

Roteiros de um *caminhar* no opaco

Fernando Rosa Dias

«Não te apegues às verdades que não te venham duma angústia espiritual.

Elas podem ser a Verdade, mas não te servem com certeza

nem ao teu tamanho nem à tua forma.

Só irás descobrindo sentido à vida

quando ela fôr uma procura desvairada de ti próprio,

através de tudo o que se te oferecer».

(Carlos Tinoco, *Correspondência Frustrada*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1942)

«L'art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et inachevé»

(Albert Camus¹).

Comecemos por problematizar que numa investigação em artes a existência de um fim, de um *telos* ou objectivo final (a obra final), tal como um princípio, uma razão prévia para a concepção da obra, algo a que a obra teria que cumprir ou responder, ou seja, a necessidade de um princípio e fim normalmente implicados, são cada vez menos persistentes. Ao invés, a sua valorização é a do *processo*, do *método enquanto temporalidade e caminho*.

Já tivemos a possibilidade de reflectir como o gesto artístico tradicional do pintor, que ficava em eclipse ou fora de cena, recôndito nos segredos do ateliê onde a obra se fazia num tempo anterior ao aparecer da *obra final*, era um gesto que se retirava quando a obra terminava para ficar de fora da observação e da discussão². Quando Walter Benjamin

1 Albert Camus, *Essais*, Paris: Gallimard, 1981, p.1090.

2 Fernando Rosa Dias, «Geste, Touche, Style – Réflexions sur le geste en peinture», in: *Le Geste entre émergence et apparence* (sous la direction de Michel Guérin), Aix-Marseille Université: Presses Universitaires de Provence, 2014, pp.159-177. Também temos defendido a sua importância na Investigação em Arte: cf. Idem, «A Investigação em Arte: entre a *aura* e a *poiesis* da obra», in *Investigação em Artes – A Oscilação dos Métodos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias), Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras, 2015, pp.35-59.

fala da *aura* da obra de arte única refere uma origem a que qualquer percepção se liga, uma origem de onde a obra advém e que se preserva em cada presente de recepção como fundamento da sua autenticidade³. Essa origem é esse momento em que a obra se define como tal, coincidindo com essa circunstância em que a produção (*poiesis*) se suspendeu e a obra se deu por realizada. A *poiesis* termina e a obra está feita, sendo este o momento dessa fundação. Contudo, sublinhamos como a arte moderna e contemporânea tem valorizado cada vez mais esse gesto prévio, seja nas suas dimensões mais físicas, corporais e matérias (o automatismo psíquico, o informalismo, a performance, etc.) seja nas mais conceptuais. A obra deixa de ser apenas o que está perante nós, para explorar essa actuação anterior que se incorpora no seu processo criativo.

O seu *caminhar enquanto método* não se sustém nem resolve na relação entre um paradigma inicial e uma mudança de paradigma, como promovem alguns métodos científicos. No processo artístico há algo logo à partida pouco preciso enquanto plano inicial e, muito menos, enquanto objectivo ou fim determinável. Desinteressada de finalidades e ideais, a arte actual tende a estar livre de algo a cumprir, prévio ou final. Cada vez mais ela encontra os seus interesses no seu próprio *caminhar processual*. Por isso somos renitentes em aceitar que uma investigação em artes que implique a produção artística possa avançar sem uma anterior prática.

Os modos abertos e processuais têm sido dos mais marcantes da filosofia contemporânea, sobretudo nas suas manifestações mais críticas. Adorno, reflectindo sobre a filosofia contemporânea – ou melhor, sobre um *filosofar* contemporâneo – apontou a impotência do Ser e de qualquer pretensão filosófica de unidade e totalidade. Para Adorno a nova filosofia devia andar em círculos, desenvolver paradoxos e explorar-se enquanto caminhada, como uma errância ou deriva. Para Adorno não há sentido positivo do mundo pelo que a dialéctica só pode ser negativa, uma dialéctica que não produz verdade, mas que desoculta a falta de verdade⁴.

Algumas das mais relevantes teorias estéticas contemporâneas estimularam essa dimensão de percurso, de algo que não tem um corolário, mas que se desdobra constantemente. É o caso da estética do *bricoleur* de Lévi-Strauss, que de desdobra de um primeiro plano pragmático e retrospectivo, de disposição de materiais fragmentários recoletados como um tesouro. Este material inicial recolhido, de base heteróclita e fragmentária, anima uma vontade de fazer que «não é, portanto, definível por um projecto», mas algo que articula o concreto do material sensível como virtualidade fortuita e acidental. A recolha não segue um princípio da serventia prévia, para a qual *isto serve*, mas antes a recolha do material enquanto disponibilidade aberta, porque *poderá servir para alguma coisa*. É através do manusear desse conjunto de materiais heteróclitos e dispersos, definindo aí um gesto de combinação e reorganização, de ligações ao acaso, que se vai demandando o que estes podem significar⁵. Também a noção de *pli* de Deleuze, como modo de desdobramento contínuo e contíguo, em que cada forma se liga ao espaço ilimitado em todas

3 «A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico». Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.79.

4 Cf. Theodor W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

5 Cf. Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, São Paulo: Papirus Editora, 2008, pp.33-35.

as direcções simultaneamente⁶, ou o famoso *rizoma* de Deleuze e Guattari, sem princípio nem fim, porque sempre no meio ou *entre*, são exemplos de processos abertos, escoando no seu próprio *devenir*. Apresentam uma dimensão afirmativa, sem oposição nem negação, porque são pura ligação em fluxo recusando a suspensão num «é» para se moverem na conjugação interminável de «e...e...e...»⁷.

