

Entre objetividades e subjetividades artísticas

Rafaela de Abreu Gomes¹

Resumo: Neste trabalho, refletimos a respeito de movimentos ligados à feitura e à percepção artística possíveis a um escritor e/ou a um artista. Sem “demarcações” para o que seria objetivo e subjetivo no processo, lançamos questões relacionadas, sobretudo, ao escritor José Saramago (1922–2010), em seu discurso “Da Estátua à Pedra”, e ao artista Francisco Brennand (1927–2019), em seus *Diários*, a fim de pensarmos de que modo foi possível aos dois uma compreensão de seus ofícios, tanto no que se refere ao que realizaram, quanto ao que puderam observar, desde circunstâncias e trabalhos distintos dos seus. Incluímos, ainda, um entendimento de José Ortega y Gasset (1883–1955) de que é preciso “salvamos” nossas circunstâncias para percebermos de que maneira integramos um lugar.

Palavras-chave: José Saramago. Francisco Brennand. Interpretação. Percepção.

Abstract: In this work, we reflect on movements linked to making and artistic perception, possible for a writer and / or an artist. Without “demarcations” for what would be objective and subjective in the process, we discuss some question, mainly related to the writer José Saramago (1922–2010), in his speech “From the Statue to the Stone”, and to the artist Francisco Brennand (1927–2019), in his *Diaries*, in order to think about how it was possible for both of them to understand their trades, both in terms of what they accomplished and what they could observe, from circumstances and work different from their own. We also included an understanding by José Ortega y Gasset (1883–1955), that it is necessary to “save” our circumstances to understand how we integrate a place.

Keywords: José Saramago. Francisco Brennand. Interpretation. Perception.

¹ Doutora em Letras (UFC). E-mail: rafaeladeabreugomes@gmail.com.

“O que em mim sente está pensando”

Então o meu avô, quando a carroça que o havia de levar à estação do caminho de ferro estava à porta, foi ao quintal e despediu-se de todas as árvores, abraçando-se a cada uma e chorando. Este velho pastor, rude, analfabeto, tinha dentro de si um tesouro de sensibilidade tal que, prevendo que não voltaria à sua casa, foi despedir-se dos seres vivos com quem nunca falou, que parece que não sentem, mas ele sim, ele que falava, ele que sentia, reconhecia aquelas árvores que tinham sido para ele a vida, e despediu-se delas como se despediria dos filhos ou dos irmãos ou dos netos. O meu avô não separava a vida da vida, parecia habitar na superfície das coisas mas, ao final, demonstrou que o seu mundo estava dentro delas.

José Saramago, “Da Estátua à Pedra”

A epígrafe que antecede esta discussão integra o livro *Da Estátua à Pedra* (2013), do escritor português José Saramago – especificamente o que, no livro, intitula-se “O autor explica-se” (p. 25-52). Adiante, nos demoraremos em comentários interpretativos a respeito dela. Antes disso, vejamos, também de Saramago, o seguinte:

[...] por vezes experimento o desejo de limitar-me a uma muda contemplação diante de uma obra acabada, pela consciência que tenho de que, de certa maneira, nos domínios da arte e da literatura estamos lidando com aquilo a que damos o nome de inefável. E o inefável, precisamente por sê-lo, é o que não pode ser explicado ainda que tenha de se evitar a tentação de cair em ideias de caráter transcendente, onde encontraria uma explicação precisamente no fato de não ter explicação nenhuma. (Saramago, 2013, p. 25)

A limitação compreensiva do artista, ou do escritor (neste caso), diante do objeto finalizado, nos faz pensar que, até mesmo para aquele que assina uma obra, sua feitura e realização parecem misteriosas, pois não há consenso, se pensarmos num único escritor, por exemplo, em relação à construção de seus livros, já que pontos de vista parecem em movimento, e personagens, ainda que semelhantes, ocupam espaços em lugares distintos.

Do mesmo modo, não podemos dizer, do poeta, que sua voz seja repetida em todos os poemas de um de seus livros. Para cada um, uma voz poética se levanta e orienta o curso do que está dito (e escrito).

