublev.

Evocando levemente o mito de Ícaro, poderá demonstrar que o homem que se aventura a olhar o mundo da perspectiva do alto, desafiando a ordem natural das coisas, está condenado a falhar, a sofrer os efeitos da gravidade – a única ascensão possível será uma de carácter espiritual, como a personagem de Rublev irá demonstrar. No entanto, se nos focarmos na imagem, naquilo que efetivamente estamos a *ver*, este episódio não salienta tanto uma demonstração do fracasso da queda, mas do entusiasmo do salto. Representa principalmente um salto de fé, e o seu resultado fugaz de felicidade, de aceleração, de respiração ofegante, de êxtase e fascínio do personagem por estar a voar. O prólogo anuncia sobretudo a aprendizagem da visão como um ato de fé, tanto da parte do espetador como dos personagens do filme (Serra, 2013, p.194).

Especialmente na segunda e na quinta secção, aquando dos aparecimentos da personagem de Teófanos, o grego, constata-se o confronto entre duas visões do mundo. Uma que representa o deus punitivo do antigo testamento, um uso das emoções mais fortes e primárias do ser humano para, através da pintura, impor temor e respeito aos fiéis; e outra, a de Rublev, que pretende resgatar algo de esperançoso, de ideal, apesar da dificuldade, que testemunhamos, em reconhecer o Bem na dureza daquele contexto. Andrei Rublev vê o seu papel como o de um serviço espiritual para com o seu povo, e recusa-se a pintar algo que apavore o público, dado a realidade já o conseguir fazer. Ao mesmo tempo, encontra-se numa encruzilhada moral ao possuir fé no ser humano e acreditar num bem maior, mas não o ver à sua volta, não conseguir reconhecer humanidade nos seus compatriotas Tártaros que invadem, massacram, violam, vazam os olhos aos artistas, cortam a língua a um bobo e destroem tudo por onde passam. Não encontrando alternativa no mundo em que vive, Rublev incorre então num voto de silêncio, acordado com Teófanos o grego, que lhe aparece numa visão após a destruição

Tártara, decidindo também não voltar a pintar. ‘não tenho mais nada para dizer aos homens’ (Tarkovsky, 1969, 1:50:30-1:50:50).

Este período de silêncio, compreendido entre 1408 e 1424, representa um período de grande progresso e crescimento espiritual na vida de Rublev, a partir deste momento apenas observa e age, sem qualquer comunicação verbal com o exterior. Durante o próprio filme são também notórias algumas opções formais ‘silenciosas’, no sentido em que tentam uma purificação, um certo controlo na excessividade reduzindo a distração do espectador no que não é essencial – neste esforço de depuração de meios é que o trabalho do artista é posto à prova. A neutralidade do vestuário, o branco das paredes da catedral, a simplicidade dos cenários interiores, mesmo a opção de filmar em película a preto e branco, guardando a cor apenas para o epílogo, representam formas desta redução de meios. Ao próprio ator que interpreta Rublev, Anatoli Solonitsyn, Tarkovsky pede para não falar durante o mês anterior às filmagens de modo a conseguir encontrar a entoação certa para o personagem ao falar pela primeira vez depois de dezasseis anos de silêncio (Serra, 2013, p.204).

No último episódio, ‘O Sino’, vemo-lo apenas esporadicamente no decurso da ação como observador passivo da empreitada da construção de um sino para a nova catedral. Nesta última secção, acompanhamos a história de Boris, Boriska como vai sendo tratado em diminutivo, um rapaz filho de um falecido construtor de sinos, que se oferece para comandar as operações de construção de um sino para a nova catedral a mando do príncipe. Boris afirma conhecer o segredo para uma fundição bem-sucedida que o seu pai lhe terá revelado antes de morrer. No entanto, e arriscando a própria vida caso não conseguisse, Boris não sabia o segredo do pai, finge conhecê-lo para salvar a própria vida de um contexto de pobreza e miséria – representa um salto de fé, tal como a primeira cena do balão de ar quente. Nas várias etapas de construção, acompanhamos as decisões algo erráticas de Boris, seguindo apenas o seu instinto, e aparentando uma segurança e autoridade que não possuía nem sabia como transparecer para os seus trabalhadores. Quando, no final, o sino toca sob o olhar expectante de toda a comunidade, do príncipe e da sua corte, o rapaz colapsa em desespero num choro convulso nos braços de Rublev, confessando-lhe que nunca soube o segredo para a fundição do sino. Impressionado pelo rapaz e pelo que comprovou ser produto de um

salto de fé e de uma confiança cega na força que o guiou na construção do sino, Rublev quebra o voto de silêncio e volta a falar, consolando-o e restaurando a sua própria vocação enquanto pintor. 'Seguiremos juntos a partir de agora. Tu fundirás sinos e eu pintarei ícones' (Tarkovsky, 1969, 2:44:55-2:45:05)

Neste episódio em particular é notória a ligação com a criação artística, representando mesmo uma metáfora para a crença no desconhecido e de como agir sobre ele *criando* – viu-se o nascimento e materialização do primeiro ícone gravado no sino, o salto de fé de Boriska, o gigantesco fogo para a fundição dos metais, numa certa purificação depois da destruição. Tarkovsky traduz através de Rublev um percurso interior em direção a uma aprendizagem da visão, tanto uma visão da realidade, como uma aprendizagem da visão do ícone, um caminho a percorrer em direção à luz do epílogo.

Na igreja ortodoxa russa, o ícone não representa apenas 'uma imagem' da esfera transcendente, representa o cruzamento entre a esfera material e imaterial da realidade, ele mesmo é sagrado, tão importante quanto as próprias escrituras. Os pintores de ícones, como Rublev, representam veículos da passagem e materialização do sagrado mais do que 'artistas' no sentido moderno do termo, há algo de anónimo, silencioso e missionário na vocação da pintura na ortodoxia russa. Nela, a esfera divina é revelada no ser humano, e o artista é chamado a revelá-la na sua pintura - ele, através da sua oração, pinta. Rublev, ao não reconhecer humanidade nos acontecimentos que se desenrolam à sua volta, não reconhece a presença de deus, por isso não consegue pintar ao longo do filme. Através do voto de silêncio, de um abdicar extremo da sua presença no mundo, após um período de sofrimento, observa e cresce com Boris. Tem nessa cena em que conforta o rapaz o seu momento de graça, onde reconhece a força divina. É importante que Boris seja ainda um rapaz, pois o artista deve alimentar a imediatez da imaginação de uma criança, uma certa imagem de confiança, de certeza.

O ícone representa acima de tudo, uma oração, não apenas uma imagem, mas uma 'teologia visível' (Serra, 2013, p.201). A essência do ícone é dinâmica e deve estar constantemente em crescimento com o crente, em atualização, permitindo uma certa elasticidade do tempo (Serra, 2013, p.201), tal como o próprio filme. O que representa uma característica importante de salientar, o crescimento da obra junto com o

crescimento do espectador, como se também ela estivesse viva, acompanhando-se mutuamente. O ícone e o filme, através do pintor e do realizador respetivamente, desenvolvem com o observador uma dinâmica flexível, conseguem ‘esculpir o tempo’ (Tarkovsky, 1989, p.63). A experiência do cinema é uma experiência de manipulação do tempo, utilizando Tarkovsky o vocabulário da escultura, relembra o exemplo que referenciámos no primeiro capítulo de Plotino, da retirada do excesso no bloco de mármore até encontrar a escultura que lá se esconde – ‘para o caso de alguém que esteja recetivo espiritualmente, é possível falar de uma analogia entre o impacto de uma obra de arte e de uma experiência religiosa pura. A arte age acima de tudo sobre a alma, consegue modelar a sua estrutura espiritual’ (Tarkovsky, 1989, p.41).

Podemos estabelecer várias aproximações de Tarkovsky à visão da espiritualidade de Simone Weil. O jogo de imagens entre gravidade e graça está implícito na força dos elementos (água, ar, terra e fogo) no filme. Na terra lamacenta que arrasta, contamina, suja, no rigor das estações, na dureza do inverno. A violência crua, as várias quedas, os planos com animais, todos constituem planos pesados, representam uma espiritualidade sem dúvida solene, difícil. A cena de Yefim, ao voar da torre da igreja, sem descurar os importantes segundos de êxtase, precipita-se rapidamente, junto com o personagem, na vertigem da queda, na força da gravidade que o arranca do seu sonho. Os planos em que figuram animais são também um testemunho da violência do plano da realidade, utilizando Tarkovsky, por vezes, num plano com um animal uma ação indiscriminada, acentuando o efeito ainda mais cru das consequências da violência num corpo igualmente pertencente à ‘ordem natural das coisas’: cavalos, gansos e cães, sofrem, voam, caçam, comem e lutam. Este aspeto é principalmente visível na queda aparatosa de um cavalo durante a invasão tártara de uma estrutura de madeira, num cisne, que fora branco, morto e enlameado, na luta sôfrega de uma matilha de cães por comida lançada pelos tártaros, quando Ciril espanca o seu cão quando deixa o convento, por exemplo.

Mas a graça está, ainda assim, presente, e não apenas na figura do pintor e de Boris na sua analogia com a criação artística e a aprendizagem do ícone ortodoxo, mas também em Duroshka, a mulher louca, quando se perturba ao ver as paredes brancas da catedral manchadas de um gesto negro furioso e arbitrário, ou quando entrança cuidadosamente

os cabelos de uma mulher morta depois do massacre na catedral. Está presente na chuva que cai quando a argila certa para construir o molde do sino é encontrada, no sino que nasce do fogo da fundição do metal, quando ele toca perante uma multidão expectante, quando a mulher pagã liberta as mãos presas de Rublev e lhe dá um beijo – mesmo não partilhando a mesma fé -, quando Rublev se despede do seu mestre quando parte, ou nos planos afastados de paisagens calmas onde o céu aparece espelhado na água.

O desejo da inspiração divina, em Tarkovsky tal como em Weil, deve ser contemplativo, totalmente desinteressado até da sua própria realização, e o papel do artista representa um de obediência a uma vontade interior necessariamente divina. ‘Um artista que não tem fé é como um pintor que nasceu cego. É um erro falar de um artista que ‘procura’ o seu sujeito. Na verdade, o seu sujeito cresce dentro dele como um fruto, e começa a pedir um qualquer tipo de expressão, de materialização. É como um parto... O poeta não tem nada sobre o qual estar orgulhoso, ele não está em controlo da situação funcionando apenas como um servo’ (Tarkovsky, 1989, p.43).