Defenderemos que a investigação em artes, assumindo este desígnio da arte contemporânea, descobre no interior dessa caminhada, os seus *princípios* e *fins*. Interessa-nos valorizar esta caminhada (*odos*) enquanto modo de exploração da investigação em artes. A palavra método tem origem etimológica do grego *odos* (que significa via, caminhada ou marcha), significando «caminho tortuoso». Com este sentido original não se verifica a pressão de uma verdade prévia nem de um *telos*, mas a valorização desse *entre* processual e interrogativo que é a investigação. É nesse interior que colocamos a linguagem especulativa e argumentativa da discussão necessária à investigação (em artes), embora sempre concatenado com a produção material da obra em processo – e na consciência desse paradoxo, em que tanto insistiu Adorno, entre o necessário esforço da linguagem perante a indecifrábilidade da obra, porque «os conceitos são não só a dificuldade da sua decifração, mas também a sua oportunidade»⁸, ou porque vivem «entre a recusa a deixarem-se compreender e a vontade de serem compreendidas»⁹. É na sua renitência ao conceito que a arte melhor se revela como desafio. É porque lhe é irredutível, não se deixando instrumentalizar numa interpretação transparente, que a arte o alimenta enquanto modo enigmático. Mas eis também a sua fatalidade, como a de Édipo, «que responde com pertinência aos enigmas», mas cuja felicidade se revelou «como cega»¹⁰. Mas é este paradoxo, próximo do que foi apresentado por Heidegger entre abertura/retraimento ou entre *Terra/Mundo*, que a arte encontra as suas tensões mais intensas no seio do *processo poietico*, e que nos permite valorizar a (investigação em) arte enquanto *encontro com a verdade*.

Valorizar esse percurso anterior a qualquer corolário, a qualquer determinação da *obra feita*, é a valorização do método criativo. Se qualquer ciência indica que todo o método é um caminhar tortuoso e aberto, isso prevalece ainda mais quando falamos de processos artísticos. Se nos interessa valorizar esse *caminhar do método* é por considerarmos que é no seu interior que o processo artístico vai atinando com os seus dilemas e questões, nesse jogo entre *abertura* e *encontro*. Enquanto método, aceita outra variedade dos *modos de caminhar* (que seriam os seus *estilos*), com menos pressão de uma problema inicial a resolver ou de uma resposta ou *telos* a cumprir. O estilo, perto da acepção deleuziana, assenta na conexão da actualidade de algo com a sua virtualidade, «é o ponto de indiscernibilidade de um *devenir*», «uma linha de variação contínua», a própria força que «liga subterraneamente o contínuo»¹¹. Mesmo quando nos referimos ao estilo de uma obra, falamos dessa força que atravessou o seu *devenir* processual, da qual a força foi uma expressão de actualidade nela concentrada, mas que *advém antes* dela e tem um *porvir para além* dela, num contínuo que atravessará outras obras. Entendemos aqui *estilo* enquanto

6 Gilles Deleuze, *Le Plé. Leibniz et le Baroque*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1988, p.169

7 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2007, p.48.

8 Theodor W. Adorno, *Experiência e Criação Artística. Paralipómenos à «Teoria Estética»*, Lisboa: Edições 70, 2003, p.157.

9 *Ibidem*, p.75.

10 *Ibidem*, p.157.

11 Ana Godinho, *Linhas de Estilo. Estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa: Relógio d'Água, Editores, 2007, p.240.

um modo de caminhar e não algo definido num objectivo alcançado. Não se decide na função que cumpre ou num interesse – este estilo, enquanto *maneira*, é um modo de interrogar o mundo e não propriamente uma resposta. Trata-se de um *caminhar*, portanto, de uma procura enquanto tal. É com estas noções que justificamos um lugar particular da investigação em artes que pode encontrar na universidade um modo e um lugar privilegiado para se explanar.

Verdade e Conhecimento – entre a objectividade *apodíptica* e a historicidade hermenêutica

«O que toco, o que me resiste, eis o que compreendo»
(Albert Camus¹²)

Não é difícil relevar a arte como *modo de conhecimento*. Noutra lugar já destacámos exemplos como Suzanne Langer ou Jacob Bronowski¹³. Mas alguma tendência tradicional tende a fazer corresponder a verdade a uma eficácia tecnológica e objectiva, a uma categoria positiva com propensão a dominar nas ciências ditas exactas.

A epistemologia contemporânea tem-se debatido com uma querela entre as ciências objectivas e humanísticas. As primeiras comprovam *factos* que consideram independentes do contexto social e cultural que o produz. Acreditam numa verdade *apodíptica* e fora da história, mesmo que reconhecendo inevitáveis historicidades próprias no seu percurso, porque há um poder de constatação que tende a substituir a sua própria historicidade. Esta via considera que existem *factos* do mundo que são exteriores à nossa mente e cultura, que há *provas* dos factos exteriores ao nosso contexto, e que a sua explicação é suficiente e transcende esse contexto¹⁴. A mudança de paradigma procura *eliminar* (apagar, esquecer ou superar) o paradigma anterior.

As humanísticas são mais hermenêuticas, assentes na interpretação e na argumentação, pelo que assumem essa historicidade como marca própria, como percurso sobre o qual se constrói qualquer interpretação presente. É natural que estas últimas sejam mais sensíveis ao *construtivismo* social e ao *relativismo*, tendendo à doutrina da «igual validade»¹⁵ em que caiu certo relativismo pós-moderno, reconhecendo outros modos igualmente válidos de conhecer o mundo, sendo o *nosso* tão aceitável à partida como *outros*. Não há conhecimento superior, mas diferente, porque todo o conhecimento é conhecimento situado.

Alguns autores mais conhecidos das *teorias construtivas dos factos* – tais como as *versões do mundo* como construção de factos de Nelson Goodman, os *esquemas conceptuais*, neces-

12 Albert Camus, *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p.66

13 Cf. Fernando Rosa Dias, «A Investigação em Arte: entre a *aura* e a *poiesis* da obra, in *Investigação em Artes – A Oscilação dos Métodos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias), Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras, 2015, p.48.