Então, se lemos, de Saramago, que o aspecto inefável, inerente a uma obra de arte, não pode ser explicado, tampouco definido, isto não significa que não possamos pensar criticamente a esse respeito. E isto, o fez Saramago, retomando, inclusive, o poeta português Fernando Pessoa (1888 – 1935):

Fernando Pessoa aproximou-se muito do que quero dizer naquele verso que reza: “O que em mim sente está pensando”, ainda que eu proponha, e no fundo não é mais do que um jogo de palavras, como um dos muitos com que Fernando Pessoa se entretinha e nos entretém, que digamos: “O que em mim pensa está sentindo”. (Saramago, 2013, p. 26)

Mesmo que nos lancemos a compreensões e associações, a partir de um objeto artístico (um texto ficcional, poético, uma imagem, uma escultura etc.), a presença do inefável que foi percebido e realizado pelo artista será diferenciada aos nossos olhos, ao nosso entendimento, pois a singularidade que nos constitui não se repete em outras pessoas – e, em nós, ela se modificará ao longo da vida; de modo que, ao olharmos mais de uma vez para uma obra de arte, em momentos distintos e separados por um intervalo de tempo, é provável que alcancemos entendimentos divergentes.

Nessa perspectiva, reside, também, a importância de observamos o que Saramago chama “jogo de palavras”, o de Fernando Pessoa e o dele próprio, “sentir” e “pensar”, “pensar” e “sentir”; seja para uma reflexão, observação, apreciação, ou para o desenvolvimento de nossas ideias.

No âmbito desse “jogo de palavras”, enquanto o verbo “pensar” nos direciona a entendimentos a respeito e a partir de uma obra de arte, o verbo

“sentir” nos remete à prática de nossa subjetividade, o que é imprescindível para a construção de significados.

Então, ainda que o inefável, “guardado” numa obra de arte, não possa ser “desvendado”, poderá despertar, em seus observadores e leitores, uma disposição para o movimento duplo “sentir-pensar”, ou o contrário.

Além disso, ao refletir acerca de seu percurso como escritor de ficções, José Saramago considera ter havido, no conjunto de sua obra, uma espécie de “passagem” “da estátua à pedra”; isto é: de um ponto de vista mais exterior, considerando realizações e representações possíveis, para outro, mais interior e subjetivo, investigador da matéria utilizada ao longo de seu processo de escritura ficcional, de modo que ele mesmo não poderia separar drasticamente o seu trabalho de ficção do percurso de sua própria vida.

Ou ainda, dizendo de modo distinto, a metáfora “da estátua à pedra” pode fazer referência, por exemplo, a uma percepção que, voltada para situações específicas, procuraria enxergar, nelas, seus detalhes constitutivos e inefáveis, motivadores plausíveis para a feitura de um objeto artístico.

Portanto, nessa trajetória de um ponto a outro, “da estátua à pedra”, não haveria uma motivação à espera de que, para questões possíveis, diante de uma peça artística, “respostas” definitivas fossem descobertas e/ou apontadas – não é disso que trata a reflexão em torno dos liames que unem um objeto (“estátua”) às matérias (“pedra”) sugeridas e remetidas através dele.

Ao contrário, um percurso como este que sugere José Saramago, o da “estátua à pedra”, poderia motivar uma inclinação reflexionante, levando em conta o “jogo de palavras”, em referência a Fernando Pessoa, “sentir/pensar” (e seu contrário), a fim de que uma inteligência possa construir pensamentos capazes de lidar, diante de peças de arte, cenários e/ou situações, com o que

esteja, ao mesmo tempo, aparente e inaparente, num exercício, sobretudo, de prática da curiosidade e de composição de significados.

Diante de “imagens ausentes”

Em confluência com as discussões iniciais, mas sobretudo com a epígrafe saramaguiana, já referida, bem como com as questões que podemos sugerir a partir dela, há um comentário que gostaríamos de integrar ao que temos tratado até este ponto.