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

3. A arte como graça

3.1 A experiência estética como modo de olhar

‘Um grande artista é, no que diz respeito ao seu trabalho, uma boa pessoa, e, verdadeiramente falando, uma pessoa livre.’ (Murdoch, 1999, p.352)¹⁶

Simone Weil afirma, em *Espera de Deus*, que nos dirigimos à beleza sem saber o que lhe pedir. A beleza oferece apenas a sua própria existência (Weil, 2009, p.170). Perante esta oferta, gera-se um tipo de desorientação, um confronto com uma distância, aparentemente impenetrável, entre o sujeito e esse objeto da sua atenção que é belo. Embora, para Weil, dar-se conta desta distância constitua uma espécie de ‘dor’, no sentido em que representa uma separação impossível de ‘resolver’, representa simultaneamente um espaço de potencial, a janela onde a arte e a experiência estética se abrem. A dor e o sofrimento, como vimos anteriormente na conceção de Weil, representam um tipo de purificação, na medida em que reconhecem nesse vazio uma necessidade do divino - neste âmbito da estética, poder-se-á afirmar que o vazio representa um espaço de potencial onde a arte poderá acolher um papel também regenerador ou re-orientador dessa energia. Abre-se uma janela de possibilidades infinitas, uma multiplicidade de formas materializadas – pelos vários meios em que a arte ganha corpo - que vão constantemente surpreendendo e alargando os limites da faculdade da imaginação. A beleza desperta, e conseqüentemente permite, o desenvolvimento da faculdade da atenção, que por sua vez representa uma atitude, um posicionamento ético e uma orientação estética perante o mundo, uma forma de olhar e sentir o seu próprio contexto.

Temos vindo a desenvolver até agora a relação entre experienciar o mundo e agir sobre ele, e de que forma o que se apreendeu com uma visão espiritual se poderá assemelhar ao pensar da experiência estética. Murdoch afirma a necessidade de construção de uma tipologia de moralidade individual – por moralidade entendemos um certo código de ações e de julgamentos sobre a realidade que, idealmente, e segundo o que se tem vindo a desenvolver, se direciona para uma conceção individual do que constituirá o Bem – cujo vocabulário pode ser comum no caracterizar da experiência da arte. Defendeu-se

¹⁶ Tradução pessoal do original: ‘A great artist is, in respect of his work, a good man, and, in the true sense, a free man.’

que o progresso moral e espiritual de cada um depende necessariamente da qualidade da atenção prestada no cotidiano, onde se inclui a atenção perante a experiência estética, que pode enquadrar, tornar mais perspicaz, mais sensível, mais consciente de transições e nuances os vários julgamentos que se apresentam como necessários no dia-a-dia. Essa atenção determina uma visão sobre a vida.

A relação entre moralidade e arte estabelece-se não no sentido em que nos ‘ensina’ a viver (num sentido literal), ‘pregando’ ou ditando máximas morais, mas porque se serve da linguagem como um meio para gerar um tipo de resposta interior que constitui uma reflexão sobre valores morais. Mesmo que seja uma reflexão a um nível não inteiramente consciente, pode chegar a influenciar uma forma de agir sobre o mundo. Poderá ser mais simples desenvolver esta noção através do seu contrário – a arte não é uma superfície neutra. Não é neutra porque o artista não o é – mesmo quando o tenta almejar – e necessita sempre de olhos que a vejam – e também eles não o são. Não sendo neutra, também não poderá ser excessivamente ‘moralista’ no sentido em que apenas defende ou alimenta, partindo de um certo nível de superioridade, determinados valores éticos ou morais – desta forma esgotar-se-ia rapidamente. ‘Uma obra de arte’, diz Sontag, ‘enquanto obra de arte, é uma experiência, não é um ‘statement’, ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa, ela é alguma coisa’ (Sontag, 2009a, p.21). Oferece a sua própria existência no mundo, não apenas um comentário sobre ele. Daí a igual necessidade de uma dimensão que comporte alguma distância, anonimato, esvaziamento, caso contrário não constituiria algo de desafiante.

É impossível a existência de uma superfície neutra na arte na medida em que o artista não o é, apresenta necessariamente um certo tipo de avaliação da realidade, desenvolve um olhar sobre ela, sobre os seus valores, formas de vivência e materialização desses mesmos valores. ‘O problema da arte versus moralidade é um pseudo-problema. A distinção ela mesma é uma armadilha’ (Sontag, 2009a, p.23). Sontag afirma que, na prática, é impossível a escolha entre uma resposta comportamental meramente ética ou meramente estética, é inevitável que ambas se entrelacem e que a percepção e consequentes rumos de ação ou de sentir sejam resultado de uma confluência entre ambas. O que não quer dizer que seja apropriado responder moralmente a uma obra de arte da mesma forma que responderíamos a um comportamento real – um personagem

assassino não equivale a um assassino, uma representação de um cachimbo não é um cachimbo –, os âmbitos de ação são naturalmente diferentes, têm apenas uma raiz em comum, uma forma de crescimento interior (por mais pequeno que seja), de conhecimento sensível, ‘uma inteligente gratificação da consciência’ (Sontag, 2009a, p.24).

Tal como a moralidade, tanto o artista como o observador servem-se de um tipo de linguagem, a da qualidade e forma da consciência humana, como meio para uma visão e transmissão de determinados valores. (Sontag, 2009b, p.260). Sontag afirma que as qualidades intrínsecas da experiência estética (o desinteresse, a contemplação, a atenção, o despertar dos sentimentos) e do objeto da atenção (a graça, a inteligência, expressividade, energia, sensualidade) são também constituintes fundamentais de uma resposta moral, ou seja, comportamental, à vida (Sontag, 2009a, p.25). Remetem ambas, estética e moralidade, a um tipo de sabedoria sensível perante o dia-a-dia. Nem uma nem outra produzem conhecimento concetual, não geram conhecimento científico ou discursivo, mas antes um tipo de agitação, de compromisso ou até cativação. ‘o conhecimento que se ganha através da arte é uma experiência da forma ou do estilo do ato de conhecer algo, ao invés do conhecimento de um facto em si mesmo. (Sontag, 2009a, pp.21-22)

Como também vimos no capítulo anterior, ‘uma obra de arte, na medida em que é uma obra de arte, não consegue – independentemente das intenções do artista – promover nada de nada. Os maiores artistas atingem uma neutralidade sublime’ (Sontag, 2009a, p.26). Uma obra de arte, na medida em que *apenas o é* não consegue corresponder à intensidade da intenção ou interpretação que se lhe quiser colocar. Corre-se este risco ao privilegiar o seu conteúdo interpretativo, ao reduzir uma obra àquilo que se possa traduzir narrativamente e concetualmente – premissa que é importante não confundir com um apelo a um tipo de neutralidade moral, mas sim estética. Uma obra de Arte será também necessariamente uma obra ‘sobre’ a própria arte, partilha de um conjunto de características essencialmente anónimas. Autores como a própria Sontag, correspondem a corpos de trabalho profundamente políticos e cuja obra transcende essa esfera – sem lhe retirar importância ou pertinência.

É importante distinguir o ato de caracterizar a obra de arte como uma forma de ‘dizer’ alguma coisa, como se a obra constituísse ‘apenas’ um ‘statement’, de uma forma de a experimentar, de a viver – impossível de exprimir de outra forma que não através da sua experiência. Naturalmente a descrição da obra e a sua experiência representam esferas que se interseccionam - é inevitável que se influenciem mutuamente, como vimos no primeiro capítulo, tal como será impossível não interpretar uma obra quando se reflete sobre ela. No entanto, nesse esforço contínuo, esforço esse que tenho vindo a defender tratar-se de um esforço de atenção, entende-se a arte como uma forma de pensar e sentir da mesma forma que a moralidade é entendida como uma forma de agir e não uma coleção de escolhas. Existe em comum um esforço por continuidade.

Existe, no entanto, uma diferença fundamental, a de que a moralidade pressupõe utilidade – a arte, pelo contrário, representa igualmente algo que se justifica a si mesmo como algo que não precisa de qualquer justificação (Sontag, 2009a, p.29). A mudança passível de se atingir a nível moral através da obra de arte pode ocorrer talvez até a um nível inconsciente, mas tem o poder, como vemos na passagem abaixo, de nos fazer agir melhor e a ser melhores pessoas.

‘A contemplação de autênticas obras de arte, e mais ainda a da beleza do mundo, e muito mais ainda a da contemplação do bem desconhecido a que aspiramos, pode ajudar-nos no esforço de pensar continuamente acerca da ordem humana, a qual deve ser o nosso primeiro objeto de atenção.’ (Weil, 2014, p.17)

Neste sentido, defende Sontag a necessidade de um erotismo na arte – por oposição a um carácter pornográfico. O primeiro alimenta um sentido de desejo, que já vimos relacionar-se com a distância e com a impossibilidade da posse e da assimilação, enquanto a segunda possui um conteúdo explícito, fechado, ‘é um substituto para a vida’ (Sontag, 2009a, p.27). Uma obra de arte excita no observador uma contemplação ativa. Independentemente da intensidade da atração por determinada obra, na medida em que ela é apenas uma obra de arte, a reação última do espetador deve representar uma de distanciamento. ‘na medida em que lidamos com as obras enquanto obras de arte, a gratificação que delas se recebe é de outra ordem. É uma experiência das qualidades ou formas da consciência humana.’ É uma forma de ‘exposição’, ‘gravação’ ou ‘testemunho’ que confere uma forma palpável à consciência (Sontag, 2009a, p.27-28).

Desta forma, e recorrendo tanto a Sontag, como a Murdoch e Weil, se pode afirmar que a arte, através da sua própria existência, desperta o contínuo exercício da faculdade da atenção, exercício esse que constitui uma forma de se aprender a conviver com o facto da beleza – nas suas mais variadas formas – não poder ser ‘comida’. Herdeira de Simone Weil, vemos na passagem abaixo o quanto a sua influência é importante no pensamento de Murdoch. A beleza, para Murdoch, será o que atrai um tipo de atenção ‘não sentimental, desapegada, desinteressada, objetiva’, qualidades que definem o olhar do artista e do espetador também.