14 Cf. Paul Boghossian, *O Medo do Conhecimento. Contra o relativismo e o construtivismo*, Lisboa: Gradiva Publicações, 2015, pp.33-34. Note-se que este autor faz uma crítica ao que chama *relativismo e construtivismo*, defendendo «que há uma maneira de ser das coisas que é independente da opinião humana» (*Ibidem*, p.159). Como veremos, esta não é bem a nossa posição nem necessidade.

15 Cf. *Ibidem*, pp.11-16.

sários a qualquer pensar como as coisas são, de Hylary Putnan ou a necessária descrição dos factos de Richard Rorty – constatam que todo o facto é uma *construção* cultural e não uma *objectividade* em si¹⁶.

Radicalizando as propostas, encontraríamos sempre os limites dentro dos quais cada uma destas teorias encontra o seu conforto *epistémico*: de um lado, caracterizando as humanísticas, o princípio de que a própria necessidade de perguntar o sentido do mundo, por mais objectivo e *apodíptico* que seja, é sempre uma pergunta do sujeito, uma questão humana e cultural historicamente situada (e esta tem sido a grande exploração da hermenêutica contemporânea); do outro, com maior escola nas ciências naturais e nas exactas, o princípio de que, por muito que seja o sujeito a perguntar, este constata respostas que são factos independentemente dos contextos da pergunta. A moral e a estética são inclinações claras para a construção cultural, *relativista e construtivista*; do outro está algo que se possa caracterizar factualmente, tal como, em exemplo, quantas luas tem Júpiter?, questão com resposta independente da cultura que faz contexto à pergunta do sujeito. A mudança da resposta, por exemplo, Júpiter perder ou ganhar uma lua, implicaria a mudança do facto [Em irónica proximidade temos a discussão de Plutão ser um planeta ou não, cuja dimensão supostamente factual se tem revelado quase tão polémica como a caracterização de um movimento artístico].

Contudo, não queremos aqui resolver esta já clássica contenda sobre as construções do nosso saber. O que nos interessa vincar é que ela é uma querela que espelha duas tendências dominantes de *convicção* científica que se ajustam a diferentes modos de funcionamento das *ciências*, entre as ditas *humanísticas, historicistas ou hermenêuticas* e as *objectivas ou apodípticas*. Preferimos acreditar na riqueza destas duas tendências, e que a pobreza seria uma sobrepor-se à outra, riscos a atender nas últimas décadas da história da universidade, com o domínio destas últimas.

Mesmo nas artes podemos encontrar tendências análogas, umas mais essencialistas, outras mais historicistas. Por exemplo, na literatura, Jaus conforntou de modo bem sistematizado a tendência *historicista*, que sublinha a adequação da obra ao tempo que a produz, com a *formalista ou esteticista*, que sublinha a autonomia da obra por valorização da imanência das formas, no esforço de uma proposta de articulação entre as duas a que chamou *Estética da Recepção*¹⁷. O que por agora atendemos é que teremos que reconhecer que a arte, enquanto algo que não pode traduzir uma verdade fora dos contextos em que emergem, porque é o mais rico exemplo de produção humana, resvala nitidamente para uma ligação privilegiada às humanísticas e às suas tendências para um saber *relativista e construtivista*.

Contudo, a arte apresenta uma dimensão particular. Aceitando o princípio de *desinteresse* ou de *finalidade sem fim* formulado pela estética kantiana, a arte fica de fora do princípio de construção segundo as nossas necessidades e interesses contingentes, ou seja, a arte é um produto cultural historicamente situado que não fica refém do interesse humano contingente. Este paradoxo da arte, na sua simultânea *correspondência e transcendência ao contingente*, vai ao encontro de algumas teorias estéticas que, em modos particulares, foram lidando com esta questão.

16 Cf. *Ibidem*, p.41.

17 Cf. Hans Robert Jaus, *A Literatura como provocação*, Lisboa: Vega, 1993.

Por exemplo, a estética de Marcuse considera que a arte *cria mundo*, sendo uma subversão da experiência que por ela é levada a situações limites, uma força negadora que obriga a uma nova dimensão da experiência; por isso, a arte, *falando do que existe contra o que existe* contém simultaneamente uma extrema afirmação (*sublima* e consola) e uma extrema negação (*dessublima*, como força subversiva e dissidente) de modo que ela é um *produto do social que ultrapassa o social*¹⁸.

A referida *Estética da Recepção* de Jauss coloca esta questão num processo histórico-hermenêutico, problematizando como a obra de arte vanguardista rompe com as expectativas de recepção pública do tempo em que se apresenta, necessitando de um outro tempo de ajustamento, uma espécie de «reconstituição do horizonte de expectativas»¹⁹. Não é a obra que muda, mas uma experiência da recepção que faz ainda parte da história das obras, daí que o valor da obra está inscrito também na posteridade²⁰: «A vida da obra na história não é pensável sem a participação activa daqueles a quem se dirige. É a sua intervenção que faz entrar a obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência, na qual se opera a permanente passagem de uma recepção simples a um comportamento crítico, de uma recepção passiva a uma recepção activa, e das normas reconhecidas a uma produção nova»²¹. No processo deste tempo de recepção, a obra de vanguarda vai deixando de ser inaudita para se tornar clássica, inscrevendo-se na história da arte. Entre esses tempos ela produziu novas experiências e conhecimento, passando de obra vanguardista a clássica.

Voltemos à questão da verdade. Tradicionalmente há a tendência em aceitar como verdade o que é objectivável, o que é recorrente e se pode repetir como lei. Contudo, alguma tendência filosófica tem considerado esta como uma *verdade instrumental* (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Merleau-Ponty, etc.) que, por tendência, é positiva e transparente, e que se salvaguarda numa diferença descortinável entre verdade e falso, certo e errado. A arte, e em grande parte as ciências humanísticas, serão sempre ciências *falhadas* nesta asserção de verdade.