No primeiro volume de seus *Diários*, o artista pernambucano Francisco Brennand registrou um episódio que nos ajuda a pensar a respeito da “passagem” discutida por Saramago, que pode ser, como vimos, uma espécie de percurso reflexionante, desde um objeto até a matéria e o trabalho intelectual, necessários à sua feitura – um assunto que, a partir de Saramago, tem motivado a nossa curiosidade.

Ainda em 1949, Francisco Brennand saíra do Recife para seguir, depois de esperar alguns dias no Rio de Janeiro, até Paris, onde pretendia expandir seus conhecimentos acerca das Artes Plásticas. Nesse intervalo, foi levado, a convite do pintor Almir Mavignier (1925–2018), até o Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro (RJ), onde Almir trabalhava ao lado da fundadora do lugar, a psiquiatra Nise da Silveira (1905–1999).

Na ocasião, Brennand conheceu o trabalho de um dos pacientes do Centro, um homem chamado Raphael Domingues (1912–1979), cujos traços de desenhista o deixaram impressionado. Observando as composições de Raphael, Brennand sentiu que estava diante de um “gênio” (Brennand, 2016, p. 33), tão surpreendido com a precisão de seus desenhos:

Ainda mais surpreso fiquei quando descobri uma espécie de depósito repleto de desenhos amontoados de Raphael. Empilhados como se empilha jornal, numa quantidade imprevisível. Há quanto tempo desenha? Que mecanismo estranho aciona a sua mente, para chegar a esses resultados de apreensão de imagens ausentes?

Esse comentário de Brennand, se observado mais demoradamente, pode sugerir uma possibilidade inversa, em relação à passagem saramaguiana. Enquanto o escritor procura entender um percurso que, em sua obra, parece perseguir através da escrita, uma subjetividade realizada ficcionalmente, Brennand se pergunta de que modo, sem um estudo considerado mais formal, os desenhos de Raphael realizariam “imagens ausentes”, isto é, de que modo eles formalizariam símbolos ligados à imaginação do desenhista, bem como ao seu modo de enxergar e de interpretar as circunstâncias ao seu redor.

Não é exatamente a subjetividade guardada nos desenhos o que, de imediato, chama sua atenção, mas, antes, a possibilidade de ela ser diversamente realizada, de ganhar formas variadas no papel (ou na tela) em branco – como se, seguindo a perspectiva da “passagem” saramaguiana, Brennand estivesse fascinado com a possibilidade de Raphael fabricar, individualmente, a sua “estátua”, isto é, de praticar o seu ofício, de realizar seus próprios desenhos – tão singulares, se comparados a outros.

Além disso, para a mesma ocasião, Brennand, que pretendia se instalar em Paris para aprender com o trabalho dos “mestres” que ele ainda não conhecia, acrescenta este registro: “Sinto-me estranhamente diminuído e mesmo desorientado quanto ao meu aprendizado futuro. Todas as regras tinham sido violadas” (Brennand, 2016, p. 33).

Vimos, com a epígrafe escolhida para esta discussão, que, ao perceber, através dos gestos espontâneos do avô, a ação de um homem sensível, afinado com sua subjetividade – o avô que, ao abraçar as árvores de seu quintal, enxergara nelas uma vida quase desconhecida para o restante da família –, José

Saramago também estabelece relações entre uma lembrança familiar antiga e seu ofício de escritor.

Ao mesmo tempo, ao passo em que José Saramago estabelece suas relações, Francisco Brennand questiona-se a respeito da procura pelo conhecimento, quando conhece um trabalho de traços simples, mas que lhe parece surpreendentemente genial.

Em lugares e desde âmbitos distintos, as situações referidas e comentadas estão lançadas para o que Brennand colocou em expressão, já citada: trata-se da realização de “imagens ausentes”.

Diante disso, provavelmente, nos questionamos: podemos compreender um percurso, uma passagem, como a que se faz “da estátua à pedra”? E, mais que isso, procurando fazê-lo, podemos entender como pode acontecer a realização de uma “imagem ausente”?