É importante afirmar que as grandes obras de arte nos ensinam como as coisas podem ser olhadas e amadas sem serem possuídas e usadas, sem serem apropriadas pela ganância do eu. Este exercício de desapego é difícil e valioso caso o objeto de contemplação seja um ser humano, a raiz de uma árvore ou a vibração de uma cor ou de um som. A contemplação não sentimental da natureza expõe a mesma qualidade de distanciamento: preocupações egoístas desaparecem, nada mais existe exceto aquilo que é visto. A beleza é o que atrai este tipo particular de atenção desinteressada. É óbvio qual é o papel, para o artista e para o espetador, da exatidão e boa visão: uma atenção não sentimental, desapegada, altruísta e objetiva. Também fica claro que em situações morais é necessária uma exatidão igual. (Murdoch, 1999, p.353) ¹⁷

Da mesma forma que vimos anteriormente em Weil, a necessidade de desapego comprova-se na disponibilidade e vulnerabilidade da faculdade da atenção, em deixar o pensamento livre, vazio, expectante, ‘sem nada procurar, mas pronto a receber, na sua verdade nua, o objeto que o vai penetrar’ (Weil, 2009, p.103).

¹⁷ Tradução pessoal do original: ‘It is important too that great art teaches us how real things can be looked at and loved without being seized and used, without being appropriated into the greedy organism of the self. This exercise of detachment is difficult and valuable whether the thing contemplated is a human being or the root of a tree or the vibration of a color or a sound. Unsentimental contemplation of nature exhibits the same quality of detachment: selfish concerns vanish, nothing exists except the things which are seen. Beauty is that which attracts this particular sort of unselfish attention. It is obvious here what is the role, for the artist or spectator, of exactness and good vision: unsentimental, detached, unselfish, objective attention. It is also clear that in moral situations a similar exactness is called for.’

3.2 Imaginação vs Fantasia

A faculdade da atenção permite uma perceção cada vez melhor da realidade, permite a tarefa infinita que é o crescimento moral – aprende-se continuamente a ser cada vez melhor pessoa. Tal não significa que represente uma tarefa simples, não se tem vindo a mencionar o exercício do olhar como apenas uma questão de ‘abrir dos olhos’ ao decorrer do dia-a-dia. Murdoch fala-nos da dificuldade nesta esfera precisamente porque não surge como natural no ser humano – ‘a fantasia é uma força maior que a razão. A objetividade e o altruísmo não são naturais no ser humano’ (Murdoch, 1999, p.341).

Desenvolvemos anteriormente que o ser humano, movido por impulsos naturalmente autocentrados, ambíguos, ansiosos, sexuais e extremamente difíceis de compreender totalmente até para si próprio, está sujeito a uma constante fantasia que constrói e alimenta sobre si, de modo a enquadrar-se no seu quotidiano de forma o mais confortável possível. Prestar genuinamente atenção ao mundo representa uma dificuldade constante de ir contra a própria natureza, por vezes mesmo os próprios interesses. Este facto representa uma grande dificuldade no processo de esvaziamento do eu que desenvolvemos no capítulo anterior. Simplesmente desejar suprimir o próprio ‘eu’ representa um recuo a um estado anterior à consciência de si próprio (O’Connor, 1996, p.83). Da mesma forma, vimos também anteriormente que em certas situações a própria vontade, por si só, não basta para se atingir algum objetivo que se pretenda. ‘no que diz respeito a emoções fortes, a ‘vontade pura’ consegue atingir muito pouco’. O que se apresenta como necessário, defende Murdoch, é uma reorientação da sua energia para uma de ‘outro tipo’, de ‘uma outra fonte’ (Murdoch, 1999, p.341).

A vontade, a ‘vontade pura’, representa um conjunto poderoso de objetivos e imagens capazes de cegar o sujeito, um ‘sistema poderoso e autocentrado de energia’ a que Murdoch denomina de fantasia (Murdoch, 1999, p.354). Movido apenas pela sua própria vontade, o ser humano viverá constantemente numa fantasia.

Poderá levantar-se a pergunta se será este facto algo de reprovável, afinal, apenas vemos o mundo pelo nosso próprio prisma e será impossível colocarmo-nos totalmente no lugar do outro – apenas até certo ponto a empatia é possível. Ainda que numa certa

extensão seja algo de inevitável por ser próprio da natureza humana, é essencial um reconhecimento do contexto em que cada um se encontra e de outras pessoas que nele também habitem. 'A ideia de uma boa pessoa que viva num mundo fantasioso particular parece inaceitável' (Murdoch, 1999, p.347). Para uma relação genuína com os outros é necessário o reconhecimento que também eles são movidos por impulsos semelhantes e igualmente autocentrados. Sem uma capacidade para resistir à força da fantasia, e atingir alguma imparcialidade, este relacionamento é impossível.

A imaginação, para Murdoch, representa essa força de resistência e de 'equilíbrio' entre uma visão parcial e imparcial da realidade. Representa a introdução de novos valores, constitui o produto de esforços de atenção genuínos, e, portanto, algo de eminentemente prático, 'Imaginar é agir, é fazer, é uma forma de exploração pessoal' (Murdoch, 1999, p.199). Este é um tipo de atividade em movimento, onde estamos constantemente envolvidos, que se pode descrever como 'uma reflexão sobre pessoas ou eventos e que sobre eles constrói detalhes, adiciona cor, formula possibilidades que vão mais além do que pode ser considerado factual' (Murdoch, 1999, p.198).

Ainda que a distinção entre estes dois conceitos seja por vezes algo dúbia, é perceptível o papel que Murdoch atribui a cada uma. A imaginação, apesar de enquadrar o mundo que vê (e parte *apenas* do mundo que conhece) consegue fazê-lo crescer, consegue expandi-lo e produzir novas imagens. A fantasia perde-se no próprio eu, constitui uma espiral virada para o interior de si mesmo impedindo uma visão clara da realidade, representa 'uma mau uso da imaginação' (Murdoch, 1999, p.202), um 'sonhar acordado' (Murdoch, 1999, p.292).

Neste contexto, a arte, refere Murdoch, representa um conceito chave, representa dos mais inteligíveis exemplos tanto da 'tendência irresistível do ser humano procurar consolo na fantasia, como do esforço para lhe resistir' (Murdoch, 1999, p.352). Como se afirmou anteriormente, uma visão clara da realidade, um esforço de percepção desinteressado requer uma certa disciplina moral. A arte representa um papel importante tanto como alimento da fantasia – visível nas várias indústrias de entretenimento – como de resistência à mesma – em ambas se verifica esta ligação com a moralidade que se tem vindo a desenvolver.

Uma ‘visão clara da realidade’ e a sua ligação com a moralidade, referem-se, é importante salientar, a um tipo de atitude, dentro do possível, desapegada de si próprio, um tipo de olhar sempre renovado que suspenda, ainda que em parte, o próprio eu perante uma obra que se observa ou se pretende criar, e não que na própria arte seja louvável um espelho da Natureza e uma visão clara sobre a realidade. ‘Não há grande artista que veja as coisas como elas realmente são. Se o fizer deixa de ser artista’ (Wilde, 2015, pp.59-60). É próprio da natureza humana que dela retire o seu material artístico – se não for no próprio mundo que a arte procura material em bruto, de onde será? - mas o próprio objeto criará posteriormente um mundo autorreferencial, descolar-se-á necessariamente do mundo-referente que lhe deu origem, para surgir como obra de arte. ‘A arte toma a vida como parte do seu material bruto, recria-a em novas formas, inventa, imagina, sonha e mantém sobre si própria e a realidade a intransponível barreira do belo estilo, do ideal tratamento dos temas’ (Wilde, 2015, p.35). Esta ‘intransponível barreira’ é o que se tem vindo a denominar como transcendente, indizível, indescritível, uma forma de graça, numa aceitação ‘da coexistência num só objeto da expressão do artista e do inexprimível’ (Sontag, 2009a, p.36).

Uma telenovela, por exemplo, alimenta certos padrões de comportamento, enredos mais ou menos semelhantes, estruturas padronizadas. O que não significa um julgamento moral perante este formato apenas uma constatação de que representa um modelo que constantemente se repete sem se metamorfosear, joga com a capacidade de atrair o espetador, de o arrastar para uma espiral de curiosidade pelo episódio seguinte, ainda que raramente constitua uma surpresa. Num outro exemplo, em relação à ficção científica, o apelo do que Tarkovsky denomina de narrativas ‘exóticas’ – uma outra forma de repetição de modelos de universos alternativos – pode provir do facto de a audiência ‘julgar já saber o suficiente da sua própria vida’ e não a querer ver repetida no ecrã (Tarkovsky, 1989, p.178). Sontag, num pequeno texto sobre Dom Quixote, caracteriza-o como um personagem totalmente ‘engolido pela fantasia’, pela ‘tragédia de ler’ repetidamente o mesmo tipo de romances. ‘O problema não está nos livros serem maus, mas na quantidade que ele lê. A leitura não só deformou a sua imaginação, raptou-a. Julga-se dentro de um livro’ (Sontag, 2009b, p.109). Os exemplos acima, Oscar Wilde consideraria como ocasiões em que a vida se sobrepõe à arte,

‘conduzindo a arte para o deserto’ (Wilde, 2015, p.35). Existe algo de estéril quando se recorre à vida enquanto meio e objeto final da obra de arte, perde-se o desconcerto dos sentidos, o rearranjar das faculdades do entendimento, o espanto consigo mesmo e a procura da saída de si próprio no encarar de uma experiência artística desafiante. Como se se desejasse possuir as soluções logo no início do jogo antes de efetivamente o jogar.

A imitação da arte pela vida, conclui Wilde, vai muito mais longe do que da vida pela arte. Resulta isto não só do instinto imitativo da vida, mas de que o objetivo consciente da vida é encontrar expressão, é a procura pelo ser humano de ‘sentido’ que provém de uma consciência da infinitude da alma, oferecendo-lhe a arte formas possíveis através das quais pode realizar essa energia, reorientar essa energia, ganhar nova energia ou encená-la. Olhar a vida e recordar-nos de uma obra de arte, penso ser uma tarefa muito mais estimulante, ou esperançosa, que ver na arte a vida - por vezes consistindo apenas em associações que se esgotam em si mesmas numa correspondência direta. A derradeira revelação de Wilde é que a Mentira, o ato de contar belas coisas não verdadeiras - pois não encontram qualquer correspondência com o real, constituem um salto de imaginação, um constante desafio ao entendimento - é o propósito exclusivo da arte.