Uma vasta tradição filosófica da Era Contemporânea tem investido numa noção de verdade bem divergente: além da valorização da historicidade e subjectividade que se embrenha na construção moderna da razão²², emerge uma verdade oculta e opaca, de força negativa, que resiste à instrumentalização técnica ou conceptual. Consideramos que esta diferença foi uma polaridade que alimentou a construção do projecto iluminista. Sempre existiu no projecto das luzes uma dialéctica com o opaco, tal como na dialéctica do espírito de Hegel existe a força de negação na *anti-tese*, que supõe que o que assumimos como verdade contempla uma zona invisível (esquecida e inaudita) de *não-Ser* que fundamenta o que se expõe como *Ser*. Marcuse observa que a lógica racionalista já contém na sua afirmação um outro lado negativo, um não-Ser que não aparece na proposição. Para este autor a *dialéctica hegeliana* já jogava entre a essência e a aparência, entre o que o ser é e o que pode ser, tornando-se histórica e animada por um conflito, por uma «negação

18 Herbert Marcuse, *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70, 1986.

19 Cf. Hans Robert Jauss, *A Literatura como provocação*, Lisboa: Vega, 1993, pp.71, 79.

20 Cf. *Ibidem*, p.61.

21 *Ibidem*, p.57.

22 Cf. Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, pp.13-88.

interna»²³. Foi no seio desta contradição, como apontámos, que Marcuse valorizou uma «verdade contraditória» que se opõe a uma estrutura operacional ou a uma organização administrativa²⁴.

Existe uma tendência dos pensadores desta acepção de verdade como opaco e negativo, em valorizar a arte como mecanismo privilegiado de relação com a verdade. Adorno, com a sua defesa do «não-idêntico» e do «enigma», desenvolveu um modo particular para fazer essa ligação entre arte e verdade: «Conceber uma obra de arte como complexão de verdade põe-na em relação com a sua inverdade, (...)». É por essa via que as obras de arte «participam no conhecimento», através da «sua própria constituição», em que «elas são o modo de conhecimento que não é conhecimento do objecto», em clara fuga à instrumentalização. É por esta razão que a profundidade de uma investigação em artes faz *da produção e do produzido enquanto obra* o seu âmago. Para nós ela é via para essa marca da *estética adorniana*, que considera que a «filosofia da arte não é tanto escamotear o momento do incompreensível à custa de explicações», «mas compreender a própria incompreensibilidade»²⁵. Fazer a obra coloca a experiência no mais íntimo contacto com o momento emergente desse incompreensível – que, como veremos, é uma marca do absurdo de Camus.

Habermas apontou o *dionísíaco nietzschiano* como um momento marcante da expressão negativa dessa polaridade da razão, definido-a enquanto modo de um *perder-se* do sujeito devido ao colapso do *princípio da individuação*, um «abismo do esquecimento» contra o mundo do conhecimento teórico e do agir moral ou contra o quotidiano, como uma perda da experiência pragmática²⁶. Já numa abordagem em torno de Heidegger, Habermas refere um «outro da razão», «contra-forças do ser ou da soberania»: «Enquanto a razão é definida por uma disponibilidade e uma valorização calculistas, o seu outro só negativamente é caracterizável, como o absolutamente indispensável e não valorizável – como médium no qual o sujeito apenas pode emergir enunciando a si próprio e transcendendo-se a si próprio enquanto sujeito»²⁷. Por isso, essa mesma força negativa surge decisiva na ontologia de Heidegger: «O Nada é o Não do ente e, deste modo, o Ser experimentado a partir do ente. A diferença ontológica é o Não entre o ente e o Ser»²⁸. A verdade surge em Heidegger como *alêtheia*, como desocultação ou desvelamento de um Ser que se define enquanto essência e oculto, mas cuja iluminação muda a relação com o Ser, implicando a tensão entre abertura e retraimento.

Mais recentemente, o coreano Byung-Chul Han separa e opõe as noções de *verdade* e *transparência*: «A transparência e a verdade não são idênticas. A segunda é uma negatividade, uma vez que se põe e impõe declarando falso todo o *outro*. Mais informação ou uma acumulação de informação não é por si só qualquer verdade. Falta-lhe a direção – ou seja, o *sentido*. É precisamente à falta de negatividade do verdadeiro que se desemboca na pululação e na massificação do positivo»²⁹. E em continuidade, acrescenta: «As coi-

23 Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, pp.164-165

24 *Ibidem*, p.166.

25 Theodor W. Adorno, *Experiência e Criação Artística. Paralipómenos à «Teoria Estética»*, Lisboa: Edições 70, 2003, p.142.

26 Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p.98-99.

27 *Ibidem*, p.106.

28 Martin Heidegger, *A Essência do Fundamento*, Lisboa: Edições 70, 1988, p.9.

29 Byung-Chul Han, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, pp.19-21.

sas tornam-se transparentes quando abandonam toda a negatividade, quando *se* alisam e *aplanam*, quando se inserem sem resistência na corrente lisa do capital, da comunicação e da informação. As ações tornam-se transparentes quando se tornam operacionais, submetendo-se aos processos do cálculo, da direção e do controlo»³⁰.