Enfatizemos: não retomamos as duas expressões em forma de dúvida porque buscamos definições incontestáveis em relação a uma “natureza” comum aos objetos artísticos. Nossa proposta está ligada ao incentivo a pensamentos críticos, independentemente de quais elementos sejam colocados como ponto de partida para sua prática, a fim de notarmos que eles continuam indispensáveis para o desenvolvimento de nossa inteligência.

Acreditamos que a demora reflexiva (e reflexionante), voltada para uma peça artística, pode enriquecer nossa compreensão existencial e circunstancial. Por isso mesmo, não adotamos valorações e/ou hierarquias quando nos voltamos para o amplo universo da Arte.

O que nos interessa, sobretudo, é o exercício do pensamento, diante do que chamamos artístico. Sobre isso lançamo-nos a pensar, nesta reflexão – e o fazemos com certo vagar.

Ademais, chama nossa atenção perceber que as duas situações sejam rememoradas, tanto pelo escritor quanto pelo artista, como exemplos de uma simplicidade complexa, sobretudo pelos “efeitos” que causaram aos dois. Isto porque a iniciativa do avô significou profundamente para Saramago, bem como o trabalho de alguém que possivelmente não tivesse condições de viajar a outros lugares para estudar técnicas de pintura, parecia, a Brennan, genial.

A simplicidade, que se caracteriza por certa “economia” de elementos formadores, foi motivo, nos dois casos, de reflexão continuada, de modo a considerarmos que descobertas de pensamento e de entendimento estão guardadas em tudo o que nos rodeia, seja numa atitude que não esperamos, seja no trabalho que ainda não conhecemos.

É lícito, porém, que tenhamos dúvidas acerca de encontrar, ou não, algo novo ao nos demorarmos em pensamentos a respeito de “imagens ausentes”, mas que podem ser realizadas.

Em nosso entendimento, a escolha por tal assunto pode nos conduzir a exercícios reflexionantes que auxiliem o desenvolvimento de percepções que não ignorem a dificuldade de ver o que não imaginamos – e se imaginamos, não o fazemos com facilidade.

A esse respeito, com certa angústia, Brennan também escreveu uma constatação lúcida em página de seu diário:

Como é difícil ver, como é quase impossível adivinhar o que não se imagina. Ninguém sonha com o interior de um ventre, com a seiva da árvore, ou com o núcleo de um mineral. Apenas tocamos de leve, como um roçar nas coisas de fora, na nossa constante cegueira, sempre por fora, num mundo sem avessos e sem entranhas. (Brennan, 2016, p. 289)

“Tocar” as coisas “sempre por fora” pode ser, para o artista, uma frustração e uma motivação. A vontade de tocá-las “por dentro”, podemos

dizer assim, pode fomentar um trabalho persecutório capaz de originar peças únicas, como os desenhos de Raphael, tão impressionantes para Brennand. Não é a efetivação do tocar “por dentro”, mas o caminho que, tocando “sempre por fora”, pode fazer pensar sobre o que significaria o seu oposto.

Consideramos que essa lógica também pode ser aplicada à interação com o que nos cerca. Embora a observação atenta não configure uma proposta nunca antes lançada, acreditamos que sua prática continuada, bem como o seu lugar cativo em nossa memória e em nossa inteligência, pode, sim, trazer novos olhares ao nosso entendimento.

Não supomos que haja uma duplicidade entre uma face “negativa” e outra, “positiva” (como se o que víssemos fosse positivo, e o que não víssemos, negativo), ou mesmo como se precisássemos lidar com um aspecto “particular” e outro, “geral”, em relação ao que nos constitui como seres localizados em tempo e espaço definidos, em circunstâncias.

As descobertas de subjetividades se fazem cotidianamente e em ocasiões, às vezes, não esperadas – sem limitações ao que podemos chamar “positivo” e/ou “negativo”.

Por isso mesmo, lidando com uma “obviedade”, só aparentemente dicotômica, a de que a nossa percepção funcionaria com separações entre o que estaria “patente” e o que estaria “latente”, pensamos sobre “imagens ausentes”, a fim de compreendermos que a faculdade da percepção, mesmo quando considerada dicotomizante, pode guardar um percurso capaz de envolver e de relacionar uma série de pontos, sem restrições a “começo” e “fim”, por exemplo.