‘Um grande artista é, no que diz respeito ao seu trabalho, uma boa pessoa, e, verdadeiramente falando, uma pessoa livre’, foi a passagem que escolhemos como introdutória a este capítulo (Murdoch, 1999, p.352). Ser-se ‘boa pessoa’ enquanto artista remete, não a um conjunto de comportamentos virtuosos no dia-a-dia (para esse tipo de julgamentos remete-se para a esfera da justiça), mas a um tipo de honestidade artística, intelectual. O bom artista será aquele que é, em relação ao seu trabalho, corajoso, verdadeiro, paciente (Murdoch, 1999, p.370), enquanto em simultâneo é incansável, prolixo, reflexivo, brincalhão ou mesmo ‘auto-canibalizante’ (Sontag, 2009b, p.110) – capaz de se engolir a si próprio, de fingir.

Se o artista exercitar genuinamente esse olhar desinteressado que vai para além do alimento da própria fantasia, - dirá Weil que executará ‘sem hesitação o que surgir como um dever’ (Weil, 2009, p.36) – atingirá um certo nível de anonimato – a obra ganhará, pelo facto de existir como obra de arte, uma importância maior que o seu autor. O produto da sua criação ultrapassá-lo-á no sentido em que ele abdica da sua própria

autoridade, a obra ela mesma, dita à medida que for crescendo, os passos seguintes a tomar. A ação a tomar, se a atenção for plena, assemelha-se a um tipo de obediência.

Tarkovsky afirma debater-se precisamente com o conceito de total liberdade criativa, no sentido em que se se escolher uma carreira artística, o autor debater-se-á sempre com formas de necessidade, 'revela-se condicionado pelo que se se impõe a si próprio pela própria vocação'. Afirma ainda que se fosse possível a liberdade artística total, equivaleria 'a um peixe de águas profundas que é arrastado para a superfície' (Tarkovsky, 1989, p.180).

'Falo de liberdade num sentido moral. Não pretendo gerar controvérsia, ou gerar dúvidas sobre valores inquestionáveis que, em última análise, distinguem as democracias europeias' (Tarkovsky, 1989, p.180) - fator que desenvolvemos anteriormente a propósito da incapacidade da linguagem, principalmente no meio político, conter a totalidade dos significados que lhe são projetados nos mais variados contextos. Salienta, no entanto, que as condições para estas democracias sublinham um vazio espiritual no ser humano. 'a tragédia é que não sabemos como ser livres' (Tarkovsky, 1989, p.181).

O artista pode tentar 'incarnar a ideia de perfeição' dizendo a si mesmo 'quero escrever como Shakespeare' ou 'quero pintar como Piero', mas, afirma Murdoch, ainda que 'estejam perto', artistas não são deuses, e o papel do artista será de formular 'sozinho e de forma diferenciada', uma resposta ao 'impulso magnético e não-representável' da ideia que persegue (Murdoch refere que esta é a ideia do Bem) que representa tanto um vazio, de modo a ser continuamente preenchido, como um mistério (Murdoch, 1999, p.351). A exploração deste mistério desenrola-se através da imaginação e não da fantasia.

É a função do escritor escrever o melhor livro que souber escrever (Murdoch, 1999, p.287). Esta conceção do que representará a ideia de perfeição, a ideia que se persegue ou que representa o gatilho para se fazer um filme, começar um desenho, escrever um livro, representa uma espécie de autoridade, à luz da qual se tomarão determinadas decisões em detrimento de outras. Esta é uma ideia que se mantém indefinível, reside sempre numa esfera inacessível, inatingível e é a partir deste lugar que exerce a sua autoridade (Murdoch, 1999, p.350). Constitui uma espécie de sinceridade última como

já se falou anteriormente, de honestidade - até os erros de um artista, diz Tarkovsky, serão interessantes, 'se forem sinceros' na medida em que representam a 'realidade da sua vida interior, das peregrinações e desafios que o mundo exterior lhe lançou' (Tarkovsky, 1989, p.188).

O consumidor de arte tem uma tarefa análoga à do artista: ver tanto da realidade como o artista conseguiu transmitir, e não a usar como 'magia' (Murdoch, 1999, p.352). Nesta concepção, a tarefa do artista como do observador são semelhantes, o exercício de um olhar e de um sentir (parcialmente) anónimo, desinteressado, momentaneamente ausente do próprio corpo, para se deixar influenciar por ele, deixar crescer e dilatar os limites da imaginação própria. Neste sentido, e decorrendo do que foi desenvolvido no primeiro capítulo, 'a apreciação da beleza na arte ou na natureza não é apenas (apesar de todas as suas dificuldades) o exercício espiritual mais acessível. É também uma entrada (e não apenas uma analogia) para uma 'boa vida', no sentido em que é uma avaliação do egocentrismo em direção a uma visão clara do real' (Murdoch, 1999, p.352) e, possivelmente, também de uma dimensão lúdica, local do mais fundamental para a percepção da natureza do homem.

A arte, na medida em que constitui uma diversão da raça humana, é também o lugar da sua percepção mais fundamental, o centro ao qual os passos mais incertos da metafísica devem regressar. (Murdoch, 1999, p.360)

Murdoch estabelece uma comparação com o conceito de sublime em Kant, quando se dá um confronto com a contingência da natureza ou com a força do destino, do acaso ou da sorte humanas, e se regressa a si mesmo com um 'estremecimento orgulhoso de poder racional', um reforço da capacidade da consciência. 'quão abjetos somos e ainda assim possuímos uma consciência de infinito valor' (Murdoch, 1999, p.367).

O segundo exemplo principal a que Murdoch recorre na obra a que temos vindo a prestar maior atenção, 'The Sovereignty of Good over other concepts', para além do exemplo que referimos no primeiro capítulo da relação de M. e da sua nora D., refere-se precisamente à observação da natureza e no papel que pode representar na reorientação da consciência. Se se estiver a olhar pela janela, num estado ansioso ou ressentido por algum evento anterior, sem se dar conta do que se passa à sua volta de tal modo se está embrenhado em remoer os seus pensamentos, e de repente se cruzar

o olhar com um pássaro que se atravessa pela janela, o mundo subitamente pára. Num momento, tudo se altera, 'nada mais existe senão o falcão', apesar do ressentimento que anteriormente reinava. Cria-se uma espécie de janela na percepção que, quando se regressa ao momento presente, diminui a importância da anterior ansiedade (Murdoch, 1999, p.369).

Também o podemos fazer deliberadamente, é comum recorrer a um passeio ao ar livre quando se pretende 'limpar a cabeça' e ganhar um pouco de distância de assuntos que ocupem demasiado peso no dia-a-dia. Não se pretende salientar uma forma de escapismo à realidade, mas antes destacando o sentido em que a observação da natureza, e onde enquadro a experiência da arte também, faz-nos esquecer de nós mesmos porque oferece apenas a sua própria existência, existe enquanto uma esfera puramente independente do ser humano e sem sentido aparente (Murdoch, 1999, pp. 369-370). Não será propriamente o facto de o falcão existir e de nos darmos subitamente conta da observação da sua beleza, mas é na aleatoriedade de existir como ser independente, belo e indiferente a toda a ansiedade do ser humano.

A arte, embora aqui Murdoch se refira particularmente à literatura, revela a completa inutilidade e, simultaneamente, suprema importância das virtudes que apresenta. A falta de sentido da arte não representa a falta de sentido que seria presente num jogo, mas antes demonstra a falta de sentido da própria vida. A forma na arte representa uma simulação contida de uma necessidade de criação de algum tipo de limitações (Murdoch, 1999, p.371). A arte mostra-nos a capacidade de a permanência e incorruptibilidade serem compatíveis com aquilo que é transiente, dá-lhes um corpo possível. Através dele pode 'esticar a imaginação, alargar a visão e fortalecer a consciência' (Murdoch, 1999, p.374), mostrando uma nova realidade para além da aparência. A imaginação pensada nesta conceção de dilatação da consciência não representa um escape fantasioso ao mundo, mas uma forma de se envolver nele de uma forma cada vez melhor, uma forma de exercício espiritual.

3.3 A graça e o dia de hoje

Viver o poema, ser-se por ele elevado, aprofundado, por um momento, salvo.
(Sontag, 2009b, p.49)

‘Em última análise’, afirma Sontag, ‘qualquer conteúdo da consciência é inefável, até a sensação mais simples é impossível de descrever senão pela própria experiência. A arte deve ser então percebida não só como algo materializado e materializável, mas também como uma manipulação do indescritível’ (Sontag, 2009a, p.36). Acrescenta também que tal como existem muitas obras que nos atraem através do apelo à fantasia existem outras que mesmo não sendo qualificáveis como obras de arte possuem todas as qualidades para o ser – afinal a experiência estética prende-se precisamente com a experiência e o modo de sentir do sujeito mais do que com o objeto artístico propriamente dito e encarado como tal.

Um modo de sentir é um modo de ver (e não o contrário), é uma forma de absorver o mundo e transpor o que permanece na memória para uma qualquer forma de criação, quando esta ‘acumulou gravidade emocional e pictórica’ (Sontag, 2009b, p.158). A experiência estética representa, portanto, um terreno fértil onde a imagem base de Simone Weil – de gravidade e graça – pode ser de leitura importante, ‘duas forças regem o universo: a luz e a gravidade’ (Weil, 2003, p.1). A existência de um equilíbrio de forças, uma cujo peso comprova a sua presença no mundo real, acentuando a sua presença física, e outra que atrai para fora dele, transcendendo-o, representa a união entre matéria e espírito. Para Sontag, a gravidade representa a ‘consciência do eu’ que confere peso à alma, enquanto a ‘graça’ representa a sua ultrapassagem, uma leveza espiritual (Sontag, 2009a, p.193), o absorver da experiência regressando a si depois dela.

A presença e necessidade da graça representam um constante confronto, ou exercício, entre depuração e dilatação, uma ‘física da alma’ (Sontag, 2009a, p.188). Como vimos anteriormente, a ideia de graça para Simone Weil, ultrapassa a vontade humana, vai muito mais além de uma ideia de virtude que possamos desejar adquirir, e de trabalho intelectual ou artístico, fomentando antes a inspiração, a disponibilidade genuína para uma força externa. Estas ideias, ‘se bem compreendidas, experimentam essa eficácia do desejo e da espera’ (Weil, 2009, p.198).