E na mesma linha de crítica ao excesso de positividade reflecte sobre a experiência estética (da imagem): «A negatividade da separação (*secreto, secretus*), da delimitação, e do enclausuramento é constitutiva do valor cultural. Na sociedade positiva, na qual as coisas, doravante transformadas em mercadoria, devem *expor-se para ser*, o seu valor cultural desaparece em benefício do seu valor de exposição. (...). Tudo o que repousa em si mesmo deixa de ter qualquer valor». Ao valor de culto da obra única, em que as coisas «existirem é mais importante que serem vistas», que «depende da sua existência e não da sua exposição», substitui-se a dimensão positiva e transparente do *modo expositivo*. A *atenção*, com as suas demoras, é o que se subtrai à transparência positiva e pornográfica definindo a possibilidade de uma real experiência estética³¹: «A absolutização do valor de exposição manifesta-se como tirania da visibilidade. O problema não é o aumento de imagens, mas a *coaçoão icónica* da transformação em *imagem*. O imperativo da transparência torna suspeito tudo o que não se submete à visibilidade(...). A comunicação visual realiza-se hoje como contágio, exibição ou reflexo. Falta-lhe a reflexão estética». (...) [Às imagens como exposição] «Falta-lhes por completo a *rutura*, que desencadearia uma reflexão, uma revisão, uma meditação. A complexidade torna a comunicação mais lenta»³².

O filósofo coreano aproxima-se de certas posições de Jean Baudrillard, em que a transparência é acumuladora e o sentido tende à opacidade. Na sua crítica à cultura contemporânea, Baudrillard considera que «estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido»³³. Para este autor estamos para além da representação devido à proliferação de signos. Já não há ilusão para desmascarar, mas apenas recorrências e permutas dos signos. A luta actual já não é contra a alienação, as trevas ou as sombras, mas «contra a transparência»³⁴. Vivemos num excesso de real assente numa positividade do real. Este excesso é o «curto-circuito da realidade» e a «sua reduplicação pelos signos» que destitui toda a negatividade e opacidade³⁵.

Byung-Chul Han observa, nesse excesso de informação, a ameaça da desnecessidade de uma posição de produção de sentido e do *fim da teoria*: «É um erro supor que a *massa positiva* de dados e de informação, que hoje cresce até ao monstruoso, torna a teoria supérflua – (...). A teoria da negatividade é estabelecida *antes* dos dados e informações positivos, e também antes dos modelos. A *ciência positiva*, baseada nos dados, não é a causa, mas a consequência de um *fim da teoria*, no sentido autêntico, que se aproxima»³⁶. O autor coreano faz uma crítica à «razão higiénica» dos dados: «As coisas tornam-se transparentes quando se inserem em fluxos polidos de informações e de dados. Os dados têm qualquer coisa de pornográfico e de obsceno. Não têm intimidade, nem *reverso*,

30 *Ibidem*, p.11.

31 Cf. *Ibidem*, pp.20-21.

32 *Ibidem*, 25-26.

33 Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.103.

34 Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1996, p.95.

35 Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.39.

36 Byung-Chul Han, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.17.

nem *fundo duplo*. Nisso distinguem-se da *linguagem*, que não permite uma *nitidez* total. Os dados e as informações entregam-se a uma visibilidade total e tornam tudo visível». Por eles a *ação* torna-se *transacção*, «*processo manipulado através de dados*»³⁷, um processo polido e sem atrito que acelera os circuitos de aceleração de comunicação e de capital. A verdade não é *amontoado* nem *frequência*. Por isso, «um amontoado de dados» «pode fornecer informações úteis, mas não gera nem conhecimento nem verdade»³⁸. Uma teoria completamente substituída por dados implica um certo fim da verdade, da narrativa, do espírito: «Os dados são simplesmente *aditivos*. A adição opõem-se à narração. A verdade tem uma verticalidade intrínseca. Os dados e as informações, em contrapartida, habitam o horizontal»³⁹.

Tem sido natural que a tendência para considerar a arte o centro de uma relação privilegiada com essa verdade oculta e e negativa é acompanhada pela valorização da estética no campo da filosofia contemporânea. Entre a miríade de pensadores possíveis, sublinhamos os que nos têm acompanhado e que, em boa parte, expusemos: Nietzsche, Heidegger, Marcuse, Adorno, Merleau-Ponty, Deleuze, Derrida, Byung-Chul Han, etc⁴⁰.

Reconhecendo esta importância da experiência da arte na cultura contemporânea, entendemos que há uma distinção entre a produção da arte, enquanto caminhada da mais intensa experiência do artista, e a experiência estética da obra. Esta diferença tem-se sustentado entre o silêncio dominante na primeira experiência e a excessiva especulação da segunda. Acreditamos haver um cruzamento a explorar, algo a reflectir a partir dessa experiência mais abandonada da parte de quem produz artisticamente, de quem está no processo criativo, no seio dilemático dessa experiência – experiência que só ele, o próprio agente da *poiesis*, poderá ser *reflexo* e extrapolar *reflexões*. É entre a negatividade referida e esta *poiesis* silenciada que vamos ao encontro de Camus e da sua *estética do absurdo*.

Encontros com o Absurdo

«Il faut imaginer Sisyphe heureuse»

(Albert Camus⁴¹)

«La stupide félicité des cailloux»

(Albert Camus⁴²)

Por princípio o que é absurdo não pode ser ciência. O absurdo lança-nos numa zona de não sentido, de não instrumentalização, que não convém à verdade objectiva de prova factual. Exactamente por isso, o absurdo interessa-nos nesta relação negativa com a verdade, que já expusemos, enquanto momento negativo, não controlável nem manipulável. É com

37 Byung-Chul Han, *A Salvação do Belo*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, pp.20-21.

38 *Ibidem*, p.70.

39 *Ibidem*.

40 Sobre o nosso interesse sobre esta dimensão negativa da estética, cf. Fernando Rosa Dias, «Predicações da Arte – Contribuição e Lugar do Discurso na Investigação Artística. Discurso e Obra de Arte», in: *Investigação em Arte – Uma Floresta, muitos caminhos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Juan Carlos Guadix), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2010, pp.58-91.

41 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1965, p.198.

42 Albert Camus, apud Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Paris: Desclée De Brouwer, 1965, p.74.

esta força que o absurdo se torna relevante para o complexo problema da verdade – e já veremos o favor da arte para esta questão. Também consideramos a ironia, que já tratá-mos⁴³, como um instrumento privilegiado da arte para esse confronto com o absurdo. A ironia destituía a comodidade de certas verdades positivas e estabilizadas; o absurdo confronta a sua inutilidade e artificialidade.