Ademais, o incentivo ao pensamento crítico, a partir de uma obra de arte, nos esclarece que a Literatura, as Artes Plásticas e as Humanidades, de modo mais amplo, podem ser responsáveis por saberes considerados livres, já que não

visam um lucro imediato – e não poderiam porque um texto literário, um quadro, uma fotografia etc., podem ser fontes geradoras de sentimentos variados para as pessoas que entrem em contato com eles.

Finalmente, um saber, em Humanidades, pode

[...] assumir uma função fundamental, importantíssima: exatamente por ser imune a qualquer aspiração a lucros, poderia colocar-se como resistência aos egoísmos do presente, como antídoto à barbárie da utilidade, que chega mesmo a corromper as nossas relações sociais e os nossos afetos mais profundos. Sua própria existência, de fato, chama atenção para a *gratuidade* e para o *desinteresse*. (Ordine, 2016, p. 33, grifos do autor)

Gratuidade e desinteresse, nesse caso, remetem-nos à possibilidade de nos sentirmos agradecidos diante de saberes que, mais que lucros imediatos (os aceleradores de resultados e descobertas de um “progresso” provável), perseguem o conhecimento crítico em relação à vida e à interação com o que nos rodeia.

Não se trata, como dissemos, de “marcações” de hierarquias para os campos do conhecimento; ao contrário, trata-se de descoberta e reconhecimento dos lugares que as Artes, em geral, podem ocupar em nossas vidas, enquanto motivos guardados em nossa memória, seja em forma de texto ficcional lido, seja o objeto conhecido em visita a um museu e cuja forma nos acompanha até em casa e, depois, no correr de nossa rotina.

Uma peça de arte pode, exatamente nesse sentido, significar para uma pessoa, motivando, nela mesma, algumas transformações que, embora pequenas, não se apagarão de seu universo reflexivo, justamente porque não são imediatas, tampouco obrigatórias.

Diante de um quadro, podemos nos emocionar – ou não podemos. Entretanto, se nos emocionamos, pensamos sobre isso longamente, mesmo

quando transcorrido algum tempo. Nos perguntamos, pelo menos, sobre o porquê de termos nos sentidos emocionados.

Há uma situação narrativa, em Clarice Lispector (1920 – 1977), que pode ilustrar um pouco este aspecto de nossa discussão. Em “Os Laços de Família”, conto retirado de livro homônimo, a recorrência de silêncios, intercalados com a pergunta “– Não esqueci de nada?” (Lispector, 1998, p. 94), feita por Severina, uma das personagens da narrativa, no momento em que se despede da filha, Catarina, sugerem um encadeamento de conflitos, possíveis de serem compreendidos pelo leitor, de modo implícito.

Após alguns dias hospedada na casa da filha, no caminho até a estação, dentro do táxi, depois de uma parada brusca, Severina, a mãe, é jogada contra a filha; o simples contato físico estabelece, para as duas, uma instauração de profundo silêncio, o que comprovamos com o que lemos, textualmente: “[...] de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe” (Lispector, 1998, p. 96).

A situação foi retomada rapidamente, mas o detalhe da cena, de mãe e filha no táxi, uma lançada contra a outra e, em seguida, a afirmação da voz narrativa de que algo sucedera, possivelmente mostram ao leitor que a sutileza de um conflito não anula sua manifestação.

No curso da vida de uma pessoa que experimente sentimentos parecidos com os dessas duas personagens de Clarice Lispector, neste caso, é possível que um conflito sutil não seja resolvido; mas, quando lemos o conto, um texto ficcional, consideramos a possibilidade de que alguma reflexão seja motivada, acionada, projetada em nossa inteligência. Há uma força subjetiva no objeto artístico e, para percebê-la, não basta mais que o contato atento com ele.