A dificuldade está, a meu ver, em senti-la como genuína, em saber não só distinguir a sua presença de um apelo fantasioso, de um desejo praticado com egoísmo, mas também em empreender neste exercício sozinho, num diálogo genuíno consigo próprio. ‘a cilada das ciladas, a cilada quase inevitável, é a cilada social’ (Weil, 2009, p.199), pois a vida social, o ‘sentimento social’ como denomina Weil, ‘oferece uma imitação perfeita da fé, perfeitamente enganadora.’ O desejo de pertença em determinado contexto, pela simples satisfação dessa aceitação, sobrepondo-se ao instinto e direção individual, possui a grande vantagem de, superficialmente, contentar todas as partes da alma. ‘Aquele que deseja o bem acredita estar alimentada. Aquela que é medíocre não é ferida pela luz’ tal é o poder da aceitação social e da força do coletivismo. ‘É quase impossível distinguir a fé da sua imitação social’ (Weil, 2009, p.199).

Na introdução de ‘The Relevance of the Radical’, formula-se a pergunta se estaremos preparados enquanto sociedade, quase cem anos passados depois da morte de Simone Weil, para receber a invocação do seu radicalismo. Esta é uma pergunta à qual não se pretende dar resposta, mas que tenta reafirmar a relevância do seu contributo e a dificuldade e necessidade de a ler num contexto contemporâneo tão conturbado como aquele sobre o qual ela refletiu. Ainda que o uso coloquial da palavra ‘radical’ sugira uma figura extremista ou não convencional, o latim *radicalis* remete para a noção de raiz, de se dirigir para a essência ou para a origem (Stone & Rozelle-Stone, prefácio, 2010, p.XXVIII). ‘Enraizar’ a visão na realidade, na sua ‘inconveniência’, para Weil pode representar um novo paradigma, pode representar não tanto algo de excêntrico e ameaçador, mas profundamente enraizado no seu contexto, que, porque o ama, pretende melhorar. Vimos no primeiro capítulo como ‘um tipo novo de santidade é uma irrupção, uma invenção’ (Weil, 2009, p.90).

Em ‘Opressão e Liberdade’, Weil afirma que apesar da crescente corrupção do sistema capitalista, do constante crescimento de cada vez mais formas de opressão e subjugação, da ascensão do populismo e autoritarismo, nada poderia impedir que o ser humano pensasse com clareza, que alcançasse uma forma lúcida de compreensão do seu contexto ou dos seus objetivos se a ele atendessem genuinamente, e se a ele *quiser* atender genuinamente. ‘Nada no mundo pode impedir-nos de pensar com clareza, (...) de compreender a força que nos esmaga’ (Weil, 1988, p.23) Afirmação que podemos

facilmente transpor para os dias de hoje, com a existência de cada vez mais conflitos sangrentos e arbitrários, com o risco cada vez mais elevado de agravamento de situações de desigualdade, com o crescente poder do populismo, autoritarismo, com um retrocesso de direitos humanos conquistados no século anterior, e com um crescente sentimento de impotência generalizada perante instituições e decisões governamentais. A consciência de cada um, através e apesar do contexto em que se insere - o que pode representar vários graus de dificuldade variáveis - pode (e deve) permanecer independente.

Se fosse possível o entendimento genuíno, em todas as religiões institucionais, que 'a religião não é mais do que um olhar', que 'quando pretende ser outra coisa, é inevitável ou que permaneça fechada no interior das igrejas, ou que abafe tudo em todo e qualquer lugar onde se encontre' (Weil, 2009, p.200), desapareceriam os conflitos mais sangrentos que conhecemos hoje - que representam muitos deles extensões e mutações dos que Weil testemunhou e experienciou. Exercitar uma forma de olhar o mundo apesar de si mesmo e dos interesses próprios representa o princípio básico de se aprender a ser humano.

Por essa razão, e apesar da sua afinidade com o Cristianismo, Weil nunca pertenceu a nenhuma forma de religião organizada. 'O grau de probidade intelectual que me é obrigatório, por força da minha vocação pessoal, exige que o meu pensamento seja indiferente a todas ideias sem exceção, incluindo, por exemplo, o materialismo e o ateísmo; igualmente acolhedor e reservado em relação a todos' (Weil, 2009, p.78).

Será este carácter excepcional, quase radical, que torna a figura de Weil tão apelativa, a noção de que a clareza, a pureza de intenções, a luminosidade do pensamento ou do espírito representam capacidades redentoras. O radicalismo que Weil apresenta, a insistência não só na aplicação destes princípios, mas na sua vivência completa – diz Murdoch a seu respeito que 'lê-la é ser recordado de um *standard*' (Murdoch, 1999, p.157)¹⁸– mantém a sua posição ainda profundamente atual. Na introdução de *Gravity and Grace*, Gustave Thibon afirma que Weil experienciou na sua mais crua realidade a

¹⁸ '[Weil] takes a vast range of European and Eastern thought as her text, yet, she speaks only of what she has thoroughly understood and transformed by her own meditation. To read her is to be reminded of a standard.' (Murdoch, 1999, p.157)

distância entre ‘saber’ e ‘saber com toda a sua alma’. O seu contributo e objetivo de vida era combater essa distância (Thibon, prefácio, in Weil, 2003, p.IX).

Ainda que, tal como Sontag afirma, não o possamos viver completamente tal é o nível quase ridículo de nobreza de intenções, este representa um esforço de imaginação e criatividade *à luz do qual* a direção a seguir, a pouco e pouco, no contexto quotidiano de cada um, pode ajudar a ser revelada.

Essa luz que orienta o rumo de ação a tomar, a direção que cada um deve descortinar no seu contexto onde o ato de atender toma um papel indispensável, é a própria graça. A qualidade da atenção prestada ao mundo determina um posicionamento ético, moral e espiritual, que se pretende equivaler ao que é sentido na experiência da obra de arte. Aquando de uma visita a uma exposição, ou o visionamento de um filme, uma peça de teatro ou dança, que verdadeiramente emocione (o que pode também representar um acontecimento bastante raro), sente-se que a partir dali o mundo muda de alguma forma. Representa para o observador como o falcão que atravessa a janela no exemplo de Murdoch. Representa uma extensão do pensamento e do sentir, um tipo de luz a que se é exposto. Representa, Wilde denomina, uma espécie de mentira. A derradeira revelação de Wilde em *O Declínio da Mentira* é que a mentira, o ato de ‘contar belas coisas não verdadeiras’ - pois não encontram qualquer correspondência com a perceção e contexto próprios, consistindo num constante desafio ao entendimento - é o propósito exclusivo da Arte.

3.4 O caso do cinema

O cinema começou no espanto, no espanto de que a realidade pode ser transposta com um imediatismo mágico. Todo o cinema é uma tentativa de perpetuar e reinventar esse sentimento de maravilha. (Sontag, 2009b, p.118)

A escolha da palavra ‘arte’ para o último capítulo desta reflexão que tenho vindo a desenvolver é intencional apesar das nuances que estão aqui implicadas – cada forma de arte consoante as suas particularidades despertará diferentes reações no espetador e pode originar reflexões algo simplistas se condensarmos o cinema, a pintura, a literatura, o teatro, a dança etc, numa única só categoria. Para Simone Weil a música

será a forma mais elevada de pensar a arte pela sua imaterialidade, Sontag também destaca a importância da música no sentido em que não remete para o mundo e para a experiência humana (Sontag, 2009a, p.21). Murdoch por seu lado, afirma a literatura como forma de arte onde melhor se revela a densidade do universo interior dos personagens e onde o leitor pode mais claramente obter uma leitura da realidade distinta da própria visão (Murdoch, 1999).

Como o presente estudo tem o cinema enquanto foco de análise prática, neste subcapítulo expandir-se-á de que modo os conceitos que se tem vindo a desenvolver são pensados nas particularidades do cinema. Como presente na citação que introduz o capítulo, poderá começar-se por destacar o facto de que na génese do cinema está o sentimento de espanto, está o despertar da maravilha aquando da *Chegada de um comboio à estação La Ciotat* captado pelos irmãos Lumière.

O único texto onde Murdoch reflete sobre o cinema enquanto forma de arte é num pequeno ensaio para a *Vogue* britânica, onde afirma o cinema como a 'imagem natural para a consciência', o local onde mais naturalmente se encenam as suas oscilações - embora caracterizando-se a si mesma como alguém que observa de fora esta forma de arte, com fortes preconceitos e sem autoridade (Murdoch, 2019). Afirma-o como o recurso mais próximo da realidade de imaginar a consciência, capaz de demonstrar o contexto das suas variações mais leves, os mais subtis detalhes e contextos emocionais exercitando uma espécie de tensão hiper-consciente. Um filme, descrito como uma sequência de imagens enquadradas a partir de um certo ponto de vista e decorrendo numa ordem irreversível, estará tão próximo do observador quanto a sua própria consciência de si mesmo, envolvendo-o na inevitabilidade do tempo.

A experiência do cinema pode ser equiparada com a da própria vida, porque simula uma realidade alternativa manipulando como a passagem do tempo é sentida. À exceção da música, cujo 'eco é imediato', o cinema é destacado por Tarkovsky como a forma de arte que melhor consegue envolver (e manipular) as emoções do observador - podendo na maioria dos casos recorrer à música. Tarkovsky afirma-o em *Sculpting Time*, 'um filme é uma realidade emocional, é assim que a audiência o recebe, como uma segunda realidade' (Tarkovsky, 1989, p.176). Um filme permite a manipulação do tempo como

espaço, suspende o tempo presente, criando a mesma reação que o exemplo mencionado anteriormente da visão súbita de um falcão surgindo pela janela. Permite uma suspensão momentânea do dia-a-dia em direção a algo externo, para, no final do filme, se regressar a si mesmo, já alterado e com outra perspectiva. O mundo da obra de arte é que incentiva o observador a compreender-se a si mesmo perante esse mundo, e a desenvolver uma concepção de si próprio capaz de habitar este mundo redescobrimo as suas capacidades, ou descobrimo novas (Ricoeur, 1995, p.232). É através da arte, e no cinema em particular pelo imediatismo, que se constrói a realidade, como vimos nos capítulos anteriores, é através do cinema que se aprende (ou tenta aprender) a fumar, a beijar, a lutar, a lamentar – a obra tem o poder de criar mundos e moldar aquele em que habitamos, diz Wilde que é a vida que imita a arte e não o contrário.