No mundo contemporâneo, o absurdo mistura-se com as filosofias existencialistas, saídas das insanidades da segunda Guerra e das ditaduras, e em reacção aos processos sistematizadores, unificadores ou totalitários da razão. A crise civilizacional associou-se à crise de sentido saído de um pensamento racional e mecanizado. O clássico livro da Escola de Frankfurt, *A Dialéctica do Iluminismo* de Adorno e Horkheimer, é uma grande crítica às estruturas de reificação social e individual assentes na dialéctica da razão instrumental que recaia na barbárie. Ela relaciona-se com a força bruta e irracional do *progresso como tempestade*, tal como Walter Benjamin nos apresentou na IX das *Teses sobre a Filosofia da História* em torno da alegoria do *anjo da história* arrastado incrédulo por essa tempestade⁴⁴. Merleau-Ponty falou da ciência como um *pensamento operatório* e de *sobrevoos* que não age sobre a camada de sentido bruto, que não se enraíza num contacto entre sujeito e mundo⁴⁵. Logo no início de *O Olho e o Espírito*, lançou uma sentença dessa separação da ciência: «A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las»⁴⁶.

Em Heidegger há um conflito entre o aberto da *desocultação* da arte e o fechamento do *ser para a morte* do sujeito, entre a possibilidade de um e o limite do outro. Em Camus verifica-se uma viragem a partir dos mesmos pressupostos, em que o ser para a morte se torna o ser que quer a sua morte – a questão do suicídio em Camus – como consciência do limite, como situação limite de uma melancolia profunda. A melancolia nascia desta tensão entre o infinito que o sujeito concebe e ambiciona como possibilidade e a sua própria finitude – uma força negativa que já se encontrava nas aspirações clássicas do saber e da arte, sobretudo nessa encruzilhada do início da Era Moderna, onde a Melancolia se aferia como fatalidade do olhar de Fausto. Consideramos que esta era já uma fatalidade expressa, como outra face, no enunciado confiante de Dürer: «...Pois um pintor está repleto de formas no seu interior. (...) [o pintor] se pudesse viver eternamente, teria sempre algo de novo a extrair das ideias interiores, de que fala Platão, para colocar na sua obra. (...) [o artista é como] um outro Deus»⁴⁷.

Verifica-se uma tensão existencial no seio da vontade de saber: uma tensão entre abertura e fechamento, entre horizonte e clausura, entre posteridade e fatalidade do fim, ou seja, uma tensão entre consciência de finitude e ânsia de infinito uma aspiração de plenitude no seio da obra finita. Eis a fatalidade da obra de arte: ela nunca fecha a história da arte, há sempre um *quase* que falta, uma zona cega, que faz tudo recomeçar. É neste sentido que lemos uma sentença de inevitável fracasso, que é também incentivo criativo,

43 Cf. Fernando Rosa Dias, «Tempos da Investigação em Arte – caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia», in *Investigação em Artes – Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Alys Longley), Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema; The University of Auckland: Creative Arts and Industries Dance Studies, 2015, pp.44-58.

44 Cf. Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História» (tese XV), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.157-170.

45 Cf. Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992, pp.15-16.

46 *Ibidem*, p.14.

47 Albrecht Dürer, apud Erwin Panofsky, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.12

nas palavras do pintor António Dacosta: «Costumo dizer que o pintor pinta às escuras. Há uma espécie de cegueira no acto de pintar. Há sempre um risco que se corre, e dele se faz a arte... (...). A ideia de fracasso, aliás, parece-me fundamental»⁴⁸. Observamos uma marca de Sísifo neste gesto de um esforço inútil, que recomeça, que retorna sempre; sem causas nem fins. Mas cada novo esforço de subida de Sísifo é uma afirmação de vida, uma recusa do *ser para a morte heideggeriano*.

Para Camus, o absurdo é «um mal de espírito», um «divórcio entre o Homem e a Vida»⁴⁹. A expressão transporta consigo uma ascendência que cruza pensadores como Kierkegaard, Nietzsche ou Karl Jasper, que Camus vai citando. O sujeito já não se esconde por detrás do artifício confortável das representações, para exercer um confronto com a crueza do mundo. Pensando no papel da arte esta já não representa, antes lida com o mundo, lançando o sujeito para uma zona limiar da sua acção, pensamento e existência. O absurdo coloca-nos no seio da negatividade que a verdade opaca nos confronta, expondo-nos perante uma realidade alheia às nossas representações: «O mundo foge-nos, porque se transforma nele próprio. (...). Esta espessura e esta estranheza do mundo – é o absurdo»⁵⁰. É neste sentido que Camus cita Nietzsche ao afirmar que «resta-nos a arte para não morrermos de verdade»⁵¹.

O que ressaltamos é que essa marca de negatividade da verdade é um problema existencial e, por isso, humanista. A verdade, apresentada como essa negatividade e opacidade, coloca a existência num modo sofrido, em que o sujeito mergulha numa solitária melancolia perante a incompreensão do mundo – mas que nos interessa aqui sem essa revolta consigo próprio, esse *ódio de si* sem perdão de Camus: «La malheur dont se plaignait Sisyphe n'est rien auprès de cette impossibilité d'être enfin soi, d'être un bloc transparent...»⁵². Para Camus a verdade só existe num confronto com o absurdo do mundo. Essa verdade não é algo prévio ao sujeito, mas resulta da sua acção e até confronto perante um mundo que transcende as nossas representações, um mundo fora da nossa construção de sentido para se revelar drama do sujeito: «Une vérité négative, à savoir que le monde, que la vie n'ont aucun sens et qu'il n'y a de vrai que le soleil et l'anisette de midi»⁵³. Ficamos assim, e retomando algumas ideias que visitámos de outros autores, entre uma objectividade factual positiva (que vimos criticada por Jean Baudrillard e Byung-Chul Han) que não produz sentido, e o absurdo do confronto com a *opacidade e negatividade* que eclode quando se ambiciona um sentido para a *camada bruta do mundo* (Merleau-Ponty).