Todavia, se uma peça artística pode sugerir gratuidade e desinteresse por um lado, por outro, ela também guarda muitas horas de trabalho criativo, de fracasso e de retomada de trabalho. Por isso, se pensamos por quais motivos a Arte nos emociona e se instala em nossa memória, também pensamos, criticamente, em como ela é (e pode ser) realizada, em sua amplidão de “imagens ausentes”.

Pensamos a respeito e reconhecemos a enorme circunstancialidade à qual um objeto pode estar ligado, desde o momento de sua feitura até o contato com outras pessoas e, portanto, com outras inteligências e universos circunstâncias e situacionais distintos.

“Eu sou eu e minha circunstância”

Ainda refletindo sobre o comentário de José Saramago, especificamente no que se refere à constatação do escritor de que as árvores existiam para o avô porque ele as reconhecia, e a falta que sentiria delas mostrava o quanto ele também pensava sobre elas, podemos dizer que, só a partir da individualidade do avô, o quintal de sua casa passaria a existir como espaço ao qual ele mesmo se integraria, de modo que, desde o seu caráter individual, uma coletividade se constituiria – mesmo quando observada apenas no âmbito do avô em relação às árvores.

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset chamou atenção para esse entendimento quando destacou que, em poucas ocasiões, costumamos pensar acerca de nós mesmos.

Isto porque não é possível que nos desvinculemos das circunstâncias às quais nos integramos, para nos colocarmos em espaços onde não haja nada além de nossa presença – mesmo que uma pessoa esteja sozinha numa sala, ela

estará entre paredes e móveis, por exemplo –, assim como o avô de Saramago entre as árvores de seu quintal, para quem foi preciso perceber que não voltaria à casa antes de abraçá-las em despedida.

Ortega é claro ao dizer que “Eu existo para mim, mas só de vez em quando tenho consciência propriamente de mim” (Ortega Y Gasset, 2019, p. 59). Isto é: só a partir de sua individualidade, uma pessoa pode perceber a si mesma, em relação ao universo que a circunda. Desde suas percepções, interpretações e valorações, ela dirá, a seu respeito, que faz parte de uma circunstância possível e definida.

Portanto, é a consciência individualizadora um ponto motivador para a interação coletiva, em suas possibilidades incontáveis.

Ademais, no livro *En torno a Galileo* (1936), Ortega propõe que o conjunto de realidades vividas por alguém aparecerá de algum modo em sua vida e que relações/interações com o que seja “outro” são decorrências de uma circunstância vivida em determinado momento, de modo que, se este for modificado, também as necessidades e vivências circunstanciais o serão. Sobre isto, o autor nos diz:

[...] son ustedes ahora, en este momento, un elemento de mi destino, de mi circunstancia [...] y en esa vida de ustedes soy yo ahora no más que un ingrediente de la circunstancia en que ustedes viven, soy un ingrediente de su destino (Ortega y Gasset, 1936, p. 12).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a consciência de integrar uma circunstância exige outra, individualizante e individualizadora, o contrário também pode ser notado, uma vez que o convívio com o que nos é diferente, ou seja, com tudo o que não somos nós mesmos, pode ser motivo para experiências e aprendizados mais aprofundados, assim como para novos alcances em nossa percepção, diante do que nos rodeia.

Quando uma inteligência não se volta para as diferenças que separam uma individualidade de uma coletividade, há o risco de ela confundir as duas instâncias – um aspecto individual pode ser tratado coletivamente, ou o contrário. E Ortega mostra-se ainda mais claro, ao afirmar, a esse respeito, o seguinte: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não me salvo a mim” (Ortega y Gasset, 1967, p. 52).

Na medida em que conhecemos os escritos de Ortega y Gasset, percebemos o quanto ele significa o verbo “salvar”, quando o emprega diante de um possível “eu” e de suas circunstâncias – o que se mostra necessário e urgente, na “ordem” acelerada de nossos dias.

No entanto, antes de comentarmos a esse respeito, especificamente, vejamos, por meio de outro comentário, também orteguiano, retirado da “Aula IV” de suas *Lições de Metafísica*, de que maneira podemos nos considerar “prisioneiros” de nossa própria vida, bem como do mundo ao nosso redor, e o que pode ter isto com o necessário “salvamento”, diante do qual devemos nos colocar continuamente, segundo Ortega.