Tarkovsky afirma que, tal como a música, o cinema não precisa de uma linguagem mediadora, constituindo ‘artes imediatas’ – de forma até algo semelhante ao modo como Murdoch salienta a capacidade de a literatura atingir este tipo de imediatismo pois cada leitor terá uma concepção individual do que representarão conceitos morais, sendo capaz de sentir o universo que lê imediatamente. Tarkovsky concebe este imediatismo em relação ao cinema na medida em que através da ‘precisão fotográfica’ da natureza, da passagem do tempo e da manipulação do espaço, o realizador é capaz, à semelhança de um papel divino, de criar uma realidade própria, de ‘separar a luz da escuridão e a terra das águas’ (Tarkovsky, 1989, p.177). O que representa um poder que o pode levar na ‘direção errada’ se se deixar levar pela própria fantasia. O cinema é o meio onde o autor se assume mais literalmente como ‘criador de mundos’, criador de uma realidade condicionada a que o espetador é exposto fisicamente e emocionalmente durante uma fração de tempo, sendo o cinematógrafo quem está em controlo dessa manipulação (Tarkovsky, 1989, p.176).

Esta representa uma afirmação algo difícil de enquadrar. Sendo o cinema um produto de um esforço coletivo de uma equipa de produtores, realizadores, escritores, editores, atores, técnicos de luz, som, imagem, etc, é difícil enquadrar a figura individual do realizador com este papel uno quase divino, porque nunca conseguirá trabalhar sozinho para levar um filme à sua fase final. Em todo o caso, pode pertencer-lhe a maioria dos processos de decisão artística e o risco de intrusão de fantasias, como em qualquer

esforço humano – no entanto não se pretende descurar o facto de um filme ser também um produto de um conjunto de cedências e negociações, muitas delas distantes do universo artístico, onde podemos enquadrar todo o esforço moral de relação com o outro que temos vindo a desenvolver com Murdoch. Afirma-se a palavra realizador neste texto como se de um único sujeito se tratasse, embora compreendendo que por trás deste termo se encontra uma entidade múltipla e, muitas das vezes, divergente.

O cinema consegue, diz Murdoch, através da sua preponderância visual, independentizar-se da necessidade de uma narrativa, ‘um bom guião contribui sempre para um bom filme, mas um guião fraco não o arruína necessariamente’ (Murdoch, 2019). Se o cinema se dedicasse unicamente ao estudo do rosto humano, por exemplo, já teria material suficiente para se tornar uma forma superior de arte, pelas possibilidades infinitas de exploração visual da imagem em movimento pelo rosto. Pela subtilidade do movimento de um só músculo do rosto, por exemplo, consegue-se transparecer a distinção clara entre tragédia e comédia, curiosidade e repulsa, recursos visuais que, assim pensados, representam a fusão entre matéria e espírito, não precisando necessariamente de recorrer à linguagem verbal.

Tal como a música, que por si só é livre de emoções ou ideologia, também o frame cinematográfico representa apenas um fragmento da realidade, carrega consigo apenas aquilo que é, cabendo ao espectador absorvê-lo consoante o que trouxer consigo, como um segundo artista. O observador ‘recria’ a obra em si mesmo, transformando-a e deixando-se transformar. Esta última afirmação não equivale a sentir-se ‘dentro do filme’, substituindo algum personagem pelo próprio, mas antes a sentir-se a si mesmo na presença de um tipo de ‘aprofundamento tenso de autoconsciência’ (Murdoch, 2019), a transformação que se dá no interior do observador é uma de autodescoberta, de crescimento. Neste sentido, conseguimos crescer através do olhar mesmo que não o consigamos explicar racionalmente.

3.5 *Sayat Nova*, de Sergei Parajanov (1969)

Sayat Nova representa o título original de uma produção de Sergei Parajanov (1924-1990), filmado na Arménia em 1968. Um filme de produção e edição conturbadas, forçado pelas autoridades soviéticas a proceder a várias alterações, incluindo ao próprio título - pela aparente falta de ligação com o poeta com o mesmo nome, modificado para *The Colour of Pomegranates* (podendo ser traduzido por *A Cor da Romã*). *Sayat Nova*, poeta e trovador arménio do séc. XVIII, serve de inspiração para o filme, que retrata em pinturas vivas, numa mistura de símbolos, cenários, poemas, músicas e metáforas, a paisagem interior onde o poeta cresceu e habitou - tal como *Andrei Rublev*, também toma como ponto de partida uma figura importante da histórica soviética que se pretende homenagear. Ouvimos canções e recitações em azeri (turco otomano), em georgiano e em arménio, as três línguas em que *Sayat Nova* escrevia e compunha música. Tal como *Andrei Rublev*, a figura de *Sayat Nova* ganhou algum destaque na União Soviética dos anos 60, pois representava e recuperava algum sentido de união e fraternidade transcaucasiana – região que compreende estas três nações, atualmente Arménia, Geórgia e Azerbaijão.¹⁹

Logo no seu início lemos uma pequena nota onde se afirma que o filme não pretende contar a história de um poeta, em vez disso, o realizador foca-se no mundo interior do poeta, através da turbulência da sua alma, das suas paixões e tormentas, e recorrendo a um simbolismo e alegorias específicas da tradição *Ashugh*, os trovadores medievais arménios²⁰. Apesar de possuir intenções semelhantes às de Tarkovsky, ao pretender uma exploração do mundo interior do personagem principal e não uma transposição da sua biografia, recorre a uma linguagem totalmente distinta na medida em que as sequências se entreligam numa lógica particular, igual apenas a si própria, não possuindo qualquer diálogo ou narrativa clara, constituindo um desafio à linguagem e à perceção do filme - por essa razão escolheu-se *Sayat Nova* para concluir este capítulo e este documento.

¹⁹ Foi celebrado o seu 250º aniversário de nascimento com forte presença na imprensa e com a publicação de várias traduções recentes dos seus poemas. Neste contexto, a produtora ArmenFilms convida Parajanov a realizar um filme sobre *Sayat Nova*, apesar da relação conturbada que Parajanov já começara a estabelecer com as autoridades soviéticas pela sua proximidade com grupos nacionalistas ucranianos.

²⁰ *Ashugh*, palavra arménia que pode ser traduzida para 'amante' (Unravelling Sergei Parajanov's Masterpiece: The Colour of Pomegranates - Talk by Nouritza Matossian, 2019).

Sente-se uma tipologia de estrutura na marcação de secções, com os títulos: Childhood, Youth, Prince's Court, The Monastery, The Dream, Old Age, Angel of Death e Death. Esta divisão em secções, a nota introdutória, e a introdução dos poemas foram realizadas por Sergei Yutkevich, também cineasta, ao ajustar o filme a alguns 'requisitos' das autoridades soviéticas que colocavam numerosos entraves à sua divulgação – muitas cenas foram cortadas, foram inseridos títulos em russo e um encadeamento cronológico foi sugerido, quebrando, de certa forma uma ideia visual de '*stream of consciousness*', de fluxo de consciência, inicialmente pretendida por Parajanov. Existem, por isso, pode dizer-se, duas versões – uma 'doméstica', arménia, e outra de 'exportação'.²¹

Em *Sayat Nova*, Parajanov propõe-se a recriar o mito de um artista, facto que cria e antecipa um espaço do mais fértil, tal como em *Andrei Rublev*. Tarkovsky representa, aliás, uma grande influência para o realizador arménio, afirmando que um dos momentos mais marcantes no início da sua carreira foi o contacto com o filme *A Infância de Ivan* de Tarkovsky (1962), abrindo e despertando em si um novo mundo de poesia cinematográfica.

Não tendo eu própria crescido dentro deste universo de imagens, desconhecendo o universo simbólico de Parajanov ou a tradição poética ou imagética arménia, encontro-me num lugar distinto para a reflexão, ainda que algo desinformado. Aquando da pesquisa para a escrita deste capítulo, deparo-me facilmente com a afirmação da necessidade de um conhecimento profundo do contexto histórico da cultura arménia para reconhecer as várias alusões simbólicas que o filme alude, brinca e rearranja dado o importante recurso a objetos e trajes – a começar pela própria romã, símbolo de fertilidade e abundância, é também um símbolo nacional arménio.

De qualquer modo, uma audiência estrangeira, não herdando os mesmos códigos simbólicos, consegue igualmente relacionar-se com o filme através de uma riqueza distinta, encarando a liberdade simbólica sem ideias pré-concebidas – ou concebidas segundo o seu próprio imaginário aqui por uma primeira vez. Defendeu-se nos capítulos anteriores a possibilidade de extravasar correspondências simbólicas numa exploração

²¹ Distinção feita por Daniel Bird ao não considerar nenhuma das duas versões como 'definitiva', ressaltando que Yutkevitch, também artista e cineasta, teria alegadamente a boa intenção de fazer o necessário para que o filme fosse divulgado. (Bird, 2011)

da sensibilidade. Na liberdade de poder olhar para dentro, no sentido em que o filme não se revela na sua totalidade sobre si próprio, mas também para fora, num universo simbólico que se desdobra continuamente, apreende-se uma linguagem nova e molda o enquadramento interior que o próprio observador constrói para o próximo filme arménio que verá no futuro, ou os seguintes do mesmo realizador.

O universo de *Sayat Nova* encontra-se no terreno de charneira que tenho vindo a mencionar até aqui, a possibilidade de extensão de um sentido de limite próprio, de extensão de linguagem visual e artística que agora farão parte do meu léxico e do meu mundo interior. 'O mundo é uma janela' é um verso tornado motivo que se vai repetindo pelo filme, o mundo é ele próprio uma janela, o mundo (e a arte faz parte do mundo) é um exercício do ato de ver, um exercício de atenção. Ainda que a palavra utilizada para janela, em arménio, possa também ser interpretada como gaiola, encapsulando estas duas ideias – de expansão e prisão em simultâneo. Destaco este verso na medida em que encapsula o intuito deste estudo, a atenção prestada ao mundo *dá a ver* – não só para além dele, mas para se continuamente reaprender a viver nele, *apenas* nele. Como o poeta criança que explora a beleza e as particularidades do que o rodeia.

Notória a sensibilidade musical nos seus filmes, a música folk arménia e os instrumentos tradicionais 'acendem uma luz dentro de si', 'queimando-o por dentro' no desejo de pensar através de imagens (Bird, 2011). Em *Sayat Nova*, vemos um homem que, enquanto ordena que o poeta cante, tapa a parede de uma igreja colocando-lhe vasos no interior da estrutura e criando aberturas circulares – facto muito comum em igrejas medievais, por melhorar a sua qualidade da acústica.