A arte é o momento privilegiado de um confronto com essa negatividade. Para Camus, mestre de reflexão mas não de conceitos⁵⁴, «se o mundo fosse claro, a arte não existia»⁵⁵, pelo que a «arte não pode ser melhor servida do que por um pensamento negativo»⁵⁶. A arte absurda choca com esse momento onde «o pensamento renuncia a si próprio», pelo

48 António Dacosta, entrevista in: Tolentino de Nóbrega, «António Dacosta. Do risco se faz arte», *Diário de Notícias (Madeira)* (suplemento *Domingo*), 10 de janeiro de 1988, p. 9.

49 Albert Camus, *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p.16.

50 *Ibidem*, pp.26-27

51 Nietzsche, *A Vontade de Poder*, apud *Ibidem*, p.118.

52 Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Paris: Desclée De Brouwer, 1965, p.101.

53 *Ibidem*, p.74

54 Roger-Pol Droit, *Maîtres à penser. 20 philosophes qui ont fait le XXe siècle*, Paris: Flammarion, 2013, pp.185-186.

55 Albert Camus, *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p.123.

56 *Ibidem*, p.140

que a «a expressão começa onde o pensamento termina»⁵⁷. O absurdo toca a arte numa dimensão existencial que ultrapassa a própria obra: «A verdadeira obra de arte é sempre à medida humana. (...). O problema para o artista absurdo, é adquirir esse saber-viver que ultrapassa o saber-fazer» e que é «um grande criador de vida»⁵⁸ – portanto, e com interesse para as nossas questões, sem *teknè* nem *arte*, mas *poiesis*.

É este confronto que leva o sujeito a essa *revolta metafísica* que Camus refere em *L'homme Révolté*, na qual o homem se revolta contra a sua condição existencial, projectando uma força negativa perante a existência. O que também nos interessa é que esta projecção faz o sujeito mergulhar no seu presente: «La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent»⁵⁹. Tal permite-nos uma relação desta revolta metafísica com a angústia trágica do homem quando se funde no mundo no espírito dionisíaco. Em ambos observamos um *mergulho no devir*.

O retorno da arte à *poiesis* (nesse percurso histórico recente de: *obra – arte – poiesis*)⁶⁰ é um mergulho no seu processo, na sua temporalidade interna de constituição. *Nem a obra final e bem-feita (teknè)*, dimensão hoje débil e desnecessária aoss pressupostos da produção artística contemporânea, e que constituiu o *clássico academismo*, nem a *arte* enquanto poder para *sagrar obras*, o *novo academismo*, mas uma força que emerge no *processo poietico*. É nessa força produtiva, que advém da abertura à contingência, que entendemos a frase de Camus: «As grandes obras nascem muitas vezes na esquina de uma rua ou no tamborete de um restaurante. O mesmo acontece com o absurdo»⁶¹.

Para Sartre nós decidimos sós, porque somos sós: «Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait. (...) L'homme, sans aucun secours, est condamné à chaque instant à inventer l'homme»⁶². É isso que faz a angústia da responsabilidade de escolher perante as várias possibilidades de acção, de que fala Sartre, e que no transporte para as questões artísticas encontramos forte expressão na *produção da obra* – sendo a *obra final* já a suspensão dessas angústias íntimas ao artista⁶³. A Liberdade é a grande fonte de interpretação, de produção de sentido, de um nada transformado em acto, onde toda a moral, enquanto conduta da existência, se coloca em situação. Para Sartre a verdade só pode resultar da liberdade de cada Homem revoltado que choca e desafia o outro. Daí que, para Camus, o absurdo seja um mergulho do sujeito na solidão, cercado pelo *outro*. É exactamente no seio da *poiesis* que a arte confronta esse lugar de *escolha* onde a liberdade, a subjectividade e a responsabilidade se revelam integrais ou mesmo em estado bruto.

57 Cf. *Ibidem*, p.121-123.

58 *Ibidem*, p.122.

59 Albert Camus, *L'homme Révolté*, p.376, apud Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Paris: Desclée De Brouwer, 1965, p.137.

60 Apontamos aqui três grandes tempos da arte desde finais da Idade Média: 1) o tempo da *obra*, em que esta é que legitima a arte, com uma *teknè* latente ou escondida; 2) o da *arte*, saído da ressaca do trauma duchampiano, com a sua crítica ao poder institucional da arte que passa a legitimar a obra, e que vê a sua *teknè* suspensa; c) e o da *poiesis*, que apenas apontamos como possibilidade actual, onde a clássica *teknè* cede a dimensões conceptuais e processuais, não estando ao serviço da *obra final* nem domada pela *instituição arte*.

61 Albert Camus, *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p.24

62 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Éditions Gallimard, 1996, pp.39-40.

63 *Ibidem*, pp.36-37.

E superado o estigma do tradicional academismo, com razão entre meados do século XIX e meados do século XX, para as necessidades da renovação da arte – mas hoje até perigoso e perverso quando as grandes facilidades se encontram nos modos de legitimação da arte, bem ausente dos paradigmas de uma *saber fazer* que sustentava a academia (que hoje ela, felizmente, muito se libertou), quando as decisões da arte se deslocaram para forças institucionais que não são lugares de *produção* mas de *exibição* (noção que intencionalmente trocamos pela de *exposição* – pensando na reserva de dignidade da famosa *dimensão expositiva* de Walter Benjamin) com a reflexão algo instrumentalizada e posta ao seu serviço.