Como dizíamos, para que alguém perceba a si próprio, é necessário notar o que está à sua volta; isto é: percebendo elementos circunstanciais, uma pessoa toma consciência também de sua localização espaço-temporal.

No entanto, mesmo esse movimento perceptivo pode ser (não aparentemente) considerado grave, uma vez que, se para perceber a si próprio, é necessário fazê-lo em relação ao mundo ao redor, um indivíduo se colocará, às vezes até sem notar, como “prisioneiro” desse mesmo mundo, o das circunstâncias que envolvem o curso de sua vida:

O homem, ao se encontrar, não se encontra em si e por si, à parte ou sozinho, mas, ao contrário, encontra-se sempre em outra coisa, dentro de outra coisa (a qual, por sua vez, se compõe de muitas outras coisas). Encontra-se rodeado do que não é ele, encontra-se num

entorno, numa paisagem. No idioma vital de nossa vida mais vulgar costumamos chamar à circunstância, em geral, de mundo. Digamos, pois, que sempre que me encontro, encontro-me no mundo; entretanto, [...] mundo quer dizer tudo ao meu redor, o que me envolve por todos os lados. Isso quer dizer que, ao encontrar-me, encontro-me prisioneiro. (Ortega y Gasset, 2019, p. 75)

A fim de que uma pessoa possa “salvar” a si mesmo do que Ortega compreende como uma liberdade aprisionada, ou seja, para pretender-se livre apenas para estar, ao mesmo tempo em que entende as ligações entre o verbo “estar” e um “mundo” com o qual, necessariamente, deve permanecer conectada, é preciso que ela reconheça, também, a individualidade que caracteriza tanto sua personalidade, quanto sua inteligência – “Eu sou, pois, heterogêneo a qualquer outro eu, por mais ‘eu’ que este seja” (Ortega y Gasset, 2019, p. 80).

Além disso, a uma inteligência, é preciso reconhecer as coletividades com as quais, provavelmente, poderá interagir.

Portanto, para a percepção de que existem diferenças que afastam e aproximam um indivíduo de suas circunstâncias, estaria, segundo Ortega, a urgência do que se explica com a necessidade do salvar “a mim e a minhas circunstâncias”.

Nesta perspectiva, então, o verbo “salvar” integraria a percepção da inteligência que não poderia perder de vista o aspecto individual que a caracteriza, ao mesmo tempo em que ela permaneceria atenta às diferenças existentes em suas convivências e interações.

Somente ao observar a si mesma, ao mesmo tempo em que não poderia deixar de notar, ao máximo, o “ao redor”, em suas manifestações, seria possível, a essa inteligência, não perder a si, nem a suas circunstâncias, diferenciando-as em seus modos prováveis de realização.

Assim, na medida em que uma pessoa pode refletir acerca de si mesma, ela poderá, também, perguntar: “O que é uma paisagem? Quando o homem começou a sentir a paisagem como uma realidade diferente, isto é, algo que valia por si próprio? Só neste momento é que ele pôde compreendê-la na sua independência.” (Brennand, 2016, p. 77).

Compreendendo uma paisagem “em sua independência”, através da observação de realizações artísticas, ela, talvez, entenda melhor a si, pois aprenderá a notar particularidades, detalhes quase invisíveis, comportamentos diferentes dos seus. Uma série de elementos que, uma vez percebidos, contribuem para compreensões mais profundas, sejam elas individuais e/ou individualizadoras.

Referências

BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand*. vol. I: 1949 – 1979. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Prefácio de Alexei Bueno. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Tradução de Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro ibero-americano, 1967.

ORTEGA Y GASSET, José. *En Torno a Galileo: esquema de las crisis*. Petropólis, Vozes, 1989. Disponível em: <http://www.librodot.com>.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *Lições de Metafísica*. Tradução de Felipe Denardi. Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.

SARAMAGO, José. *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.