Em *Sayat Nova* observamos sobretudo um conjunto de poemas visuais em diálogo com os poemas de Sayat Nova, por vezes em forma de pinturas vivas, por vezes dança, ou teatro num diálogo constante cuidadosamente encenado. 'Sempre fui parcial para com a pintura e acostumei-me desde cedo a tratar o frame como uma tela independente. Eu sei que a minha cinematografia tende a dissolver-se na pintura, e que isso é provavelmente a sua primeira fraqueza e a sua primeira força', escreve no seu manifesto *Perpetual Motion* (Parajanov, 1968, p.41). É através do cinema que transforma, ou

traduz, a verdade em imagens, tristeza, esperança, amor ou beleza. (Unravelling Sergei Parajanov's Masterpiece, 2019)

É também admitido por Parajanov uma relação autobiográfica que estabeleceu com o filme, associando os cenários, as cores, sons, cheiros e paisagens da infância do poeta com a beleza da sua própria infância, em Tbilisi na Geórgia, e colocando-se também a si próprio como figura unificadora da região. Sayat Nova poderá ser considerado o alter ego de Parajanov, cruzando-se ambas as histórias num dos leitmotifs do filme, o verso 'Eu sou aquele cuja vida e alma são tormentas' (Galstyan, 2014, p.104). Na decisão de Parajanov expor como se desdobraria a vida interior de Sayat Nova, este torna-se uma personagem mais espiritual que material, simultaneamente um poeta concreto e um arquétipo, o símbolo de um poeta. A atriz que interpreta o poeta, Sofiko Chiaureli, interpreta também a princesa, o seu interesse amoroso, e mais quatro personagens diferentes elegantemente andróginos, também uma possível associação à bissexualidade de Parajanov – em miniaturas persas é frequente mostrarem-se pares amorosos com feições idênticas.

The Colour of Pomegranates torna-se um filme sobre poesia em vez de sobre um poeta, com a intenção de que cada enquadramento, tal como cada palavra num poema, represente algo de essencial, de necessário, de obediente a si próprio. O artista, relembra-nos Weil, cria como quem obedece, escreve como quem traduz, responde a um imperativo interior. O imaginário do poeta está rodeado de trabalho manual, que vemos no processo de tingimento e tecelagem de tecidos e tapetes, no manuseamento da tinta e do sangue, na matança ritual dos animais, do tocar de instrumentos musicais, da relação de objetos e artefactos com o corpo humano, tudo elementos arranjados quase como num jogo, quase com ironia – é através da capacidade para brincar que o mais fundamental do ser humano se revela.

Todos os objetos e artefactos que aparecem no filme, são autênticos, são muitos deles peças e relíquias de museu cedidos por igrejas, mosteiros, e centros museológicos da região para a gravação do filme. Tapetes, iluminuras, bordados, bíblias, joias, prata, mesmo o braço de São Gregório, fundador da cristandade, coberto em prata foi cedido para as filmagens em localizações remotas. Talvez por ser filho de antiquários, Parajanov

creceu com uma atenção especial para objetos, desperto para a beleza das coisas, aprendendo desde cedo a exercitar a visão e priorizar a autenticidade – recusava a ‘falsidade’ no cinema, todos os objetos em *set* eram relíquias, a barba dos atores era verdadeira, monumentos eram locais históricos e sagrados. Alimentando a ideia de que mesmo num cenário surrealista e aparentemente absurdo, havia uma aura de autenticidade nas suas escolhas. A criação de relações entre objetos constituía um jogo infinito para o realizador (Bird, 2011). No documentário ‘The World is a Window’ de Daniel Bird, onde a equipa de filmagens de Parajanov dá o seu testemunho da experiência de rodagem do filme, partilham uma história de infância em que a sua mãe, pianista, gostava de se vestir com os vários trajes de penas que lhe iam parar às mãos através da loja de antiguidades, subir para o telhado de casa e declamar e encenar histórias para os vizinhos – diz-se que um dia o telhado terá colapsado sob o seu peso. Cortes súbitos na imagem ou na música não são estranhos à sua cinematografia, repetem-se quase impercetivelmente (Unravelling Sergei Parajanov's Masterpiece, 2019). No filme o telhado e a cúpula da igreja desprendem-se da torre e eles mesmos descolam voando sobre a paisagem, até se virem a despenhar.

Em *Sayat Nova* por vezes parece que os seres humanos se transformam eles mesmos em objetos, são algo estáticos, com movimentos controlados, cuidados, coreografados como fantoches, numa pintura quase reduzida a duas dimensões e por vezes forjando a eliminação da profundidade da imagem, como na pintura medieval. A imaginação e a etnografia misturam-se nos seus filmes e torna-se difícil a sua distinção, entre o que é símbolo e o que é imaginado - tornando-se também a invenção num novo símbolo.

Esta é uma das características importantes do cinema na visão de Murdoch, a capacidade de tornar objetos quotidianos em algo de significativo. Devemos ser capazes enquanto espetadores de os observar com uma atenção intensificada tal como fazemos na vida real em momentos de maior tensão na observação, ‘os objetos num filme nunca devem parecer normais. Um filme deve mostrar um mundo estranho e surpreendente, desintegrado e distorcido, e cheio de objetos dramaticamente significativos’ (Murdoch, 2019). *The Colour of Pomegranates* representa uma mistura entre espiritual e material, mito e realidade. Parajanov não era crente, mas possuía um fascínio pela noção de ritual, da espiritualidade que rodeia o ritual, da tradição, da crença, da força das imagens nesse

contexto (Bird, 2011). ‘Que tudo o que seja belo se duplique e triplique’ dizia ser a sua própria oração (Galstyan, 2014, p.108). O próprio nome Sayat Nova em persa pode-se traduzir como ‘o caçador da canção’ (Galstyan, 2014, p.105), encapsulando no próprio nome a ideia de caça, de procura e de musicalidade. Encontramos no filme a imagem do caçador, e do caçador com flecha que faz cair o rosto à virgem. ‘Eu devo à Arménia uma confissão cinematográfica, uma espécie de bíblia pessoal’ Grande parte do filme é gravada em igrejas, referenciando rituais religiosos e ouvindo-se música religiosa, sendo até um pai-nosso, completo, cantado por um grupo de rapazes – facto inédito no cinema soviético (Unravelling Sergei Parajanov's Masterpiece, 2019).

Em 1973 foi preso e condenado a 8 anos de prisão e trabalhos forçados, por proximidades com grupos nacionalistas ucranianos e condutas sexuais consideradas ilegais pelas autoridades soviéticas – era um forte opositor ao regime e à forma como o cinema era controlado, vigiado e sujeito a censura, cortes e rearranjos. *The Colour of Pomegranates* sofreu os mesmos entraves que *Andrei Rublev*, uns anos antes – ambos retratavam de forma aberta, com uma estética profundamente pessoal e sem destacar abertamente os valores ambicionados pela União Soviética, duas personagens que as autoridades não viam destacadas nos respetivos filmes de forma clara, devido a esta abertura de interpretações e não linearidade da linguagem – como se constituísse, por alguma razão, uma ameaça.



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

Conclusão

O verdadeiro combate contra si mesmo é o combate contra o próprio peso, contra a própria gravidade. O instrumento desta luta é a ideia de um trabalho, de um projeto, de uma tarefa (Sontag, 2009a, p.189).²²

Pretendeu-se nesta reflexão desenvolver de que forma a faculdade da atenção, principalmente aquando da experiência estética, constitui uma atitude a exercitar continuamente, tendo em vista um posicionamento cada vez mais perspicaz, sensível e vulnerável no contexto pessoal de cada indivíduo. Caracterizou-se a atenção enquanto uma conceção alargada, que envolve necessariamente os vários sentidos, embora se destaque a visão, o ato de observar – *atender*. Através do exercício contínuo da visão com uma qualidade exploratória, desligada o mais possível de apelos fantasiosos de uma consciência autocentrada, não só se consegue um envolvimento genuíno com os outros, como consigo mesmo e com a obra de arte.

Simone Weil e Iris Murdoch afirmam este ato de atender ao outro como um entrelaçamento necessário com os conceitos de amor, justiça e moralidade – ser-se *atencioso* representa demonstrar zelo, cuidado, carinho. A atenção, nesta perspetiva, não se cinge a um foco que apenas delimita a perceção de acordo com as suas intenções e interesses destacando-os do seu ambiente, mas enquanto uma capacidade não só de perceber e inquirir transições num ambiente nunca estático como também de se posicionar perante essas mesmas transições, moldando, continuamente a sua forma de ser e estar – abrange necessariamente uma dimensão ética e moral.

Defendeu-se que se apreende mais com o ato de atender do que conseguimos racionalmente clarificar e traduzir através da linguagem em conceitos ou palavras – eles próprios parecem permanecer imutáveis enquanto o mundo que definem, e o próprio sujeito, mudam incessantemente. Paradoxalmente, é também através do desenvolvimento da linguagem verbal que se consegue clarificar, distinguir, e tomar consciência da complexidade crescente da categorização do mundo e das nossas experiências nele – moldando o que se presta atenção a.

²² Tradução pessoal do original: 'The true fight against oneself is against one's heaviness, one's gravity. And the instrument of this fight is the idea of work, a project, a task'.

É através deste confronto contínuo, no exercício da combinação de uma postura ativa e passiva na apreensão da realidade, que se dá o crescimento, que se desenvolve um alargamento e dilatação da experiência e consciência humanas, um crescimento moral como defenderá Murdoch, e um crescimento com a aprendizagem da obra de arte.

A disponibilidade, vulnerabilidade e curiosidade do observador perante a experiência estética e perante a relação com a obra de arte permitem uma visão a cada dia renovada sobre si mesmo e o seu próprio contexto, na medida em que oferecem uma reorientação e reorganização de energia. O espanto e a surpresa (mais do que a confirmação e a consolação) representam um alargamento de uma conceção individual de imaginação e criatividade.

A arte não cria conhecimento, mas propõe um novo mundo, não o descreve, mas revela-o enquanto um campo infinito de possibilidades. A reflexão interior que se gera, mesmo que a um nível não inteiramente consciente, constitui uma tipologia de conhecimento sensível, de experiência agitada, sensual, que extravasa a abrangência do conhecimento concetual e racional. Desta forma, a obra de arte, e desenvolveu-se de que modo o cinema o faz em particular, tem a capacidade de criar mundos autorreferenciais, que não precisam de justificação, justificando-se a si mesmos. O cinema tem o poder de criar de forma quase imediata uma segunda realidade emocional onde o espetador se consegue envolver e descobrir-se a si próprio, através da sensibilidade, da imaginação e da empatia. Oferece uma arena onde se podem encenar todas estas contradições, confrontos, hipóteses, reflexões ou homenagens.