Porque lida com esse absurdo, onde o negativo se oferece enquanto tal, entendemos que a investigação em artes encontra dentro do seu processo, do seu *caminhar*, as questões mais deslumbrantes para a sua continuidade – daí defendermos a necessidade de um percurso artístico, de uma caminhada artística, já presente na aventura de uma investigação em artes. Consideramos ainda que o absurdo se coloca no próprio *mundo da arte* e dos seus funcionamentos actuais, ao que já chamámos de *novo academismo*⁶⁴. Se a arte se libertou da obra (*final*), deixando de ser esta a justificar a arte, agora é o *fazer processual da obra* (*poiesis*) que a pode confrontar, denunciando os seus absurdos institucionais, o seu *poder de Midas* de transformar qualquer coisa em arte⁶⁵. Entendemos que o poder de legitimar a arte vulgariza a possibilidade da arte em criticar, problema actual da crítica da arte como que domesticada na sua integração. A *teoria da vanguarda* de Peter Bürger, assente no *ataque à instituição «arte»*⁶⁶ terá neste novo academismo mais dificuldade em funcionar, ocorrendo num modo amestrado de funcionamento crítico. Este *novo academismo* dá-se exactamente quando este paradigma de Bürger já não funciona porque já está incorporado, ou seja, a crítica à *instituição arte* está integrada e legitimada pelos funcionamentos da instituição. Por seu lado, esta libertação reflexiva da *poiesis* que defendemos para a investigação em artes, desobstrui um lugar que, insistimos, está indomável porque esquecido.

Marcuse criticou a «operacionalidade fechada» da lógica. Criticando o «triunfo do pensamento positivo da «filosofia unidimensional», do behaviorismo filosófico ao pragmatismo e positivismo da filosofia analítica⁶⁷, o autor defende as subtilezas da linguagem necessárias a um pensar fora do comum, sublinhando ser necessário uma metalinguagem para encontrar o que a linguagem esconde e exclui – pelo que se torna imprescindível «introduzir no conceito o elemento negativo-crítico, a contradição e a transcendência»⁶⁸. Este é um lugar de alteridade e pluralidade que Marcuse encontra como potência na arte

64 Temos debatido este novo academismo. Os seus mecanismos começaram a ser denunciados por autores como Tom Wolfe, Jean Baudrillard, Yves Michaud, Jean-Pjilippe Domecq, Cf. Fernando Rosa Dias, «Predicações da Arte – Contribuição e Lugar do Discurso na Investigação Artística. Discurso e Obra de Arte», in: *Investigação em Arte – Uma Floresta, muitos caminhos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Juan Carlos Guadix), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2010, pp.58-91. Para este *novo academismo institucional* da arte, cf. Idem, «A Investigação em Arte: entre a aura e a poiesis da obra», in *Investigação em Artes – A Oscilação dos Métodos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias), Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras, 2015, pp.49-50.

65 «Cette rhétorique est un *complexe de Midas* inversé tel que nous pouvons l'observer dans l'art contemporain : la légitimité artistique de l'œuvre n'appartient ni à l'artiste, ni à l'œuvre. La question ainsi posée court-circuite l'œuvre dans la mesure où ce n'est plus l'œuvre qui justifie l'art, mais l'art qui justifie l'œuvre». Fernando Rosa Dias, «Qu'y a-t-il d'œuvre dans l'art ?», in *Lignes de fuite Hors-série 4 : Hommages à Michel Guérin*, Janvier 2014, pp.1/5-5/5. Disponível em WWW: <URL: http://www.lignes-de-fuite.net/rubrique.php3?id_rubrique=36>

66 Cf. Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Vega, 1993. Note-se que Bürger já alertar para o perigo da «instituição arte» neutralizar a tendência ou o «conteúdo político das obras particulares» (*Ibidem*, p.151).

67 Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, p.193-223.

68 *Ibidem*, p.249.

enquanto linguagem exposta ao limite. Na mesma linha Deleuze releva uma importância análoga para a arte, vindo nela um modo de «pensar o impensado» e de «fugir à imagem dogmática do pensamento»⁶⁹. Toda a sua estética privilegia processos de divergência, de passagem e devir.

Também para Camus a arte é, por excelência, o lugar da diversidade. Exigindo da criação absurda a revolta, a liberdade e a diversidade, esta encontra a sua profunda inutilidade, para «consumir assim a inutilidade profunda de toda a vida individual»⁷⁰. Este «trabalho inútil e sem esperança» é o de Sísifo. Mas essa é a sua força afirmativa no seio da negatividade: «O homem absurdo diz sim e o seu esforço nunca mais cessará»⁷¹.

Chegando ao ponto limiar das nossas questões, defendemos a investigação em artes enquanto modo crucial de lidar com essa negatividade da verdade. Exactamente no seio de uma *poiesis* para além da *tekne*, enquanto processo de concepção da obra, e aquém da «arte» enquanto lugar secularmente demitido das reflexões artísticas, e que só pode pertencer a quem a produz, se esforça um modo copioso de confrontar essa guisa opaca da verdade. Já o dissemos noutros lugares, que consideramos este o filão mais esquecido (e, também por isso, mais rico) da investigação em artes – e, para além de várias possibilidades da investigação em artes, esta é para nós central, enriquecendo as outras. E com isso assumimos a diferença de atitude entre o artista que deixa aos lugares institucionais a consagração e discussão da *sua obra (feita)*, que cabe no que já dissemos sobre as questões institucionais da arte, e aquele que quer colocar em discussão os dilemas do *fazer da sua obra (poiesis)*, a explorar pela *Investigação em Artes*.

«O absurdo é a razão lúcida que constata os seus limites»
(Albert Camus⁷²)

69 Gilles Deleuze, apud John Rajchman, *As Ligações de Deleuze*, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p.123.

70 Albert Camus, *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, pp.144-145.

71 *Ibidem*, p.151.

72 *Ibidem*, p.64.