Gostaria de salientar esta última palavra, *homenagem*. Talvez parte do desejo de escrever sobre este tema provenha, para além duma grande dificuldade em, efetivamente, prestar atenção, mas de um desejo de prestar alguma forma de homenagem a todos estes autores, e do desejo de os aprender a ler, e a viver com.

Nas três obras que se escolheu destacar e ler através do enquadramento que o diálogo entre as autoras propõe, torna-se mais clara a imagem de expansão e dilatação proposta. Possuem todos como ponto de partida uma personalidade, Suzanne Daveu, Andrei Rublev e Sayat Nova, de algum modo excepcionais, que nos servem para alargar o vocabulário da imaginação. Através das particularidades da linguagem visual de cada filme, propondo ritmos próprios, servem também para repensar a linguagem do cinema.

Questionam e contrariam uma continuidade narrativa de ação/reação constante e aditiva que condiciona por vezes o espectador a seguir uma linha pré-determinada e que afunila ao invés de expandir. Constituem exemplos possíveis da convivência com um objeto de atenção que não tem fim, que se poderá desdobrar continuamente.

Gostaria de concluir com uma das afirmações de Oscar Wilde no 'Declínio da Mentira', onde afirma ser essencial para a cultura de um país, da mesma forma que para a pertinência (e atualidade) da igreja, a necessidade da existência no seu seio de pessoas que 'acreditem no sobrenatural e realizem milagres diariamente' (Wilde, 2015, p.62. Estas representam motores e desafios da imaginação, exercícios de alargamento da criatividade e novas concepções da santidade, de ideais (ainda assim) possíveis de atingir. Não necessariamente em grandes demonstrações e decisões em particular, os 'saltos' que denomina Murdoch, mas no dia-a-dia, na banalidade do que vai acontecendo *entre* os momentos de tomada de decisão.

Bibliografia

Asia House (2019, 7 de janeiro) *Unravelling Sergei Parajanov's Masterpiece: The Colour of Pomegranates - Talk by Nouritza Matossian*, [Video]. Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g-xEBDwZRUI>

Bell, R. H. (1998). *Simone Weil: the way of justice as compassion*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Carrolo, C. A. (1968) *O 'Ateísmo Purificador' de Simone Weil*. Revista Brotéria, vol LXXXVI. p775-789

Dargan, J., Veto, M. (1994). *The religious metaphysics of Simone Weil*. State University of New York Press

Doering, E. J., & Springsted, E. O. (2004). *The Christian Platonism of Simone Weil* (E. J. Doering & E. O. Springsted, Eds.). University of Notre Dame press

Faustino, M., Testa, F., (orgs) (2022) *Filosofia como Modo de Vida*, Ensaios Escolhidos Edições 70

Faustino, M., (2022) *Filosofia: Uma Escolha de vida? Hadot, Foucault e a 'Filosofia como modo de vida' como prática de dissidência e experimentação*. Revista Apoena, v. 4, n.7., pp.91-109., ISSN: 2596-1632

GBH Archives (2011, 5 de abril) *1992 Susan Sontag Interview*. [Video]. Youtube. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Mmi03G5oV0>

Gunnlaugur, A. Jonsson., & Thorkell, A. O. (Eds.). (2006). *Through the mirror: reflections on the films of Andrei Tarkovsky*. Cambridge Scholars.

Hadot, P., Carlier, J., & Davidson, A. E. (2001). *La philosophie comme manière de vivre*. Éditions Albin Michel.

Hadot, P. (2002). *Exercices spirituels et philosophie antique*. Albin Michel.

Han, B. (2020) *The Disappearance of Rituals*. Polity Press.

Innerarity, D. (1996) *A filosofia como uma das Belas Artes*. Teorema.

Malebranche, N. (2006a). *De la recherche de la vérité. Livres I-III*. (J.-Christophe. Bardout, M. Boré, Julia. Roger, K. Trego, & T. Machefert, Eds.). Vrin.

Malebranche, N. (2006b). *De la recherche de la vérité. Livres IV-VI* (J.-Christophe. Bardout, M. Boré, T. Machefert, Julia. Roger, & K. Trego, Eds.). Vrin.

Murdoch, I. (1965) *O Sino*. 47 Col. Contemporânea. Portugália Editora

Murdoch, I. (1992). *Metaphysics as a guide to morals*. Chatto and Windus.

Murdoch, I. (1999) *Existentialists and Mystics, Writings on philosophy and literature*. Edit. Peter Conradi. Penguin.

Murdoch, I. (2019, 17 de Maio) Vogue 100: Iris Murdoch on The Cinema. in British Vogue – August 1956. disponível em <https://www.vogue.co.uk/article/vogue-archive-article-iris-murdoch>

O'Connor, P. (1996). *To love the good: the moral philosophy of Iris Murdoch*. Lang.

Oliveira, L. M. (2022, 21 de julho) *Memória e Sensualidade*. in Jornal Público. disponível em <https://www.publico.pt/2022/07/21/culturaipilon/critica/memoria-sensualidade-2014318>

Parajanov, S. (1968). *Perpetual Motion*. In Film comment (Vol. 5, Issue 1, pp. 40–48). Film Comment Publishing Corporation.

Ricoeur, P. (1995) *Figuring the sacred: religion, narrative, and imagination*. Fortress Press.

Serra, R. (2013) *VOX DEI Metáfora(s) da Espiritualidade*. [Tese de Doutoramento em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes da universidade de Lisboa] disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/10543>

Galstyan, S. (2014). *Sergei Parajanov: Saving Beauty*. Cinergie (Online), 3(6), 104–114. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7006>

Scott, A. O. (2019, 8 de outubro) *How Susan Sontag taught me to think*. The New York Times Magazine. disponível em <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/08/magazine/susan-sontag.html>

Sontag, S. (1986) *Ensaio sobre Fotografia*. Publicações Dom Quixote

Sontag, S. (1987, 14 de dezembro) *Pilgrimage*, The New Yorker. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/1987/12/21/pilgrimage-susan-sontag>

Sontag, S. (2002) *Styles of radical will*. Picador.

Sontag, S. (2009a) *Against Interpretation and Other Essays*. Penguin

Sontag, S. (2009b) *Where the Stress Falls*. Penguin.

Stone, L. & Rozelle-Stone, A. R. Adrian R. (Eds.). (2010). *The Relevance of the Radical: Simone Weil 100 Years Later*. Continuum.

Rozelle-Stone, A. R. (Adrian R. (Ed.)). (2017). *Simone Weil and continental philosophy*. Rowman & Littlefield.

Tarkovsky, A. (1989) *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses his Art*. University of Texas Press.

Toymentsev, S. (edit) (2021) *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky*. Edinburgh University Press.

Weil, S. (1988) *Oppression and Liberty*. Ark Paperbacks. Routledge.

Weil, S. (2003) *Gravity and Grace*. Routledge Classics.

Weil, S. (2005) *Anthology*. Penguin.

Weil, S. (2009) *Espera de Deus*. Assírio & Alvim.

Weil, S. (2014) *O Enraizamento*. Relógio d'Água.

Weil, S. (2022) *A pessoa e o sagrado*. Guerra e Paz.

Weil, S. (2023) *La Pesanteur et la Grâce*. Agora. Librairie Plon.

Wilde, O. (2015) *O Declínio da Mentira*. Vega, Passagens

Winch, P. (1989). *Simone Weil: "the just balance."* Cambridge University Press.

Filmografia

Bird, D. (Diretor). (2011) *The World is a Window: Making the Colour of Pomegranates*. [Filme] Second Sight Films, RU. 75 minutos

Homem, L. (Diretora). (2019) *Suzanne Daveau*. [Filme] Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. [Filme] Cor. 70 minutos. DVD Second sight.

Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. [Filme] P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye.

Índice de Imagens

Figura 1- Homem, Luísa (2019) Suzanne Daveau. 00:01:27.
in Homem, L. (Realizadora). (2019) Suzanne Daveau. Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Figura 2- Homem, Luísa (2019) Suzanne Daveau. 00:17:06
in Homem, L. (Realizadora). (2019) Suzanne Daveau. Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Figura 3 - Homem, Luísa (2019) Suzanne Daveau. 00:22:59
in Homem, L. (Realizadora). (2019) Suzanne Daveau. Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Figura 4 - Homem, Luísa (2019) Suzanne Daveau. 00:55:45
in Homem, L. (Realizadora). (2019) Suzanne Daveau. Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Figura 5 - Homem, Luísa (2019) Suzanne Daveau. 00:57:28
in Homem, L. (Realizadora). (2019) Suzanne Daveau. Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Figura 6 - Homem, Luísa (2019) Suzanne Daveau. 01:51:08
in Homem, L. (Realizadora). (2019) Suzanne Daveau. Terratre Films. Cor. 119 minutos. disponível em <https://vimeo.com/ondemand/suzannedaveau2>

Figura 7 – Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev, 5:04
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye.

Figura 8- Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 40:01
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye.

Figura 9 - Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 1:15:35
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye

Figura 10 - Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 1:48:03
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye

Figura 11 - Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 2:14:15
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye

Figura 12 - Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 2:20:42
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye

Figura 13 - Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 2:43:09
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye

Figura 14 - Tarkovsky, Andrei (1966) Andrei Rublev. 2:51:22
in Tarkovsky, A. (Diretor). (2016). *Andrei Rublev*. P/B e Cor. 174 minutos. DVD Curzon Artificial eye

Figura 15 - Parajanov, Sergei. (1969). *The colour of pomegranates*. 4:09
in Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. Cor. 70 minutos. DVD Second sight.

Figura 16 - Parajanov, Sergei. (1969). *The colour of pomegranates*. 5:53
in Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. Cor. 70 minutos. DVD Second sight.

Figura 17 - Parajanov, Sergei. (1969). *The colour of pomegranates*. 25:43
in Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. Cor. 70 minutos. DVD Second sight.

Figura 18 - Parajanov, Sergei. (1969). *The colour of pomegranates*. 32:11
in Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. Cor. 70 minutos. DVD Second sight.

Figura 19 - Parajanov, Sergei. (1969). *The colour of pomegranates*. 42:03
in Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. Cor. 70 minutos. DVD Second sight.

Figura 20 - Parajanov, Sergei. (1969). *The colour of pomegranates*. 1:06:57
in Parajanov, S. (Diretor). (2004). *The colour of pomegranates*. Cor. 70 minutos. DVD Second sight.